



# SIMPLEX ET UNUM: FORMULACIÓN Y EJECUCIÓN

Marta Elena Caballero [Universidad Nacional de Córdoba]

**Resumen:** En el verso 23 de la *Epistula ad Pisones* (*denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*), Horacio –siguiendo a Aristóteles– postula la necesidad de que la obra literaria observe una unidad esencial. Muchos eruditos han entendido que esto no se cumple en el conjunto del *Ars Poetica* e incluso en muchas de las *Odas* de Horacio. Este artículo tiene como objetivos: 1) esclarecer el principio teórico enunciado; 2) observar su ejecución en el *Ars Poetica*; 3) observar su ejecución en las *Odas*, en cuanto experiencia poética anterior a la formulación teórica.

**Palabras clave:** Horacio, poesía, teoría poética, odas, unidad.

## **Simplex et Unum: formulation and fulfillment**

**Abstract:** On line 23 of the *Epistula ad Pisones* (*denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*), Horace –following Aristotle– postulates the necessity for any literary work to observe an essential unit. Many scholars have understood that this has not been fulfilled in the whole of *Ars Poetica* and even in many of Horace's *Odes*. The aims of this article are: 1) to elucidate the stated theoretical principle; 2) to observe its fulfillment in *Ars Poetica*; 3) to observe its fulfillment in the *Odes*, regarding poetical experience prior to theoretical formulation.

**Keywords:** Horace, poetry, poetic theory, odas, unity.

## Formulación del principio teórico: *Ars Poetica* 21-23

El verso 23 de la *Epistula ad Pisones*, *denique sit quod uis*<sup>1</sup>, *simplex dumtaxat et unum* (“en fin, sea lo que intentas al menos simple y único”<sup>2</sup>), cierra, a modo de conclusión, explicitada por el adverbio *denique*, las reflexiones introductorias en las que Horacio manifiesta que el libro cuyas imágenes, como sueños de enfermo, se forman

1 Los códices horacianos se dividen entre *quoduis*, *quod uis*, *quiduis* y *quid uis*. Fedeli (1997: 1474) considera *quoduis* (Kiessling y Heinze, Klingner) totalmente improbable y entiende en cambio que el sentido exigido por el contexto es expresado eficazmente por *quiduis* (Bentley), que tiene un carácter genérico del que, según Brink (1971 *adl*) carece *quod uis*. Sigo aquí la edición crítica de Les Belles Lettres.

2 La traducción de los textos latinos es nuestra.

inconexamente, es similar a la obra del pintor que une a una cabeza humana una cerviz equina e inserta plumas en miembros reunidos de cualquier parte (vv. 1-9). Entiende que la potestad que tuvieron siempre pintores y poetas de atreverse a cualquier cosa es un privilegio que se debe reclamar y conceder al mismo tiempo. Pero no hasta el punto de que vayan con los mansos los feroces, no hasta el punto de que las serpientes se hermanen con las aves y con los tigres los corderos (vv. 10-13). Lo que al comenzar el trabajo era ánfora, no debe al correr la rueda resultar cántaro (vv. 21s.): que sea lo que el autor intenta al menos *simplex et unum*.

Observemos en estos veintitrés versos los puntos esenciales para la comprensión del principio de unidad que aquí enfocamos, principio con cuya violación –inicio *ex abrupto* mediante– el lector es puesto súbitamente en contacto.

En el monstruo imaginado por Horacio la esencia de la monstruosidad no es la inmensidad –como lo es, por ejemplo, en la Escila virgiliana (*immani corpore pistrix*, *Aen.* 3. 427)–, sino la combinación de diversas naturalezas –como surge en la imaginada metamorfosis del propio Horacio en ave en la *Oda* 2.20–. Estas naturalezas son aquí en primer término humana y equina; pero se suman indiscriminadamente plumas no sólo de diversos pájaros<sup>3</sup>, sino de diversos colores (*uarias*...

