



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

LETRAS CLÁSICAS

**HORACIO, UN POETA MODERNO: GRECIA HELENÍSTICA Y ROMA AUGÚSTEA
COMO CREADORAS DE UNA NUEVA VISIÓN POÉTICA LITERARIA**

TESIS

que para optar por el grado de

MAESTRO EN LETRAS (CLÁSICAS)

PRESENTA:

Néstor Elián Manríquez Lozano

TUTORA DE TESIS:

Carolina Ponce Hernández

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad de México. Febrero 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Vade, vale, cave ne titubes mandataque frangas.

(Hor., *Ep.*, 1.13.18-19)

Agradecimientos

Debo agradecer, en primer lugar, a mi tutora, la Doctora Carolina Ponce Hernández, por sus consejos, apoyo y correcciones para el presente trabajo. También, quiero agradecer a mis sinodales, la Doctora Leticia López Serratos, la Doctora Alejandra Valdés García, el Doctor Bernardo Berruecos Frank y la Doctora Raquel Barragán Aroche, cuyos comentarios me fueron invaluable para corregir y mejorar mi trabajo.

Gracias también a los profesores que me aportaron ideas y conocimiento a lo largo de estos dos años de maestría, especialmente, al Doctor Bernardo Berruecos por haber hecho grandes aportes en mi formación durante esta etapa de mi vida académica.

Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca otorgada durante la realización de esta maestría y por el apoyo otorgado durante mi estancia de investigación durante cinco meses en la Universidad de Bolonia, Italia a la cual, a su vez, agradezco por las facilidades otorgadas durante mi estancia y, especialmente, al Profesor Francesco Citti por enriquecer enormemente el presente trabajo con sus comentarios, correcciones, sugerencias y aportaciones.

El presente trabajo fue realizado dentro del proyecto PAPIIT IA400116 "Contextos de performance, recepción, tradición e innovación en los géneros poéticos griegos y latinos" y, por ello, agradezco al "Seminario de estudios sobre historia de la poesía griega y latina" instituido por tal proyecto, por los comentarios, la aportación de ideas y la crítica que permitió el mejoramiento de mi trabajo y la aplicación de nuevos conocimientos en él.

Muchas gracias a mis amigos y compañeros que, de una u otra forma, colaboraron en la construcción y conclusión de este trabajo. A Marky Mark, cuyos comentarios fueron una gran inspiración para la conclusión de esta investigación.

También debo agradecer a mi familia y, especialmente, a la familia de Leonor, a la cual ya considero como propia, por su cariño, interés y apoyo durante todo este tiempo. Los quiero.

Finalmente, agradezco a mis padres, Griselda e Ismael, por siempre estar presentes, apoyándome e impulsándome a seguir adelante, gran parte de mí se los debo a ellos, genética, emocional y académicamente hablando. Este trabajo es, sin duda, gracias y para ustedes.

Y, especialmente, a la que fue en gran medida responsable también de la confección de este trabajo, a Leonor, mi compañera de vida, la constructora de todas las cosas buenas que hay en ella, gracias por ser una constante guía e inspiración, nunca podré agradecerte lo suficiente. Te admiro y te amo.

Índice

I. Introducción-----	p. 6
II. Antecedentes-----	p. 12
III. La poesía helenística y los principios editoriales-----	p. 16
IV. Los yambos: Entre Arquíloco e Hiponacte; la influencia de Calímaco-----	p. 23
V. <i>Carmina Horatii</i> -----	p. 35
<i>Carmina</i> , I.1-----	p. 41
<i>Carmina</i> , I.38-----	p. 53
<i>Carmina</i> , III.30-----	p. 61
VI. ¿Horacio, un poeta moderno?-----	p. 68
VII. Conclusiones-----	p. 72
VIII. Bibliografía-----	p. 74

I. Introducción

La poesía griega antigua se nos presenta como un fenómeno que, en sus inicios, estuvo estrictamente emparentado con su acompañamiento musical, pero que, con el paso del tiempo, devino en la categoría literaria que reconocemos en la actualidad.

En el presente trabajo, la figura del poeta latino Horacio será nuestra guía para establecer la transformación del fenómeno poético desde Grecia antigua hasta la Roma del período augústeo. Al analizar sus influencias históricas, demostraremos, en primer lugar, el papel esencial que jugó Grecia helenística en la concepción de la poesía como literatura y objeto artístico para la posteridad y, en segundo, al hacer un análisis de su obra, especialmente sus *Iambi* y sus *Carmina*, rescataremos los elementos de contraste e innovación que nos permitan incrustar al poeta, en un criterio poético y no cronológico, en la modernidad más que en la antigüedad. Debemos aclarar que nuestro concepto de “poeta moderno” intenta establecer un contraste con la labor poética oral griega, es decir, la modernidad de Horacio reside en el trabajo escrito como punto de partida de su labor poética y, a partir de ello, investigaremos si ésta y otras características sitúan la obra horaciana dentro de la literatura moderna.

La métrica, temática y finalidad de la literatura helenística jugarán un papel primordial en la cimentación de esta idea. Al profundizar en la formación helenística del poeta de Venosa, tanto filosófica como literaria, demostraremos que distintas innovaciones poéticas, como las formas de versificación poética y la reglamentación de éstas fueron resultado, junto con otros factores, de una herencia ideológica griega de su tiempo, la cual

será analizada en su dimensión histórica para definir que los fenómenos artísticos están profundamente emparentados con su momento social y político.

Aunado a esto, buscaremos establecer un contraste entre dos rompimientos históricos literarios: el primero, el surgido del cambio de la oralidad hacia la escritura en época antigua y, el segundo, el cambio de paradigma producido por la mezcla y posterior renovación de géneros iniciada en época helenística y establecida por los poetas latinos en época augústea. Es muy importante reivindicar el papel del período helenístico como un forjador de la concepción moderna de literatura. Más allá de la relevancia de los temas abordados por sus autores, la literatura como un fenómeno escrito es resultado del cambio provocado por las innovaciones hechas por autores como Filitas, Calímaco, Posidipo o Meleagro.

Consideramos esencial mirar en Horacio a un autor de hibridación. La mixtura consolidada en su obra, ya sea de arquetipos arcaicos griegos, como la lírica, o arcaicos romanos, como la sátira, parte siempre de un punto de observación que mezcla interpretaciones posteriores al inicio creativo del género, de modo que cuando nos acerquemos a la postura horaciana con respecto al género yámbico, por ejemplo, siempre tendrá que tomarse en cuenta la visión que la crítica helenística tenía de éste para entender de mejor manera el quehacer poético del de Venosa. El papel del poeta como artista y la formación de un juicio crítico literario son, para nosotros, elementos que aparecen de manera consumada en el poeta latino.

Relevante también será mirar en el presente las profundas raíces estéticas que pueden encontrarse en los autores clásicos. Más allá de la inspiración, la influencia

histórica que provocó que pudieran existir movimientos artísticos modernos encuentra su origen en el cambio drástico puesto en marcha por los poetas helenísticos y posteriormente establecido como método por los poetas latinos de la época de Augusto. Centramos nuestra atención en Horacio por haber retomado la poesía lírica arcaica y haberla interpretado a través de su visión poética, fundiendo un horizonte de inspiración arcaico con una metodología helenística. Dicha interpretación, pensamos, comenzó a cimentar nuestra comprensión, imitaciones y rompimientos modernos de poesía.

Uno de los puntos en los que tenemos mayor interés en esta investigación es aportar fundamentos para la interpretación horaciana con base en su influencia helenística, específicamente del género epigramático, en los estudios horacianos. Normalmente se ha hecho énfasis en que, temática y métricamente, estuvo inspirado por poetas como Alceo, Safo, Píndaro o Asclepiades de Samos y, filosóficamente, por la escuela epicureísta específicamente de Filodemo de Gádara. Nuestro trabajo pretende distinguir a Horacio como un individuo influido por sus circunstancias históricas, haciendo de su trabajo literario un producto de la escuela helenística, no sólo en la presencia intertextual, campo fértil abundantemente trabajado en el pasado, sino también, en una perspectiva que mezcla este punto con los trabajos hechos a lo largo del siglo pasado que se han interesado en marcar un criterio de ordenación arquitectónico en las odas y épodos, la forma en la que los criterios editoriales helenísticos de obras de un género específico fueron abordados por Horacio para la creación de poemas, compilación de los mismos y disposición de éstos en una colección para atender un objetivo específico.

Así, creemos que muchos postulados poéticos modernos parten directamente de la fusión de horizontes entre la posturas helenísticas y la posturas latinas augústeas, siendo la

concepción de la obra literaria poética moderna un objeto preeminentemente escrito que es producto, junto con muchos otros factores, de una visión antigua que surge del alejamiento de la poesía como objeto musical, ritual y, definitivamente, oral. A pesar de que el presente trabajo abarca un período histórico muy amplio, buscaremos apegarnos a la observación de la función poética de Grecia antigua como antecedente de la culminación de la visión estética helenística. Tras esto, el período latino se observará solamente a partir y a través de Horacio, buscando los puntos de contacto y contraste que puedan rastrearse en el helenismo.

Nuestro enfoque será filológico y pretenderá abordar el método intertextual y alusivo en cruce con aquellas posturas teóricas que se han inclinado por la observación y apreciación de la construcción arquitectónica de la poesía horaciana. Con ello, queremos decir que el manejo de los textos griegos y latinos será esencial para nuestra investigación no como un fin, sino como un medio. Nuestro acercamiento a los autores clásicos busca emprender una investigación poética y literaria a través del trabajo de los trabajos más actuales y relevantes en el campo sin que no deje de lado la observación del texto como punto medular de la construcción de nuestra postura, cabe decir también que la investigación de los procesos de lectura en la antigüedad y la recepción temprana y tardía de la obra servirán como un método de acercamiento a nuestra obra.

En resumen, los puntos más importantes que intentaremos probar en nuestra investigación son los siguientes:

- Horacio puede considerarse un poeta moderno por ser un destacado ejemplo de la preponderancia de la escritura sobre la oralidad en la poesía, por haber construido

por primera vez una obra poética en estrecha relación con su medio de difusión y por hacer de su poesía un medio de la pervivencia de su figura como poeta, rasgos que se volvieron cimientos y base de la poética y la preceptiva literaria hasta la época moderna.

- La poesía griega tiene como punto de quiebre el momento en el que la escritura comienza a ser el medio idóneo compositivo y expositivo literario sobre la tradición musical oral, y la manera en la que se desarrolló la poesía latina se debe, en gran medida, a la influencia y recepción de la poética helenística en la ideología de los autores romanos.
- Los criterios editoriales helenísticos modificaron y condicionaron la recepción de la poesía creada en un tiempo anterior a este período y, al mismo tiempo, fueron una influencia importante para la confección de colecciones poéticas en época augustea.
- Horacio intentó crear nuevas normas genéricas a través de su obra, mezclando principios de géneros antiguos orales como la lírica con géneros más cercanos y escritos como el epigrama, con el fin de establecer nuevos principios literarios que modificaran y establecieran la concepción literaria y poética a partir de él.

Este último punto será visto a partir de la necesidad que existe de entender los procesos de lectura en la antigüedad, la edición y publicación de los textos en tiempos del poeta y el contexto histórico y social de su aparición. Consideramos que estos procesos se ven afectados por el cambio ejercido por la reglamentación poética de Grecia helenística y Roma augustea que Horacio pone en práctica, especialmente por haber hecho de géneros antiguos y no tan frecuentados como la lírica y la yámbica un estandarte de novedad

literaria. Esto no sólo nos será útil para los estudios clásicos, sino, evidentemente, también para el estudio de cualquier expresión literaria posterior a este período. La necesidad de observar con mayor interés la confección arquitectónica de los poemas en consonancia con la confección arquitectónica de los libros que los contienen a través de la apreciación intertextual y de conexiones alusivas literarias es un trabajo que no se ha visto con mucho interés en el pasado. Creemos que dos criterios de estudio, uno, que los investigadores se inclinen por seguir rastros alusivos e intertextuales en la obra de Horacio para encontrar paralelos e influencias u, otro, que prefieran analizar únicamente la conexión temática entre poemas de una misma colección buscando normas que permitan establecer un criterio compositivo único como clave para entender la disposición de la obra horaciana, deben mezclarse para intentar lograr nuevos resultados y una nueva aproximación a Horacio que nos permita tener una renovada atención hacia el quehacer poético en época augústea y la influencia que éste tuvo en la posteridad.

II. Antecedentes

ESBOZO SOBRE LA FUNCIÓN DE LA POESÍA EN LA GRECIA ANTIGUA: LA AURALIDAD, EL *PERFORMANCE* Y EL RITUAL

Poesía es una palabra que ha despertado, a lo largo de varios siglos, inspiración, análisis y un sinnúmero de intentos de definición que, con probabilidad, nunca lograrán certeza absoluta y atemporal. En una noción posmoderna, la poesía, junto a la literatura, ha perdido significado casi por completo. La certeza sobre qué es o no literatura y qué es o no poesía ha desaparecido, los intentos por minar viejas estructuras han logrado éxito al dar al lector la casi absoluta libertad de designar o descalificar algo como literario o poético.

La poesía griega fue un fenómeno diametralmente distinto a la poesía moderna en su contenido, formas y modos de comunicación.¹ En primer lugar, la poesía era, en origen, un evento pragmático que cobraba importancia dentro de la realidad social y política de un individuo insertado en su comunidad² y, tomando en cuenta ello, el evento poético se condicionaba a la presencia de un grupo de personas atendiendo a algo que se denomina rito. Bruno Gentili afirma que los niveles de oralidad varían de una cultura a otra y, para que ésta pueda denominarse con el término cultural oral, debe cumplir por lo menos con tres elementos³:

1) Oralidad en la composición: Esto quiere decir que en la creación de poesía el creador eche mano de una improvisación extemporánea.

¹ Gentili, 1984, p. 3.

² Idem.

³ Ibidem., p. 5.

2) Oralidad de la comunicación: Lo que comúnmente, y a partir de este momento, le denominaremos *performance* ante la imposibilidad de encontrar una palabra similar en español que pueda contener la carga semántica de la misma, y que indica que el proceso de interacción entre un compositor y su audiencia es, precisamente, oral.

3) Oralidad de la transmisión: También podemos llamarla "composición mnemotécnica"; esto indica que en el proceso de transmisión de un texto el único soporte para el creador es la memoria misma y ningún elemento escrito interviene en tal circuito.

Dicho esto, podemos deducir que la forma de composición, comunicación y transmisión de un texto determinan también, primero, la función de éste y, segundo, el contenido e intención del mismo dentro de una sociedad. Eric Havelock refiere un rompimiento abrupto entre la expresión oral y la expresión escrita⁴ para intentar explicar los grandes cambios surgidos en la literatura a partir del cambio en la cultural oral, sin embargo, pensamos que los procesos existentes en la forma de expresión de una cultura no escrita se adaptan y toman funciones específicas cuando existen nuevos elementos que pueden favorecer la expresión poética.

Por ejemplo, sabemos que la memoria fue elemental para el correcto funcionamiento del mensaje poético dentro de la sociedad griega arcaica, la función de ésta es imposible de imaginar dentro de una sociedad como la nuestra en la que la escritura ha surgido como la reina y absoluta referencia del texto poético, pero debe entenderse que el esfuerzo mental en la antigüedad, ante lo prescindible que resultaba el medio escrito permitió que la capacidad humana pudiera concebir, comunicar y conservar poemas como la *Iliada* a lo largo de siglos sin tener un apoyo escrito como referencia. La memoria, según

⁴ Havelock, 1986, p. 45.

Gentili⁵, estaba dividida en dos tipos: la de temas y fórmulas, es decir, el poeta tenía un repertorio mental del cual echar mano con lo cual el poema se rehacía en cada representación con una base similar que se establecía a través de inicios o cierres de frases o acompañamientos de nombres y, una segunda, mucho más rígida, denominada memoria mecánica. Ésta indica que un poeta debía aprender palabra por palabra un texto y recitarlo sin cambio alguno al momento de poner en práctica su oficio. Se puede pensar que el proceso existente en el sistema de memorización en Grecia arcaica era mucho más cercano al tipo temático y formular que mecánico, y la más obvia evidencia de esto son los poemas homéricos que basan en la repetición formular el modo de tejer de todo el texto poético presumiblemente oral.

