

Trabajo Fin de Grado

La función del mito literario griego en la lírica latina:
traducción y comentario de tres odas de Horacio

Autor/es

Claudia Ibarzo Joven

Director/es

Gonzalo Ceferino Fontana Elboj

Facultad de Filosofía y Letras
2016

Resumen

El propósito de este Trabajo de Fin de Grado es describir y analizar las principales tendencias de tratamiento del mito en las *Odas* de Horacio por medio de la traducción y comentario de 2, 13; 3, 27 y 2, 14. Para ello, ofrecemos una introducción sobre los distintos usos literarios del mito en Grecia y su continuidad y discontinuidad en la literatura latina hasta la época de Augusto. A continuación, el comentario de las odas seleccionadas nos permite analizar las peculiaridades de dichos usos en la poética horaciana. Finalmente, completan el trabajo una exposición de las conclusiones alcanzadas y una bibliografía.

Índice

1. Introducción.....	2
2. La naturaleza del mito y su interpretación: aproximación metodológica	3
3. La poética del mito en la literatura romana: continuidad y discontinuidad con los modelos griegos.....	6
3.1 Función del mito en la literatura griega	6
3.2 El mito en la literatura romana.....	9
El problema de una cultura sin mitos	9
Usos del mito en la literatura latina	11
4. Poética del mito en Horacio: traducción y comentario de <i>carm. 2, 13; 3, 27 y 2, 14</i> .	17
4.1 Hor. <i>carm. 2, 13.</i>	17
4.2 Hor. <i>carm. 3, 27</i>	26
4.3 Hor. <i>carm. 2, 14</i>	38
5. Conclusiones	42
Bibliografía.....	44

1. Introducción

El hecho mítico es un producto simbólico que se halla en el centro de todas las culturas antiguas y su naturaleza ha suscitado el interés de eruditos y pensadores desde sus mismos orígenes hasta nuestros días. Más aún, no sólo tiene valor en relación su significación cultural, sino que a esta se suma su reconocida relación, profunda y continuada, con la literatura: no hay mitología sin tradición poética. El mito es, por tanto, una realidad que permanece viva y que posee funciones y fines diversos a lo largo de la historia de cualquier literatura. Y, evidentemente, la literatura latina no es una excepción.

En este sentido, el poeta latino Horacio se halla en un punto privilegiado de dicha historia. El siglo I a.C. fue en Roma una época de vigor cultural sin precedentes, y las manifestaciones literarias de este periodo dan buena cuenta de ello: Horacio, con su estilo personal, audaz y brillante, constituye uno de sus representantes señeros, por lo que su obra, y en especial las *Odas*, resulta capital para comprender la recepción del mito griego, su valor y su calado en una sociedad que, en principio, carecía de mitología propia.

El propósito de este Trabajo de Fin de Grado es, pues, describir y analizar las principales tendencias de tratamiento del mito en las *Odas* de Horacio por medio de la traducción y comentario de tres de ellas: la 2, 13; la 3, 27 y la 2, 14.

La dificultad que entraña el hecho de que la cultura latina no posea un corpus mitológico propio hace que resulte imprescindible una introducción a la cuestión. De entrada, se hace precisa una concisa presentación del propio hecho mítico y un resumen de las principales tendencias interpretativas del mismo. El objeto de estudio del trabajo, no obstante, estriba exclusivamente un análisis del mito literario, por lo que, en nuestra exposición, nos hemos detenido brevemente en la descripción de las claves hermenéuticas que hemos decidido seguir para llevarlo a cabo. A continuación, una breve historia de la función del mito en las literaturas griega y romana nos ha permitido establecer los antecedentes de Horacio y las señas de la tradición en la que este autor se incardina; si bien, tal como veremos, este decidirá en ocasiones romper con ellos para perseguir sus propios objetivos poéticos. Este apartado, por tanto, va a tratar de esclarecer las líneas de continuidad, tensión y ruptura entre Horacio y sus precedentes griegos a la hora de recoger la tradición mítica en algunas de sus odas.

Presentamos, pues, el texto latino de las odas seleccionadas, su traducción y el comentario propuesto, atendiendo en todo momento a los usos del material mítico en ellas. No hemos pretendido llevar a cabo comentarios integrales, ya que, dada la complejidad de la obra de Horacio, un análisis de estas características excedería con mucho los objetivos de un Trabajo de Fin de Grado; en su lugar, hemos decidido ceñirnos al comentario de los aspectos que permiten comprender la función del mito en cada composición. Esto, sin embargo, implica en ocasiones atender a distintos niveles exegéticos inter e intratextuales: Horacio crea en sus odas un entramado de relaciones al que es preciso prestar atención para comprender su intención y mensaje. Finalmente, el trabajo culmina con unas consideraciones finales sobre el tema tratado en las que hemos intentado sistematizar las ideas fundamentales recogidas durante la elaboración de los comentarios.

La edición de las *Odas* que hemos manejado es la de D. R. Shackleton Bailey, publicada en 1985 en la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, en Stuttgart.

2. La naturaleza del mito y su interpretación: aproximación metodológica

Para intentar comprender, en la medida de lo posible, la naturaleza de las manifestaciones míticas, nos hemos basado en el trabajo de Luis Cencillo *Mito. Semántica y realidad*, cuyos contenidos, a pesar de su antigüedad, no han perdido vigencia por su claridad y acierto. Este autor define el mito como un producto simbólico y espontáneo de la formalización cultural del mundo humano, igual que el arte o la ciencia. «Mientras que la poesía y tal vez la leyenda es reflexión personal, expansión subjetivamente modulada del afecto individual o colectivo, o libre invención, el mito escapa de la iniciativa individual.» (1970:7) No obstante, en el caso concreto de Grecia, y debido a su estrecha relación con la literatura desde sus primeras manifestaciones, el

mito se emancipará relativamente pronto de su valor religioso¹ y adquirirá las características propias de las creaciones literarias.

En este sentido, una de las aportaciones más interesantes de Cencillo es su clasificación de los relatos mitológicos en función del grado de elaboración de las narraciones. Así, divide los mitos en dos grandes grupos, los de carácter ritual y los literarios. Los dos primeros grados de elaboración, pertenecientes al grupo de los mitos rituales, corresponden a las narraciones primitivas y a las místicas, cuyos elementos constitutivos carecen de una motivación psicológica o racional, ya que sólo obedecen a su función expresiva, que no logra disimular las aparentes inconsideraciones y arbitrariedades propias del pensamiento puramente simbólico. Frente a estos se hallan los mitos literarios, cuyos elementos han sido racionalizados y el protagonista ha pasado a ser, principalmente, el hombre, con su juego de reacciones y afectos comprensibles y explicables en el plano de la experiencia individual. La diferencia, pues, es que en los mitos literarios se puede verificar la creación y modificación más o menos consciente de los mitos primigenios con el objetivo de alcanzar un efecto determinado. Estos, a su vez, se dividen en tres estadios, de menor a mayor grado de elaboración: el primero de ellos es el estadio alegórico, que comprende narraciones que se perciben como acontecimientos que nunca han sucedido y cuyos elementos reciben un valor expresamente simbólico, de modo que sirven de *exemplum* (por ejemplo, las νεκυῖαι o los mitos de los diálogos de Platón); el segundo estadio es el épico, en el que los mitos han sufrido una completa formalización y se pueden considerar obras literarias en sentido pleno; por último, los relatos míticos con mayor nivel de elaboración son las leyendas o fábulas, que poseen una función didáctica y un simbolismo casi banal que carece de la gran riqueza signitiva de los relatos ubicables en los estadios primitivos (1970:56-58). La vertiente del mito que pretende estudiar este trabajo se incluye en los diversos estadios de los mitos literarios, pero entendemos que su plasticidad intrínseca

¹ Según Emilio Suárez de la Torre, una de las tres categorías a las que puede pertenecer un mito, y en la que se incluirían sus usos literarios iniciales, es la de «elemento aportador de una perspectiva religiosa en un contexto no necesariamente cultural» (1995:25). En la Grecia arcaica los relatos mitológicos tenían necesariamente valor religioso, pero esto no quiere decir que tuvieran que aparecer forzosamente ligados al ritual. Tuvo que ser, de hecho, el carácter pedagógico y artístico de las narraciones lo que propició su emancipación de los contextos religiosos.

permite que contengan elementos pertenecientes a distintas fases de su composición: intentaremos dar cuenta de esto en la medida de lo posible.

Cencillo, asimismo, realiza un sólido resumen crítico de las diferentes tendencias interpretativas que, a lo largo del siglo XX, se han formulado a la hora de dar cuenta del hecho mítico. Los grandes hitos en esta disciplina han sido los trabajos de Mircea Eliade y Georges Dumézil, quienes adoptaron el punto de vista de la mitología comparada; C.G. Jung y la escuela de Zurich, partidarios de una dinámica psicoanalítica; J. G. Frazer y la escuela inglesa, quienes establecieron la relación entre mito y religión y Claude Lévi-Strauss como representante de la escuela estructuralista, la cual descubrió la funcionalidad expresiva del mito como elemento encuadrable en un universo cultural (entendiendo por «universo cultural» el entramado a través del cual el individuo y el grupo al que pertenece interpretan su propia realidad) (1970:4-7, 290-296). A estas tendencias, Jacqueline Fabre-Serris añade los análisis antropológicos, que conciben el mito como una explicación simbólica del sistema conceptual que explica la naturaleza y la sociedad (1998:374).

Los poetas latinos, y Horacio no es una excepción, recogen una codificación mítica filtrada por la poesía alejandrina. Nos hallamos ante un horizonte mental en el que el mito ha llegado a formar parte del patrimonio cultural común y compartido de la élite docta grecorromana. Así pues, y para intentar comprender el valor y la función del mito en las *Odas* de Horacio, nos moveremos dentro del análisis que propicia la estética de la recepción, herramienta hermenéutica que, por supuesto, no es posible sin el análisis previo de la tradicional crítica de fuentes (*Quellenforschung*), a través de obras como la de Pierre Grimal o Antonio Ruiz de Elvira. Sin embargo, nuestro objetivo primordial es atender a la funcionalidad del elemento mítico en el marco del propio horizonte literario de la lírica horaciana. Por tanto, las nociones de intertextualidad y, sobre todo, intratextualidad van a constituir uno de los pilares metodológicos básicos de nuestro análisis.

3. La poética del mito en la literatura romana: continuidad y discontinuidad con los modelos griegos

3.1 Función del mito en la literatura griega

A través de toda la literatura antigua, el mito constituye un punto de referencia y un marco de significado cuya importancia es imposible soslayar. Desde las primeras manifestaciones literarias, el relato y la alusión mitológica se ven paulatinamente despojados de su primitivo sentido religioso y pasan a formar parte de cada uno de los distintos lenguajes literarios que paulatinamente se van a desarrollar en el mundo griego. De ahí que el mito se alce como el referente intertextual por excelencia para la mayoría de autores y géneros (Dowden y Livingstone, 2011: 4).

En los poemas homéricos y en la obra de Hesíodo el mito constituía el armazón material y temático primordial en la medida en que constituía un horizonte de sentido para la vida humana en su dimensión social. En cambio, la época alejandrina, que ya habrá superado el módulo impersonal y colectivo de la tradición, comprenderá a estos poetas como una vía hacia el conocimiento del mundo, tanto de la geografía física, el clima o la etnografía como del funcionamiento de la sociedad y sus valores (con el uso, en este caso, del mito como *exemplum* positivo o negativo) (Létoublon, 2011: 38-40). No obstante, estas obras poseían en su origen una función previa incluso a la didáctica. El paisaje épico de Homero, en cualquier caso, adquiere profundidad y validez ante el telón de fondo de las alusiones mitológicas que sostienen los entramados narrativos de la *Ilíada* y la *Odisea*. Hablamos en este caso de alusiones porque el objetivo de estos poemas no es la narración mitográfica en sí: normalmente se alude a los episodios y a los personajes y el relato mítico completo queda implícito. En contraste, la intención de Hesíodo sí es verter en su obra los episodios míticos con todo lujo de detalles (2011: 41). En ambos autores, y a pesar de sus diferencias, el hecho mítico ocupa una posición central, en la medida en que nos hallamos ante leyendas épicas que han perdido su sentido religioso, pero que, en tanto que composiciones literarias, no se salen del módulo mitológico.