*plumas*, v. 2), y miembros reunidos de cualquier parte (*undique conlatis membris* v. 3): las partes de la criatura proceden de cada una de las divisiones del reino animal, o sea hombre, cuadrúpedo, pájaro y pez. El pintor que hipotéticamente quisiera pintar tal cuadro forma parte de una analogía que, como señala Fedeli (1997: 1467), se desenvuelve en dos direcciones: poesía-pintura y poesía-sueño; a esta analogía bidireccional se adapta bien el doble valor de *species* (v. 8), según se relacione el término con la pintura o con el sueño. En la resolución de la analogía, es decir en el plano de la poesía, estas *species* son sus partes constitutivas, así como el término εἶδη –con el cual, según señala Brink (1971: 89), es adecuado el paralelo– define los elementos de la tragedia o de la épica en la *Poética* de Aristóteles, entendiendo por elementos las partes de la tragedia o de la épica que es necesario utilizar como *formas* esenciales, ya sea de la actividad poética en sí misma o de la obra poética. Considero necesario enfatizar, de acuerdo con Grimal (1968: 55), que en estos primeros versos Horacio no está mencionando exclusivamente la creación dramática, sino que, procediendo según un orden que lo conduce de lo general a lo particular, se preocupa en primer término de definir una regla absoluta de toda belleza.

El arte entonces, según la concepción aristotélica, debe ser imitación de lo real y figurar las cosas como son o podrían ser. Debe representar lo verosímil (τὸ εἰκός). En el cuadro que Horacio escarnece, por el contrario,

3 Niall Rudd entiende *uarias*, por el contrario, “of more than one colour, but not more than one bird” (1989 *ad l.*).

las *species* son inconsistentes y confusas (*uanae* v. 7): fantasías privadas de contacto con la realidad, como las imágenes concebidas en el sueño del enfermo que delira –prefiguración del *poeta insanus*–, y combinadas de tal modo que ni la cabeza ni los pies podrían atribuirse a una única forma (*uni... formae*, vv. 8-9). En los términos *uni... formae* vuelve a asomar, de modo contundente, el concepto aristotélico de la unidad de la obra de arte y podemos entonces dejar establecida junto a la equivalencia *species*–*εἶδος* señalada por Brink, la equivalencia *forma*–*εἶδος*; equivalencia que, por otra parte, es tradicional. La *forma*, el *εἶδος*, es la idea de la obra concebida por el autor antes de su realización. Y es a la noción de *forma* a la que Horacio se refiere para resumir lo que acaba de decir y sacar la lección de la analogía (vv. 6-9). Por tal motivo, Grimal considera que en los vv. 1-45 de su *Ars* Horacio se refiere a lo que Aristóteles llama la “causa formal” (1968: 48s.). En la estatua de un hombre la causa formal es el hombre y la noción de causa formal sólo se entiende si está relacionada con la noción de ser organizado. Esto explica, según Grimal, la expresión “*nec pes nec caput*”. Fedeli señala que Horacio se está sirviendo aquí de una “immagine proverbiale di origine plautina (*Asin.* 729 *nec caput nec pes sermoni apparet*) che definisce quanto è privo di coerenza logica” (1997: 1468). De todos modos, me parece que no se puede obviar en tal sentido el enunciado de Platón en *Fedro* 264 C, donde señala como necesario que todo

discurso esté compuesto a la manera de un ser viviente, con un cierto cuerpo que sea suyo, de modo que no esté sin cabeza ni pies (ὥστε μήτε ἄκέφαλον εἶναι μήτε ἄπονον), sino que tenga partes medias y extremidades, convenientemente compuestas entre sí y respecto del todo. En 268 D pedirá para la tragedia la misma estructura de todo viviente organizado, exigencia que corresponde al animismo o hilozoísmo propio del alma griega. Aristóteles dirá también en su *Poética* (1450 b 35) –y a esto volveremos más adelante– que todo lo bello compuesto o complejo es como un animal viviente (ζῶον), cuyas partes han de tener un determinado orden y una proporcionada magnitud.

A continuación, Horacio alude a la “facultad de atreverse a cualquier cosa” (*quidlibet audendi...potestas*) y a la libertad concedida en tal sentido tanto a los pintores como a los poetas (v. 9); libertad generalmente admitida (v. 10) y de la cual Horacio mismo es consciente (v. 11), pero que excluye la posibilidad de combinar partes y elementos que no pueden ser conciliados en un todo armónico: la *uenia* que el poeta al mismo tiempo pide y concede no puede llegar al punto de que se consientan acoplamientos imposibles de naturalezas diversas, cuyo fruto sólo podría ser un ser monstruoso. De este modo, expresa Fedeli (1997: 1469), Horacio enfatiza el efecto destructivo producido, a nivel poético, por una exagerada búsqueda de la *uariatio*.