Es en este aspecto que realmente podemos establecer una diferencia de fondo entre la comprensión de la realidad poética de Grecia arcaica y la época romana. La memoria y el mito fungían como un tejido conectivo de la cultura oral e instrumento social de interacción del pasado con el presente, de la tradición con la actualidad y del poeta con el auditorio.⁶ La narración del mito insertado dentro del *performance* poético intenta hacer *mimesis* de la realidad creando una nueva manera de acercarse a ella y la manera de acceder a esa información es a través de la memoria, medio que posibilita el recuerdo y, al mismo tiempo, el continuo rehacer del texto poético. De esta forma, el planteamiento de la naturaleza poética oral nos presenta el medio para destacar, a través de la comparación, las innovaciones que surgieron tanto en la poesía oral ya existente al momento de su fijación escrita como de la poesía compuesta, comunicada y transmitida por una vía casi

⁵ Gentili, op. cit., p. 7.

⁶ Ibidem., p 61.

exclusivamente escrita, y esto, naturalmente, nos lleva al período, comúnmente denominado como helenístico en Grecia.

III. La poesía helenística y los principios editoriales

Alan Cameron afirma que el término "helenístico", a diferencia de "alejandrino", puede ser utilizado para referirse a poetas de muy distintas partes del mundo, no solamente aquéllos que trabajaron o tuvieron un contacto directo con Alejandría y, por ello, resulta mucho más neutral.⁷ Desde su punto de vista, los poetas de la llamada literatura helenística se desempeñaron en una extensión geográfica demasiado amplia, de forma que los elementos para catalogar a un autor como helenístico permiten una mayor flexibilidad. Por lo tanto, debemos pensar que la extensión geográfica de los poetas y filólogos considerados helenísticos hizo también de la creación literaria en este tiempo un fenómeno con una mayor abundancia temática y formal que en la antigüedad. Como dijimos anteriormente, en contraste con la poesía arcaica griega, la poesía helenística hizo uso de la escritura como medio de expresión y esa misma primacía del soporte escrito modificó el juicio que los poetas helenísticos tenían sobre los autores anteriores a ellos.

En primer lugar, la escritura permitió que la creación poética ya no se limitara a la ocasión pública en donde la comunidad fungía como el medio de divulgación,⁸ como sucedió, por ejemplo, con la poesía mélica, ya fuera monódica como la de Safo o coral como la de Píndaro, en época arcaica. Sabemos que el carácter público, social y político era básicamente una condición necesaria del género⁹ que, a partir del registro escrito, cambió dicha limitación abriendo espacio a la posibilidad para el poeta de crear su obra como poesía privada. Las nuevas condiciones de creación de la poesía mediada por la escritura provocaron, como mencionamos anteriormente, no sólo cambios en la nueva literatura, sino

⁷ Cfr. Cameron, 1995, pp. 24-25.

⁸ Fantuzzi & Hunter, 2002, pp. 24-27.

⁹ Cfr. Gentili, 1984, p. 3; Ford, 2002, p. 10.

también en la manera en la que la tradición oral ya existente comenzó a ser vista por los antes oyentes y ahora lectores. Uno de los casos más importantes de este cambio fue la poesía lírica, género que, además de ser visto tras este proceso como excluyente y personal y no ya necesariamente enclavado en la comunidad,¹⁰ comenzó a entenderse dentro de un contexto que se veía afectado directamente por su medio de publicación.¹¹

Los grandes poetas líricos arcaicos comenzaron, en época helenística, a formar parte muy pronto de grupos selectos que filólogos como Aristófanes de Bizancio estructuraban en listas. Esto, además de condicionar la visión del género lírico haciendo inmediatamente destacables a los autores del canon¹² sobre los demás, provocó que la obra de éstos se comenzara a ver como un todo literario y ya no como unidades individuales poéticas; si anteriormente existían poemas aislados y la comunidad que tenía acceso a ellos conocía un número limitado de éstos, ahora comenzó una preocupación por estructurar una especie de obras completas en distintos libros y con distintos criterios. La obra lírica de autores como Safo o Alceo, que nos ha llegado de forma mínima hasta la actualidad, fue ordenada con un criterio temático, alfabético o métrico y ésa fue la forma en la que muchos autores percibieron, en un primer momento, su obra poética. Recientemente y gracias a la publicación de dos nuevos poemas de Safo, los llamados poemas *de Cipris* y *de los hermanos*, se ha podido establecer que muy probablemente el primer libro de poemas de Safo de la edición alejandrina fue publicado con un orden alfabético que sólo podía verse roto por el poema de apertura y cierre de este libro, los cuales no seguían este mismo criterio dado que atendían a una necesidad editorial en la que ambos debían ser poemas de

¹⁰ Cfr. Babcock, 1981, p. 1625.

¹¹ Cfr. Hutchinson, 2008, pp. 2-5.

¹² Estos mismos poetas filólogos helenísticos crearon un canon de nueve poetas líricos que sobresalían y debían ser especialmente estudiados e imitados: Píndaro, Safo, Alceo, Baquílides, Anacreonte, Íbico, Simónides, Estesícoro y Alcmán; de lo anterior es evidencia el epigrama de la *Antología Palatina*, 9, 184.

importancia y ampliamente conocidos por los lectores. Además, cabe agregar que la práctica de ordenar alfabéticamente los poemas, dada la natural ausencia de un título que los identificara, se basaba en el denominado *incipit*, es decir, el primer verso de cada poema que funcionaba como una especie de título; la primera letra de éste era la considerada para seguir un orden sin que la segunda letra se tomara en cuenta para formar una subordenación alfabética como se hace actualmente, es decir, si un *incipit* iniciaba con "Ab" no necesariamente era seguido por otro que comenzara con "Ac", dado que la secuencia sólo se establecía indiscriminadamente a partir de la primera letra.¹³

Es esencial tomar en cuenta el proceso de "titulación" de los poemas a través de los *incipit* porque, además de que será un elemento importante en nuestro análisis del orden de libros de Horacio, quedará como una marca que para los filólogos ha resultado clave para la identificación de poemas no conservados. Sin ser el primer ejemplo pero sí uno de los más importantes en la actualidad, el Papiro G40611, mejor conocido como Papiro de Viena, publicado en el año 2015, es un texto que nos muestra un proceso de edición y recopilación de epigramas helenísticos que data seguramente de antes de la edición de la llamada *Corona de Meleagro*, antología de textos que recopiló gran parte de la producción oligostíquica griega del tiempo. Se cree que para la creación de esta colección, el mismo Meleagro o los editores consultaron otro u otros textos con epigramas y, a partir de éste o éstos, hicieron una lista o confirmaron la presencia de epigramas que ya tenían dentro de una lista propia, con epigramas que encontraban dentro de los textos consultados. Ahora bien, el Papiro de Viena arroja luz sobre este proceso editorial, puesto que, en primer lugar, nos da una lista y posteriormente una serie de *incipit* de los que, hasta el momento, sólo se

¹³ cfr. Obbink, 2016, pp. 41-47.

ha podido hacer identificación con un epigrama de Asclepiades de Samos, orden que, por cierto, probablemente seguía el sistema propuesto por primera vez por Calímaco de Cirene en sus llamados *Pinakes*. En segundo lugar, el texto nos da información sobre el número de versos de cada uno de los epigramas, el metro en el que se encontraban éstos, en su mayoría dísticos elegíacos, y la cantidad de epigramas de la obra planeada, la cual se puede deducir, a partir de la información que obtenemos de los editores de la misma, que sería un conjunto de 226 epigramas en el primer libro, de 4 a 6 líneas en promedio, para una colección de 4 libros con un total de aproximadamente 800 epigramas y 4000 líneas en total. Si hacemos una comparación con las presumibles 4,500-6,000 líneas de los cuatro libros de la posterior *Corona de Meleagro*, tenemos una obra de dimensiones sobresalientes.¹⁴

La comparación entre dos textos que en época reciente han dado mayor información sobre este tema, la edición de Safo establecida por los alejandrinos y la cuidadosa edición que encontramos en el Papiro de Viena, nos puede conducir a entender las diferencias existentes entre la planeación de una edición lírica compuesta por obras de un mismo poeta arcaico y la de una edición de epigramas de distintos autores mucho más cercanos cronológicamente a los editores, así pues, se aprecia que la condición editorial que los filólogos helenísticos impusieron a la recepción de las obras fue un punto igual de relevante y con tanta influencia como la poesía en sí misma.

Debemos decir que la información que tenemos sobre la edición helenística de las obras líricas de autores arcaicos hace que sea muy difícil establecer o negar la intención de Horacio de hacer de sus *Carmina* un objeto literario de estas características específicas y, a

¹⁴ Dada la reciente publicación del Papiro G40611, la información sobre el mismo es poco contradictoria y la más grande fuente de análisis que tenemos hasta el momento la encontramos en la misma edición. Cfr. Parsons, Maehler, Maltomini, 2015, pp. 1-17.

su vez, afirmar que este ejercicio de disposición lírica podría distinguirse a primera vista de la organización y disposición que se hacía de colecciones de epigramas en objetos literarios como las "coronas" o antologías. Hemos visto que la disposición de poemas en la presunta edición alejandrina del libro 1 de poemas de Safo tenía en el poema primero y último un objeto de especial atención que salía del criterio editorial de todas las demás obras, aunque Dirk Obbink dice que también en un poema puesto en una posición media del libro puede notarse un punto de mayor atención en el acomodo de la obra.¹⁵ De la misma forma, en la más importante antología de epigramas que existía en la época de Horacio, la ya nombrada *Corona*, Meleagro dispone una elegía de inicio y final de la obra como presentación y clausura respectivamente. Podemos deducir de esto que un punto que unía el criterio editorial de una antología epigramática y una colección lírica de un autor arcaico era la necesidad de presentar y terminar su obra con un poema que fuera especialmente relevante dentro de la comprensión de éste y, por lo tanto, que el libro como objeto ya comenzó a figurar como una representación poética que aportaba un postulado estético del editor y/o autor al lector más allá del poema como objeto individual.

De esta forma, se puede afirmar que la llegada de la escritura como medio de expresión literaria, como se ha dicho en el capítulo anterior, modificó la comprensión, expresión, distribución, alcances y concepción de la poesía. Con la escriturización de los géneros no sólo se modificaron las obras que fueron hechas a partir de ese momento en adelante sino que, en realidad, el panorama de afectación permeó las obras anteriores, es decir, nuestra comprensión de la poesía oral y el *performance* se vio permanentemente afectado y condicionado por el cambio definitivo de medio de referencia escrita. Así, las

¹⁵ Obbink, op. cit., p. 44.

expresiones escritas que hasta ese momento no eran necesariamente literarias, como el epigrama antes de siglo IV a. C., cambiaron y mutaron hacia un medio común y muy popular de expresión poética. En resumen, el análisis de la cualidad estética o literaria de un acto de habla puede cambiar sus cualidades pragmáticas, como es el caso de la poesía oral con fines pragmáticos rituales en un entorno social, por cualidades estéticas, cuando esta poesía se registra por escrito y se vuelve un objeto de lectura individual con un fin meramente estético, sin descartar sus características políticas, rituales, etc., siendo el mismo objeto de referencia el que cambia dependiendo del lugar, momento, soporte y público que la recibe.

Podemos establecer el ejemplo de una vasija griega de uso cotidiano cuyo valor estético como vasija existe, pero su función primordial es servir como recipiente de líquidos. Si en un momento dado ésta se rompía, los pedazos que la componían podían servir como soporte de escritura y convertirse en un ὄστρακον o, quizás, si esta vasija se conservara hasta nuestro tiempo, su existencia sería primordialmente un objeto puramente estético cuya función inicial de recipiente ha quedado por completo relegada y cuyo punto de mayor atención es la decoración con la cual fue adornado dicho recipiente para su observación en una colección o un museo fungiendo como un medio de identificación de la época que la concibió. De la misma forma, las inscripciones epigráficas en piedra que en un dado momento sirvieron, por ejemplo, en eventos o marcas funerarias como recuerdo de un individuo fallecido, con el paso del tiempo devinieron, dependiendo de su calidad que era juzgada por la opinión del editor que hacía la recopilación, una obra literaria digna de coleccionarse junto a muchas otras, ya fuera recogidas de la misma manera o ideadas directamente para funcionar dentro del soporte escrito y siendo parte de una colección o un

conjunto de obras literarias cuyo monumento u objeto funerario de referencia sería la obra literaria en sí misma.

La marca de este proceso de transformación de la poesía será esencial para entender la manera en la que Horacio planeará su obra, en el caso de los *Iambi* a través de yambos ya escritos en conjunto con otros creados con la finalidad de publicarse dentro de una colección específica y, en el caso de los *Carmina*, de poemas hechos con la finalidad de ocupar un espacio dentro de un libro poético e interactuar con los otros que forman parte de él y, no sólo eso, sino también con los otros libros que formarán parte de toda una obra poética denominada con un mismo nombre.

IV. Los yambos: Entre Arquíloco e Hiponacte; la influencia de Calímaco

La formación del libro de épodos que, en su momento, Horacio nombró simplemente *Iambi*, surge como antecedente cronológico, ideológico y editorial de la que se convertiría posteriormente en su obra cumbre, los *Carmina*. El yambo como género y como metro fue probablemente uno de los primeros medios con el que Horacio experimentó al comienzo de su carrera como poeta y, por lo tanto, antes de ser introducido en el Círculo de Mecenas; no obstante, de la misma forma que sucede con los *Sermones*, cuyo género encontraba un elevado antecedente en la figura de Lucilio, ya existía un autor yámbico de referencia dentro de la poesía latina y era, naturalmente, Catulo.

Podemos notar que la intención de Horacio, así como sucede con todos los géneros que trabajó a lo largo de su vida, fue establecer en sus yambos una marcada separación con la obra catuliana que, incluso, algunos han visto a través de una crítica implícita.¹⁶ Los puntos de contraste más relevantes en los *Iambi* horacianos con respecto al desarrollo que había hecho de este metro el autor de Verona fueron los siguientes: Primero, notamos que Catulo tiene la clara intención de hacer que la lengua latina pueda adaptarse al metro yámbico griego mientras en Horacio sucede todo lo contrario.¹⁷ El ideal poético horaciano, como lo mencionará posteriormente de manera explícita en el final de la oda que cierra el libro tercero de *Carmina*, es ser el *princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*.¹⁸ Considerarse así no es intentar olvidar la obra catuliana, sino afirmar que la conducción del espíritu y canto de los poetas eolios, y de los líricos en general, fue actualizada y

¹⁶ Traina, 1986, p. 253.

¹⁷ Cupaiolo, 1967, p. 137-162.

¹⁸ Hor., *Carm.* 3.30.13-14.

transportada a través de él para su apropiación en el medio latino, y no a la inversa. Los *modos italos* nos hablan sobre esa clara intención y la elección de palabras en el poeta de Venosa nunca resulta una casualidad. De la misma forma, mientras en Horacio hay un sentimiento de cierre y definición en cada uno de sus libros y obras, en Catulo hay una apertura en donde se puede notar una polarización entre presente y pasado, a diferencia de Horacio que establece un juego de diferencias entre el tiempo presente y el futuro.¹⁹ Esto, obviamente, en gran medida se debe al papel que jugó Horacio en la construcción de su obra al no haber dejado incompleta la conformación de sus poemas dentro de la edición que éstos componen. Horacio, muy probablemente, fue uno de los primeros poetas romanos en haber publicado en vida colecciones completas de poemas establecidos de principio a fin por un criterio propio y, aunque la crítica sigue presentando la cuestión catuliana editorial como un asunto sin solución,²⁰ creemos que las trazas editoriales que sí pueden destacarse de la obra del poeta de Verona, como la unidad que va del poema 61 a 68,²¹ nos ayudarán a ver que ya había un antecedente en Roma que debió promover en Horacio un deseo por establecer su propia firma en su criterio editorial y, como con la métrica, un distanciamiento con respecto a la obra de Catulo.

De la misma forma, una de las principales diferencias entre la poesía yámbica de Horacio y la tradición neotérica que encontró en Catulo a su más destacado representante es el poeta al que tomó como mayor inspiración, Arquíloco, y aunque es muy probable que los

¹⁹ Traina, op. cit., p. 254.

²⁰ Mayor información sobre las opiniones más extremas, la de Schimdt, que afirmaba que ninguno de los poemas de Catulo fueron ordenados por él en vida, y la de Willamowitz, que por el contrario pensaba que todo el libro de *Carmina* había tenido una ordenación directa del propio Catulo, cfr. Skinner, 2007, pp. 35-53.