El referente mítico del que Homero y Hesíodo se sirven como fundamento de sus narraciones es el único patrón cognitivo que tienen a su disposición. En cambio, en Píndaro (como ejemplo más destacable de lírica coral, y base también para numerosas

composiciones horacianas), este adquiere una nueva dimensión, ya que por primera vez entra en una polémica social. En el acervo mítico tradicional griego, Píndaro encuentra un espacio en el que dominan los patrones aristocráticos a los que se adhiere y a los que refiere el horizonte sociológico y moral de su obra; en un mundo de cambios e inevitables conflictos sociales, el beocio encuentra en el mito un poderoso aliado estético e ideológico. Se trata de un mundo virtual retóricamente muy poderoso, cargado de autoridad, belleza y fuerza emotiva (Dowden y Livingstone, 2011: 9) que le permite, ya por medio de breves pero elocuentes alusiones, ya a través de una narración mitológica completa, honrar las hazañas de la deidad o colocar a un vencedor a la par que los héroes de leyenda. Para Ian Rutherford, el mito pindárico desempeña funciones similares a las que desempeñaba ya en los poemas homéricos (paradigmática, etiológica, ritual) (2011: 110-111), pero a estas se añade la función netamente ornamental: «In Greek lyric poetry (...) myth was not, for the most part, abstract narrative, but a tool to be used for a purpose: to glorify, to teach, to explain, and to some extent, also to entertain.» (2011: 122) Con todo, debemos insistir en que Píndaro es consciente de estar lanzando un alegato conservador al tratar el mito al modo tradicional en sus composiciones, mito que, a comienzos del siglo V a. C., se miraba con cierto escepticismo, al menos en círculos intelectuales (2011: 122).

Si el uso consciente del mito como arma ideológica se deja entrever en la obra de Píndaro, es en los géneros dramáticos, especialmente en la tragedia, donde adquiere la condición de instrumento de reflexión crítica sobre la realidad. Lejos ya del empleo paradigmático, en la tragedia el mito se torna material maleable y ambiguo sobre el que los autores pueden reflexionar sobre una realidad compleja y multiforme. La temática mitológica que constituye el argumento de las tragedias áticas resultaba familiar al receptor, pero no lo suficiente como para no considerarla ajena: el equilibrio entre el conocimiento de la trama por parte del espectador y, al mismo tiempo, la lejanía espacial y temporal con ella permitía que se produjera entre el público y lo narrado el distanciamiento necesario para la reflexión crítica sobre lo ocurrido en escena. Los trágicos de época clásica trataron de abordar las emociones y los dilemas personales y sociopolíticos creando un conflicto, y el mito funcionaba como una lente a través de la cual observarlo con una nueva luz (Dowden y Livingstone, 2011: 10).

Ahora bien, en este sucinto examen de las funciones del mito en la literatura griega, en esta escala ascendente en el uso consciente de esta clase de narraciones, la clave y la

cima se hallan en la obra de Platón: utilizando patrones narrativos tradicionales, el filósofo crea mitos artificiales con funciones ejemplares y apodícticas destinadas a ilustrar sus complejas especulaciones: alcanza el tono mitológico introduciendo en los relatos elementos extraordinarios y personajes de la esfera de lo divino, pero los recursos narrativos de dichos relatos también son los propios de la λέξις mitográfica tradicional, de carácter eminentemente intuitivo. Según Dowden y Livingstone, el mito platónico permite llegar al límite de la comprensión, tantear nociones a las que, hasta que no se poseen conocimientos filosóficos, no es posible acceder de otra manera (2011: 12).

Tras él, y ya desde fines del siglo IV a.C., la literatura helenística es de singular importancia para comprender el papel del mito en la lirica romana, puesto que sirvió de referente directo para este género. Si bien se trata de un hecho ampliamente reconocido, la crítica tradicional tiende a relacionar esta época con el pasado griego y pierde de vista que se trata del intersticio entre la lirica griega y la de Roma: para B. Acosta-Hughes, la literatura helenística no es una forma de arte limitada por una Edad de Oro previa, sino una etapa cultural que ensalza la herencia de los poetas anteriores y es capaz de llegar más lejos (2010:91), en la medida en que forja una realidad cognitiva en que el módulo previo adquiere un nuevo propósito: la creación de una obra cuyo objetivo es construir un universo de sensaciones estéticas que tiene fin en sí mismo. No obstante, este fin no es un absoluto excluyente y Calímaco resulta un ejemplo ilustrativo de ello. Para la crítica, los *Aitia* no son una colección de relatos guiada simplemente por un interés anticuarístico o un criterio estético: su contenido cuidadosamente seleccionado y ordenado lleva a pensar que tiene el objetivo adicional de crear un sentido de la identidad griega y una noción de progreso (Harder, 2010:97). El nivel intertextual de esta obra recoge narraciones de todo tipo, muchas ellas mitológicas, de época arcaica y clásica, lo que contribuye a crear una conciencia cultural y de tradición. Roma pudo haber heredado ambas vertientes del uso del mito en la literatura helenística: por un lado, la meramente ornamental y, por otro, la que permite introducir la composición poética en una tradición literaria.

3.2 El mito en la literatura romana

El problema de una cultura sin mitos

En su *De civitate Dei*, Agustín de Hipona recoge la célebre cita de M. Terencio Varrón, quien, a su vez, parafrasea a Q. Mucio Escévola, sobre las tres clases de dioses del pueblo romano: los dioses del Estado (a los que se rinde culto público), los dioses de los filósofos (abstracciones intelectuales destinadas a justificar la existencia y el orden del mundo) y los dioses de los poetas (creaciones con fines artísticos), a los que el de Hipona censura por formar parte de un *genus nugatorium* creado por la fantasía de los poetas y lleno de impiedades indignas de los dioses (Aug. *civ.* 4, 27). Que los propios romanos de época de Varrón llegaran a hacer una reflexión de esta naturaleza evidencia la existencia de un conflicto intelectual resultado del inevitable choque cultural que provocó la helenización de Roma.

Más aún, Jacqueline Fabre-Serris afirma que este conflicto tuvo que tener entre sus ingredientes fundamentales la inexistencia de una mitología propiamente romana: el relato mitológico no es, en origen, un componente de la cultura latina (1995:353). Esta opinión, sin embargo, no es compartida por Georges Dumézil, quien afirma que los romanos, al igual que el resto de pueblos indoeuropeos, cargaron en un principio de mitos a sus dioses, apoyando los escenarios cultuales sobre las conductas o las aventuras de las divinidades. Sin embargo, esta mitología romana no era en absoluto literaria, sino que estaba volcada a lo práctico e indisolublemente unida al ritual, por lo que, al no tener un soporte fuera de las prácticas religiosas, solo perduró en forma de huellas que sólo se adivinan en las descripciones de los ritos para los que había servido de justificación (1966: 62-69).

Dumézil reconoce asimismo la presencia de algunos mitos indoeuropeos en los episodios de la historia nacional primitiva de Roma. Esta es la tendencia habitual de los pueblos del Lacio: sus dioses más importantes, Júpiter, Marte y Quirino, no poseen apenas mitología, tan sólo toman parte en unos pocos relatos en los que la figura protagonista es un mortal (por ejemplo, las promesas realizadas por Júpiter a Rómulo o a Numa), por lo que estas acciones divinas forman parte de la historia (Dumézil, 1966:61). Más aún, algunas características físicas que otras mitologías indoeuropeas atribuyen a dioses aparecen en la descripción de personajes históricos legendarios: el tuerto Horacio Cocles y el manco C. Mucio Escévola, héroes de las guerras contra los

etruscos, tienen sus paralelos en la mitología eslava, más concretamente en los dioses Óðinn y Týr (Dumézil, 1968:425-426). Tanto si Roma creó escasos mitos desde su origen como si fueron abundantes en época arcaica y se perdieron posteriormente, es innegable que los pocos restos de los que tenemos noticia aparecen en tradiciones literarias que reclaman veracidad histórica. Y es que no podemos obviar que gran parte de los viejos relatos tradicionales que Roma nos ha legado se hallan insertos en el marco del género histórico que, desde los analistas hasta Dionisio de Halicarnaso y Tito Livio, los ha asumido como parte integral del relato de la historia romana.

Los primeros autores romanos que introdujeron el mito griego en su obra fueron Livio Andrónico (siglo III a.C.), que tradujo al latín la *Odisea* en versos saturnios; Nevio, contemporáneo suyo, que también manejó la mitología griega en sus obras, y, algo más de un siglo después, Enio, cuyos *Anales* supusieron el primer intento verdaderamente exitoso de componer un poema épico en lengua latina, si bien también compuso numerosas tragedias *cothurnatae*, inspiradas principalmente en obras de Eurípides. Enio compuso su obra con una voluntad consciente de incardinarse en la tradición griega, como evidencia el sueño de Homero que sirvió de proemio a los *Anales* (1, 1 ss.) y el hecho de que eligiera el hexámetro como metro, pero rechazó los cánones alejandrinos, más recientes, y quiso beber de la propia fuente de la poesía épica: Homero y Hesíodo (Dominik, 1993: 44). Por ello, aunque sus protagonistas sean personajes reales y narre acontecimientos históricos, el tratamiento literario de estos es el propio de los héroes épicos. Esto puede deberse, de hecho, a que Enio interpretaba el mito desde el evemerismo, corriente hermenéutica iniciada por el siciliano Evémero de Mesina en el siglo IV a.C., quien defendía que los dioses eran humanos sobresalientes que habían experimentado una apoteosis por su heroísmo; de esta ausencia de una división clara entre dioses y hombres están transidos los *Anales* de Enio (Dominik, 1993: 48-49). En ese sentido, esta lectura de los mitos de la vieja religión griega, aplicada a un contexto literario, busca glorificar el poder romano y dar identidad a la que era la principal potencia del Mediterráneo occidental a través de la mitificación de los acontecimientos y protagonistas de su pasado reciente: Virgilio, un siglo después, verá en Enio un modelo literario para la *Eneida*. Más aún, la propia existencia del *Evhemerus* de Enio, traducción de la obra del filósofo del mismo nombre, es un claro indicio de que la sociedad romana sentía una indisimulable sospecha respecto al mito, el cual percibía como una realidad extraña y difícil de asimilar.

En este momento comienza un lento proceso de adaptación de las formas de arte romanas al estilo griego, que en cierto modo dará lugar a una nueva identidad religiosa y cultural (Fabre-Serris, 1998:23) que se refleja en la cita de Varrón que ha servido de introducción a este apartado, y en este ambiente la mitología se alzará como instrumento de análisis del mundo y la sociedad. La literatura en época helenística se había transformado en una actividad específica que a partir de entonces será su propio referente, y el interés hacia aquello que constituyó su materia privilegiada hizo que el mito se convirtiera en disciplina; la poesía latina comenzará, a raíz de todo esto, a reescribir constantemente los mitos heredados de la tradición griega y a dar un sentido moderno a los viejos relatos, poniéndolos en relación con las nuevas exigencias morales, intelectuales y políticas de una sociedad en proceso de cambio (Fabre-Serris, 1998:22-23).

La aprehensión y tratamiento de estos mitos, ajenos a la cultura latina, exige al poeta, por un lado, una selección de los relatos y remodelación de los elementos proporcionados por la tradición; y, por otro, a causa de la estrecha relación entre poesía y mitología en Grecia, la elección de un modelo literario al que adherirse (Fabre-Serris 1995:36). Y precisamente la necesidad de incluirse en una tradición literaria concreta, consolidada y ya centenaria, induce en el poeta romano una conciencia de la inferioridad de su literatura nacional. Así, según M. Briosso Sánchez, este complejo llevó en primer lugar a los *poetae noui* y posteriormente a los de época augústea a emular apasionadamente los modelos griegos (1994:17). Los poetas latinos se limitaron, en un primer momento, a imitar los usos helenísticos de los mitos, pero con el paso del tiempo y, especialmente, gracias a la experimentación literaria de Catulo, osaron innovar en cuanto a las funciones y el tratamiento del material heredado, hasta el punto de crear un producto literario completamente original, si no en los temas, sí al menos en el enfoque y la función de los mismos.

Usos del mito en la literatura latina

Resulta complicado elaborar una explicación en abstracto de las funciones literarias del mito en la literatura latina, ya que formalmente la diferencia entre unas y otras es muy escasa y consideramos que la forma más eficaz de comprenderlas es a través de ejemplos concretos. No obstante, en este apartado intentaremos exponer en líneas

generales los procedimientos más habituales de tratamiento del mito para centrarnos más adelante en casos específicos que ayuden a ilustrarlos.