Antes de llegar al enunciado del principio de unidad en el v. 23, el poeta

suma otros tres ejemplos de incoherencia, es decir de situaciones en que este principio de unidad es quebrantado.

En el primero de ellos se alude a un exordio de tono elevado que no encuentra después una adecuada continuación: a proyectos graves (*inceptis grauibus*, v. 14) y que prometen grandes hechos, se le zurcen uno o dos paños purpúreos (*purpureus... unus et alter... pannus*, vv. 15s.), cuando se describen el bosque y el ara de Diana y los círculos del agua que se apresura por los campos amenos o bien el río Rin o el arco iris (vv. 16-18). Rostagni expresa en su comentario *ad l.* que el ejemplo más frecuente en tal sentido se encuentra en ciertos poemas épicos, en los cuales a tales “esordi solenni e pieni di grandi promesse” siguen largas écfrasis que nada tienen que ver con el carácter y el contenido del poema, para cubrir su vacuidad con el esplendor de las imágenes. Grimal, por su parte, considera este enunciado “comme une attaque consciente contre les épigones de l’alexandrinisme romain” (1968: 58), es decir contra el neoterismo de los *poetae noui*. Fedeli a su vez entiende que los ejemplos de los vv. 16-18 “non riguardano le digressioni che, a la maniera alessandrina, interrompono la linea unitaria dello sviluppo narrativo, ma descrizioni considerate dannose all’uniformità stilistica dell’insieme e predilette dalle scuole di retorica” y remite a las palabras de Papirio Fabiano en *Sen. contr.* 2, 1, 13 (1997: 1471). De todos modos, lo esencial, según entiendo, no es que Horacio esté enunciando

aquí la oposición entre la *Musa grauis* de la epopeya y la tragedia y la *Musa tenuis* de la elegía y la lírica, o entre el *carmen perpetuum* homérico y el *carmen deductum* calimaqueo, sino afirmando que el tono general de la obra poética es establecido desde el exordio y que todo el resto debe adecuarse a él: el comienzo de la obra no debe ser altisonante (*inceptis grauibus*, v. 14), si el autor no tiene posibilidades de atenerse en adelante a él. No está condenando tampoco un determinado tipo de descripciones, que, por otra parte, abundan en sus propias *Odas*, tales como la de la gruta de Pirra en I, 5, por dar sólo un ejemplo. Lo que cuestiona es la circunstancia impropia en que a veces se insertan. *Sed nunc non erat his locus* (v. 19) implica que estos textos, si resultan zurcidos en el conjunto por su falta de oportunidad (*nunc non erat*) y ubicuidad (*non erat...locus*), como paños que resaltan aún más por su color de púrpura, interrumpen desafortunadamente la unidad de la obra literaria. Su autor, en definitiva, ha transgredido la “forma” que en un principio había sido concebida.

El segundo ejemplo de falta de unidad lleva nuevamente al lector a la esfera de la pintura: *Et fortasse cupressum/ scis simulare; quid hoc, si fractis enatat exspes/ nauibus, aere dato qui pingitur?* (“Y tal vez sabes representar un ciprés; y ¿qué importa si, roto el navío, va nadando sin esperanzas el que te paga por hacerse pintar?”, vv. 19-21). Horacio, según señala *ad l.* Porfirio –sugerencia que por lo gene-