²¹ Skinner, 2007, p. 40.

yambos tanto de Arquíloco como de Hiponacte fueron conocidos por vía directa en Roma,²² es muy complicado establecer claramente una dirección de la tradición de los yambógrafos griegos arcaicos hasta los autores latinos.²³ La adopción de la estética o formas poéticas de un yambógrafo en época de Horacio era vista, probablemente, más bien como herencia de la posición que habían adoptado los poetas helenísticos con respecto a éste, por ejemplo, al saberse que Calímaco expone que su principal maestro para la confección de sus yambos es Hiponacte,²⁴ es mucho más probable que los poetas neotéricos romanos se inclinaran más hacia la obra hiponactea que arquiloquea. De hecho, en época helenística se comenzó una querrela entre pro y anti calimaqueos que era, en otras palabras, un conflicto estético entre los detractores y partidarios de la poética de Arquíloco.²⁵ A partir de este antecedente podemos explicar que la idea general de la oposición entre la poética arquiloquea e hiponactea hizo que la adopción del "bando" de Arquíloco por parte de Horacio lo colocara como un "opositor" de la doctrina poética calimaquea, noción que constituye un error de juicio que sobrevive aún en fechas muy cercanas en destacados especialistas.²⁶

Por ejemplo, Hans-Christian Günther, en un tendencioso y por demás desinformado análisis, intenta conectar a Horacio directamente con la lírica arcaica menospreciando la obvia presencia de la poética y mentalidad helenística comprobada a lo largo de ya más de 100 años de filología.²⁷ Afirma que, a diferencia de los neotéricos que voltearon hacia la poesía alejandrina,²⁸ asumiendo que es una decisión factible acercarse o alejarse de un

²² Degani, 1993 , p. 83.

²³ id., p. 86.

²⁴ Call. I. 1.

²⁵ Degani, op. cit., p. 84.

²⁶ "but because Horace cites Archilochus, not Callimachus, as his model, implicit references can only be understood correctly in the context of Horace's declared poetic aims", Günther, 2015, p. 175.

²⁷ cfr. Reitzenstein, 1908; Pasquali, 1920, Puelma Piwonka, 1949; Cody, 1976; Citti, 2000.

²⁸ Günther, op. cit., p. 177.

horizonte cultural al que pertenecían, Horacio prefirió volver la vista hacia la literatura latina arcaica al no menospreciar su pasado cultural como sí lo hicieron los primeros²⁹ y, a su vez, hacia la poesía lírica griega arcaica. Podemos responder a ello, sin requerir mayor profundización, que Horacio es uno de los autores que más énfasis hace en criticar la tradición poética que lo antecede remarcando que en Roma, a diferencia de Grecia, no todo tiempo pasado, poéticamente hablando, fue mejor.³⁰ En un último ejemplo sobre la premeditada decisión de ignorar bibliografía con el fin de promover un análisis superficial y poco informado, Günther afirma que la práctica métrica de Horacio sigue fielmente los preceptos líricos arcaicos y no los helenísticos,³¹ a lo cual podemos responder que la mediación para comprender dichos preceptos son, en gran medida, romanos o helenísticos dada, entre muchas otras razones, la estandarización hecha por éstos, y que la fidelidad métrica a su modelo es implícitamente anticalimaquea.³² Los argumentos de Günther sobre el procedimiento "anti-calimaqueo" horaciano se basan en las diferencias creativas o en diatribas que son menos agresivas de parte del poeta romano. Para el Sr. Günther, que Horacio escoja a Arquíloco sobre Hiponacte es ya anticalimaqueo y parece afirmar que el lenguaje crudo de Calímaco sólo puede ser hiponacteísmo llamándolo vulgar,³³ demostrando en ello una herencia, abiertamente mencionada, de la visión moralina y edificante de Eduard Fraenkel con respecto a épicos como el VIII y XII a los que, incluso, calificó de repulsivos.³⁴

²⁹ Ibidem., p. 176.

³⁰ Hor., *Epist.* 2.1.30-35.

³¹ Günther, op. cit., p. 181.

³² "Horace's metrical fidelity to his model is an implicitly anti-Callimachean statement", Günther, op. cit., p. 82.

³³ Günther, op. cit., pp. 196-197.

³⁴ Fraenkel, 1957, p. 58.

Con esto, no se pretende disminuir la valía del análisis del Sr. Günther y, mucho menos, del destacadísimo libro de Eduard Fraenkel en la visión y comprensión de Horacio y sus influencias; Günther hace un destacado análisis sobre el lugar del épodo XVI dentro de la colección de *Iambi* como la más aguda expresión de los cimientos de la estética de la poesía augústea y gran parte de sus apreciaciones generan un gran aporte y son en extremo esclarecedoras. Sin embargo, pensamos que la pretendida idea de contraponer la corriente yámbica de un autor y otro y que, esto, además, represente una negación de la poética de Calímaco en Horacio nos parece un ejercicio poco propicio, superficial e infundado.

El asumido cambio de paradigma existente de la oralidad a la forma escrita de la poesía encuentra en Calímaco uno de los mejores y más plausibles ejemplos en época helenística y, con base en lo que podemos saber a partir de su obra conservada, destacamos la profunda conexión ideológica entre la naturaleza creadora de Horacio como poeta y el originario de Cirene. Como es bien sabido, en el proemio de los *Aitia* de Calímaco, el poeta expone de inmediato el medio por el cual produce su creación poética y la divinidad que le ha facilitado dicho instrumento:

καὶ γὰρ ὅτ]ε πρ[ώ]τιστον ἔμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα

γούνασι]ν, Ἀ[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος.³⁵

(Y cuando por primera vez coloqué la tablilla sobre mis rodillas, me dijo el Licio Apolo...)

Esta descripción en el proemio tiene fines específicos. Desde el principio, Calímaco nos hace ver que la tradición poética oral ya no es preponderante y su medio de conservación ahora necesariamente se encuentra en el soporte escrito. La posteridad sólo podrá acceder a

³⁵ Call. fr. Pf. 1.21-22.

Hiponacte a través del ejercicio de lectura y el poeta mismo ya sólo puede dar un nuevo discurso a través de la pluma de Calímaco; la voz es un escrito y la reproducción de la misma en este soporte permite que el autor reviva una y otra vez a través del ejercicio de lectura de aquél que se acerque al texto. El planteamiento calimaqueo nos dice que su medio de permanencia será ya a través de la pervivencia escrita del objeto poético, y no sólo eso, sino que los poetas que lo antecedieron también forman ya una unidad escrita que necesita de este medio como punto de acceso para aquéllos que quieran conocer su discurso. La presencia de Hiponacte en Calímaco no es innovadora ni tampoco es éste el primero en traerlo a su poesía como influencia; de hecho, el modelo hiponacteio estaba probablemente muy difundido en su época y era ampliamente conocido,³⁶ pero fue esto precisamente lo que le permitió, por un lado, definir su propio perfil sobre Hiponacte en contraste con las demás visiones sobre éste.

De esta manera, Calímaco construye en sus yambos una transición que lleva al Hiponacte arcaico y performativo hacia el helenístico y escritural, y, al mismo tiempo, la naturaleza de su obra lo hizo un perfecto modelo para que funcionara para denunciar culpas expresadas a través de personajes variados en distintas ocasiones y con adversarios particulares. La forma en la que Hiponacte atacó a sus adversarios fue un medio idóneo para que Calímaco se enfrentara a las críticas y querellas estéticas y poéticas que lo rodeaban en su tiempo y no debe sorprendernos que este medio de apropiación del poeta, ya no con Hiponacte sino con Arquíloco y Calímaco mismo, fuera la forma en la que Horacio decidió expresar de mejor manera sus ideas en los *Iambi*.

Lo poco que podemos deducir de lo conservado en el papiro de Ἰαμβοὶ de Calímaco nos sugiere que los 4 primeros yambos formaban una unidad y, por lo tanto, tenían un

³⁶ Edmunds, 2001, p. 78.

orden que exponía una sugerencia de lectura de la obra de parte del autor/editor.³⁷ Esto, evidentemente, también influyó en la forma en la que los autores posteriores, entre ellos, Horacio, concibieron la disposición de su obra para enriquecer la experiencia poética de su lectura. Esto marca la voz del performador poético oral hacia la voz del lector que imagina, marca y entiende cambios de vocabulario o personajes en el proceso de lectura con diversas *personae loquentes*, en otras palabras, no es aventurado decir que el lector se vuelve a partir de este momento el performador del poema y éste actualiza continuamente a través del sentido común los asuntos trascendentes que están implícitos en el texto.³⁸

Hay algunas características de los *Iambi* de Horacio que intentan definir su separación de Calímaco y de la tradición, por lo menos, textual y métricamente. Primero, todos los metros registrados en Horacio aparecen en la obra de Arquíloco mas no así en Hiponacte, además, tampoco están atestiguados éstos en ningún patrón métrico dentro de la obra de Calímaco³⁹ y tampoco hay presencia de falecios, metros que eran los más característicos de las *nugae* de Catulo.⁴⁰ Se puede explicar esto en la intención de Horacio de recuperar una idea générica del yambo a partir del autor que será su guía, Arquíloco, alejándose de cualquier otra influencia générica posterior.⁴¹ Marcar la distancia con otros autores a partir de los metros utilizados no es poca cosa, pues Horacio parece decirnos que lo que él está haciendo no se había hecho desde que Arquíloco compuso yambos por última vez hace ya más de cinco siglos. Lo anterior, sin embargo, no debe interpretarse como un alejamiento absoluto de Calímaco, y eso podemos confirmarlo de la siguiente manera.

³⁷ Id., p. 80.

³⁸ Id., p. 89-90.

³⁹ Barchiesi, 2001, p. 158.

⁴⁰ Id., p. 159.

⁴¹ Id., p. 147.

Las razones por la que Calímaco pensó que Hiponacte era una buena vía de expresión de sus propias ideas y que su actualización podía servir, al mismo tiempo, para certificar su propia labor yambográfica son, en gran medida, las mismas que hicieron que Horacio se decantara por tomar a Arquíloco como estandarte de sus *Iambi*. No debe perderse de vista que, al igual que la presencia de Hiponacte en Calímaco, la poesía arquiloquea funciona como un cohesor de la obra de Horacio que no debe hacernos interpretar todos los poemas que componen sus Épodos de la misma manera.⁴² Por ejemplo, la personalidad poética de Arquíloco le permitió a Horacio, en momentos turbulentos, cuestionar la naturaleza del rol del poeta y su posición en un tiempo de cambio político⁴³ - ya que la comprensión de la situación histórica de Horacio dentro de la Guerra Civil al momento de haber creado estos poemas es básica para hacer una mejor aproximación hacia éstos-.⁴⁴ A pesar del evidente factor de cohesión, hay algunos épodos que son mucho más "arquiloqueos" que otros, y la función que este carácter tiene en cada uno obedece a intereses específicos por transmitir ideas o postulados casi siempre políticos.

Los *Iambi* funcionan como un catalizador y un introductor del ejercicio que, posteriormente, con un fin de mucho mayor alcance y llevando un trabajo mucho más detallado desde el principio, verá su consagración en el corpus de *Carmina*. Por esa razón, ya podemos encontrar interconexiones entre épodos de la primera y de la segunda parte del poema. Por ejemplo, William Fitzgerald propone que hay una relación de ironía paralela entre el yambo 2 y el yambo 16 horaciano; de la misma forma, entre el 8 y el 14 hay paralelos de invectiva amorosa y entre el 9 y el 13 unidades que podríamos identificar

⁴² Fitzgerald, 1988, p. 176.

⁴³ Id. p. 177.

⁴⁴ Barchiesi, op. cit., p. 141.

como simposíacas.⁴⁵ Si seguimos esta línea interpretativa, veríamos que incluso en un libro de apenas 17 poemas, Horacio ya tiene interés en cohesionar los poemas a través de su posición e interrelación con los otros elementos existentes en ellos, especialmente si atendemos a su posición, la cual está en un perfecto paralelo inicial y final dentro del libro.

Además, ya aparecen experimentos de intertextualidad en los yambos horacianos. Uno de los más conocidos surge desde el comienzo del épodo 1:

*Ibis Liburnis inter alta navium,
amice, propugnacula,
paratus omne Caesaris periculum subire,
Maecenas, tuo*⁴⁶

que encuentra un evidente paralelo en un fragmento arquiloqueo:

" ⊗ []νηὶ σὸν σ[μ]ικρῆι μέγαν // πόντον περή[ς]ας ἤλθεσ ἐκ Γορτυνίης"⁴⁷.

Stephen Harrison, más allá de haber notado esta similitud,⁴⁸ nos sugiere que el paralelo entre estos pasajes no es textual, sino de sentido por una temática y circunstancia similar que se plantea en ambos poemas. La relevancia de esto, para nosotros, es observar que en los yambos no hay aún una intención de parte de Horacio de establecer intertextos, ya sea a manera de *motto*, es decir, como una frase textual tomada de un texto y expuesta

⁴⁵ Fitzgerald, op. cit., pp. 179, 186, 190.

⁴⁶ Hor. *l.*, 1.1-4.

⁴⁷ Arch. f. 24 W, 1-2.

⁴⁸ Harrison, 2001, pp. 167-168.

como parte inicial de un nuevo poema⁴⁹ o como *imitatio* que estableciera una relación léxica con el poema de partida.

Llamamos *experimentación* al proceso creativo de Horacio en los Épodos porque consideramos que de la misma forma que encontramos principio de acomodo intencional en paralelo en poemas de esta colección, así también observamos un ensayo de inicio de relación textual que tendrá una mucho mayor definición y un ejercicio conciso en la práctica poética de los *Carmina*. El criterio métrico y la variedad temática están establecidas a través de una estudiada dialéctica entre ambas que incluso puede formar unidades entre épodos acomodados consecutivamente, como el 11 y 12, que podrían ser vistos como una misma unidad poética.⁵⁰

Dicho lo anterior, además de los obvios y ampliamente registrados intertextos calimaqueos en la obra de Horacio, la visión del poeta de Cirene puede encontrarse en la elaboración retórica del discurso horaciano y, en contra de la visión de Günther, en la adopción de su estética para proyectarla en la poesía latina.⁵¹ Las implicaciones de la inclusión de Arquíloco dentro de la poesía latina por parte de Horacio pueden notarse especialmente en la conclusión que expresa el latino en la reelaboración de un tema arquiloqueo en el Épodo II. A pesar de que, por lo fragmentario de la obra conservada del poeta de Paros, la extensión de la influencia textual dentro del segundo épodo horaciano es materia siempre discutida, K. J. Dover afirma que el final del poema de Horacio golpea con una nota de ironía que no puede observarse en ninguna parte como algo importado de lo

⁴⁹ Cavarzere, 1996, pp. 11-16.

⁵⁰ Cucchiarelli, 2008, p. 75.

⁵¹ Cfr. Cody, 1976, p. 53.

que podemos reconstruir de algún poema de Arquíloco.⁵² Las innovaciones horacianas en la poética arquiloquea evidencian un tratamiento que el de Venosa reproducirá en básicamente todos los géneros a los que se aproxime a lo largo de su vida. No obstante, es relevante entender el motivo por el cual el interés en los yambos de Arquíloco antecede a la confección de su obra maestra, los *Carmina*, y la forma en la que aquéllos le ayudaron a formar un primer intento, mucho más pequeño y menos aventurado, de lo que en su época de madurez cumpliría con su obra maestra.

Eduard Fraenkel afirma que no todos los épodos son de un evidente espíritu arquiloqueo, probablemente en el VII, IX y XVI podríamos encontrar mucho más marcados ecos de la poesía puesta en práctica por el poeta de Paros,⁵³ pero también nos dice que parte de la importancia de la presencia, no sólo de los temas, sino también de los metros utilizados por Arquíloco dentro de los *Iambi*, puede entenderse por la noción contemporánea a Horacio que establecía que los metros de Alceo y Safo provenían directamente de Arquíloco.⁵⁴ Si asumimos esto, Horacio no sólo intenta cimentar el género yámbico en Roma con sus épodos sino, además, certificar el mismo camino poético que los metros de los autores que le sirven de inspiración siguieron dentro de la historia de la literatura griega. Las remarcadas características arquiloqueas de su obra se contrapondrán posteriormente a las características lesbias métricas de sus odas con el fin de hacer un ejercicio genérico que marque similitudes pero, especialmente, contrastes que permitan establecer cada género como independiente⁵⁵, aunque esto último no impide considerar que

⁵² Dover, 1963, p. 208.