Dowden y Livingstone recogen una idea esencial sobre el valor de los mitos griegos en la literatura latina: «Greek myth in Roman literature and culture has an added dimension, another level of potential mythic remoteness to be exploited, becoming a kind of ‘myth squared’. The virtual world of myth is mediated by the additional virtual world of its Greek landscape and cultural contexts.» (2011:13) A la distancia con el lector que ya de por sí se crea al presentar un mito debido a sus componentes ajenos a la realidad cotidiana se suma la que existe con sus protagonistas y su cultura, una civilización ajena y, en cierto modo, exótica: incluso los nombres de los personajes y los de las tierras de las que provienen resultan sugerentes al oído romano (Segal, 1974:373). Esto es lo que permite al poeta utilizar el mito como *exemplum*: este distanciamiento «al cuadrado» suscita la reflexión del receptor, que obviamente ha de ser un lector formado, que, por definición, accede a la literatura a través del conocimiento que le suministra la enseñanza escolar. Cuando un motivo mítico se inserta en un pasaje, su función no suele ser simplemente narrativa, descriptiva o meramente ornamental, sino, sobre todo, retórica, ya que se lee en relación con la narración principal, a la cual puede reflejar, anticipar o comentar (Fabre-Serris, 1995:373). Estos *exempla* míticos pueden tener una extensión muy variada, desde una breve alusión a modo de pincelada sugerida hasta una digresión extensa en la que se narra un episodio completo (por ejemplo, el *Carmen* 68 de Catulo del que hablaremos posteriormente).

Los *poetae noui*, entre quienes destaca Catulo, tomaron como modelo la poesía alejandrina, cuyo contenido era, las más de las veces, mitológico. Frente a los grandes ciclos épicos clásicos, los innovadores cánones estéticos alejandrinos exigían la narración de pasajes míticos breves, centrados normalmente en un solo personaje y un solo episodio. Estas nuevas composiciones, los *epylia*, constituían lo que podríamos considerar un nuevo género literario, pues sus autores se esforzaron en explorar facetas de los episodios mitológicos que la épica había dejado de lado, normalmente de carácter sentimental o erótico, los cuales permitían al poeta otorgar al mito una orientación psicológica. Es más, existe una diferencia fundamental entre la aproximación alejandrina a estos episodios mitológicos y la romana: el mito helenístico es fundamentalmente objetivo y frío, ya que en el fondo perpetúa la línea homérica a pesar

de las nuevas tendencias estéticas; en cambio, el mito elaborado por la literatura romana, y aun narrado en el mismo marco formal, está lleno de emotividad, πάθος y subjetividad. Algunos de los cultivadores más directos de esta corriente poética son Licinio Calvo, con su epílio *Io*, Helvio Cinna con su *Smyrna* y, por supuesto, Catulo y su *Carmen* 64. Estos autores, que apenas beben de la lírica prehelenística (a excepción de Catulo con Safo y, en cierta medida, con Alceo), están planteando un desafío literario que asumirán plenamente los poetas de la generación augústea, en particular Horacio.

En cualquier caso, la obra de Catulo resulta esencial para comprender el uso del mito en Roma, ya que fue uno de los primeros poetas en tratarlo en los términos que acabamos de describir, emulando, y no simplemente imitando, el estilo de sus precedentes griegos. Su molde formal es helenístico, pero el empleo de temas trágicos y sentimentales le otorga a su obra una dimensión que rebasa a sus modelos, mucho más contenidos en cuanto a la expresión de emociones. Uno de los ejemplos más significativos de ello, además del *Carmen* 64, del que hablaremos en su momento en relación con la oda 3, 27 de Horacio, es el 68, en el que Catulo compara a su amada, cuando pisa el umbral de la puerta al entrar al hogar por primera vez, lo cual se consideraba de mal agüero, con Laodamía, esposa de Protesilao, que por no cumplir con los ritos nupciales fue castigada con la muerte de su marido en la guerra de Troya. Esta narración no es un elemento decorativo ni irrelevante, y tampoco se limita a reflejar la situación en la que se inserta, ya que entre el presente narrativo del poema y el excuso mitológico se establecen una serie de analogías y contrastes. Su objetivo es señalar un sentimiento que no aparece expresado literalmente en el resto del poema y, por tanto, esta realiza una contribución especial, un comentario adicional y relevante a toda la composición, que adquiere así un significado nuevo y desconocido por sus fuentes (Macleod, 1974:88).

Si bien la época helenística fue el punto álgido de la lírica griega desde el punto de vista de la autoconciencia artística que destilan sus obras, también dio cabida a otros géneros, como la épica. El contenido de la epopeya helenística es fundamentalmente mitológico (baste pensar en Apolonio de Rodas), pero en ocasiones se nutrió de material histórico: es habitual encontrar obras que glorifican a los príncipes helenísticos a la manera de dioses vivos (Fabre-Serris, 1995:19). Roma, especialmente en época de Augusto, y sin duda por influencia de esta corriente literaria, va a desarrollar un interés especial en fundir la mitología griega con las historias propias (Segal, 1971:374): por

ejemplo, la *Eneida* fusiona la *Ilíada* y la *Odisea*, a las que añade material de las *Argonáuticas*, y este armazón literario mitológico sirve de marco para los temas históricos, como la maldición proferida por Dido, la descripción del escudo de Eneas o la narración profética de Anquises en el libro 6. Los poetas latinos buscarán tender un puente entre el mundo remoto del mito griego, una tradición venerable e indispensable, y la inmediatez y la especificidad del presente.

Y es que fue precisamente en la época de Augusto, con Virgilio, Ovidio y Tito Livio, cuando Roma desarrolló un sentido coherente de su identidad cultural al idear un pasado nacional glorificado que podía expresarse en las claves culturales más prestigiosas a las que Roma podía acceder. El gran logro alcanzado en la *Eneida* fue la creación de una continuidad entre la historia primitiva del Lacio y la poderosa tradición mitológica griega (Fox, 2011:255-258): Virgilio está acercando la mitología a la tradición romana de racionalización del mito. Esta fusión le permite vencer la artificialidad estetizante del mito helenístico en un contexto romano y recuperar algo de su seriedad original a través de su inserción en una base netamente latina con la que sus lectores sí se podían sentir identificados (Segal, 1971:377). Esta obra es un buen ejemplo de que, de todo el vasto material que proporciona la tradición griega, el régimen de Augusto privilegió, por un lado, los mitos que ponen en escena los vínculos entre dioses y hombres (ya que sirven como alegoría de las relaciones entre el *princeps* y el pueblo), y los que pertenecen a los dominios de la épica, pues la dignidad que se le reconoce a la epopeya confiere fundamento a los valores que el Estado quiere exaltar (Fabre-Serris, 1995:143). El componente mitológico de esta obra pretende, por tanto, mostrar que se trata de la voluntad divina lo que ha guiado al pueblo romano a su grandeza y majestad eternas. De igual manera, otro uso de la mitología llevado a cabo por Virgilio: su *Égloga* 4 presenta el mito de la Edad de Oro, cuyo objetivo, en una línea muy habitual desde finales de la República, era interpretar los acontecimientos del presente y expresar las intensas aspiraciones de la sociedad contemporánea.

En definitiva, Virgilio constituyó un verdadero hito en la evolución del mito griego en la literatura latina. Este poeta fue capaz de crear una compleja y sabia transformación de la herencia homérica, de los analistas primitivos y de la investigación anticuarística de los eruditos romanos mediante la fusión entre mito e historia en un contexto formal épico, pero llegó mucho más lejos: en el marco de la epopeya introduce ciertos pasajes en los que el relato adquiere características de otros géneros, ejemplo de lo cual podrían

ser las escenas en las que Dido expresa sus sentimientos hacia Eneas, llenas todas ellas de lirismo elegíaco, o la discusión entre Juno y Venus, cuyo tono y lenguaje son más propios de la comedia que de la solemnidad que se espera de un poema épico. En cualquier caso, la base estructural de estas digresiones genéricas es una sola obra y un solo relato mítico, recurso que resulta ciertamente novedoso en las letras latinas.

Todas las innovaciones poéticas creadas por los *poetae noui* fueron asumidas por los poetas de las últimas décadas de la República, contemporáneos de Virgilio. Los elegíacos siguieron explorando el reverso de la épica en busca de material mitológico para sus propias composiciones, influidos especialmente, según Fabre-Serris, por la obra de Cornelio Galo (1998:115). En el caso de la elegía merecen especial atención Propertino y Ovidio, el primero por su conservadurismo en la tradición de los neotéricos y el segundo por su notable capacidad innovadora en el ámbito del tratamiento del mito.

La práctica más habitual de estos dos autores es la alusión, o a lo sumo un fragmento breve, a un detalle mitológico que sirve de *exemplum* a la situación vivida por el yo narrativo o a su concepción del amor. Un buen ejemplo de ello viene dado por la elegía 3, 3 de Propertino: el poeta, en primera persona, se plantea componer poesía épica, pero Apolo y Calíope lo disuaden y consagran con «*Philitea aqua*»² (Prop. 3, 3, 52) al ejercicio del género elegíaco. Este poema, además de contener una *recusatio* del género de la épica, está salpicado de referencias mitológicas cuyo objetivo es crear una ambientación literaria que se corresponda con el *genus tenue* de la elegía que Propertino pretende defender. Por tanto, en este caso nos encontramos ante un uso del mito como instrumento de crítica literaria, como justificación de la propia labor artística, motivo que, por otra parte, ya había sido cultivado por los alejandrinos, en particular por Calímaco.

Ovidio, por su parte, no se desviará de esta tendencia en sus primeras composiciones, *Amores*, *Ars amandi* y *Remedia amoris*, plagadas todas ellas de referencias mitológicas. No obstante, tras el resultado positivo y el éxito del original enfoque con el que compuso sus *Epistulae heroidum*, se decidirá a elegir una tercera vía y hacer del mito el argumento central de sus *Metamorfosis*. La elección de la elegía mitológica como sistema narrativo inserta esta obra en una tradición que se remonta, pasando por los neotéricos, hasta Alejandría. La originalidad de esta composición es

² En referencia a Filetas de Cos, poeta alejandrino.

otra: estructuralmente, más que a una composición helenística, recuerda por su gran envergadura (quince libros) a un poema épico, si bien se aleja de este género por la importancia que tienen en ella la descripción psicológica y la reflexión sobre la experiencia humana. Por otra parte, y esto es lo que más nos interesa, el tono con el que Ovidio expone algunos de los pasajes es abiertamente humorístico, tal como señala Charles Segal, quien propone que el poeta supo salpicar sus narraciones de un fresco humor mundano porque se encontraba en una posición de desarraigado con respecto a los materiales míticos que le permitía dejar atrás la seriedad y hallar ocurrencias en las situaciones más inesperadas (1971:390). Por ejemplo, la doncella Ío, transformada en ternera, quiere tender los brazos hacia Argos, mas no tiene brazos que tender (*met.* 1, 634-635), o la escena en la que Ovidio describe a Dafne a través de los ojos de su amado Apolo (1, 497-502). El tono burlesco de las *Metamorfosis*, por tanto, parece marcar el fin de la actitud de seriedad hacia el mito como interpretación de la experiencia humana. Ovidio, en suma, decide cantar los mitos por sí mismos en lugar de invocarlos como *exemplum* de los distintos aspectos de una experiencia personal. Es decir, en la línea de Virgilio en su tratamiento de Dido, busca reflexionar sobre las pasiones sin enfrentarse a ellas en un marco teórico (Fabre-Serris, 1998:116), pero sin renunciar tampoco a las posibilidades tonales que un mito concreto le ofrece.

De finales de la República a comienzos del Principado, un momento de crisis indisimulable, el recurso a la mitología de los poetas quiso conferir un sentido a la historia de Roma. Por esta razón, mitos como el de las Edades del Hombre o los de los orígenes troyanos han sido reelaborados como nuevos mitos de la ciudad, que reconcilian la Roma del momento con los espacios legendarios que el discurso del príncipe alentó para dar sentido a una sociedad agotada por las guerras civiles. Pero, más allá de la mera función ideológica, el mito, presentado de muy diversas maneras, se ha convertido en un elemento estructural de la literatura latina. La idiosincrasia de este material arrastra, ya de por sí, una serie de connotaciones (exotismo, solemnidad, sello de una clase cultivada) y formas de expresión tradicionales (alusión, símil, narración independiente) que los poetas latinos usaron y reelaboraron a su antojo, con la libertad que les otorga la conciencia de su propia identidad cultural, heredera de Grecia, pero distinta a ella. Así pues, Roma, llegados a este punto, ha asignado sus propios fines a sus productos literarios; el mito, que en Grecia tuvo una función mayoritariamente simbólica, adquiere ahora fines ornamentales, paródicos, reflexivos, irónicos e incluso

deviene una herramienta expresiva para dar cuenta de las propias poéticas de los autores.

Horacio, como veremos a continuación a través de los comentarios a las odas seleccionadas, utilizará el mito con estas funciones. No obstante, su singular genio poético, tal como veremos, le permitirá, incluso dentro de las coordenadas literarias de su generación y del género, hacer uso de este material heredado con originalidad y de acuerdo a sus propios fines.