ral es aceptada—, está aludiendo aquí a una expresión proverbial. Un pintor de tablas votivas debe representar un naufragio, del cual logra salvarse el que ofrece el exvoto. El pintor es un mal artista que sólo sabe pintar cipreses, por los que quiere ponerlos en todas partes, incluso en el mar. Al ejecutar la obra encomendada introduce en el centro mismo de la escena un ciprés, que nada tiene que ver con el lugar o la situación. Pero la disonancia introducida por el ciprés está más allá del simple absurdo. El ciprés, como destaca Rostagni en su comentario *ad l.* y como el mismo Horacio enseña en su oda a Póstumo (2.14, 23), es por excelencia el árbol funerario. Por eso dice Grimal que lo absurdo —o tal vez no absurdo, pero en todo caso inconveniente— habría sido figurar el símbolo de la muerte sobre la imagen de un retorno a la vida, lo que habría significado: “la divinidad te salva de las aguas, pero te conduce hacia la tumba”. Esta confrontación de la vida y la muerte, de la calma y la tempestad, era propia del estilo de una oda horaciana, tal como se advierte en la oda a la fuente de Bandusia (3. 13), en cuyo juego de oposiciones se confrontan y convocan la tibieza de la vida y el frío de la fuente, lo efímero y lo eterno, lo rojo y lo incoloro, lo errante y lo establecido. Si admitimos esta interpretación del ciprés horaciano, dice Grimal, creemos que la discordancia no se sitúa en el orden de la razón, sino de la conveniencia de intención; que ella consiste en “un désaccord dans l’ εἶδος même de l’oeuvre” y que la idea de intención, de forma propia, es precisada por el último ejemplo (1968: 62).

El tercer y último ejemplo pasa de la pintura a la alfarería, del mal pintor al ollero inexperto: *Amphora coepit/ institui; currente rota cur urceus exit?* (“Se comenzó a formar un ánfora. ¿Por qué al correr la rueda sale cántaro?” vv. 21-22). Señala Fedeli que las discusiones acerca de la diferencia entre ánfora y cántaro —que Brink registra puntillosamente— no tienen ninguna importancia a los fines de la comprensión del contexto. Pero entiendo que es esencial atender a la forma característica de una y otro, no para oponer el ánfora al cántaro, sino para asumir como incompatible que de una forma simétrica surja una forma asimétrica, es decir que se desvirtúe la *forma* pensada originalmente. Horacio ratifica con un último ejemplo su convicción de que el artista debe ser fiel a la *forma* o propósito inicial, porque si modifica en el curso de la obra su proyecto, termina por producir cualquier cosa deforme. Como señala Grimal, lo que está aquí en cuestión no es la naturaleza de la belleza, sino la marcha de la creación. La belleza no reside en las cosas, en el efecto que producen, sino en la relación de estructura inteligible que entrañan (1968: 63).

Llegamos así al principio fundamental en el cual se inspira la primera sección del *Ars*: que sea lo que intentas al menos *simplex et unum*. *Denique*, en el comienzo del v. 23, decreta brusca-mente el fin de la discusión. Se impone a partir de allí una elucidación de los términos *simplex et unum*.

*Simplex* (< *sine* + *plico*: “plegar, doblar”: “sin pliegues, sin dobleces”) significa, en sentido concreto, “sin

composición”. Una ilustración palpable para este significado se registra en *Sat.* 2.4, 64, en donde Horacio habla de la salsa *simplex* por oposición a la salsa *duplex* mencionada en el v. 63. La simple, según parece, consiste sólo en aceite de oliva, mientras que en la doble éste va mezclado con otros ingredientes. El término *simplex* equivale al griego ὁπλοῦς que presenta la misma raíz ide. *ple/plo* y α privativa = *sine*. Es usado por Aristóteles cuando distingue los temas “simples” (ὁπλοῖ) de los “complejos” (πεπλεγμένοι), aclarando que llama “simple” (ὁπλή = *simplex*) a la acción continua y unitaria en la que el cambio se produce sin peripecia y sin anagnórisis (1452 a). Obviamente, aquí Aristóteles está clasificando, no postulando la necesidad de lo “simple”: esto haría desechable un drama complejo como *Edipo Rey* de Sófocles frente a uno simple, como *Prometeo encadenado* de Esquilo.

*Vnum* expresa la unidad sintética, es lo que no está dividido en sí mismo. Esta vez es la *Epistula* 2.2 la que nos ofrece una sustanciosa ilustración para el significado: *ego utrum/ naue ferar magna an parua, ferar unus et idem* (vv. 200s. “ya sea que me lleve una nave grande o pequeña, seré siempre uno solo y el mismo”). El término *unum* equivale al griego ἕν, que –a diferencia de ὁπλοῦς en relación a *simplex*– no tiene la misma raíz de *unum*, aunque sí la de *semel*<sup>4</sup>. En Aristóteles lo encontramos sumado a ὅλον “todo, completo”:

τὸ ἕν καὶ τὸ ὅλον, la unidad y la totalidad o “completud” (1451 a). El equivalente latino de ὅλον es *totum*, término usado por Horacio un poco más adelante, cuando en los vv. 34-35 expresa *quia ponere totum nesciet*, refiriéndose al *faber imus* (v. 32), cuya obra será en conjunto *infelix*, “porque no sabrá disponer el todo”. O sea que no basta tratar a la perfección los detalles, sino que es necesario fundirlos armoniosamente en un todo unitario. Al concepto del *unum* se suma el del *totum*, del cual no puede aislarse. Considero que para entender mejor el sentido de *totum*, es decir la totalidad de la unidad, corresponde confrontarlo con *omnis*, que indica la totalidad de la pluralidad.