⁵³ Fraenkel, op. cit., p. 29.

⁵⁴ Id., p. 346.

⁵⁵ Dover, op. cit., p. 274.

la línea poética seguida de los *Iambi* a los *Carmina*, en una evolución métrica y temática, hace ya, de los propios épodos, *carmina* horacianos.⁵⁶

⁵⁶ Fraenkel, op. cit., p. 65.

V. *Carmina Horatii*

Hemos visto que en el experimento poético que Horacio realiza en sus *Iambi* se comienzan a notar decisiones estilísticas y editoriales que posteriormente serán reforzadas y perfeccionadas en la confección de sus *Carmina* y, por este motivo, nuestra intención fue tomar estos elementos presentes en los yambos para ayudarnos a plasmar una mejor idea de lo que Horacio pretende exponer en sus odas. Anteriormente destacamos que las decisiones métricas funcionaron como un distanciamiento de una tradición yámbica moderna y un acercamiento al género arquiloqueo arcaico; además, vimos que había una presencia temática de un fragmento de Arquíloco en el Épodo 1 de Horacio, aunque no paralelos explícitamente textuales, y la relación entre yambos que se establecía en paralelo por su posición hacia el inicio y final del libro. Estos tres elementos fungirán como los puntos de partida de nuestro análisis de las odas para poder observar el procedimiento final editorial horaciano y cuáles fueron las implicaciones del mismo para la comprensión de los *Carmina* como una obra cohesionada.

LOS CRITERIOS DE EDICIÓN EN LOS *CARMINA* HORACIANOS

La planeación editorial de una obra tan grande como los *Carmina* de Horacio nos presenta mayores dificultades de análisis que los *Iambi*, no sólo por la ya nombrada extensión, sino también por la cantidad de alusiones textuales, variedades métricas, contraste en el tamaño entre los poemas y tiempo tomado para la publicación de la obra. Esto es si sólo lo limitamos a los tres primeros libros que fueron publicados en conjunto, ya que agregar como variable el cuarto libro publicado posteriormente, que evidentemente presenta un agregado interpretativo que se conecta con la unidad que ya formaban los tres primeros

libros de odas, hace la distinción de un criterio unívoco específico de ordenación de la obra una tarea prácticamente imposible;⁵⁷ sin embargo, hemos visto que hay una gran influencia de los métodos poéticos helenísticos. Igualmente, hemos destacado hasta el momento el procedimiento de adopción de figura de autoridad por Calímaco con Hiponacte, que es muy similar a aquello que realiza Horacio con Arquíloco, pero, en especial, queremos destacar un criterio que puede verse también en la conformación de antologías epigramáticas que encuentran en Meleagro a nuestra figura más importante para dichos fines:

ΜΕΛΕΑΓΡΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (AP, IV, 1)

Μοῦσα φίλα, τίτι τάνδε φέρεις πάγκαρπον ἀοιδᾶν
 ἢ τίς ὁ καὶ τεύξας ὕμνοθετᾶν στέφανον;
 ἄνυσσε μὲν Μελέαγρος· ἀριζάλῳ δὲ Διοκλεῖ
 μναμόσυνον ταύταν ἐξεπόνησε χάριν·
 πολλὰ μὲν ἐμπλέξας Ἀνύτης κρίνα, πολλὰ δὲ Μοιροῦς
 λείρια, καὶ Σαπφοῦς βαιὰ μὲν, ἀλλὰ ρόδα,
 ναρκίσσων τε χορὸν Μελανιπίδου ἔγκυον ὕμνων,
 καὶ νέον οἰνάνθης κλῆμα Σιμωνίδεω·
 σὺν δ' ἀναμιξ πλέξας μυρόπνουν εὐάνθεμον Ἴριν
 Νοσσίδος, ἧς δέλτοις κηρὸν ἔτηξεν Ἔρωσ· 10
 τῇ δ' ἄμα καὶ σάμψυχον ἀφ' ἠδυπνόοιο Ῥιανοῦ,
 καὶ γλυκὺν Ἡρίνης παρθενόχρωτα κρόκον,
 Ἀλκαίου τε λάληθρον ἐν ὕμνοπόλοις ὑάκινθον,
 καὶ Σαμίου δάφνης κλῶνα μελαμπέταλον·
 ἐν δὲ Λεωνίδεω θαλεροῦς κισσοῖο κορύμβους,
 Μνασάλκου τε κόμας ὄξυτόρου πίτυος·
 βλαισὴν τε πλατάνιστον ἀπέθρισε Παμφίλου οἴμης,
 σύμπλεκτον καρύης ἔρνεσι Παγκράτεος,
 Τύμνεω τ' εὐπέταλον λεύκη, χλοερὸν τε σίσυμβρον 20
 Νικίου, Εὐφήμου τ' ἀμμότροφον πάραλον·
 ἐν δ' ἄρα Δαμάγητον, ἶον μέλαν, ἠδὺ τε μύρτον
 Καλλιμάχου, στυφελοῦ μεστὸν ἀεὶ μέλιτος,
 λυχνίδα τ' Εὐφορίωνος ἰδ' ἐν Μούσησιν ἄμωμον,
 ὃς Διὸς ἐκ κούρων ἔσχεν ἐπωνυμίην.
 τῆσι δ' ἄμ' Ἠγήσιππον ἐνέπλεκε, μαινάδα βότρυν,
 Πέρσου τ' εὐώδη σχοῖνον ἀμησάμενος,
 σὺν δ' ἄμα καὶ γλυκύμηλον ἀπ' ἀκρεμόνων Διοτίμου,
 καὶ ροιῆς ἄνθη πρῶτα Μενεκράτεος,

⁵⁷ Cfr., Santirocco, 1986, pp. 3-9.

σμυρναίους τε κλάδους Νικαινέτου, ἠδὲ Φαέννου
 τέρμινθον, βλωθρὴν τ' ἀγράδα Σιμίεω· 30
 ἐν δὲ καὶ ἐκ λειμῶνος ἀμωμήτιο σέλινα,
 βαιὰ διακνίζων ἄνθεα, Παρθενίδος,
 λείψανά τ' εὐκαρπεῦντα μελιστάκτων ἀπὸ Μουσέων,
 ξανθοὺς ἐκ καλάμης Βακχυλίδεω στάχνας·
 ἐν δ' ἄρ' Ἀνακρεΐοντα, τὸ μὲν γλυκὺ κείνο μέλισμα
 νέκταρος, ἐν δ' ἐλέγους ἄσπορον ἀνθέμιον·
 ἐν δὲ καὶ ἐκ φορβῆς σκολιότριχος ἄνθος ἀκάνθης
 Ἀρχιλόχου, μικρὰς στράγγας ἀπ' ὠκεανοῦ·
 τοῖς δ' ἄμ' Ἀλεξάνδροιο νέους ὄρηκας ἐλαίης 40
 ἠδὲ Πολυκλείτου πορφύρεον κύαμον.
 ἐν δ' ἄρ' ἀμάρακον ἦκε Πολύστρατον, ἄνθος ἀοιδῶν,
 φοίνισσάν τε νέην κύπρον ἀπ' Ἀντιπάτρου·
 ναὶ μὴν καὶ Συρίαν σταχυότριχα θήκατο νάρδον
 ὕμνοθέταν Ἑρμοῦ δῶρον ἀειδόμενον.
 ἐν δὲ Ποσειδίππὸν τε καὶ Ἡδύλον, ἄγρι' ἀρούρης,
 Σικελίδεώ τ' ἀνέμοις ἄνθεα φυόμενα·
 ναὶ μὴν καὶ χρύσειον αἰεὶ θείοιο Πλάτωνος
 κλῶνα, τὸν ἐξ ἀρετῆς πάντοθι λαμπόμενον.
 ἄστρον τ' ἴδριν Ἄρατον ὁμοῦ βάλεν, οὐρανομάκευς 50
 φοίνικος κείρας πρωτογόνους ἔλικας,
 λωτόν τ' εὐχαίτην Χαιρήμονος, ἐν φλογὶ μίξας
 Φαιδίμου, Ἀνταγόρου τ' εὐστροφον ὄμμα βοός,
 τάν τε φιλάκρητον Θεοδωρίδεω νεοθαλῆ
 ἔρπυλλον, κυάνων τ' ἄνθεα Φανίεω,
 ἄλλων τ' ἔρνεα πολλὰ νεόγραφα· τοῖς δ' ἅμα Μούσης
 καὶ σφετέρης ἔτι που πρῶιμα λευκόια. –
 ἀλλὰ φίλοις μὲν ἐμοῖσι φέρω χάριν· ἔστι δὲ μύσταις
 κοινὸς ὁ τῶν Μουσέων ἠδυεπιῆς στέφανος.

Traducción: Corona de Meleagro⁵⁸

¿A quién, musa amada, esta varia gavilla dedicas?
 ¿Quién hizo esta guirnalda de poéticos himnos?
 La tejió Meleagro y a Diocles, el bien envidiable,
 consagró este recuerdo grato de sus labores.
 En ella incluyó muchos lirios de Mero con muchos
 de Ánite y algunas de las rosas de Safo;
 cortó de la vid de Simónides verdes sarmientos,
 narcisos empapados del claro Melanípides
 y con ellos el iris de Nósido muy perfumado,
 la cera en cuyas tablas Eros ablandó, y puso 10
 al lado el sampsico oloroso de Riano y los dulces
 pétalos virginales del azafrán de Erina
 y el jacinto de Alceo, locuaz para el docto poeta,

⁵⁸ Traducción de Manuel Fernández-Galiano, 2008, pp. 398-401.

y las hojas oscuras del laurel samio,
 de la yedra de Leónidas trajo robustos corimbo,
 del pino de Mnasalces punzantes agujas
 y podó de la parra de Pánfilo el pámpano curvo
 por unirlo a los vástagos del nogal de Pánocrates
 con el álamo hojoso de Timnes, la menta lozana
 de Nicias, el amótrofo marino de Eufemo. 20
 Y allí a Damageto agregó, la morada viola,
 y el mirto de Calímaco, lleno de miel amarga,
 y a Euforión, la colleja, junto el musical ciclamino
 del vate que a los hijos de Zeus tiene en su nombre.
 También a Hegesipo, el racimo que embriaga, con ellos
 enlazó y el junco de Perses bienoliente
 y a Diótimo, la dulce manzana que brota en las ramas,
 y a Menécrates, tierna flor de los granados,
 y a Nicéneto, vara de mirra, y unió el terebinto
 de Faeno y el bronco piruétano de Simias. 30
 Y después cosechó un puñadito, en los prados preciosos,
 del apio floreciente que es Pártenis y trajo
 de la mies de Baquílides unas trigueñas espigas,
 hermosas reliquias del panal de sus Musas.
 Y allí está Anacreonte, flor mélica cual suave néctar,
 pero más bien estéril en la vena elegíaca,
 y unas gotas apenas del mar arquiloquio, en que crece
 la flor del espino de encorvadas hojas,
 y recientes renuevos de olivo, que es grato a Alejandro,
 como a Policlito las purpúreas habas, 40
 y la joven alheña fenicia de Antípatro con la
 mejorana, que es flor del cantar de Polístrato.
 E igualmente añadió el nardo sirio de espinas agudas,
 poeta cuyo nombre simboliza el don de Hermes;
 Posidipo con Hédilo, plantas silvestres, se unía
 a la flor de Sicélicas, que del viento nace;
 un áureo brote también de Platón el divino
 puso, que en todo el mundo por su virtud brilla,
 y con ellos a Arato, el experto en estrellas, cortando
 primiciales tallos de altísima palma, 50
 mezcló y combinó a Queremón y su loto frondoso
 con la llama de Fédimo y Antágoras, el ágil
 Buftalamio, y el verde tomillo, que el vino adereza,
 de Teodóridas junto con el ciano de Fancias
 y otros muchos pimpollos recién recogidos y, entre ellos,
 alhelies vernaes de la Musa propia.
 Mis amigos reciban la ofrenda de dulce guirnalda
 común para iniciados del culto de las Musas.

El primer ejemplo conocido de antología griega, la *Corona de Meleagro*, fue editada por el autor mismo y, además de haber compilado epigramas de distintos poetas, se dio a la tarea de elaborar una elegía introductoria en la que relacionaba a la mayoría de los autores que figuraban en su colección con una planta o flor, de manera que la "corona" trenzada con "flores" era, de manera metafórica, la colección unida por dichos autores (ὕμνοθετᾶν στεφανόν, 4.1.2). A pesar de que no conservamos pruebas irrefutables del criterio de ordenamiento de los epigramas dentro de la *Corona de Meleagro*, especialistas como Kathryn Gutzwiller o Alan Cameron se inclinan a pensar que esta antología probablemente se dividía en 4 libros, de los cuales uno era dedicado casi o absolutamente a temas amorios.⁵⁹ La edición de las antologías epigramáticas podía ordenarse, en líneas generales, con un criterio que siguiera la *concordia* o la *variatio*⁶⁰ y el editor que establecía esto podía ser, al mismo tiempo, como en el caso de Meleagro, el autor de parte o todos los poemas compilados. Por lo que sabemos a partir de la *Antología Palatina*, los especialistas han creído que había grandes unidades temáticas dentro de la *Corona* y, por lo menos, se puede rescatar un conjunto de epigramas que reflejan un mismo tema erótico o amoroso;⁶¹ esto nos hace pensar, entonces, que la antología hecha por Meleagro seguía un criterio que probablemente era más cercano a la *concordia* en cada libro que integraba su obra.⁶²

Podemos hacer caso a las palabras de Peter Bing, que afirma que la poesía se movió en dirección hacia el epigrama dado que los poemas se convirtieron perpetuamente en una inscripción⁶³, lo cual, a pesar de sonar exagerado, parece plausible si pensamos que no sólo la literatura se volvió inseparable de su naturaleza escrita, sino también porque el género

⁵⁹ Gutzwiller, 1998, p. 171.

⁶⁰ Krevans, 2007, p. 138.

⁶¹ Degani, 2004, p. 622.

⁶² Cfr. Argentieri, 2007, p. 154.

⁶³ Bing, 2008, p. 17.

epigramático se convirtió en el modelo que inspiró cambios importantes en la épica y, para nuestro interés, en la lírica; es más, la comprensión misma del género se ve mediada en época helenística por la idea de que muchos de sus autores más importantes fueron, al mismo tiempo, creadores de epigramas cuya autoría no se ponía en duda. Es obvio que la presencia de poetas mucho más conocidos por su obra lírica como Safo, Simónides y Anacreonte en el prefacio de la *Corona de Meleagro*⁶⁴, además de confirmar su presencia en la *Antología*, nos habla sobre la importancia de los epigramas que circulaban bajo sus nombres para el editor originario de Gádara. Esta relación hizo que los epigramatistas helenísticos tuvieran la licencia de apropiarse de tópicos líricos y esto, al mismo tiempo, provocó que la comprensión posterior de la lírica estuviera mediada por la interpretación textual epigramática.⁶⁵ Estas prácticas editoriales eran conocidas en la época de Horacio a partir de la fama que gozaba la *Corona de Meleagro* en Roma y habían sido ya fuente de inspiración para los neotéricos que lo antecedieron, lo cual se puede observar claramente en las abundantes referencias intertextuales que encontramos en la obra de su más destacado y conservado miembro, Catulo.

Horacio pone en acción muchos de los criterios editoriales que podemos identificar en las antologías epigramáticas. La razón por la que creemos que es importante destacar esto es porque la gran mayoría de los estudios que se han hecho desde la época de Giorgio Pasquali han tendido a observar la presencia intertextual de fragmentos epigramáticos en la obra de Horacio sin tomar mayor atención en la influencia de éstos en la arquitectura de cada uno de las poemas y, por lo tanto, de los libros de *Carmina* en general. Nosotros proponemos que la misma manera en la que se estructuran algunos de los poemas de

⁶⁴ *AP*, 4.1.6,8 y 35 respectivamente.

⁶⁵ Höschele, 2009, p. 80.