4. Poética del mito en Horacio: traducción y comentario de *carm. 2, 13; 3, 27* y *2, 14*.

4.1 Hor. *carm. 2, 13.*

Ille et nefasto te posuit die,
quicumque, primum et sacrilega manu
produxit, arbos, in nepotum
perniciem opprobriumque pagi;

illum et parentis crediderim sui
fregisse cervicem et penetralia
sparsisse nocturno cruento
hospitis; ille venena Colcha

et quidquid usquam concipitur nefas
tractavit, agro qui statuit meo
te, triste lignum, te, caducum
in domini caput inmerentis.

quid quisque vitet numquam homini satis
cautum est in horas. navita Bosphorum
†Poenus† perhorrescit neque ultra
caeca timet aliunde fata;

miles sagittas et celerem fugam
Parthi, catenas Parthus et Italum

robur: sed improvisa leti
vis rapuit rapietque gentis.

quam paene furvae regna Proserpinæ
et iudicantem vidimus Aeacum
sedesque discretas piorum et
Aeoliis fidibus querentem

Sappho puellis de popularibus,
et te sonantem plenius aureo,
Alcaee, plectro dura navis,
dura fugae mala, dura belli!

utrumque sacro digna silentio
mirantur umbrae dicere, sed magis
pugnas et exactos tyrannos
densum umeris bibt aure volgus.

quid mirum, ubi illis carminibus stupens
demittit atras belua centiceps
auris et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues?

quin et Prometheus et Pelopis parens
dulci laborem decipitur sono,
nec curat Orion leones
aut timidos agitare lyncas.

Traducción

Aquel, quien fuera, el que te plantó primero, árbol, un nefasto día y te sacó adelante con mano impía para ruina de sus nietos y deshonra de su aldea,

aquel quebraría el cuello de su propio padre, creo yo, y con la nocturna sangre de un huésped salpicaría el hogar de sus penates; urdió aquel colcos venenos

y todo infiusto crimen que pueda imaginarse en este mundo, el que te colocó, leño funesto, en mi campo, dispuesto a caer sobre la cabeza de tu inocente amo.

Nunca es poca la cautela del hombre ante el azar, sea el que sea el que cada uno evite. El marino fenicio ante el Bósforo se estremece, mas luego no teme los ciegos hados que de otra parte vienen;

el soldado, ante las flechas y la veloz fuga del parto; el parto, ante las cadenas y el itálico brío. Sin embargo, los inopinados golpes de la muerte han arrastrado, y arrastrarán, al hombre.

¡Cuán cerca me vi de los reinos de la oscura Prosérpina, de Éaco, que dicta sentencia, y de los parajes reservados a los piadosos! Vi a Safo, quejándose

con sus cuerdas eolias de las chiquillas de su aldea; y a ti, Alceo, más vibrante, cantando con tu áureo plectro las crudezas de la nave, las crudezas del triste destierro, las crudezas de la guerra.

Se sorprenden las sombras de que ambos canten penas dignas de sagrado silencio, pero la muchedumbre, hombro con hombro, prefiere aplacar la sed de sus oídos con batallas y tiranos expulsados.

¿Qué hay de sorprendente en que, hechizada por esos cantos, la centícpope bestia agache sus negras orejas y en los cabellos de las Euménides se aquiete su maraña de serpientes?

Más aún, si al dulce son, Prometeo incluso y el padre de Pélope olvidan su fatiga, ni tampoco Orión se preocupa de acosar leones o medrosos linces.

Comentario

Parece que esta oda fue compuesta por Horacio con el pretexto de narrar que esquivó por poco la caída de un árbol en un terreno de su propiedad, pero, como es habitual en la obra de este poeta, la mera anécdota deriva en un relato mucho más complejo, en este caso una *vekuña*, es decir, un descenso a los Infiernos, de características muy peculiares.

De la historicidad del accidente no es posible dudar. Horacio suele mencionarlo como uno de sus grandes riesgos vitales junto con la batalla de Filipos y una tormenta sufrida en un viaje en barco (*cf. carm. 3, 4, 27; 3, 8, 9 ss.*). Precisamente la oda 3, 8 permite proponer la datación de 2, 13 alrededor del 33 a.C., ya que en ella se menciona

al cónsul Tulo, que pudo haber desempeñado su cargo en dicho año. Asimismo, la mención del poeta Alceo sugiere un periodo temprano, cuando Horacio emulaba de forma más consciente a sus modelos griegos, y también apoyan esta hipótesis las irregularidades métricas, tan inusuales en la obra de este poeta, que encontramos en la composición. Sin embargo, algunos comentaristas, entre los que destacan Nisbet y Hubbard, prefieren situar la composición de la oda en el año 25 a.C., o en todo caso tras la batalla de Accio, ya que detectan en ella reminiscencias de la *vekuña* de la *Geórgica* 4 de Virgilio, fechada en el año 29 (1978: 201). Para ser precisos, los poderes que Horacio atribuye a Alceo en esta narración son muy similares a los de Orfeo, capaz de hechizar con su canto a las sombras de los Infiernos, que acuden a millares a escucharlo (*georg.* 4, 467-474), igual que los espectros de los vv. 29-32.

Esta composición está dividida en dos bloques temáticos de idéntica extensión, cinco estrofas cada uno. El primero de ellos corresponde a la maldición inicial al árbol caído, que ocupa tres estrofas (vv. 1-12), seguida de otras dos de tono filosófico que contrasta con la parodia de la maldición inicial, las cuales versan sobre la inexorabilidad de la muerte, o más bien sobre la imposibilidad de saber qué forma va a tomar (vv. 13-20). El segundo bloque, por su parte, constituye la *vekuña* como tal, que también se divide en dos partes, de tres y dos estrofas respectivamente: la primera de ellas corresponde a la descripción de Safo y Alceo (vv. 21-32), y la segunda a la de la audiencia de estos poetas en el Inframundo (vv. 33-40). En esta estructura, Gregson Davis superpone además una división entre *pii* e *impii* de los personajes que en ella aparecen. Por una parte, en el primer bloque de la oda, el cultivador del árbol y sus identidades análogas (parricida, envenenador, asesino de huéspedes), *impii*, se contraponen al narrador, que adquiere la categoría de *pius*. En el bloque correspondiente al Inframundo, los *pii* son Safo y Alceo, mientras que los *impii* son todos los réprobos que allí moran, tanto la masa anónima como los conocidos personajes mitológicos, Prometeo, Tántalo y Orión (1991: 81). Esta división entre píos e impíos le permite a Horacio ubicar al yo narrativo, con quien se identifica, en una posición paralela y análoga a la de Alceo y Safo, y de este modo comenzar a argumentar simbólicamente su voluntad de incardinarse en la tradición literaria de los poetas líricos griegos.

El comienzo de esta oda, la maldición del árbol caído (aunque formalmente no sea una maldición sino más bien una invectiva) constituye lo que G. Davis en su estudio *Polyhymnia: the rhetoric of Horatian lyric discourse* denomina «autobiographical

mythos», es decir, el relato de un incidente biográfico trivial que se considera ejemplar para el tipo de poesía que el autor está desarrollando y que establece su autoridad como *vates* (1991: 78). En este caso, el infortunio fue real, pero sin duda su narración está enmarcada en una tradición literaria, en el género menor de las ἀπαί humorísticas, entre las que se encuentran algunas composiciones de Calímaco, Tib. 1, 5 y el poema *Ibis*, atribuido a Ovidio. Estas primeras estrofas del poema reciben un tratamiento epigramático en el que la denuncia al que ha plantado el árbol se realiza de forma exagerada: Horacio alcanza este tono mediante el recargamiento retórico de estas estrofas (por ejemplo, la anáfora «ille... illum... ille...» o el encabalgamiento interestrófico entre los versos 8 y 9), el uso de pares complementarios de palabras («nefasto»/«sacrilega», «posuit»/«produxit», «perniciem»/«opprobium» o «parentis»/«hospitis») y la concomitancia de irregularidades métricas (como los hiatos al final de los versos 7 y 8 y la infrecuente pausa fuerte tras el dáctilo «*hōspīt̄s*» que señalan Nisbet y Hubbard [1978:208]) que le aportan al texto el ritmo ágil propio de la invectiva.

La elección del vocabulario contribuye, asimismo, a imprimirle el colorido yámbico a estas estrofas introductorias. La caracterización del agricultor denostado comienza con el uso de un pronombre desdeñoso, «quicumque», y posteriormente se desarrolla atribuyéndole una serie de crímenes elegidos con fines muy concretos. Horacio comienza, no obstante, a enumerarlos utilizando un perfecto de subjuntivo con valor de afirmación cautelosa, «crediderim», «me inclinaría a creer que...», aunque poco después se aventura a usar el perfecto de indicativo «tractavit» y convierte la hipótesis en un hecho. El adjetivo «sacrilega» aparece aplicado a la mano del que plantó el árbol, según Nisbet y Hubbard, debido a que «impia» resultaba insuficiente para los crímenes que Horacio se disponía a describir. El paralelo griego para esta palabra, *ιερόσυλος*, designaba a un criminal superlativo (en la medida en que profanaba los límites trazados por la deidad), y para un romano, con su estricto respeto por la propiedad y la religión, delitos como estos sobrepasaban con mucho la línea de la *pietas* (1978: 207). El parricidio («parentis sui fregisse cervicem») era un crimen especialmente repugnante en Roma debido a su fuerte sentimiento patriarcal, y además el ahorcamiento se consideraba una de las muertes más ignominiosas. El asesinato de un huésped, que ya de por sí resultaba un crimen abominable en la Antigüedad, se agrava triplemente por llevarse a cabo en los «penetalia», la sede de los penates, que eran deidades

hospitalarias; durante la noche, que se añade al horror (especialmente porque Horacio decide utilizar en lugar de un adverbio de tiempo un sonoro adjetivo, «nocturno», que le otorga grandilocuencia al pasaje); y con derramamiento de sangre («sparsisse cruento»). Por último, el agricultor es acusado de utilizar venenos colcos, y aquí es donde aparece la primera referencia mitológica del poema, esta vez en forma de alusión. El adjetivo «Colcha» remite a la Cólquide y por tanto a Medea, personaje perteneciente al ciclo de los Argonautas: la comparación del agricultor con una hechicera que llevó a cabo crímenes abominables resulta hiperbólica. A continuación, una doble anáfora del pronombre enfático «te» introduce dos aposiciones, «caducum», que revela al fin la causa de semejante vituperio, y «triste lignum», que recuerda al *infelix arbor*, al árbol que no da fruto y es utilizado para infligir castigos, lo cual le da un aire siniestro. Asimismo, el adjetivo *caducus* se utilizaba en el ámbito jurídico en relación con las propiedades sin dueño, por lo que podría ser un juego de palabras con el genitivo «domini» del v. 12 (Nisbet y Hubbard, 1978: 210).

Llegados a este punto, la mayoría de comentaristas y estudiosos están de acuerdo en que el tono epigramático, casi propio de la yambografía, desaparece para dar paso a otro más solemne y reflexivo a partir del v. 13., primero en forma de sentencias generalizadores y posteriormente en forma del *exemplum* mítico que constituye la *vēkvīa*. Para H.P. Syndikus, este cambio de tono responde a la voluntad de Horacio de transmitir su propia conciencia de que la desgracia que casi lo alcanza es la suerte reservada a todos los mortales, y afirmar que igual que los réprobos olvidan sus tormentos escuchando a Safo y a Alceo, él se libera de sus temores humanos a través del arte (1995: 23). Davis, por su parte, ha detectado en esta oda motivos que aparecen en el epodo 3, 1-8 y concibe esta reescritura como una estrategia intelectual consciente, una imitación en estrofas alcaicas de una forma de invectiva yámbica. El paso de la invectiva inicial a la sentencia y de esta a la mención de los poetas líricos de la *vēkvīa* coloca este último género como la respuesta suprema a las vicisitudes de la vida, y como veremos a continuación, en esta oda la aceptación lírica de la mortalidad prevalece sobre la yámbica (1991: 83).