Entiendo por lo tanto que la diferencia entre *simplex* y *unum* es que este último excluye solamente la división en su ser, mientras que *simplex* excluye además la unión de su ser indiviso con otro ser distinto. *Simplex* se comprende aquí como formado de una sola sustancia elemental, referido a una sola forma en el sentido de esencia; es decir, en términos de Grimal, de un solo εἶδος definido por la esencia<sup>5</sup>, mientras que *unum* expresa la coherencia del εἶδος (1968: 63). No son términos equivalentes sino convergentes: unen en la expresión horaciana, en

---

sición inicial ante vocal regularmente se transforma en espíritu áspero).

5 Recordemos que la equivalencia *forma-εἶδος* es tradicional. La encontramos, por ejemplo, en Séneca, a propósito de Platón (*Ad Lucil.* 58, 20). La palabra ἰδέα en cambio, es traducida por *exemplum*.

4 La raíz ide. \**sem-* da en griego ἕν (masc. εἷς) y en latín *semel* (la sibilante inicial se conserva, mientras que en griego, en po-

una suerte de hendíadris, los dos aspectos, cualitativo y cuantitativo, del uno. O en orden inverso, a mi juicio, pues considero que *unum* puede entenderse como señalando lo cualitativo o si se quiere lo ontológico de la unicidad y *simplex* lo cuantitativo, o sea el uno sin estar unido a otro. De uno u otro modo, volviendo a Grimal, la creación artística se apoya sobre estas “formas” preexistentes en la mente, formas que no son arbitrarias y excluyen lo contradictorio (1968: 44s.).

Ahora bien, he mencionado ya antes al pasaje de la *Poética* en que Aristóteles expresa que todo lo bello compuesto o complejo es como un animal viviente (ζῶον), cuyas partes han de tener un determinado orden y una proporcionada magnitud (1450 b 35). Un objeto de belleza, para estar completo (ὅλον), debe presentar un comienzo, un medio y un fin (ἀρχήν, μέσον, τελευτήν, 1450 b), términos que explícitamente retoma Horacio más adelante, cuando en el v. 152, refiriéndose no ya al arte en general, sino específicamente al drama, pide *primo ne medium, medio ne discrepet imum*<sup>6</sup>. Aristóteles, y Horacio con él, deja asentada de este modo una de sus ideas más fecundas: que debe ha-

ber una estrecha relación interna que mantenga juntas las partes de una obra y debe haber también, si no necesidad lógica, por lo menos probabilidad; y añade como necesario que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto, así también en el argumento se imite una totalidad única (1451 a). Tales son las premisas de Aristóteles a las que se suma Horacio al comenzar su *Ars*. Ya sea que las haya tomado directamente de él o que lo haya hecho a través de Neoptólemo, mediador de la doctrina y de la metodología peripatética, cuyo *primum praeceptum*, según Porfirio, es la consistencia o coherencia que ha de observar el buen poeta. ¶

### Ejecución del principio teórico en el *Ars Poetica*

¿Por qué, entonces —se preguntan algunos eruditos—, no se observa en el conjunto de la obra esa coherencia, esa noción de ser organizado, esa unidad esencial dotada de comienzo, medio y fin, que su autor postula de entrada, sumándose a las premisas de Aristóteles? Señala Francesco Sbordone en la excelente síntesis de la cuestión que nos ofrece (1981: 1867), remitiendo a un ensayo de Alberto Viola<sup>7</sup>, que la mayoría de quienes pensaron de este modo culparon de esto a los copistas y, por efecto de una deplorable moda

6 Entiendo, sin embargo, si nos atenemos como Grimal a las causas aristotélicas para interpretar el *Ars* horaciano, que en el enunciado del v. 152 Horacio no está pensando en la “coherencia estructural”, como en el v. 23, sino en la coherencia durante la duración de la acción, que hace no a la causa formal, sino a la causa final, o sea a la realización del fin propuesto mediante la selección de episodios.