Horacio, siendo esto normalmente más evidente en los que se encuentran al inicio y final de cada libro, son reflejo de la estructura que tienen los libros en sí mismos, es decir, que la disposición de *stanzas* en el poema es muy cercana a la disposición de poemas dentro del libro. De esta forma, podemos también deducir que la pretensión de Horacio de presentar las odas como cantos en un registro de oralidad se justifica en obras anteriores a él que utilizaban lenguaje que presumía oralidad en un texto que tenía una composición ya totalmente escrita y es en el verso inicial de la *Corona de Meleagro* donde encontramos un excelente ejemplo de esto. En esa elegía, Meleagro llama a los epigramas recopilados *πάγκαρπον ᾠοιδάν*,⁶⁶ cuando era ya obvio que dichos poemas no eran canciones orales sino poemas cuyo medio de creación y difusión estaba en el registro escrito. De esa forma, la poesía horaciana se inscribe en una práctica ya utilizada que no pone en entredicho en lo absoluto su naturaleza primordialmente escrita y, más aún, hace proyecto de apropiación de la lírica oral en la lírica escrita que pretende ser una continuación y nueva fundamentación del género.

La mejor manera de apreciar la actualización del método epigramático en Horacio es en ejemplos prácticos vistos en sus *Carmina* y, por esta razón, a continuación analizaremos algunos casos específicos de estos poemas para explicar de manera práctica los elementos que deseamos destacar con más intensidad en nuestro estudio:

***Carmina*, I.1**

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum

⁶⁶ Las palabras *ᾠοιδή*, *ᾠοιδός*, y cognados fueron sinónimos de poesía sin distinción entre registro oral o escrito en esta época de predominancia del medio gráfico. Cf. Call., *Aet.*, fr. 1 Pf., 1, 19. Sobre la historia y desarrollo de éste y otros términos poéticos cf. Rueda González, 2000.

collegisse iuvat metaque fervidis
 evitata rotis palmaque nobilis 5
 terrarum dominos evehit ad deos;
 hunc, si mobilium turba Quiritium
 certat tergeminis tollere honoribus;
 illum, si proprio condidit horreo
 quicquid de Libycis verritur areis. 10
 Gaudentem patrios findere sarculo
 agros Attalicis condicionibus
 numquam demoveas, ut trabe Cypria
 Myrtoum pavidus nauta secet mare.
 Luctantem Icaris fluctibus Africum 15
 mercator metuens otium et oppidi
 laudat rura sui; mox reficit rates
 quassas, indocilis pauperiem pati.
 Est qui nec veteris pocula Massici
 nec partem solido demere de die 20
 spernit, nunc viridi membra sub arbuto
 stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.
 Multos castra iuvant et lituo tubae
 permixtus sonitus bellaque matribus
 detestata. Manet sub Iove frigido 25
 venator tenerae coniugis inmemor,
 seu visa est catulis cerva fidelibus,
 seu rupit teretis Marsus aper plagas.
 Me doctarum hederæ præmia frontium
 dis miscent superis, me gelidum nemus 30
 Nympharumque leves cum Satyris chori
 secernunt populo, si neque tibus
 Euterpe cohibet nec Polyhymnia
 Lesboum refugit tendere barbiton.
 Quod si me lyricis vatibus inseres, 35
 sublimi feriam sidera vertice.

La oda que marca el inicio de los *Carmina*, como todo primer poema de una colección en la antigüedad, tan sólo ya por su posición, tenía un significado particular. El poema tiene la función de apertura de la obra poética y Fraenkel nos dice que fue, probablemente, también una de las últimas odas en componerse antes de su publicación dado que los proemios eran compuestos ya con la obra terminada y, en el caso de Horacio, tiene ecos y variaciones de

muchas partes de su obra.⁶⁷ Además, podemos notar que el metro utilizado por Horacio en esta oda es compartido únicamente por el poema final de los tres primeros libros (3.30), es decir, el que funciona como cierre del ciclo que éstos componen y sobre lo cual también hablaremos más adelante.⁶⁸ Frecuentemente, el poema inicial contenía un elemento dedicatorio y deferencial hacia un amigo.⁶⁹ Esta dedicatoria, que se compone únicamente por los dos primeros versos de la oda y por los dos últimos, contrasta con la estructura restante del poema, en el que Horacio hace referencia únicamente a sí mismo⁷⁰; incluso, para David West, aquéllos son los únicos que no forman parte del corazón del poema.⁷¹

El evidente contraste temático y estructural de estos versos se refuerza en la dificultad para identificar inequívocamente a la persona a la que se dirigen las palabras de Horacio al final de la oda. Recientemente, David Kovacs ha sostenido que la implícita segunda persona de los vv.35-36 no hace una referencia a Mecenas como normalmente se ha entendido y que más bien puede entenderse como indefinida al integrar su análisis de estos dos versos con los cinco que los anteceden para entender el poema de manera inversa y dotar a Horacio del poder de insertarse a sí mismo dentro de los *vates lyrici*.⁷² Son convincentes los argumentos para establecer que Mecenas no es el personaje dotado del poder para introducir a Horacio dentro del canon de los poetas líricos, pero tampoco nos parece razonable afirmar que el poeta mismo sea capaz de esto.

Además de lo anteriormente dicho, es sabido que 1.1 es un poema programático y un prólogo que funciona en correspondencia con el epílogo que constituye 3.30, es decir, el

⁶⁷ Fraenkel, 1957, p. 230.

⁶⁸ Cfr. *Infra*, pp. 57-60.

⁶⁹ Nisbet-Hubbard, 1970, p. 1.

⁷⁰ Garrison, 1991, p. 200.

⁷¹ West., 1995, p. 4.

⁷² Cfr. Kovacs, 2010.2.

poema que abre y cierra respectivamente el ciclo de los tres primeros libros de *Carmina* que fueron publicados en conjunto.⁷³ El poema programático, aunque ya encuentra ejemplos en la literatura latina anterior a Horacio, era una de las innovaciones importantes que los autores/editores de antologías de epigramas impusieron como parte esencial estructural de la obra, como puede verse en la elegía compuesta por Meleagro para iniciar su *Corona*.⁷⁴ Como dijimos anteriormente, además de las relaciones intertextuales que han sido detectadas y estudiadas en gran cantidad de las odas horacianas, la función programática no es el único factor que permite identificar una relación con el género epigramático, pues 1.1 despliega un muestrario de los temas que Horacio expondrá a lo largo de su obra y al mismo tiempo son ejemplos claros de los más destacados temas de la poesía lírica de la cual toma inspiración. La estructura de la oda favorece las alusiones líricas tanto por el priamel introductorio que Nisbet y Hubbard han visto como eco de prácticas poéticas en Solón, Safo o Píndaro, como por los ya mencionados temas consagrados del género y la mención obviamente sáfica y/o alcaica como el *barbiton lesboum* en el verso 34 y su imprecación a ser introducido dentro de los *vates lyrici* en el verso 35. El hecho de que, a lo largo de la historia, el priamel que comienza a partir del verso 3 de 1.1⁷⁵ fuera de mayor interés que los versos iniciales (1-2) y finales (35-36) al asumirse que éstos tienen una función de dedicatoria y conclusión en la estructura de la oda sin hacer mayor inspección al respecto, provocó que se perdiera de vista su papel dentro de la estructura de la oda y el valor que podría observarse en ellos al entenderlo dentro de su tradición genérica, que provenía desde época helenística.

⁷³ Lo mismo sucede en los *lambi* de Calímaco, siendo I (fr.191 Pf.) un prólogo y XIII (fr. 203 Pf.) un epílogo.

⁷⁴ Sobre las convenciones del libro poético helenístico y romano, cfr. van Sickle, 1980.

⁷⁵ Cfr. Syndikus, 1990, p. 24; Nisbet-Hubbard, 1970, p. 1; Fraenkel, 1957, p. 230; Ghiselli, 1983, p. 37-58, etc.

No obstante, la estructura arquitectónica de la oda y la separación de las *stanzas* nos sugiere otro punto que podrá ser comprobado en la estructura del poema final del libro primero. Por un lado, los dos versos que abren la oda son dedicatorios a Mecenas y pueden verse como una unidad temática independiente, dado que no tienen una relación directa con lo que sigue en la narración poética, pero, al mismo tiempo, tienen una función específica dentro de la estructura del poema. Esa función, a nuestro parecer, puede ser mejor entendida si vemos estos dos versos iniciales como paralelo de la función que 1.1 tiene para el resto del libro, es decir, la estrofa es a la estructura del poema lo que el poema es para la estructura del libro, así como 1.1 puede verse como una unidad independiente del resto de las odas y puede entenderse sin necesidad de leer los otros poemas del libro primero; los versos 1-2 pueden verse de la misma manera, ya que funcionan dentro del poema de forma semejante a la oda 1.1 dentro del primer libro y la obra en general. Asimismo, es interesante encontrar las razones por las que Horacio comienza su obra con una dedicatoria de dos versos iniciales, aunque la asimilación del formato epigramático en los versos dedicatorios era un ejercicio ya puesto en práctica anteriormente.

Con los *Scipionum elogia* en el 230 a. C. encontramos los primeros ejemplos de epigramas compuestos en Roma y no hay ningún motivo para considerarlos un género de origen nativo, sino una continuidad del género epigramático helenístico.⁷⁶ Estas dos inscripciones, encontradas en el sepulcro de la familia de los Escipiones localizado en la Vía Apia, eran una alabanza fúnebre que mencionaba la carrera política y origen familiar del fallecido. El uso del metro saturnio en lugar del común dístico elegíaco muestra dos cosas interesantes: primero que, para los romanos, el género debía mostrar en Roma su

⁷⁶ Morelli, 2007, p. 521.

propio sello reflejado en un metro de creación autóctona pero, además, nos prueba que el uso del dístico elegíaco no parecía ser un elemento esencial para la composición del epigrama y había un interés mayor en otras características del género:

ELOGIO A LUCIO CORNELIO ESCIPIÓN BARBATO

« CORNELIVS·LVCIVS SCIPIO·BARBATVS
 GNAIVOD·PATRE·PROGNATVS FORTIS·VIR·SAPIENSQVE
 QVOIVS·FORMA·VIRTUTEI PARISVMA·FVIT
 CONSOL CENSOR·AIDILIS QVEI·FVIT·APVD·VOS
 TAVRASIA·CISAVNA SAMNIO·CEPIT
 SVBIGIT·OMNE·LOVCANAM OPSIDESQVE·ABDOVCIT »

ELOGIO A LUCIO CORNELIO ESCIPIÓN (HIJO DE BARBATO)

« HONC·OINO·PLOIRVME CONSENTIONT·R[OMANE]
 DVONORO·OPTVMO FVISE·VIRO
 LVCIOM·SCIPIONE·FILIOS·BARBATI
 CONSOL·CENSOR·AIDILIS HIC·FVET·A[PVD VOS]
 HEC·CEPIT·CORSICA ALERIAQUE·VRBE
 DEDET·TEMPESTATEBVS AIDE·MERETO [D.] »⁷⁷

Podemos ver una similitud destacable entre los versos iniciales de 1.1 y los *Scipionum eulogia*, no sólo por ser alabanzas dedicatorias a una persona, sino porque aún en la brevedad de los versos horacianos se hace mención tanto del origen real de Mecenas como de su papel como patrocinador de Horacio, función que tenía una importante connotación tanto política como social, de la misma manera que en los *elogia* se menciona

⁷⁷ *CIL*, VI.1285.

(...triste, Lycoris, por tus necesidades. El destino será para mí, entonces, César, dulce, mientras tú seas la parte más grande de la historia romana, y cuando yo lea que, después de tu regreso, templos de muchos dioses se vuelvan más ricos con tus despojos. ... al menos las Musas hicieron poemas que pueda pronunciar como dignos de mi señora. ...¿vean? (videatur) lo mismo, yo no temeré, Visco, no temeré, Catón, contigo como mi juez.)

Cornelio Galo, poeta amigo de Virgilio, escribió elegías y epigramas de las cuales sólo conservamos este fragmento papiráceo hallado en los años setentas y cuyo valor es incalculable.⁷⁹ Lo relevante para nosotros está en observar que es un ejemplo de epigrama anterior, pero mucho más cercano a Horacio, de carácter dedicatorio y que además marca la importancia de la característica más trascendente del género, la lectura (*legam*). La prolepsis efectuada en lo que sucederá cuando César vuelva de batalla y cómo este poema puede volverse profético y ser parte de lo que anticipe la eternidad de la figura de Julio César son puntos que aparecen también en Horacio y ya se anticipan en este fragmento que abiertamente es epigramático y que cumple con las mismas características que encontramos en 1.1 como veremos más adelante.

En primer lugar, el criterio con el que se estructuran tanto las *Odas* como la disposición de éstas a lo largo de los tres primeros libros sigue en algunos momentos el criterio de *concordia*, pero, especialmente, es la *variatio* la que establece básicamente todas sus decisiones más importantes. Partiendo del despliegue de variación métrica en los 12 primeros poemas también conocidos como *Parade Odes*,⁸⁰ pasando por, si aceptamos la tesis de Michèle Lowrie, la pasarela de predecesores líricos que va de la oda 12 a la 18,⁸¹ vemos que la multiplicidad de temas líricos presentados en 1.1 es evidentemente una

⁷⁹ Cfr. Anderson, Parsons & Nisbet, 1979.

⁸⁰ Para ver una propuesta sobre la relación estructural entre estas odas cfr. Santirocco, 1986, pp. 14-41.

⁸¹ Cfr. Lowrie, 1998.

muestra más del mismo criterio. Sin embargo, esta estructura puede verse partida, siguiendo con una variación de la conocida ley de Meineke, en separaciones que nos son insinuadas ya desde la marca temática funeraria de los primeros dos versos dedicatorios. Creemos que hay 9 unidades temáticas que también son estancias en las que puede separarse el poema:

I: 1-2, II: 3-6 , III: 7-10, IV: 11-14, V: 14-18, VI: 19-22, VII: 23-28, VIII: 29-34, IX: 35-36.

Es importante ver que la primera unidad y la última tienen el mismo número de versos y tienen una temática similar, por lo que están intrínsecamente relacionadas y, de hecho, haciendo un ejercicio aventurado, podrían tomarse como una misma unidad semi-epigramática si creemos que el interlocutor al que se dirige al final es el mismo Mecenas:

I: Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
IX: Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

A su vez es necesario aclarar que la separación o unión de las unidades estróficas en las odas puede explicarse por el proceso de lectura que se llevaba a cabo en la época en la que originalmente fueron publicados los *Carmina*. Un poema suelto tenía una resonancia diametralmente diferente a aquella que tenía dentro de una colección⁸² y, del mismo modo, una estrofa suelta tendría un efecto totalmente distinto al que tiene al formar parte del resto del poema en el que fue concebido. Así, podemos pensar que un epigrama en su contexto original, si es que había sido concebido epigráficamente, tenía una función con el monumento u objeto en el que había sido inscrito que se limitaba a éste; en contraste, dentro de una antología tendría una función dentro de una unidad temática a través de un

⁸² Krevans, 2007, p. 134.

criterio de *concordia, variatio* o contraposición en la cual se incrustaba. Los epigramas en una antología fueron escritos con un criterio editorial similar a lo largo del tiempo y pocas veces se distinguía un epigrama del inmediato siguiente con alguna marca editorial, por lo cual el lector debía estar atento a la diferencia temática para establecer el punto de inicio y partida de cada poema.⁸³ Del mismo modo, las unidades estróficas de un poema no se distinguían entre sí y, si acaso, sólo se hacía una pequeña marca para indicar que un poema había concluido y que iniciaba otro. Acostumbrados ya los lectores romanos al criterio editorial de antologías epigramáticas, del cual tenemos testimonio en la *Corona de Meleagro*, y siendo el proceso editorial lírico mucho más esquivo dada la popularidad menor de estas ediciones en comparación a las primeras, podemos sugerir que el proceso de lectura de las odas bien podía tener en cuenta, desde el comienzo, una apertura sugerente a una identificación epigramática que destacaría en los dos primeros versos de 1.1 y se confirmaría con las continuas alusiones textuales y *mottos* a lo largo de todos los *carmina* horacianos. Aunado a esto, los lectores identificaban en la labor de los poetas líricos en los que Horacio se inspira también su trabajo como epigramatistas, ya que el mismo Horacio hacía una identificación de ellos como creadores de ambos géneros. Si tomamos esto en cuenta, será mucho más fácil hacer una unión entre dos géneros que los siglos posteriores se encargarían de separar marcadamente.⁸⁴

Se sostiene la contraposición de los vv. 1-2 con el resto del poema para, primero, sostener nuestra idea de contraste epigramático y, segundo, allanar el camino para postular la identidad de la persona a la que se dirigen los vv. 35-36. Así pues, si separamos estructuralmente los dos primeros versos, se puede comenzar a leer 1.1 a partir del inicio

⁸³ Krevans, 2007, pp. 35-36.