Estas dos estrofas están formadas por dos sentencias morales que enmarcan ejemplos tradicionales de personas que se enfrentan a peligros, marineros y soldados, a los que se añade una referencia contemporánea a los partos que permitiría al poeta apelar más directamente a su destinatario. Todo ello constituye un recordatorio de las

vicisitudes de los mortales, y al mismo tiempo sirve de bisagra entre la introducción invectiva y la *vekuña*. La elección de estos *exempla* no es casual: los fenicios³ eran típicos navegantes y los partos típicos combatientes, y estas son dos de las vocaciones que en la oda 1, 1 forman parte de la priamel programática que da comienzo a toda la obra. Se podría considerar que en este caso también son el primer término de una priamel: sin embargo, en esta clase de figura encontramos normalmente un pronombre de primera persona que introduce la actitud que se pretende defender, pero, en lugar de ello, lo que Horacio coloca como segundo término son los retratos de Alceo y Safo, que simbolizan la causa del canto lírico (Davis, 1991: 84). Esta parte del texto presenta algunas dificultades interpretativas. Para empezar, el acusativo adverbial «ultra» no parece tener el sentido local que le conceden muchas traducciones y comentaristas, entre ellos Paul Shorey (1910: 274). Nisbet y Hubbard incluso proponen la corrección de «ultimo», es decir, «gratuitamente»: habría una paradoja consciente en la idea de salirse del propio camino para sentir miedo (1978: 212). Otro de los problemas que el texto presenta es el sentido del sintagma «Italum robur», que para la mayoría de comentaristas se refiere a una mazmorra (Shorey afirma incluso que se trata de la cárcel Mamertina [1910: 274]), aunque también ha sido interpretado como una referencia al ejército romano y sus cualidades, opción que nos parece más plausible viendo el adjetivo «Italum», cuya amplitud nos disuade de creer que podía referirse a algo tan específico como una mazmorra de la ciudad de Roma, por conocida que fuera. Los últimos dos versos de esta estrofa, que sirven además de cierre del primero de los bloques en que se divide la oda, contienen una sentencia sobre la muerte que se subraya mediante la aliteración de los sonidos [p] y [r] en «rapuit rapietque», que sugiere ímpetu y repentinidad. El robo, por otra parte, es una de las imágenes más frecuentes y eficaces del paso del tiempo.

En este punto comienza la parte del poema de mayor interés para el estudio del mito: la descripción de los Infiernos. Las *vekuñai* eran un motivo frecuente desde la misma Odisea, y daban pie a toda clase de tratamientos literarios, desde el paródico de Luciano (*Menippus*) y Aristófanes (*Ranae*), donde se realiza un ejercicio de crítica literaria contra Eurípides, hasta otros de tono más grave como el de Baquílides (1, 5, 56ss.) o el del canto 6 de la *Eneida*. En cualquier caso, esta clase de pasajes suponen un

³ En el texto latino aparece el término «Poenus», que difícilmente podía hacer referencia a los cartagineses, ya que desde las guerras Púnicas este pueblo no suscitaba la atención de los poetas romanos (1978: 211).

espacio de reflexión similar al que proporcionan los sueños (por ejemplo, el sueño de Escipión en el *De re publica* de Cicerón o la aparición de Homero a Enio).

Los símbolos de la muerte, como es natural, aparecen a lo largo de todo el pasaje, desde la reina Proserpina y el juez Éaco hasta los pecadores, anónimos («volgus») e ilustres (Prometeo, Tántalo y Orión), pasando por los monstruos que habitan los Infiernos. Estos elementos tienen una función muy concreta en relación con lo más llamativo de la narración: el canto de Safo y Alceo con los espectros como público. Dicha función será tratada más adelante.

Los dos poetas líricos aparecen como dos vertientes del mismo género, con características opuestas. Safo aparece en una actitud de queja, «querentem», casi un lloriqueo, sobre las muchachas de su tierra, a las que el adjetivo «popularibus» otorga una cierta rusticidad; en cambio Alceo entona un canto cuya potencia recogen el participio «sonantem» y el adverbio «pleniū», y cuyos temas (la guerra, el exilio) resultan mucho más graves, tal como subraya la triple anáfora «dura... dura... dura...».⁴ La contraposición entre ambos poetas también queda sugerida fonéticamente, ya que en la descripción de Safo se utilizan términos cuyas vocales son principalmente cerradas («Aeoliis fidibus», «puellis de popularibus»), mientras que la caracterización de Alceo presenta voces con sonidos vocálicos más abiertos («sonantem», «aureo plectro»).

Todos estos recursos resultan en un pronunciamiento a favor del estilo de Alceo y por tanto un aparente rechazo del de Safo. Sin embargo, la interpretación de las estrofas siguientes contradice esta idea. La audiencia de estos dos poetas se divide también en dos grupos, de los cuales Horacio solo menciona a uno, el «volgus» que prefiere las luchas y las expulsiones de los tiranos narrados por Alceo. Este sustantivo, usado además en su versión arcaizante, designa a la masa anónima, y que esta multitud prefiera los temas tradicionalmente épicos e historiográficos (aunque cantados por un poeta lírico) implica que ha de existir otro grupo opuesto a este que se sienta atraído por la poesía de Safo, por la lírica personal. Así, el hecho de que «volgus» tenga connotaciones ligeramente despectivas nos lleva a pensar que Horacio entiende el grupo opuesto como una élite intelectual. Davis comparte esta opinión e interpreta asimismo

⁴ Sobre la interpretación del sintagma «dura navis» existe una cierta controversia. Los barcos en la obra de Alceo tenían un valor alegórico del Estado (fr. 6), pero una metáfora como esta no resultaría adecuada, según Nisbet y Hubbard, en una estructura paralelística con los términos concretos de «fugae» y «belli» (1978: 217). Resulta demasiado atractivo, no obstante, interpretar «navis» como una referencia intertextual.

que la recepción desproporcionada de ambos poetas no lleva a Horacio a emitir juicio alguno, sino que lo que intenta es definir el público de *docti* que la lírica más pura necesita (1991: 86). Horacio podría estar utilizando esta escena como una metáfora de su propia poesía, ligera, como la de Safo, pero capaz de sonar «plenius»; aparentemente incomprendida por el gran público, pero apta para una élite docta y receptiva a la novedad de la introducción de los metros eolios.

La clave interpretativa de esta oda se encuentra sin duda a partir del verso 29, en la descripción de las sombras que escuchan maravilladas a los dos poetas. De hecho, la expresión «pugnas et exactos tyrannos bibit aure volgus» podría interpretarse como una referencia al canto 11 de la *Odisea*, la *vekuña* de Odiseo. En dicho canto, el héroe sacrifica reses a los muertos, que acuden a beber de la sangre derramada; en esta oda, en cambio, lo que beben los muertos es la poesía, que les concede una nueva vida más allá de la muerte. Nos hallamos, por tanto, ante una afirmación horaciana de la inmortalidad a través de la literatura.

Más aún, todos los símbolos de la muerte se postran ante el poder de la literatura: los muertos se admirán, las bestias se amasan y los pecadores ven aliviadas sus cuitas. La poesía es capaz de calmar a los monstruos, que causan estupor por sí mismos, como Cerbero en Ov. *met.* 10, 64 ss. y *Aen.* 6, 417 ss. Precisamente Cerbero agacha sus orejas en actitud sumisa: el implacable portento se transforma en un simple perro, aunque tenga cien cabezas.⁵ Llama la atención el hecho de que para describir al monstruo se utilice el adjetivo *ater*, frente al que en el v. 21 se aplica a Proserpina, *furva*. Ambos designan el color negro, pero el segundo posee connotaciones relacionadas con la muerte (Nisbet y Hubbard, 1978: 214). El adjetivo aplicado al can remite, por tanto, automáticamente a Proserpina, que comparte las mismas características cromáticas, y la reina del Inframundo queda también sometida al poder de la literatura.

Como colofón a esta oda, Horacio menciona a tres personajes mitológicos que cumplen su condena en el Infierno: Prometeo, Tántalo y Orión. La elección de estos y no otros no es casual, ya que son criminales legendarios que cometieron grandes ofensas contra las deidades olímpicas más poderosas (Davis, 1991: 87). La mención de estos personajes es la forma habitual de alusión mitológica que encontramos en la

⁵ Nótese el uso del adjetivo «centiceps», un compuesto de corte homérico, cuya irónica grandilocuencia contrasta con la reducción propia de la lírica que ha sufrido el monstruo.

literatura latina, similar a la de «venena Colcha» del v. 8, y con ella Horacio busca subrayar el tono elevado de la narración: los mitos, por su carácter erudito, son una forma más de demostrar que la lírica exige un público docto.

En una primera lectura resulta complicado determinar el sentido global de la oda, ya que la maldición del árbol caído y el concepto general de viaje al Inframundo llevan a pensar que nos encontramos ante otro de los poemas horacianos cuyo tema principal es la muerte. Nada más lejos de la realidad: la anécdota vital y las sentencias morales sirven de marco para una narración que tiene las mismas características que un mito (concretamente, que los mitos del estadio alegórico de los que hablábamos en la introducción de este trabajo) cuyo contenido tiene el propósito de dar cuenta de una poética específica. Alceo y Safo, personas reales, quedan elevados a la categoría de personajes mitológicos al ser colocados en este contexto (Pöschl, 1997: 291), y es que la literatura los ha hecho alcanzar esta condición; aunque se encuentren en el Infierno, su dominio sobre los símbolos escatológicos simboliza la victoria de la lírica sobre la muerte. Y a pesar de que podría parecer que Horacio emite un juicio de valor a favor del estilo de Alceo, los versos 29-30 recogen la clave de que no es así. La obra de ambos («utrumque») merece reconocimiento («sacro digna silentio») a ojos de los espectros y también del propio autor, lo cual queda implícito en la pregunta retórica de los versos 33-36: «quid mirum (...) ?». Estos poetas representan, por tanto, dos polos de la misma tradición, y aunque posean un público distinto tienen la misma capacidad de amansar a las terribles bestias infernales, es decir, de obtener la inmortalidad.

4.2 *Hor. carm. 3, 27*

Impios paruae recinentis omen
ducat et praegnans canis aut ab agro
rava decurrentis lupa Lanuvino
fetaque vulpes;

rumpat et serpens iter institutum,
si per obliquom similis sagittae
terruit mannos: ego cui timebo
providus auspe,

antequam stantis repetat paludes
imbrium divina avis imminentium,
oscinem corvum prece suscitabo
solis ab ortu.

sis (licet) felix ubicumque mavis,
et memor nostri, Galatea, vivas
teque nec laevos vetet ire picus
nec vaga cornix.

sed vides quanto trepidet tumultu
pronus Orion? ego quid sit ater
Hadriae novi sinus et quid albus
peccet Iapyx.

hostium uxores puerique caecos
sentiant motus orientis Austri et
aequoris nigri fremitum et trementis
verbere costas.

sic et Europe niveum doloso
credidit tauro latus et scatentem
beluis pontum mediasque fraudes
palluit audax.

nuper in pratis studiosa florum et
debitae Nymphis opifex coronae,
nocte sublustri nihil astra praeter
vidit et undas.

quae, simul centum tetigit potentem
oppidis Creten, ‘pater, o relictum
filiae nomen pietasque’ dixit
‘victa furore,

unde quo veni? levis una mors est
virginum culpae. vigilansne ploro

turpe commissum an vitiis carentem
ludit imago

vana, quae porta fugiens eburna
somnium dicit? meliusne fluctus
ire per longos fuit an recentis
carpere flores?

si quis infamem mihi nunc iuvencum
dedat iratae, lacerare ferro et
frangere enitar modo multum amati
cornua monstri.

inpudens liqui patrios Penatis:
inpudens Orcum moror. o deorum
siquis haec audis, utinam inter errem
nuda leones!

antequam turpis macies decentis
occupet malas teneraeque sucus
defluat praedae, speciosa quaero
pascere tigris.

“vilos Europe,” pater urget absens,
“quid mori cessas? potes hac ab orno
pendulum zona bene te secuta
laedere⁶ collum.

sive te rupes et acuta leto
saxa delectant, age, te procellae
crede veloci; nisi erile mavis
carpere pensum

regius sanguis, dominaeque tradi

⁶ En este verso no estamos de acuerdo con la opción de Shackleton Bailey, que prefiere la conjeta de Bentley «e- / lidere» basada en los *codices* que en su *stemma* se consideran *deteriores*. Por el sentido y la métrica, hemos preferido la lectura del resto de manuscritos, «laedere».

barbarae paelex.”” aderat querenti
perfidum ridens Venus et remisso
filius arcu.

mox, ubi lusit satis, ‘abstineto’
dixit ‘irarum calidaeque rixae;
non tibi invitus laceranda reddet
cornua taurus.

uxor invicti Iovis esse nescis.
mitte singultus, bene ferre magnam
disce fortunam; tua sectus orbis
nomina ducet.’

Traducción

Que al impío guíe el mal presagio de la lechuza que grazna, y las perras parideras o la loba gris que corre desde los campos lavinios, y la zorra preñada.

Que una culebra detenga el camino que te has trazado cuando espante el paso de tus pencos como una flecha. Yo, augur que velo por quienes me he de preocupar,

antes de que el ave divina de las inminentes lluvias intente alcanzar las lagunas estancadas, desde el amanecer despertaré con mis preces al cuervo adivino.

¡Ojalá seas feliz donde tú prefieras y vivas, Galatea, recordándome, y no impidan tu viaje el funesto picoverde ni la errante corneja!