7 *L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, en dos volúmenes: Napoli, 1901 y 1907.

filológica, les pareció aconsejable alterar en todo sentido el orden tradicional de los versos hasta conferirles la deseada sistematización. Tal es el caso de Riccobono, Heinsius, Bouhier, Soave, Geremia, Peerlkamp. Entre estos verdaderos verdugos del texto horaciano, Gruppe reducía los 476 versos del *Ars Poetica* a sólo 175 para él genuinos. Pero Viola cataloga también a auténticos defensores de un orden sistematizado en la obra, entre los cuales algunos son muy antiguos. Freigio, Regels-berger, Arnold, Capone, Reger, proponen distribuciones sutilísimas y complejas. Se puede decir que Viola cerraba de este modo una era de historia crítica sobre el poema horaciano. Se abría entonces otra era por obra de E. Norden, quien en 1905 publicaba “Die Composition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones”.

A Norden corresponde el mérito de haber evidenciado, a modo de esquema estructural del *Ars Poetica*, la presencia de una fuente isagógica sistemáticamente concebida, proponiendo una división en dos partes: 1. *De arte poetica* (vv. 1-294) y 2. *De poeta* (295-476). Horacio, según Norden, se había limitado a reproducir un sistema que había ya encontrado un lugar en tratados que versaban sobre otras artes e incluso en una poética helenística.

Dar un nombre al autor de esta poética y fijar sus líneas generales fue el aporte esencial de C. Jensen, quien en 1918 publicó un ensayo basado sobre el estudio de una quincena de columnas del papiro de Herculano, 1425, que contenía el V libro de Filo-

demo Περί ποιημάτων. Habiendo logrado leer el nombre de Νεοπτόλεμος, quien formula indiscutiblemente los conceptos críticos que le atribuye Filodemo, Jensen podía finalmente reivindicar la veracidad del conocido pasaje de Porfirio, en el comienzo de su comentario del *Ars Poetica*: *in quem librum congegissit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριαννοῦ, de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima*. Llegando así a individualizar finalmente aquellos preceptos de los cuales había podido hacer uso Horacio, no le resultaba difícil a Jensen determinar efectivos puntos de contacto entre la fuente griega y el poema latino. Ahora bien, Neoptólemo distribuía su tratado en dos partes: el arte (τέχνη) y el poeta (ποιήτης), subdividiendo la primera en dos secciones: la poesía (ποίησις) y el poema (ποίημα). A partir de allí la división tripartita de Jensen, quien señala en el *Ars* tres partes: *poema, poesis, poeta*; división que se ha prestado a confusiones, ya que unos entienden por “*poema*” lo que otros entienden por “*poesis*”. Problema sobre el que sería una digresión avanzar. Lo que ahora importa es que la propuesta formulada por Norden y la confirmación que resulta de la coincidencia conceptual con la fuente griega determinada por Jensen han constituido hasta hoy un sustrato básico en todas las indagaciones destinadas a descubrir en el *Ars Poetica* una trama coherente y un orgánico planteo doctrinal. A pesar de las discrepancias entre especialistas como Immisch, Rostagni, Boyancé, Barwick, Steidle, Brink, Grimal, entre



otros, respecto a la distribución de las perícopas en que la dividen e incluso en la interpretación del contenido de las mismas, todos coinciden en atribuir al *Ars Poetica* un orden sistemático y un esquema estructural inherente a su “*simplicitas et unitas*”.