⁸⁴ Höschele, op. cit., p. 79.

del fácilmente reconocible priamel,⁸⁵ es decir, del *sunt quos* del tercer verso. A primera vista, la manera en la que Horacio dispuso tanto métrica como estructuralmente esta oda es extremadamente simple.⁸⁶ Sin embargo, la separación implícita de estos dos primeros versos conlleva implicaciones que no únicamente los sitúan como una dedicatoria que podemos encontrar ya en otros ejemplos de la literatura helenística y de la literatura augústea,⁸⁷ sino que es un elemento que no se integra totalmente, como ya mencionamos, con el resto del poema, lo cual puede notarse a través de la comparación con otros ejemplos en los que se encuentra también la forma dedicatoria.

Pensamos que, como una unidad desprendible, Horacio pretendió que el dístico inicial y el dístico final tuvieran, a partir de su estructura, una función similar entre ellos e independencia temática que los estableciera como elementos que no forman parte del priamel, práctica poética abundantemente encontrada en ejemplos de lírica griega arcaica en diversos autores.⁸⁸ Lo anterior nos lleva a inferir que la parte medular del poema es establecida por el poeta como un medio de alusión estructural y, también, temática⁸⁹ a la lírica griega arcaica de la que ahora quiere formar parte, como él mismo dice hacia el final del poema. Por consiguiente, el priamel es el elemento lírico clave de la estructura del texto y nos permite marcar un contraste aún más evidente con los dos primeros y dos últimos

⁸⁵ Fraenkel, 1957, p. 230.

⁸⁶ Nisbet-Hubbard, 1970, p. 3.

⁸⁷ Nisbet-Hubbard (1970, p. 1) mencionan que gran parte de la obra de Horacio tiene, en el primer elemento de cada colección, una dedicatoria a Mecenas (*epod.* 1, *serm.* 1.1, *epist.* 1.1) y ésta es una característica que comparte con Propertio (2.1); y, por otro lado, también Tibulo inicia con una dedicatoria a Mesala en los dos primeros libros de sus elegías, Catulo a Cornelio Nepote (1) y que vemos también ya en Meleagro con su dedicatoria a Diocles (*AP* 4.1).

⁸⁸ El prototipo de priamel cercano al de 1.1 lo encontramos ya en época temprana en Solón (1.43 ss.), Píndaro (f. 221), Baquílides (10-38 ss.) y, con una destacable y evidente semejanza, en la enumeración a manera de listado de las preferencias de las personas, que son intertextos de la oda 1.1 y, al mismo tiempo, de los mismos pasajes de las Odas de Horacio a los que el poeta hace referencia, en la misma forma de priamel en Safo (16) y Píndaro (N.8.37 ss.), cfr. Nisbet-Hubbard, 1970, pp. 1-2.

⁸⁹ cfr. supra.

versos de la oda. Dado que la dedicatoria inicial es un elemento estructural y poéticamente relacionado al libro y a la poesía como elemento escrito, este recurso entra en contraste con la lírica oral tradicional, con lo que la *imitatio* e interpretación del género lírico arcaico establecen una renovación ya desde el inicio de la primera oda mientras la escritura aparece como protagonista y adopta al priamel como un elemento igualmente propio de la poesía escrita. Por estos motivos, insistimos en que el dístico inicial y final pueden observarse como elementos más cercanos al género epigramático.

Al seguir nuestra postura sobre una estructura interna en donde, en algunas odas, unidades estróficas pueden ser vistas como composiciones epigramáticas, los primeros dos versos de 1.1 se pueden entender como un pequeño epigrama dedicatorio que se estructura con lo restante del poema, pero que, al mismo tiempo, tiene valor de manera independiente. Así como sucedía con los epigramas que podían ser dispuestos dentro de una antología en conjunto con otros que complementaban su significado, pero que no eran indispensables para entenderse, los dos primeros versos hacen alusión a una práctica definitivamente no arcaica y seguramente helenística.

Insistimos, nuestra propuesta es asumir que, primero, los versos *Maecenas atavis edite regibus // o et praesidium et dulce decus meum* pueden verse como un dístico asclepiadeo de estructura epigramática. La ausencia del verso típicamente utilizado para la composición de epigramas, el dístico elegíaco compuesto por hexámetro y pentámetro, no es un argumento que pueda desechar nuestra suposición por cuatro motivos:

1. La existencia de epigramas dentro de la *Corona de Meleagro* hechos con una métrica distinta a la combinación hexamétrica-pentamétrica.⁹⁰
2. La presencia de un subgénero epigramático típico, la dedicatoria, como fundamento del dístico.
3. La notable presencia de temas y alusiones a textos epigramáticos a lo largo de las *Odas* y, aún más importante, en combinación con temas líricos en un mismo poema.⁹¹
4. La presencia del verso saturnio en los primeros ejemplos de epigramas encontrados en Roma.
5. La alternancia de poemas epigramáticos y elegíacos en colecciones de poemas en Roma en autores anteriores a Horacio como Catulo.⁹²

***Carmina*, 1.38**

Persicos odi, puer, adparatus,
 displicent nexae philyra coronae,
 mitte sectari, rosa quo locorum
 sera moretur.
 simplici myrto nihil adlabores
 sedulus curo: neque te ministrum
 dedecet myrtus neque me sub arta
 vite bibentem.

En 1.38, podemos ver una unidad que sería equivalente a la longitud de una unidad de 1.1, es decir, la apreciación del lector de esta oda o de una estrofa de la primera podría pasar por el mismo proceso mental haciendo pensar que 1.38 tendría una función subordinada a 1.37,

⁹⁰ Cfr. Cameron, 1993, pp. 19-33.

⁹¹ Citti, 2000, p. 143.

⁹² Skinner, 2007, p. 40-41.

lo cual, según especialistas como Commager o Nisbet y Hubbard⁹³, es bastante plausible, de la misma manera que puede observarse una intrínseca relación en las otras odas que funcionan como cierre de libro y el poema que inmediatamente lo antecede. De esa forma, Horacio muestra ya explícitamente una construcción epigramática, pues es la oda más corta del libro primero, que contrasta con las obras líricas normalmente atestiguadas. La influencia del criterio editorial puede sostenerse, incluso, porque el poeta latino toma como *motto* inicial la frase poética que concluye la primera parte del fr. 28 de Pfeiffer normalmente asumido como un epigrama de Calímaco de Cirene:

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω, τίς πολλοὺς ᾧδε καὶ ᾧδε φέρει·
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.⁹⁴

Odio el poema cíclico, aborrezco el camino
que arrastra aquí y allá a la muchedumbre;
abomino del joven que se entrega sin discriminación, y de la fuente pública no
bebo: me repugna todo lo popular.⁹⁵

Mientras el primer verso de 1.38 ve un paralelo temático con el primer verso del fragmento, cuyo desprecio hacia el ποίημα τὸ κυκλικόν encuentra paralelo en la extensión del poema mismo de Horacio, el último verso notablemente se corresponde casi con exactitud con *Odi profanum volgus et arceo* que es el *incipit* de la Oda III.1, de nuevo, una oda de apertura de

⁹³ cfr. Nisbet-Hubbard, 1970, pp. 421-427 y Commager, 1963, pp. 88-98.

⁹⁴ Call. fr. Pf. 28.

⁹⁵ Traducción de Máximo Brioso en Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2008, p. 105.

libro. Se están enlazando el final del primer libro y el inicio del tercero a través de una alusión a un mismo texto de Calímaco que, con el bagaje de un lector avezado, sería obvio que el intertexto está en ambos poemas y, por ello, se establece un paralelo de interpretación entre ambos.

Resumimos, pues, que así como la obra es una unidad, el poema es una unidad y, también, las estrofas pueden ser unidades cercanas a la individualidad literaria epigramática. La conformación de las antologías de epigramas fue una manifestación que respondió a la necesidad de reunir pequeñas piezas de texto juntas para preservarlas en forma de libro⁹⁶ y el poema tenía resonancias diferentes cuando circulaba independientemente o como parte de una colección.⁹⁷

Visualmente, un volumen de una antología de epigramas y uno de odas o éposos de Horacio podía verse probablemente de manera casi idéntica y la separación es indistinguible tanto en una estrofa de poema horaciano como en un epigrama y otro en una colección dado que no existían espacios de separación entre ellos.⁹⁸

La relación que se puede establecer entre un poema y la obra que lo contiene es problemática, producto directamente del orden y edición propios de la mentalidad helenística. El libro como objeto que contiene una serie de poemas es tan importante como el poema en sí mismo y la idea de la recepción del lector es también un punto que en la época de Horacio era ya de una importancia destacada; sin embargo, es él el primero que decide establecer, en Roma, un acomodo de su obra de manera antológica reflejando una fusión entre un modo poético ya desaparecido, la lírica, y el modo más común de creación

⁹⁶ Krevans, 2007, pp. 134-135.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem. p. 135.

de su momento, el epigrama, con una mezcla de creación con metros, temática y organización lírica que, al mismo tiempo, tenía dentro de sí una estructura epigramática que podía notarse directamente en el rollo de papiro en el que había sido escrito. Esto último será especialmente importante para establecer la realidad de la asignación de plantas y flores como una alegoría textual.

Así, Horacio menciona el desprecio por las *nexae philyra coronae* y nos insta a no buscar la rosa fuera de temporada, es decir, un elemento difícil de encontrar, y, en su lugar, preferir el abundante y común mirto. Bajo una primera lectura parece que Horacio nos insta a preferir lo simple sobre lo complejo pero, más allá de ello, si tomamos la ya mencionada elegía que aparentemente abría la *Corona de Meleagro* (AP. 4.1), podemos encontrar en el símbolo de la corona, la rosa y el mirto una clara alusión epigramática. Tanto por el inicial desprecio por las coronas trenzadas, como corona trenzada era la de Meleagro, debemos preferir la obra de un autor que no busque elementos como la rosa, representada por Safo en la elegía mencionada⁹⁹, apartándose así por un momento de la preferencia absoluta por un género lírico que ya es inaccesible a la mentalidad de su tiempo, la verdadera intención en renovarlo es encontrar en lo que está a la mano lo necesario para hacer la lírica latina algo que pueda incrustarse en la tradición pero que no se construya a partir del ciego seguimiento de ella.

La lírica está renovándose con Horacio y está concluyendo y afirmándolo a través de este epigrama, ya no persigue la rosa sino el mirto común, aquél que se encuentra por doquier, como en ese momento la influencia helenística era lo natural y asequible en su mundo, y ese mirto aparece como representación de Calímaco en la construcción de la

⁹⁹ AP., 4,1,6.

elegía inicial de Meleagro.¹⁰⁰ Es interesante observar que este epigrama sirve como conclusión del libro primero de Odas que es llamado por Denis Feeney el más "lírico" de todos¹⁰¹ y parece insinuar lo contrario a lo que 1.1 nos decía, o sea, vemos que en la postura epigramática se pretende hacer un equilibrio con la postura lírica inicial. Horacio está poniendo en un punto medio la importancia de lo antiguo y lo moderno: la práctica, el *motto*, la alusión y el mismo mirto son abiertamente calimaqueos y, por lo tanto, nos acercan hacia ese criterio epigramático ya mencionado.

La intención de clausura en la oda epigramática 1.38 redondea y equilibra a través del ejercicio de *variatio* el postulado lírico temático expuesto en 1.1, eco que observamos también en la estructura de 3.30 como un epígrafe al monumento construido, palabra mencionada por Horacio dentro del poema y que podríamos ver como una representación literaria del escenario real en el cual se inscribían literalmente los epigramas en la antigüedad. La obra, que ya no se ve porque el epigrama está inscrito en los libros, son los libros mismos que tienen ahora la misma función del monumento, preservar a Horacio en la memoria de los que lo lean y que la obra sea vista como un todo compuesto por partes. Sugere e interesante es ver que esas partes no son solamente las odas que integran los libros sino también las estrofas que componen estos poemas.

En otro paralelo a 1.38, la parte inicial de 2.20 puede resolvernos muchas interrogantes:

Non usitata nec tenui ferar
pinna biformis per liquidum aethera
vates neque in terris morabor
longius invidiae maior

¹⁰⁰ AP., 4,1,21-22.

¹⁰¹ Cfr. Feeney, 1993, p. 143.

urbis relinquam. non ego, pauperum
 sanguis parentum, non ego, quem vocas,
 dilecte Maecenas, obibo
 nec Stygia cohibebor unda.¹⁰²

Separar los 8 primeros versos, al igual que con los 1-2 y 35-36 de 1.1, no provocaría una falta de comprensión en la temática continua del poema y, además, como una unidad estrófica de 8 versos, muestra amplias similitudes con temáticas apreciadas tanto en 1.1 como en 1.38. La aparición de Mecenas, la mención de la palabra *vates* que es, por sí misma, una declaración de romanización del género lírico¹⁰³ y, junto a esto, la mención del origen humilde del poeta (*pauperum sanguis parentum*) que es una prolepsis del *sphragis* que vemos en la última oda de los *Carmina*¹⁰⁴ son elementos que nos hablan del cruce entre odas de distintas secciones de la obra horaciana, y el elemento que nos parece más destacado de este texto es el uso de la palabra *biformis*. Nisbet y Hubbard afirman que Horacio emplea esta palabra como una forma de hibridación que, en su caso, atañen a la transformación en cisne que realiza Horacio en el poema¹⁰⁵ o Woodman que ve en esa hibridación una metáfora de la mezcla de influencias eólicas en un dualismo de género entre Safo y Alceo.¹⁰⁶ Junto a estas propuestas nosotros pensamos, siguiendo los ejemplos que hemos encontrado tanto en 1.1 como en 1.38 que, alegóricamente, así como la metamorfosis de Horacio en ave es una metáfora poética, la hibridación puede ser también una mezcla de géneros literarios reflejada en el entrecruzamiento de esta unidad epigramática de 8 versos con el resto del poema visto como unidad lírica.

¹⁰² Hor., *Carm.*, 1.20.1-8.

¹⁰³ cfr. Cody, 1976.

¹⁰⁴ *ex humili potens*, Hor. 3.30.12

¹⁰⁵ Nisbet-Hubbard, 1978, p. 338.

¹⁰⁶ cfr. Woodman, 2012.

La marca de separación estructural de la primera unidad de 8 versos, que comienza por mencionar en *biformis* una hibridación, sería la perfecta forma de exponer, al final del libro que sirve como puente entre el primero y el último, la naturaleza poética de su obra que, como dijimos, enlaza también 1.38 a 3.1 con la alusión textual calimaquea del fr. 28, aunque, además de ésta, hay otra unidad muy relevante de 4 versos, del 9 al 12, donde se describe el punto medular de la metamorfosis de Horacio en cisne como comúnmente se ha dicho:

iam iam residunt cruribus asperae
 pelles et album mutor in alitem
 superne nascunturque leves
 per digitos umerosque plumae.¹⁰⁷

Es fácil reconocer en la figura del cisne una relación con la representación que éste hacía del poeta en la antigüedad y cuyo ejemplo más descriptivo lo encontramos en el Fedón de Platón (84e5-85b4),¹⁰⁸ aunque es aún más certero observar el paralelo entre la descripción de Horacio y un fragmento conservado en Calímaco:

.....]σε[.] πτερὸν οὐκέτι κινεῖν
]η τ[ῆ]μος ἐνεργότατος.¹⁰⁹

no puede mover más el ala

ni , por lo tanto, estar activo

La tradición epigramática posterior a Calímaco¹¹⁰ y la crítica actual¹¹¹ nos dicen que Calímaco se está refiriendo al cisne moribundo como símbolo de muerte del hombre y

¹⁰⁷ Hor., *Carm.*, 2.20.9-12.

¹⁰⁸ Acosta-Hughes, 2012, p. 36.