Mas, ¿ves la tempestad con que retiembla el poniente Orión? Yo supe del negro golfo del Hadria y de la maldad del blanco Yápige.

Que las esposas y los hijos del enemigo padeczan los ciegos vaivenes del Austro levantino, el rugido del negro mar y las costas que tiemblan a su azote.

Así también Europa confió su níveo cuerpo al mentido toro; y, aun osada, palideció ante el punto rebosante de bestias y rodeada de engaños.

Otrora entregada a las flores de los prados y a trenzar guirnaldas que a las ninfas dedicaba, en la noche, a media luz, nada vio salvo estrellas y olas.

Y en cuanto alcanzó la poderosa Creta, la de las cien ciudades, dijo «¡Padre! ¡Oh, perdido nombre de hija y piedad vencida por la pasión!

¿De dónde vengo y a dónde voy? Una sola muerte es poco para el crimen de una virgen. ¿Lloro en vela por mi vergüenza? ¿O soy inocente y me engaña una falsa visión

que, huida de la ebúrnea puerta, me trajo un sueño? ¿Habría sido mejor atravesar las lejanas olas o recoger flores frescas?

Si ahora, con esta ira, alguien me entregara el vil novillo, intentaría quebrar y astillar con un hierro los cuernos del monstruo por el que poco ha me deshonré.

¡Sin pudor abandoné a los penates paternos, sin pudor postergo el Orco! Si alguno de los dioses escucháis mis lamentos, desnuda, ojalá, entre leones vague.

Antes de que la indigna delgadez marchite mis graciosas mejillas y la savia de esta tierna presa dejé de fluir, deseo servir de pasto de los tigres mientras soy hermosa.

“Vil Europa,” —te apremia tu padre ausente— “¿por qué dilatas la muerte? Puedes romper tu cuello colgándolo de un olmo con este cinturón, que, por suerte, sigue contigo.

O si te complacen para tu muerte precipicios y afilados peñascos, venga, entrégate a la rauda tormenta; a no ser que prefieras,

sangre regia, cardar la lana de un amo y ser entregada como concubina a un ama bárbara.”» Escuchaba sus quejas la pérvida Venus entre risas; y también su hijo con su arco ya aflojado.

Luego, cuando se hartó de diversión, dijo: «Depón tus iras y tus ardientes quejas, no sea que el toro que aborreces vuelva contra ti esos cuernos que querías quebrar.

No sabes que eres esposa del invicto Jove; basta de sollozos, aprende a llevar bien una gran fortuna: la mitad del mundo llevará tu nombre.»

Comentario

Ningún lector, por familiarizado que esté con la obra de Horacio, puede pasar por alto la complejidad que esta oda presenta en todos sus niveles, en particular en lo que hace al plano estructural, el cual, según veremos, tanta controversia ha suscitado entre

los estudiosos de esta oda; también en el plano tonal, de cuya dificultad de identificación en Horacio ya hemos dado cuenta en el comentario de *carm.* 2, 13; y, como es natural, en el plano interpretativo.

La ubicación de este poema en el conjunto de las *Odas* no es en absoluto casual. Se halla en una de las últimas posiciones del libro tercero, que a su vez cerraba el conjunto de tres libros que constituía el primer volumen publicado de las *Odas*. Esto lleva a pensar que Horacio quiso conferirle al poema un valor especial, pues las últimas composiciones de cada libro tenían un valor conclusivo y programático y las penúltimas tenían una extensión mayor que la habitual de una oda horaciana: en este caso, al tratarse de la antepenúltima oda de todo un volumen, parece estar en correspondencia con la oda 1, 3 (Günther, 2013: 218). Asimismo, se encuentra situada entre dos composiciones amorosas, lo cual, si bien no es del todo determinante, puede subrayar el eventual contenido erótico de esta oda (2013: 346).

En cuanto a la estructura compositiva de la oda, tal como hemos anticipado, existe una controversia que la crítica mantiene abierta. Describir, no obstante, los temas que el poema trata en cada sección no resulta excesivamente complicado (otra cosa son sus interrelaciones y su posible interpretación). Las cuatro primeras estrofas conforman un *propempticon*, un tipo de composición en el que el poeta despidie a un ser querido que parte de viaje, en este caso una joven llamada Galatea. A continuación, dos estrofas describen la gestación de una tormenta, e inmediatamente comienza un *excursus* narrativo relacionado con el mito de Europa, aunque no se trata, como explicaremos, de una narración completa del episodio. Dos estrofas describen la escena y tras ellas comienza el discurso de Europa, el núcleo temático de la oda. Este se prolonga hasta el final de la composición, en el que la diosa Venus interrumpe a la joven y pone fin a sus lamentos. El desequilibrio de la extensión de ambas partes es evidente, lo cual ha generado numerosos problemas de interpretación.

El *propempticon* inicial posee algunos rasgos convencionales de este motivo literario: una cierta reticencia a que la joven se marche (implícita en ese «ubicumque mavis») y el ruego de que esta recuerde al narrador. Sin embargo, en lugar de rogar por un tiempo favorable, Horacio insiste en la tormenta que está a punto de desatarse (vv. 17-24), y estas amenazantes líneas sirven de bisagra y anticipación dramática entre el *propempticon* y el mito de Europa. En cualquier caso, el enfoque de estas primeras

estrofas es sin duda original: la despedida de Galatea se realiza a través de la mención de numerosos augurios en una especie de priamel cuyo primer término está formado por los «impíos» que se dejan llevar (el verbo «ducat» se utiliza normalmente con los presagios positivos [Nisbet y Rudd, 2004: 321], por lo que, en este contexto, suena algo sarcástico) por los signos desfavorables que anticipan su viaje, y cuyo segundo término, marcado por «ego... auspex», compendia los buenos augurios que deberían acompañar a la joven viajera. Todos los signos que Horacio menciona son ἐνόδιοι σύμβολοι, auspicios que ha de hallar en su camino (de hecho, el «agro Lanuvino» se encontraba en la ruta que iba de Roma hacia el puerto de Brindisi), como la «parrae», ave nocturna cuya especie desconocemos; las «praegnans canis» y la «rava lupa» (los cánidos tenían una considerable importancia augural); la «feta vulpes» y la «serpens (...) similis sagittae», que remite con ese epíteto a las flechas del dios Apolo.⁷ Frente a quienes están dispuestos a viajar bajo condiciones tan desfavorables, Horacio se presenta como «providus auspex», epíteto que para René Marache posee, además del significado literal, el sentido de «poeta inspirado» (1956: 62), lo cual permitiría al poeta hacer una declaración literaria audaz, aunque velada. Un nuevo repertorio de augurios («vaga cornix», «picus»), que esta vez incluye signos relacionados con el tiempo atmosférico («imbrium divina avis imminentium», «oscinem corvum») pone fin a la priamel y da paso a la expresión de buenos deseos propia del género del *propempticon* para la viajera, Galatea. El tono de estas composiciones, no obstante, no suele ser tan grave como en este caso, suele ser mucho más amistoso. La exuberancia de detalles sobre los augurios también resulta anómala y parece, de hecho, una parodia de la «ciencia augural» (Nisbet y Rudd, 2004: 220).

Llegados a este punto, muchos estudiosos se preguntan sobre la relación entre el poeta y la destinataria del poema, y la mayoría interpretan que Galatea es una amante, real o ficticia, de Horacio. El problema, no obstante, es dilucidar si el viaje que la joven emprende es un traslado físico, la opinión más habitual, o si, en cambio, se trata de una metáfora de un cambio de situación emocional, como proponen Alice E. Wilson y René Marache. En cualquiera de los dos supuestos, la tormenta que Horacio describe posee una función estructural y cohesiva básica, puesto que actúa como nexo entre la despedida de Galatea y la digresión mítica, cuya descripción se presenta en términos de gravedad ascendente: el poeta, comenzando por una pregunta (vv. 17-18) que, al tratarse

⁷ Comparación que aparece, por ejemplo, en A. Eu. 181 ss.

de una apelación directa a la destinataria, rompe con el tono grave que había predominado hasta el momento, nombra la constelación de Orión (que se oculta en noviembre, coincidiendo con las primeras tormentas invernales, cuando daba comienzo la estación del *mare clausum*), el mar ennegrecido («*ater*» no es un mero epíteto como en μείλαντι πόντῳ [Hom. *Il.* 24, 79], es un adjetivo con connotaciones más siniestras que el «*aequoris nigri*» de más abajo), el viento procedente de Yapigia («*albus*», en contraposición con «*ater*», y creando una hermosa sinestesia), el Austro y los «*caecos motus*», según Nisbet y Rudd, olas que no llegan a romper (2004: 326), aunque nosotros consideramos que hace referencia al ciego azar que gobierna los elementos. Todos estos signos de la incipiente tempestad han de ser sentidos por los enemigos (figura denominada *aversio*), y al fin se oye el rugido del negro mar y las costas se estremecen.

Sin embargo, Horacio no deja que la imagen de la tormenta se apodere de la narración y rompe el clímax introduciendo *in medias res* el mito de Europa. Este episodio es relatado en un estilo grandilocuente y retórico, y está creado a partir de un entramado de alusiones tan complejo que consideramos prudente huir de las generalizaciones. Stephen J. Harrison, en su artículo titulado «A tragic Europa?: Horace, odes 3.27» señala con acierto una serie de paralelos del discurso de Europa con la tragedia ática, entre los cuales destacan el que existe entre la consolación de Venus al final de la oda (vv. 73-76) y la consolación del coro a Antígona en la tragedia de Sófocles (*S. Ant.* 944-950); la presencia en la narración mítica de una serie de motivos trágicos, como la invocación al padre (E. *Med.* 166), la petición de un exagerado castigo por haber entregado la muchacha su virginidad (E. *Heracl.* 959-960) o el hecho de barajar los distintos tipos de suicidio (E. *Heracl.* 1148-1152; *Hel.* 299-302); y, por último, la combinación del *deus ex machina* protagonizado por Venus con una futura compensación etiológica para la joven Europa («*tua sectus orbis nomina ducet*»), como la de Ártemis a Hipólito en E. *Hipp.* 1423-1430 (Harrison, 1988: 429-433). Horacio utiliza, por tanto, el material que le suministra la tragedia para infundirle a su relato el tono emocional. No obstante, como referentes directos y no simplemente a nivel tonal, estamos más de acuerdo con los antecedentes que señala Manuel Pérez López, obras que resultan, por sus características, candidatas más apropiadas para ser una influencia directa de la oda 3, 27: las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, el epílio *Europa* de Mosco y el *Carmen* 64 de Catulo, y en especial sus protagonistas femeninas, Medea, Europa y Ariadna.

Pérez López encuentra en la oda numerosos paralelos con estas obras; aquí solo citaremos unos pocos detalles que demuestren su influencia. La prueba fundamental es que Horacio modifica en su relato la versión tradicional de Hesíodo (fr. 141, 2 M-W) a partir de las innovaciones que Mosco introdujo en su relato, innovaciones que le permitieron recombinar en el personaje de Europa rasgos de Medea y de Ariadna (1994: 250). Hesíodo no reconoce la culpa de la joven, que es raptada contra su voluntad; en cambio, Mosco muestra una Europa que se siente responsable, lo cual le permite introducir esa clase de emociones en su relato. Ahora bien, el poeta alejandrino apenas desarrollará estos sentimientos, o desde luego no con el patetismo desbordado de Horacio: he aquí una muestra más del mito objetivo helenístico frente al mito subjetivo romano. Una influencia directa de Ariadna y Medea es la introducción del monólogo con la llamada al padre y el lamento por el abandono del hogar (A. R. 3, 796 s.; Catull. 64, 180 s.). Sin embargo, uno de los detalles más coloridos que Horacio recoge en su versión del mito de Europa es el discurso de Venus, que calca el del pasaje de Apolonio de Rodas (3, 132-141) en el que la diosa soborna a su hijo para que dispare una de sus flechas a Medea con una pelota de oro con la que Zeus jugaba de niño, metáfora del Cosmos. En la oda, Venus busca hacer entender a Europa que es ella quien controla el universo con su poder, y no el invicto Jove (Pérez López, 1994: 253):

Horacio asume este cambio de papeles respecto a la divinidad controladora del universo que ya simboliza Apolonio, y ante el que no cabe recurso alguno, salvo una irónica y bienhumorada sonrisa, como la de Venus, para el amante que ve partir a su amada *ast ego vicissim risero*, y la pequeña venganza al recordarle que, como Europa, no ha ganado probablemente sino un amante más bien poco atento y, a lo sumo, hijos y honores.