¹⁰⁹ Call., *Aet.*, 39-40.

renacimiento de éste como un poeta inmortal. Esta figura encuentra otros paralelos del proceso de muerte y transfiguración del cisne en la obra de Calímaco¹¹² que, en contraste, en Horacio se convierte en una muerte remarcada por el epitafio de los dos versos finales del poema: *conpesce clamorem ac sepulcri // mitte supervacuos honores*¹¹³ pero no del cisne metafórico sino del poeta que deja su lado humano para transformarse en un cisne poético. La inversión de la figura nos sugiere la intención de Horacio de apropiarse, no sólo de la metáfora del ave poética de la antigüedad que ya mencionamos, sino también de la propia línea narrativa de la poesía de Calímaco. En la oda 2.20, Horacio hace renacer a ese cisne que había muerto en la poesía del poeta de Cirene, es él, Horacio, el portador de las plumas que han crecido en su piel y ahora éstas le permiten volar como un cisne-poeta que irá y llevará con él su obra hasta las propias estrellas. La referencia textual del poeta romano hacia Calímaco tuvo una intención alusiva que probablemente buscaba un lector avezado que pudiera distinguir estas marcas sugerentes para establecer la relación de continuidad entre él y el poeta helenístico y, así como en otros casos, creemos que era evidencia más que suficiente para no subestimar la figura de Calímaco dentro de la confección de las odas.

La muerte y la inmortalidad como elementos constantes en los poemas de cierre de cada uno de los libros de *Carmina* nos permitirá identificar similitudes importantes en su tratamiento en la oda 3.30, aunque con algunos puntos que pueden enriquecer aún más nuestra aproximación al poeta.

¹¹⁰ AP., VII.19.2,30.1; II.382, II.414, etc.

¹¹¹ Acosta-Hughes, op. cit., p. 36-38.

¹¹² Call., *Iamb.*, 4, fr. 194.46-48 Pf.

¹¹³ Hor., *Carm.*, 2.20.23-24.

Carmina, 3.30

Exegi monumentum aere perennius
 regalique situ pyramidum altius,
 quod non imber edax, non aquilo impotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum.
 non omnis moriar multaue pars mei
 vitabit Libitinam: usque ego postera
 crescram laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita virgine pontifex:
 dicar, qua violens obstrepit Aufidus
 et qua pauper aquae Daunus agrestium
 regnavit populorum, ex humili potens
 princeps Aeolium carmen ad Italos
 deduxisse modos. sume superbiam
 quaesitam meritis et mihi Delphica
 lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Creemos que lo más redituable para introducirnos en la oda 3.30 será a través de una comparación con 1.1 que nos lleve, posteriormente, a encontrar puntos de encuentro tanto con 1.38 como con 2.20. Como dijimos anteriormente, 1.1 tiene independencia temática y su lectura es clara sin la confrontación con 3.30. Sin embargo, en conjunto, los paralelos y las alusiones entre ambas obras ponen en la conciencia del lector no sólo la unidad general de los tres primeros libros en un poema de apertura y clausura, de lo cual hemos visto ya ejemplos desde la edición alejandrina de Safo hasta la *Corona de Meleagro*, sino también que los puntos de clausura de los tres libros, es decir, 1.38, 2.20 y la propia 3.30, tienen características temáticas similares y elementos que las unen estrechamente con el género epigramático.

Habíamos ya explicado nuestra interpretación sobre la mención del mirto y la rosa en 1.38 haciendo un paralelo entre éstos y la relación que estableció Meleagro en su elegía

introductoria de la *Corona* con Safo y Calímaco, por lo que tenemos un antecedente sobre la relación textual y metafórica que puede generarse en la mención de una planta o flor. En 3.30 se menciona *delphica lauro* como la planta que Melpómene pondrá sobre la cabellera de Horacio y así certificar su obra. Lo interesante sobre esto es que, de nuevo, podemos encontrar un paralelo con el quehacer poético calimaqueo.

El laurel es normalmente un atributo de Apolo y en la literatura latina ya había habido, en Lucrecio, menciones expresas sobre su relación y, en el mismo orden de ideas, la relación existente con la Pítia: *Pythia quae tripodi a Phoebi lauroque profatur*¹¹⁴. Es inequívoco pensar que, además de la relación que tiene el laurel ciñendo la frente de alguien como símbolo de victoria, y que probablemente que sea délfico, establezca de parte de Horacio una reafirmación de su condición no como vencedor de un deporte, sino como poeta,¹¹⁵ también es cierto que, tanto en posición de inicio como de clausura de una colección, ya encontramos a Apolo explícitamente en Calímaco.

De tal forma, en su obra lírica tenemos dos ejemplos en el fr. 229, uno al inicio:

Δαίμονες εὐνμότατοι, **Φοῖβέ** τε καὶ Ζεῦ, Διδύμων γενάρχα¹¹⁶

(Divinidades las más celebradas en múltiples himnos, Febo y también Zeus, origen de Dídima...)

Y otro aún más cercano en el verso 12 del mismo fragmento:

χαῖρε δὲ **Δελφίην** ἄ[ν]αξ, οὖν[ο]μα γάρ[ρ] τοι τόδ' ἐγὼ κατάρχω¹¹⁷

¹¹⁴ Luc., 1.736 y 5.112.

¹¹⁵ Nisbet-Rudd, 2007, p. 378.

¹¹⁶ Call. fr. Pf. 229.1.

¹¹⁷ Call., fr. Pf. 229.12.

(Te saludo, señor de Delfinio, pues inicio este nombre para ti...)

No obstante, la mención en el ya nombrado prólogo de los *Aitia* nos muestra la importancia de la aparición del dios en un poema inicial, así como también encontramos a Apolo en el verso inicial del ejemplo anterior:

καὶ γὰρ ὅτ]ε πρ[ώ]τιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα

γούνασι]ν, Ἄ[πό]λλων εἶπεν ὃ μοι Λύκιος.¹¹⁸

(Y cuando por primera vez coloqué la tablilla sobre mis rodillas, me dijo el Licio Apolo...)¹¹⁹

Esto nos sugiere la relevancia de la figura de Apolo no sólo en la poesía en general sino específicamente en la metodología poética y editorial de Calímaco. La aparición constante del dios en la obra del poeta de Cirene no pudo haber pasado desapercibida para Horacio y necesariamente influyó en la forma en la que planificó el cierre del tercer libro de sus odas. En una obra que anteriormente ya expusimos como conocida por Horacio, y cuyo cierre no tuvo un paralelo en su propia obra por el apartamiento ya mencionado que intentó hacer el poeta de Venosa en su proceso de experimentación poética, los *Yambos* de Calímaco tienen en su poema de cierre, el yambo 13, un paralelo en el que se menciona de manera cercana a Apolo y las musas, tal como Horacio menciona el délfico laurel en las manos de Melpómene en 3.30:

¹¹⁸ Call., fr. Pf. 1.21-22.

Μοῦσαι καλαὶ κάπολλον, οἷς ἐγὼ σπένδω¹²⁰

(Hermosas musas y Apolo, a los que hago libaciones...)

Probablemente la adopción de una forma similar del poema de clausura de los yambos calimaqueos en la última oda horaciana pretende asumir expresamente la influencia que Calímaco había tenido para su obra ya desde la colección que aparentemente había intentado apartarse más de él. La planta, que bien vemos emparentada con la poesía y la victoria, y que desde Hesíodo ya se encontraba en manos de las musas,¹²¹ ya no es solamente eso sino también un medio de entrada a una nueva alusión al poeta de Cirene en el cierre mismo de los *Carmina* horacianos.

También, en comparación con el poema que abre los libros de *Carmina*, el 1.1, la ausencia de Mecenas al inicio es evidente. El destinatario de la oda aparece hacia el final de la misma y podemos pensar que es Horacio hablándose a sí mismo directamente, o, tal vez, a su propio libro como representación de él para la posteridad, cuando utiliza el verbo *sume* en imperativo en una especie de diálogo personal y, en segundo lugar, la musa, Melpómene, a la que le dice de la misma manera, en imperativo, con el verbo *cinge* que lo consagre con el laurel que en 1.1 era *hederae*.

El contraste con la planta que se nombra en el poema de apertura, las *hederae*, tampoco es casualidad. Al ser, como el laurel a Apolo, la hiedra un atributo típico de Baco, el poema inicial nos sugiere que Horacio aún no es merecedor de la planta apolínea sino

¹²⁰ Call., fr. Pf. 203.1.

¹²¹ Hes., *Th.*, 30.

aquella que pertenece a la representación de géneros más ligeros¹²² como el género yámbico, que bajo su condición satírica y de escarnio, parece ser mucho más cercana al espíritu dionisiaco que al apolíneo, y que era ya una faceta consolidada para Horacio.

Como ya dijimos también, la oda ocupa el lugar final de la obra de Horacio que se integra por los tres primeros libros de *Carmina* publicados presuntamente al mismo tiempo y como un conjunto estructural. Al ser la categoría a la que pertenece una oda un punto importante para la comprensión de la misma, Tony Woodman afirma que se trata de un epílogo en forma de *sphragis* o sello, es decir, un poema que refleja en su narración algo de la naturaleza propia del poeta para dejar marca de su autoría.¹²³ Esto nos indicaría que la forma de los libros de *Carmina*, por su obvia constitución escrita, se aleja de las compilaciones alejandrinas de obras líricas arcaicas al tener un poema al inicio y al final que fue ideado y compuesto explícitamente como introducción y conclusión de la obra, construcción propia de antologías, como la *Corona de Meleagro*, en las que el editor-autor creaba poemas para este fin aunque el *corpus* de tal obra no hubiera sido compuesto exclusivamente por él. Igualmente, aunque es claro que la forma de *sphragis* era ya existente en la poesía anterior a época helenística¹²⁴, la posición de ésta como inicio o final de una obra sólo puede cobrar importancia a partir de la escriturización y publicación de las obras poéticas como literatura hecha para leerse.

La posición final de su "firma" que no sólo está presente en 3.30, sino que tiene ecos en los otros dos poemas de cierre de libro, 1.38 y 2.20, con una función de epílogo epigráfico sepulcral que concluye y queda como sello de toda su obra, se nota en temas

¹²² Nisbet-Hubbard, 1970, p. 13.

¹²³ Woodman, 1974, p. 115.

¹²⁴ Alc. 39 P. o Hes., *Th.* 22.

como la muerte y la presencia de plantas como alegoría en los tres poemas. Podríamos pensar que la variedad de alusiones, *mottos*, intertextos y menciones de autores dentro de la obra horaciana es un intento de "antologizar" la influencia de ellos para abarcar por completo el canon helenístico que ya habíamos mencionado anteriormente y así mostrar que él es digno de estar entre ellos porque domina su método poético y los conoce a la perfección. Las odas de Horacio son así una antología temática, de lírica, de autores dentro de él mismo, de unidades epigramáticas y de epigramas/poemas líricos.

Horacio ve su obra como un epitafio que hará que se le recuerde para la posteridad,¹²⁵ pero, a diferencia de la piedra o de un monumento, la creación poética que pervive más allá no sólo de la memoria como era en el pasado, sino a través del registro de la obra y que ya no depende únicamente del soporte que lo sostiene, sino que como palabra escrita puede viajar a través de distintos soportes o copias del mismo. Es aventurado para nosotros decir que, por este motivo, podría considerarse la totalidad de la obra de Horacio una especie de epigrama enorme,¹²⁶ pero sí es evidente que la naturaleza epigramática de la poesía que ha cambiado por completo, hacia el pasado y el futuro, la concepción de todos los géneros poéticos, provoca que el poema como objeto literario sirva como inscripción funeraria aún dentro de la forma lírica que Horacio pone en práctica. Si justificamos esto en el helenístico y muchas veces citado *Kreuzung der Gattungen* o cruce de géneros, concepto acuñado por Walter Kroll hace ya casi un siglo,¹²⁷ vemos que Horacio está nutriendo al género lírico de elementos epigramáticos editoriales y no sólo de influencias temáticas o textuales del mismo. El monumento al que se refiere Horacio en 3.30 es poético y

¹²⁵ Woodman, 1974, p. 116.

¹²⁶ Höschele, 2009, p. 73.

¹²⁷ Kroll, 1924, pp. 202-224.

metafórico, evidentemente, y lo constituye cada una de las odas que integran su libro, la conjunción a manera de *guirnalda*,¹²⁸ en donde cada poema es una flor que integra un elemento mayor y de gran variedad,¹²⁸ pero que forma parte de su propia búsqueda. Las flores que Horacio integra a sus *Carmina* son influencias y no explícitamente autores. No pretende combinar distintas plantas en una misma corona, sino que en cada poema la planta preferida es una: en 1.1, la hiedra; en 1.38, el mirto, y en 3.30, las *hederae*, por citar ejemplos. Su monumento está terminado y tiene marcas que lo distinguen inmediatamente desde el primer vistazo que se da a su obra, sólo nos queda preguntarnos qué de todo esto se sitúa dentro de la originalidad creativa de Horacio y qué podemos deducir sobre su obra para pensar en él como un poeta de la modernidad.

¹²⁸ Gutzwiller, 1998, pp. 8-11.

VI. ¿Horacio, un poeta moderno?

Después de haber analizado las formas de creación poética de Horacio, podemos preguntarnos, ¿por qué todo lo anterior hace de Horacio un poeta moderno?

El adjetivo "moderno" ha sido impuesto por la crítica al nombre de Horacio por un sinnúmero de razones: Niall Rudd dice que Horacio es un poeta moderno por haber creado, en gran medida, su propia audiencia,¹²⁹ y eso puede comprobarse en la manera en la que dio a conocer, para su público, una mediación de la poesía lírica arcaica griega a través de la interpretación y edición ya hecha por los alejandrinos, pero, especialmente, por la forma en la que fusionó este género con muchas otras características provocando que sus lectores estuvieran leyendo, por primera vez, una obra como la suya. Sobre esto mismo Maria Grazia Bonanno afirma que, en las alusiones que hace Horacio del poeta Alceo, especialmente en el tópico de la nave del estado, Horacio desmonta esta figura y la retoma en un sentido contemporáneo augústeo apropiándose y haciendo contemporáneo lo arcaico.¹³⁰

C. O. Brink dice, por otro lado, que la función de la poesía en Horacio es la función de una poesía sofisticada y moderna.¹³¹ Afirma también que su modernidad estriba en que la contraposición que Horacio hace, tanto en su juicio poético en las epístolas como en su poesía, se basa en una contraposición de lo nuevo sobre lo viejo basándose en su propio juicio crítico.¹³² Esto nos confirma lo que hemos observado en el cruce de géneros en su

¹²⁹ Rudd, 1989, p. 4.

¹³⁰ Bonanno, 1990, p. 30.

¹³¹ Brink, 1963, p. 193.

¹³² Brink, op. cit., p. 196.

obra poética que, a pesar de seguir un ejercicio de origen helenístico, expande como nunca antes los alcances del género lírico.¹³³ Esta expansión del género provoca que todo lo escrito cronológicamente anterior a él ya esté condicionado por su propia visión y aportación al género que expandió y profundizó la textura del mismo¹³⁴ y, al mismo tiempo, dado que el género después de Horacio no tiene cambios significativos, se puede asumir que los principios básicos de creación de la lírica como un objeto establecido en la literatura está también condicionado por el ejercicio horaciano.

Joseph W. Day afirma que el proceso de lectura de un epigrama en voz alta funcionaba de una forma paralela al *performance* poético arcaico¹³⁵ y ese mismo procedimiento se refleja en la idea de género que concibe modernamente Horacio que oscila entre la matriz interna del nuevo trabajo elaborado por él y una visión del género que regresa a lo que el autor considera que solía o debía ser.¹³⁶ Esa conciencia del pasado y el presente, los preceptos básicos de inspiración e influencia de Horacio y la forma en la que sabe que tiene la responsabilidad de poner los cimientos de un nuevo género son una de las bases de nuestra concepción de toda la lírica y nuestra apreciación del pasado como fuente de inspiración. La adherencia de Horacio a las formas poéticas de Grecia arcaica fue aparente porque alteró completamente las formas expresivas que pretendía emular con fines que resultaron en el comienzo del género lírico como lo concebimos hoy en día.¹³⁷ Además de la generación de un nuevo público y la creación de mezclas de géneros para consolidar nuevos a través de propuestas actuales y arcaicas, la personalidad de Horacio como poeta también muestra un contraste con toda la tradición que le antecede.

¹³³ Barchiesi, 2004, p. 167.

¹³⁴ Harrison, 2007, p. 18.

¹³⁵ Day, 2000, p. 38.

¹³⁶ Barchiesi, op. cit., p. 167.

¹³⁷ Zetzel, 1983, p. 84.

No coincidimos con la idea de que Horacio intente reflejar en su propia vida su voz y trabajo poético,¹³⁸ sino que, más bien, la personalidad de Horacio que podemos distinguir en sus odas y épicos es él en su faceta de artista,¹³⁹ una personalidad creada a través de vivencias y experiencias que se basan en su vida, pero que no intentan ser un reflejo biográfico de ella. La idea de hacer de su personalidad como escritor una potencia de su propia literatura es, absolutamente, una idea moderna que tiene pocos paralelos en la antigüedad. Ya no es la *persona loquens* de los líricos arcaicos ni la expresión abierta y pasional de Catulo, la vida de Horacio nos sirve como guía de su obra porque en ella encontramos experiencia, aunque no por eso una honestidad realista, sino una honestidad poética que habla a través de una representación artística.¹⁴⁰ El poeta sabe de antemano que la posteridad lo conocerá por su obra sin importar lo precisa o veraz que ésta sea sobre su vida, más bien, se preocupa por el diálogo que entablará su obra con sus lectores como medio para conocerlo poéticamente. Él pretende estar en la mente del lector al usar la segunda persona de singular como metáfora¹⁴¹ y el destinatario dentro del poema es parte de una ficción que tiene como fin la comunicación con un miembro de la "audiencia" lírica que busca hacer sentir valioso.¹⁴² En expresiones como sus quejas amorosas, incluso, notamos un prepetrarquismo latente¹⁴³ que puede confirmarse en la afirmación que Alcuino puso en labios de Petrarca al decir que era el primer hombre moderno.¹⁴⁴

Horacio entiende la posición y poder político que puede tener un poeta, función que ya estaba en la mente de sus antecesores líricos en la lírica arcaica, pero nunca con tanta

¹³⁸ Günther, 2013, p. 22.

¹³⁹ Shackleton Bailey, 1982, p. 45.

¹⁴⁰ Davis, 1991, p. 6.

¹⁴¹ Laird, 2010, p. 436.

¹⁴² Davis, op. cit., p. 6.

¹⁴³ La Penna, 1968, p. 20.

¹⁴⁴ Wilkinson, 1951, p. 160.

influencia como en su lugar. Él sabe que el poeta, como en la antigüedad, es profeta, pero no sólo un profeta griego sino un vate que muestra en la *callida iunctura* que realiza al oponer un término itálico arcaico (*vates*) con un término de profundas raíces griegas (*lyricus*)¹⁴⁵ una comprensión del nuevo papel que debe tener como poeta cercano al círculo político más importante de Roma y, probablemente, del mundo occidental antiguo. Horacio entiende que es una institución internacional, un hilo muy importante en la tela literaria, social y política de su tiempo¹⁴⁶ y eso lo asume a través de sus técnicas innovadoras.

En resumen, la "actitud poética moderna"¹⁴⁷ del *numerosus Horatius* se nota en su métrica al ser llamado el versificador más versátil,¹⁴⁸ en la unidad de su obra como un acto que trasciende su propio tiempo,¹⁴⁹ en asumir su propia habilidad para llevar a cabo una renovación poética¹⁵⁰ y convertir al epigrama y la lírica en uno mismo dentro de su obra al hacer de la forma un medio inseparable del contenido y el diseño literario,¹⁵¹ en fin, se puede decir que Horacio, aquél de origen humilde que logró tocar con su frente las estrellas, estará siempre vigente mientras la poesía como la conocemos siga existiendo.

¹⁴⁵ Newman, 1967, p. 45.

¹⁴⁶ Wilkinson, op. cit., p. 159.

¹⁴⁷ Id. p. 58.

¹⁴⁸ Morgan, 2010, p. 160.

¹⁴⁹ Lowrie, 1997, p. 5.

¹⁵⁰ Commager, 1962, p. 23.

¹⁵¹ Santirocco, 1986, pp. 3-4.

VII. Conclusiones

Nuestra investigación ha pretendido examinar la obra de Horacio desde un nuevo punto de vista. Nuestro hilo conductor ha sido un criterio editorial que hemos intentado reconstruir a través del análisis de algunas de sus odas más importantes, específicamente, al rescatar aquellas que se encuentran al inicio y al final de sus libros y comparar sus características con las de los primeros ejemplos que encontramos de poemas de apertura y clausura de una obra literaria dentro de época helenística. Esto nos ha hecho observar muchas similitudes en la metodología editorial y la disposición que Horacio planeó en la estructura, no sólo de sus libros, sino también de sus propios poemas. Hemos observado que la planeación arquitectónica y editorial de los libros de *Odas* y, de manera más experimental, de *Épodos*, se refleja en la construcción de los poemas en sí mismos y hemos visto también que, dentro de ellos, existen unidades dentro del poema que gozan de cierta independencia pero que no llegan a ser totalmente ajenos los unos con los otros, de la misma forma, los poemas se estructuran dentro de los libros al poder ser vistos como unidades independientes que pueden ser leídas aparte de la demás parte de la obra pero que, al formar parte de ella, cobra un nuevo significado para sí mismo como poema y para toda la obra poética en sí misma a partir de sus relaciones intertextuales.

También hemos observado que las características helenísticas literarias, específicamente epigramáticas, no sólo se componen dentro de la obra de Horacio de manera temática o alusiva, sino que, en el mismo tejido y planeación de algunas de las odas más importantes, podemos ver pequeñas estructuras epigramáticas que se entrelazan con el resto del poema y que podemos destacar tanto por su extensión como por sus alusiones intertextuales que refieren a autores líricos que típicamente se han relacionado con Horacio,

como Safo o Alceo, pero también con autores epigramatistas como Calímaco, Posidipo o Asclepiades de Samos.

Creemos que las influencias helenísticas en Horacio, que ya habían sido más que probadas por muchos investigadores a lo largo del siglo XX, han sido vistas con otra perspectiva que nos permitirán explotar un campo que normalmente ha sido relegado en este tipo de acercamientos, el de la estructuración de la odas dentro de sus libros y las interrelaciones de los mismos.

Consideramos que se ha probado la naturaleza moderna de Horacio especialmente en dos puntos: en su contribución al establecimiento de la escritura como medio primordial de divulgación poética al haber asimilado, incluso, la terminología y prácticas orales de géneros arcaicos griegos a través de un medio literario escrito, y, segundo, por la influencia que las novedades de su obra tuvieron para los autores inmediatos posteriores a él, no sólo por la temática, métrica o géneros abordados, sino por la planeación y estructuración editorial de su obra con una finalidad que tendía hacia un público lector definido y esto, sin lugar a dudas, nos comprueba una vez más la estrecha relación existente entre los preceptos poéticos helenísticos y el surgimiento de de la literatura latina ya que ambas compartieron una preocupación por la edición, composición y disposición de poesía dentro de una obra publicada. Lo más importante que hemos observado en esta investigación es el fértil camino que tenemos frente a nosotros que con cada descubrimiento papirológico epigramático o lírico nos permite observar que las alusiones en Quinto Horacio Flaco y el trabajo de interpretación de su obra es tan grande y sigue siendo tan actual que sólo nos queda certificar que el vate romano no se equivocó al haber afirmado que la construcción de su monumento poético sería más duradero que el bronce.

Bibliografía

Acosta-Hughes, B., *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 2002.

———, *Callimachus in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Anderson, R. D., Parsons, P. J., & Nisbet, R. G. M., "Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim", *The Journal of Roman Studies*, Vol. 69, 1979, pp. 125-155.

Argentieri, L., "Meleager and Philip as Epigram Editors", en P. Bing & J. S. Bruss, (eds.).

———, "Epigramma e libro", *ZPE*, 121, 1998, pp. 1-20.

Barchiesi, A. & Schiedel, W., *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

———, "Poetry, Praise and Patronage: Simonides in Book 4 of Horace's Odes", *Classical Antiquity*, Vol. 15, No. 1, 1996, pp. 5-47.

———, "Horace and Iambos: The Poet as Literary Historian" en Cavarzere, A., Aloni, A., & Barchiesi, A., (eds.)

———, *Rituals in ink. A Conference on religion and literary production in Ancient Rome held at Stanford University in February 2002*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.

Bierl, A. & A. Lardinois, (ed.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*. Leiden, *Mnemosyne Supplements*, Vol. 392, Brill, 2016.

Bing, P., *The Well-read muse: present and past in Callimachus and the hellenistic poets*, Michigan, Michigan Classical Press, 2008.

Bing, P. & J. S. Bruss (eds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Boston, Brill, 2007.

Blum, R., *Kallimachos: The Alexandrian library and the Origins of Bibliography*, trad. Hans H. Wellisch, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991.

Bonanno, M.G., *L'allusione neccesaria*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1990.

Bornmann, F., "Callimacho e Orazio", en G. Bruno, (ed).

Brink, C. O., *Horace on poetry: Prolegomena to the literary epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.

Bruno, G., (ed.), *Lecture oraziane*, Venosa, Edizioni Osanna Venosa, 1993.

- Campbell, A. Y., *Horace: A new interpretation*, London, Methuen & Co., 1924.
- Cameron, A., *Callimachus and his Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Cavarzere, A., A. Aloni & A. Barchiesi (eds.), *Iambic ideas: essays on a poetic tradition from archaic Greece to the late Roman Empire*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2001.
- Cavarzere, A., *Sul limitare: Il "motto" e la poesia di Orazio*, Bologna, Patròn Editore, 1996.
- Citroni, M., "Dedicatari e lettori della poesia di Orazio", en G. Bruno, (ed.).
- Citti, F., *Studi Oraziani: Tematica e intertestualità*, Bologna, Patròn Editore, 2000.
- Cody, J. V., *Horace and Callimachean aesthetics*, Bruxelles, Latomus, Collection Latomus vol. 147, 1976.
- Commager, S., *The Odes of Horace: A Critical Study*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- Cucchiarelli, A., "Eros e giambo. Forme editoriale negli Epodi di Orazio", *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, No. 60, 2008, pp. 69-104.
- Davis, G. (ed.), *A Companion to Horace*, Baltimore, Wiley-Blackwell, 2010.
- , *Polyhymnia. The Rhetoric to Horatian Lyric Discourse*, California, University of California Press, 1991.
- Day, J. W., "Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)Activation of Ritual" en Depew, M & D. Obbink, (eds.)
- Degani, E., "Note sulla fortuna di Archiloco e di Hiponatte in epoca ellenistica", *Quaderni Urbanati di Cultura Classica*, No. 16, 1973, pp. 79-104.
- "L'epigramma greco" en *Filologia e storia: scritti di Enzo Degani, Volume I*, Hildesheim, Spudasmata, pp. 596-632.
- , "Orazio e la tradizione giambica greca", en Bruno, G., (ed.)
- Depew, M. & Obbink, D. (eds.), *Matrices of Genre*, London, Harvard University Press, 2000.
- Dover, K. J., "The Poetry of Archilochus", en Pouilloux, E. (ed.)
- Edmunds, L., *Intertextuality and the reading of roman poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

———, "Callimachus Iamb 4: From Performance to Writing" en Cavarzere, A., Aloni, A., & Barchiesi, A., (eds.)

Fantuzzi, M., & Hunter, R., *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Ellis, R., *A commentary on Catullus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Fernández Galiano, M. (trad.), *Antología Palatina I (Epigramas Helenísticos)*, Madrid, Gredos, 2008.

Fitzgerald, W., "Power and impotence in Horace's Epodes", *Ramus*, 17 n.2, 1988, pp. 176-191.

Fraenkel, E., *Horace*, Oxford, Oxford University Press, 1957.

Garrison, D.H., *Horace: Epodes and Odes. A new annotated Latin Edition*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1991.

Ghiselli, A., *Orazio, Ode 1,1: Saggio di analisi formale*, Bologna, Patron Editore, 1983.

Gutzwiller, K., *Poetic Garlands: Hellenistic epigrams in context*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Harrison, S.J. (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

———, "Some Generic problems in Horace's Epodes: or on (not) being Archilochus" en Cavarzere et al. (eds.).

———, *Generic enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

———, *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Havelock, E., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press, 1986.

Hinds, S., *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Höschele, R., "Inscribing Epigrammatists' Names: Meleager in Propertius and Philodemos in Horace", pp. 19-32, en Kieth, A., (ed.).

———, "Epigrammatizing Lyric: Generic Hybridity in Horace's Odes", en M.H. da Rocha Pereira, J. Ribeiro Ferreira, F. de Oliveira (ed.), *Horácio e a sua perenidade*, Coimbra, 2009, pp. 71-88.

Hutchinson, G. O., "The Catullan Corpus, Greek epigram and the Poetry of Objects", *The Classical Quarterly*, Vol. 53, No. 1, 2003, pp. 206-221.

———, "The new Posidippus and Latin Poetry", *ZPE*, 2002, pp. 1-10.

Kieth, A., (ed.), *Latin elegy and hellenistic epigram: a tale of two genres at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Kovacs, D., "The second person indefinite and the logic of Horace, Odes 1.12.29-36", *Philologus*, 154, 2010.2, pp. 306-315.

Krevans, N., "The arrangement of epigrams in collections", en Bing, P. & Bruss, J.S., (eds.).

Kroll, W., *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1924.

Laird, A., "Reception" en Barchiesi, A. & Schiedel W. (eds.).

Lavigne, D.E., & Romano, A.J., "Reading the Signs: The Arrangement of the new Posidippus roll", *ZPE*, 2004, pp. 13-24.

La Penna, A., *Orazio e la morale mondana europea*, Firenze, Sansoni Editori, 1968.

Lowrie, M., *Horace's Narrative Odes*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

———, "A Parade of Lyric Predecessors: Horace "C". 1.12-1.18" *Phoenix*, Vol. 49.1, 1995, pp. 33-48.

———, *Writing, performance and authority in Augustan Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Morelli, A., "Hellenistic Epigram in the Roman World from the Beginnings to the Ends of the Republican Age" en Bing P. & Bruss, J.S. (eds.).

Morgan, Ll., "Metre" en Barchiesi, A. & Schiedel, W. (eds.).

McDermott, E., "Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program", *Classics Faculty Publication Series*. Paper 13, http://scholarworks.umb.edu/classics_faculty_pubs/13.

Newman, J.K., *The concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Latomus, 1967.

Nisbet, R.G.M & Hubbard, M., *A Commentary on Horace Odes Book 1*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

—————, *A Commentary on Horace Odes Book 2*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

Nisbet, R.G.M & Rudd, N., *A Commentary on Horace Odes Book 3*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Obbink, D., "Ten Poems of Sappho: Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri", en Bierl, A. & Lardinois, A., (eds.).

Panayotakis, C., (ed.), *Decimus Laberius: The fragments*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Parsons, P. J., Maehler, H., & Maltomini, F., (eds.), *The Vienna Epigrams Papyrus (G40611)*, Göttingen, De Gruyter, 2015.

Pasquali, G., *Orazio Lirico*, Firenze, Le Monnier, 1920.

Pouilloux, J. (et al.) (ed.), *Archiloque*, Genève, Fondation Hardt, Entretiens sur l'antiquité classique V. 10, 1964.

Pöschl, V., *Horazische Lyrik*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1991.

Puelma Piwonka, M., *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt am Main, Garland, 1949.

Putnam, M.C.J., *Artifices of eternity: Horace's fourth book of Odes*, New York, Cornell University Press, 1986.

Reitzenstein, R., "Horaz und die hellenistische Lyrik", *Neue Jahrb. klass. Alt.* 21, 1908, pp. 81-102.

Rueda González, C., *Referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Rudd, N., (ed.), *Horace 2000: A Celebration: Essays for the Bimillennium*, Michigan, University of Michigan Press, 1993.

—————, *Horace's Epistles II & Ars Poetica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Santirocco, M., *Unity and Design in Horace's Odes*, North Carolina, University of North Carolina, 1986.

Shackleton Bailey, D.R., *Profile of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Sider, D., *The Epigrams of Philodemus*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Syndikus, H. P., *Die Lyrik des Horaz: Eine interpretation der Oden (Band I & 2)*, Stuttgart, WBG, 1990.

van Sickle, J., "The Book-Roll and Some Conventions of the Poetic Book", *Arethusa*, 13, 1980, pp. 5-42.

West, D., *Horace Odes. Carpe Diem*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Wilkinson, L.P., *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951.

Wimmel, W., *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerkzeit*, Wiesbaden, Hermes Einzelschriften 16, 1960.

Woodman, A.J., *From poetry to history. Selected papers*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Woodman, T. & Feeney, D. (eds.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Zetzel, J.E.G., "Re-Creating the Canon: Augustan Poetry and the Alexandrian past", *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons, 1983, pp. 83-105.