Volviendo al hilo de la narración, primeramente encontramos a Europa surcando los mares a lomos del toro blanco, descrita mediante el oxímoron «*palluit audax*», comprensible para una heroína horaciana. Ella, que no hace mucho, «*nuper*» (que crea un contraste entre la escena nocturna y terrible de la joven a lomos del toro y la diurna en los prados de su tierra) recogía flores (recordemos que en Teócrito 11, 26 el cíclope Polifemo se enamora de la ninfa Galatea mientras ella se dedicaba a esta actividad), y tras una breve pero sugerente descripción de la travesía marítima hallamos a la heroína en Creta, donde pronuncia su discurso. La isla es nombrada con el topónimo griego, «*Creten*», y con el epíteto «*centum oppidis*», que remite sin duda al homérico ἑκατόνπολις: ambos recursos encajan perfectamente con el tono que Horacio quiere imprimir a la narración, grandilocuente y retórico, pero teñido de lirismo.

Así, Europa comienza su lamento, que recuerda sobremanera al de Ariadna en el *Carmen* 64 de Catulo. En el de Ariadna, no obstante, no se eleva ninguna cuestión religiosa o moral (Webster, 1966: 29), mientras que Horacio menciona una y otra vez la «culpa», término usado habitualmente para referirse a una mala conducta sexual femenina (Nisbet y Rudd, 2004: 330) y el «furor», elemento común a ambos poemas y al cual se contrapone la «pietas» (Fabre-Serris, 1995: 256), el cual está presente en toda la poesía erótica romana. Europa utiliza la expresión «*impudens liqui patrios penates*», donde hallamos un claro ejemplo del peculiar empleo del infinitivo que Horacio comparte con Virgilio (Moralejo, 2007: 175): el adjetivo *impudens* y el verbo *linquo* resultarían poco apropiados para referirse a una doncella secuestrada, pero este uso del lenguaje forma parte de la exagerada autoexcoriación (Nisbet y Rudd, 2004: 332) a la que se entrega la joven. El discurso, lleno de culpa, vergüenza y patetismo, continúa con una amenaza casi ridícula de romper los cuernos del toro (la hendíadis «*lacerare ferro et frangere*») y con la enumeración de posibles maneras de acabar con su vida y expiar su crimen, como ser pasto de tigres o caminar desnuda entre leones (la Ariadna de Catulo temía también este final en 64, 152 ss.); se plantea, incluso, ahorcarse con su cinturón, símbolo de la virginidad, de un olmo. Precisamente este árbol, junto con la vid que trepa por su tronco, constituye el símbolo tradicional de la fidelidad conyugal, y Horacio destruye brutalmente esta imagen al hacer que su heroína piense en esta irónica forma de suicidio. Esta ironía, asimismo, queda subrayada por el amargo adverbio «*bene*», que Shorey traduce como «to good purpose» (1910: 383). Por último, y haciendo uso de un motivo especialmente habitual en la tragedia y en los poemas del ciclo troyano (E. Tr.; Hom. *Il.* 6, 454-458), Europa piensa en entregarse como esclava a una ama bárbara.

En este momento, y en mitad de un verso (66), con su consiguiente sensación de repentinidad, entra en escena Venus, que había atendido junto a su hijo a los lamentos de la heroína. La diosa, «*perfidum ridens*» (con un acusativo adverbial que remite y parodia el «*dulce ridentem*» de Catulo y, con él, a Safo), que ya ha disfrutado lo suficiente a expensas del dolor de Europa, se decide a comunicarle las buenas noticias: que el toro no es otro que Júpiter y que un continente recibirá su nombre. La última burla de Venus aparece en el sintagma «*laceranda cornua*», que remite al v. 45 y se mofa del arrojo desmedido de la patética y frustrada heroína.

Para Horacio, a diferencia de Mosco, no resulta tan importante que Europa vaya a engendrar hijos de Zeus como que la mitad de la tierra (recordemos la concepción

geográfica del mundo en la Antigüedad: Plin. *nat.* 3, 5) lleve su nombre. La función etiológica de este mito aparece ya en Heródoto (4. 45. 5), pero en la obra de Mosco se diluye, y parece que Horacio tiene un interés especial en recuperarla, quizá, como defiende Fabre-Serris, para reflejar que Europa forma parte de un plan universal mayor que ella misma: «Horace (...) minimisait la composante érotique d'une histoire, en soulignant qu'elle était partie intégrante des plans divins sur l'organisation de l'univers.» (1998: 111).

Realizado este análisis de los motivos en el plano del detalle, es momento ya de analizar las distintas posturas que los estudiosos han adoptado con respecto a su estructura y su significado. Eduard Fraenkel interpreta esta estructura como una parénesis, es decir, una amonestación: tras el consejo o sentencia (que en esta ocasión va implícito a lo largo de las primeras estrofas) aparecía en griego una expresión como *καὶ γάρ* («sic», v. 25) para introducir un mito que probara la validez de la afirmación o reforzara el consejo (1957: 185). Según esta hipótesis, el mito de Europa serviría de *exemplum*, pero Fraenkel va más allá y afirma que no es la función paradigmática lo que impresiona al receptor, sino la narración mitológica en sí misma, que distrae completamente de la introducción de Galatea (1957: 193). Los fingidos sentimientos del poeta para con Galatea le proporcionarían un buen pretexto para darle al poema espontaneidad e introducir el *excursus* mitológico, pero la conexión entre este y el tema que se supone que debe ilustrar es vaga a ojos de Fraenkel, si bien afirma que a Horacio no tenía por qué parecerle un grave error, ya que esa misma vaguedad era habitual en la lírica griega, especialmente en Píndaro; este estudioso no considera que la composición tenga la unidad interna con la que Horacio es capaz de construir sus mejores odas (1957: 194-196).

Harrison, que tampoco cree que esta oda tenga una unidad estructural, defiende firmemente que Horacio pugnó por transformar a Europa en una heroína trágica y que la situación inicial de la oda, la partida de Galatea, pierde todo su interés una vez que se ha forjado la continuidad con el mito y el poeta puede llevar a cabo su proyecto literario: el uso de Europa para Horacio no es crear una despedida para su amada, sino un alarde poético (1988: 434). Nisbet y Rudd, por su parte, han visto una cohesión mayor entre las dos partes de la oda, aunque siguen considerando caprichosa la comparación de la situación de Galatea con el mito concreto de Europa y el toro (2004: 220).

De todos los estudios consultados en este respecto, creemos que las interpretaciones más acertadas, a nuestro modo de ver, son las de Marache y Wilson, que tienen en común dos ideas: que el viaje de Galatea es una metáfora de una nueva relación amorosa y que el discurso de Europa ha de leerse en clave irónica. Según hemos anticipado, interpretar el comienzo de un viaje como los primeros compases de una relación amorosa, que están llenos de riesgos por la posibilidad de que el nuevo amante no tenga, por decirlo así, buenas intenciones, convierte el mito de Europa en un *exemplum* lógico: la joven, igual que Galatea, se entrega a un amante desconocido de forma arriesgada. (Wilson, 1969: 44). Marache se inclina más bien por pensar que Galatea está abandonando a Horacio por mero despecho y a través del mito intenta advertirla de que su cólera desaparecerá como la de Europa hacia Júpiter (1956: 62).

En ambos casos, la relación entre el plano mítico y el real existiría, aunque esté sugerida con la extrema sutileza que caracteriza muchas veces el elíptico estilo horaciano (Marache, 1956: 63). Por tanto, el discurso mítico no tiene por misión dar una confirmación a las palabras iniciales del poeta, sino que su comprensión resulta más compleja por los muchos niveles comunicativos que hay implicados en una composición como esta. El mito crea un eco de las preocupaciones del plano real y las comenta en una nueva clave: y es aquí es donde entra en juego la interpretación irónica de la que hablábamos anteriormente.

En cualquier caso, lo que más llama la atención en el nivel tonal es el discurso de Europa, a la que Horacio concede una voz grandilocuente, patética y desmedida: este discurso se basa, si aceptamos las teorías de Wilson y Marache, en el despecho de Galatea, el cual no merece demasiado respeto, aunque esto implique ridiculizar al personaje mítico. Encontramos, por tanto, una suave evolución tonal desde lo excesivo de los augurios iniciales, a través de la dulce admonición y el patetismo de todo el discurso de Europa, hasta la sardónica irrupción de Venus, dispuesta a dar la vuelta a la situación transformando al odioso toro en el invicto Júpiter. El mito, en este caso, busca sin duda la broma cruel: el humor nace de la distancia entre el objeto, intencionalmente pequeño (las absurdas quejas de una jovencita) y la magnificencia del tono, de los géneros de la épica y la tragedia y del *exemplum* mítico.

4.3 Hor. carm. 2, 14

Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni, nec pietas moram

rugis et instanti senectae
afferet indomitaeque morti,

non si trecenis quotquot eunt dies,
amice, places inlacrimabilem

Plutona tauris, qui ter amplum
Geryonen Tityonque tristi

conpescit unda, scilicet omnibus
quicumque terrae munere vescimur
enaviganda, sive reges
sive inopes erimus coloni.

frustra cruento Marte carebimus
fractisque rauci fluctibus Hadriae,
frustra per autumnos nocentem
corporibus metuemus Austrum:

visendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danai genus
infame damnatusque longi
Sisyphus Aeolides laboris.

linquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum quas colis arborum
te praeter invisas cupressos
ulla brevem dominum sequetur.

absumet heres Caecuba dignior
servata centum clavibus et mero
tinguet pavimentum superbo,
pontificum potiore cenis.

Traducción

¡Ay, fugaces, Póstumo, Póstumo, se deslizan los años, y tu piedad no dará demora a las arrugas ni a la inminente vejez ni a la indómita muerte,

ni aunque trates de aplacar, amigo, con tres hecatombes diarias a Plutón, inasequible al llanto, que al tres veces grande Gerión y a Ticio

retiene entre las tristes corrientes que, sin duda, cuantos nos alimentamos de los dones de la tierra habremos de surcar, ya reyes, ya pobres colonos.

En vano nos guardaremos del sangriento Marte y de las quebradas corrientes del ronco Hadria, en vano temeremos, otoño a otoño, al Austro que quiebra nuestras fuerzas:

hemos de contemplar el negro Cocito, que fluye con lento caudal, al infame linaje de Dánao y al eólica Sísifo, condenado a fatigas sin fin.

Dejarás tierra, y casa, y grata esposa; y, salvo los odiosos cipreses, ninguno de estos árboles que cultivas habrá de seguirte, breve señor.

Un heredero más digno que tú apurarás ese céculo que bajo cien llaves guardas y teñirá el enlosado de ese vino soberbio y sin mezcla, más fuerte que el de las cenas de los pontífices.

Comentario

Tal y como hemos señalado en la introducción, nuestro comentario a esta oda difiere en extensión y complejidad de los de 2, 13 y 3, 27 por una razón: el componente mitológico de las otras dos odas ocupa una posición central, por lo que no es posible entender su funcionamiento sin analizar previamente el de toda la composición, su estructura y sus distintos niveles semánticos. En estas odas los episodios mitológicos tienen una cierta independencia del resto de la composición, aunque estén estrechamente relacionados con ella; 2, 14, sin embargo, tan solo presenta leves pinceladas mitológicas, alusiones con una semántica transparente y concreta cuya función es principalmente rítmica.

Para comprender, pues, su mecánica interna, es necesario primero comprender el mensaje de la oda: en ella, Horacio expresa la impotencia absoluta del ser humano ante la muerte, y ello a través de un molde retórico cuya expresión emocional está cuidadosamente medida y controlada. Según Hans-Christian Günther, la contemplación de la muerte en esta oda constituye una invitación a disfrutar de la vida (2013: 334); en cambio, a nuestro juicio, el objetivo de Horacio no es, en este caso, exhortar al *carpe diem* (tópico absolutamente ausente del poema), sino exponer de forma cruda una realidad ineludible y definitiva: la de la muerte. Y es que hacia ella empuja la presión irrefrenable del tiempo, cuya tenacidad quiso Horacio que marcase el ritmo de esta oda, y se sirvió precisamente de una amplia serie de alusiones mitológicas para crear esta cadencia. Lo que a primera vista parece una sucesión de referencias de carácter erudito y ornamental es, en realidad, un componente fundamental destinado a marcar semánticamente el ritmo emocional de la oda.

El primer verso de la oda, con la interjección «eheu» y el vocativo geminado «Postume, Postume», produce una impresión emotiva que va a perdurar en la percepción del receptor a través de toda la composición. Sin embargo, esta emotividad es modulada por medio de diversos recursos para crear picos de *πάθος* que son inmediatamente contrarrestados por las referencias mitológicas: así, todo el poema adquiere una estructura de clímax-anticlímax que evita que se desboque la sentimentalidad. De hecho, el mito es capaz de crear este efecto desensibilizador por dos razones: por su pertenencia al ámbito erudito, que automáticamente enfriaba el *πάθος* en la percepción de un receptor que había accedido a tal conocimiento a través de la educación libresca y no por medio de una adquisición “natural”, resultado de una transmisión cultural, y por la ausencia total de valor religioso en los mitos, que no constituían en absoluto una creencia de ultratumba para un romano. De esta manera, cuando Horacio menciona al «*inlacrimabilem Plutona*», a Gerión⁸ o a Ticio, está amortiguando la intensidad sentimental que ha creado en la primera estrofa al mencionar, en una *gradatio* ascendente, las arrugas, la vejez y la muerte, elementos sin duda conmovedores para el receptor. Este patrón vuelve a aparecer inmediatamente después, cuando tras el anticlímax mitológico Horacio comienza a crear un tono apelativo por medio del uso de la primera persona del plural («*vescimur*», «*erimus*») y

⁸ Se trata de un perro de tres cuerpos, hermano de Cerbero, que aparece ya en Hesíodo (*Th.* 309 ss.). Se había popularizado en Italia gracias al *Geryoneis* de Estesícoro.

de una anáfora («frustra... frustra...») a la que se superpone la sonora aliteración del sonido [r] en la cuarta estrofa. Pero el miedo y las aguas que han de ser irremisiblemente surcadas quedan de nuevo apaciguados por las alusiones al Cocito, a las Danaides y a las fatigas de Sísifo.

En este momento Horacio decide introducir, maravillosamente enlazado con la estrofa anterior mediante las perifrásicas de obligación «visendus» y «liquenda», la parte más potente de la oda, aquella en la que dibuja una escena de despedida de todo lo que un romano podía considerar valioso en la vida, «tellus» (la tierra nutricia y dispensadora de dones), «domus» y «placens uxor» (nótese que la esposa no es «amata» ni «dilecta», sino simplemente «placens», un término mucho más comedido), escena considerablemente intensificada por la aposición, aunque en términos afectivos se percibe como un vocativo, «brevem dominum». Y este instante, en el que se recuerda a un tiempo la ineluctabilidad de la muerte y la brevedad del paso por la vida, queda hecho añicos por la estrofa final, en la que, en un futuro hipotético, un soberbio heredero (el adjetivo «superbo» acompaña en una magistral hipálage al vino derramado y no al heredero que lo ha vertido) derrocha el patrimonio que Póstumo, o el mismo receptor, ha guardado toda su vida con inútil celo.

Hemos mencionado anteriormente que los mitos no tenían el valor de creencia escatológica en la conciencia religiosa romana. Por mucho que Horacio describa el inframundo como el lugar al que Póstumo ha de ir después de la muerte, ningún receptor de la época creía realmente en su existencia, y su mención en un poema sobre la muerte tan radical como este transmite una desgarradora sensación de desamparo, especialmente por la inanidad de la práctica religiosa. Así, disuade al destinatario de intentar atajar la muerte con su piedad, la misma confiada piedad que, décadas después, Virgilio prometerá inmortal para el piadoso Eneas (Citti, 2000: 71), como el resto de tradiciones de la romanidad. El nihilismo antirreligioso de esta oda, muy en la línea introducida en Roma por Lucrecio, destruye irónicamente la pertinencia de estos mitos, salvo en el sentido meramente ornamental. Los paisajes, monstruos y personajes que Horacio menciona no tienen cabida en su visión epicúrea de la realidad; de hecho, la estrofa sexta parece basarse en un pasaje de Lucrecio⁹ que, a diferencia de Horacio,

⁹ «Iam iam non domus accipiet te laeta neque uxor / optima, nec dulces occurrit oscula nati / praeripere et tacita pectus dulcedine tangent./ non poteris factis florentibus esse tuisque / praesidium. misero misere' aiunt 'omnia ademit / una dies infesta tibi tot praemia vitae.' / illud in his rebus non addunt

quien no llega tan lejos, afirma que tras la muerte no hay más que un sueño eterno donde no existe añoranza ni pesar.

En definitiva, en esta oda hallamos una función ciertamente significativa de la alusión mítica, que, no obstante, es mucho más habitual en la poética horaciana que las que hemos observado en 2, 13 y 3, 27. La cadencia de las composiciones horacianas queda marcada, en ocasiones, además de mediante la métrica, en el plano semántico, y en este caso la marca el mito: la desoladora crudeza del tema recibe, gracias a él, un tratamiento comedido que evita que la emotividad se desboque y, asimismo, la lectura que las alusiones de ultratumba reciben en Roma contribuyen a crear una ironía brutal que acentúa el carácter nihilista, pero también la extraordinaria belleza, de esta composición.

5. Conclusiones

En la historia del mito literario que hemos trazado en nuestra introducción hemos podido observar cómo la tradición poética griega iba despojando el material mitológico de sus características primigenias para otorgarle paulatinamente nuevos valores. Todo ese acervo sedimenta en Roma, que desde su situación sociocultural lo investirá de connotaciones y significados adecuados a su propia realidad y a los propósitos de los *poetae docti* de crear un nuevo universo literario que aúna, en una asombrosa síntesis creadora, los moldes helenísticos y la tradición de la lírica arcaica griega.

Así, Horacio recibe una herencia centenaria, en ocasiones ligada a determinadas convenciones de género, en un ambiente de libertad creadora que le permite dar rienda suelta a sus inquietudes literarias. Los moldes tradicionales, las alusiones y los *exempla*, se convierten en un espacio de reflexión (como la sorprendente veleta de 2, 13), en un experimento genérico (el epilio de Europa de 3, 27), en una pincelada erudita de naturaleza ornamental o en una poderosa herramienta rítmica. El mito le permite, en ocasiones, adentrarse en la exploración crítica de su propia actividad literaria y una defensa del propio quehacer poético o comentar dialécticamente un suceso personal mediante una escena audazmente irónica, pero también llena de una retórica muy

'nec tibi earum / iam desiderium rerum super insidet una.' / quod bene si videant animo dictisque sequantur, / dissoluant animi magno se angore metuque.» (Lucr. 3, 894-903)

sofisticada: la absoluta pluralidad de funciones que alcanza en la obra de Horacio es un signo de su importancia capital como elemento constructivo de la lírica latina.

Los usos tan particulares de los mitos griegos demuestran que la vía de la asimilación selectiva de sus modelos permitió a Horacio mantenerse en la tradición sin renunciar a su propia originalidad. Desgranó, por tanto, la mitología en piezas con las que construir nuevas realidades poéticas, en las teselas del mosaico que constituye su obra. Pero este mosaico es, a su vez, una compleja red de relaciones que el receptor debe identificar y llenar de contenido semántico para comprender el mensaje: las funciones del mito no son evidentes, sino que es necesario todo un ejercicio interpretativo para dilucidarlas.

En cualquier caso, resulta un espectáculo admirable cómo una tradición tan poderosa como la de la mitología griega se torna maleable para la literatura latina. El Cerbero de la oda 2, 13, que agacha sus negras orejas ante la lírica de Horacio, es una hermosa metáfora de la conclusión de este trabajo: el mito se doblega para servir a los objetivos poéticos de un autor que supo apropiarse de la más bella de las tradiciones griegas para crear un nuevo espacio estético desde el que, dialogando con sus modelos, alcanzó una de las cimas del arte occidental.

Bibliografía

Ediciones

HORACIO, *Opera*, edidit D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart, 1985.

LUCRECIO, *De rerum natura libri sex*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit
Cyrillus Bailey, Oxford, 1967(=1928).

PROPERCIO, *Elegiarum libri IV*, recensuit Carolus Hosius, Leipzig, 1911.

Traducciones

HORACIO, *Odas; Canto secular; Epodos*, introducción general, traducción y notas de
José Luis Moralejo, Madrid, 2007.

HORACIO, *Odas y epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente
Cristóbal, traducción de Manuel Fernández-Galiano, introducciones parciales e
índice de Vicente Cristóbal, Madrid, 1997.

Comentarios

HORACIO, *Odes and epodes*, edited with commentary by Paul Shorey, revised by Paul
Shorey and Gordon J. Laing, Nueva York, 1910.

NISBET, R. G. M y Hubbard, M., *A commentary on Horace: Odes, book II*, Oxford,
2001(=1978).

NISBET, R. G. M. y Rudd, N., *A commentary on Horace: Odes, book III*, Oxford, 2004.

Estudios

ACOSTA-HUGHES, B., «The prefigured muse: rethinking a few assumptions on
Hellenistic poetics», en James J. Clauss and Martine Cuypers (eds.), *A
companion to hellenistic literature*, Chichester, 2010, pp. 81-91.

BRIOSO SÁNCHEZ, M., «Horacio y la tradición poética griega. El helenismo», en Rosario
Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio:
ponencias del congreso celebrado en Salamanca en 1992*, Salamanca, 1994, pp.
17-38.

CENCILLO, L., *Mito. Semántica y realidad*, Madrid, 1970.

CITTI, F., *Studi oraziani. Tematica e intertestualità*, Bolonia, 2000.

CONNOR, P. J., «The dramatic monologue. A study of Horace *Odes* II 14 and II 3», *Latomus*, 29. 3 (1970), pp. 756-764.

DAVIS, G., *Polyhymnia: the rhetoric of Horatian lyric discourse*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1991.

DOMINIK, W. J., «From Greece to Rome: Ennius' *Annales*», en *Roman epic*, edited by A. J. Boyle, Londres, Nueva York, 1993, pp. 37-58.

DOWDEN, K. y LIVINGSTONE, N., «Thinking through myth, thinking myth through», en Ken Dowden and Niall Livingstone (eds.), *A companion to Greek mythology*, Chichester, 2011, pp. 3-23.

DUMÉZIL, G., *Mythe et épopée*, vol. 1, París, 1968.

DUMÉZIL, G., *La religion romaine archaïque, suivi d'un appendice sur la religion des étrusques*, París, 1966.

FABRE-SERRIS, J., *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, París, 1995.

FABRE-SERRIS, J., *Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux 1^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, 1998.

FOX, M., «The myth of Rome», en Ken Dowden and Niall Livingstone (eds.), *A companion to Greek mythology*, Chichester, 2011, pp. 243-263.

FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, 1957.

GÜNTHER, H.-C., «The first collection of odes: *Carmina I-III*», en *Brill's companion to Horace*, edited by Hans-Christian Günther, Leiden, 2013, pp. 211-406.

HARDER, A., «Callimachus' *Aetia*», en James J. Clauss and Martine Cuypers (eds.), *A companion to hellenistic literature*, Chichester, 2010, pp. 92-105.

HARRISON, S. J., «A tragic Europa?: Horace, odes 3.27», *Hermes*, 116. 4 (1988), pp. 427-434.

LÉTOUBLON, F., «Homer's use of myth», en Ken Dowden and Niall Livingstone (eds.), *A companion to Greek mythology*, Chichester, 2011, pp. 27-46.

MACLEOD, C. W., «A use of myth in ancient poetry», *CQ*, 24. 1 (1974), pp. 82-93.

MARACHE, R. «Le mythe dans les Odes d'Horace», *Pallas*, 4 (1956), pp. 59-66.

MORALEJO, J. L., «Odas. Introducción», en Horacio, *Odas; Canto secular; Epodos*, introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, 2007.

PÉREZ LÓPEZ, M. «Horacio, *Carm.* III 27. En torno a algunos ecos helenísticos», en *Bimilenario de Horacio: ponencias del congreso celebrado en Salamanca en 1992*, Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (eds.), Salamanca, 1994, pp. 247-254.

PÖSCHL, Viktor, «Mitología», en *Orazio: Enciclopedia Oraziana*, Scevola Mariotti (dir.), vol. 2, Roma, 1997, pp. 288-293.

RUTHERFORD, I., «Singing myth: Pindar», en Ken Dowden and Niall Livingstone (eds.), *A companion to Greek mythology*, Chichester, 2011, pp. 109-123.

SEGAL, C., «Ovid's *Metamorphoses*: Greek myth in augustan Rome», *SPh*, 18. 4 (1971), pp. 371-394.

SUÁREZ DE LA TORRE, E., «La función del mito en la religión griega», en Jesús M^a Nieto Ibáñez (coord.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, 1995, pp. 15-36.

SYNDIKUS, H.P., «Some structures in Horace's odes», en S. J. Harrison, *Homage to Horace: a bimillenary celebration*, Oxford, 1995, pp. 17-31.

WEBSTER, T. B. L., «The myth of Ariadne from Homer to Catullus», *G&R*, 13. 1 (1966), pp. 22-31.

WILSON, A. E., «The path of indirection: Horace's *Odes* 3.27», *CW*, 63. 2 (1969), pp. 44-46.