A estas propuestas se suma el método de análisis, conocido por los antiguos y prescrito por la Retórica, que permite seguir su secuencia temática, en términos de Antonio Ruiz Castellanos, “de micro-texto en micro-texto”. Ruiz Castellanos (1994: 261-266) propone –como método más adecuado en relación a descubrir la unidad inherente al *Ars Poetica*–, analizar la secuencia temática párrafo a párrafo, por la función que cada uno desempeña dentro del micro-texto a que corresponda. El primer micro-texto argumentativo establecido por Ruiz Castellanos corresponde a los versos 1-37 y tiene tres partes, de acuerdo con los tres tipos de textos argumentativos y de estrategia que le sirven para abordar la misma proposición: a. Demostración de una proposición (1-9); b. Refutación: Solución de una objeción (9-23); c. *Quaestio*: Solución de un problema; se concluye con una *exornatio* (vv. 32-37). La demostración y la refutación, como se advierte, corresponden al enunciado del precepto *simplex et unum*. En la primera, la proposición que postula la unidad de la obra literaria (6-9), la demostración se hace en 1-5 mediante un ejemplo que hace de *ratio*. En la segunda, se sale al paso de la objeción de que la poesía ha de tener mayor libertad de composición que otros textos

(9-10) mediante una *concessio* (11) y su superación (12-13), más una *ratio* al absurdo que se hace mediante la figura retórica del *adynaton* (12-22), concluyéndose expresamente la proposición en el v. 23, *denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*.

“En un micro-texto, dice Ruiz Castellanos, hay un acto de habla básico que lo caracteriza, que es el portador del tema y del propósito, y en función del cual se ponen los demás actos de habla de que se compone el micro-texto”. El orden retórico sistemático en el detalle puede observarse en cada uno de los “micro-textos” que constituyen el *Ars*, y en el encadenamiento entre ellos. En el que enfoco ahora, es decir el que culmina en el v. 23 con el principio *simplex dumtaxat et unum*, hay una evidente coherencia interna, que asoma de entrada en el paralelo estructural entre los versos 1-4 y 6-8. Pero además una evidente coherencia con el segmento que sigue, a partir del v. 24.

Dice Grimal que con este v. 24 comienza “un développement qui semble entièrement nouveau et sans rapport avec ce qui précède” (1968: 65). Pero –como señala Fedeli en su comentario *ad l.* – después de haber proclamado el principio de la simplicidad y la unidad, Horacio necesitaba explicar a continuación por qué no es fácil realizarlo. Destaco por mi parte que al hacerlo reitera el principio estructurante del segmento anterior, pues busca que el enunciado de los principios teóricos (vv. 23 y 31 respectivamente) se desprenda de modo natural y contundente-

te de una serie de ejemplos ofrecidos antes en uno y otro caso. Esta coherencia es incluso semántica, mediante una red de términos y réplicas léxicas que se refieren a la unidad de la obra literaria o a la apariencia por oposición a la verdad, tal como el término clave *species*, usado en los vv. 8 y 25 en relación a lo que es engañoso y vano.

Este orden retórico sistemático en el detalle de los segmentos o micro-textos sirve como manifestación parcial, acotada y contextualizada, de una unidad estructural más general. Es decir que explicita la presencia de núcleos estructurales dentro de la estructura general, y el resultado de ello es un plan de indudable coherencia. Un plan consecuente con el propósito del poeta: no enunciar una serie de preceptos sino analizar el universo poético para encontrar, justamente, su estructura. ¶

### Ejecución del principio teórico en las *Odas*

Al sumarse a las premisas de Aristóteles en el comienzo de su *Ars*, Horacio está hablando en general, difiriendo para más adelante una referencia directa al drama y pensando probablemente en su propia experiencia, que es fundamentalmente una experiencia lírica. Incluso el comienzo del *Ars Poetica*, como destaca Philip Hardie, no es un mero ejercicio sin relación con su propia práctica poética. El reiterado uso de grotescos visuales (*visual grotesqueries*) como ejemplo de lo que es necesario evitar (vv. 1-4,

12-13, 30) “may remind us that such things *are* indeed found in Horace’s poetry” (1996: 120). Por ejemplo, en *Ars* 29s., para expresar que si el poeta que se esfuerza por lograr variedad lo hace sin arte, pinta “el delfín en las selvas y el jabalí en las olas”: está usando las imágenes con las que en la descripción del diluvio de Deucalión (*Oda* 1.2.9-12), pinta la reversión del orden natural en el portento.

Ahora bien, aunque sostiene Grimal en *Le lyrisme à Rome* que el lirismo no se deja reducir a leyes simples, no se ordena como un todo orgánico (1978: 10), entiendo que esto sólo es atendible desde el punto de vista de un orden secuencial lógico; pero no implica que no haya en la mente del poeta lírico una “totalidad única”, que no haya una *forma* o εἶδος en el momento inicial de la creación artística, es decir antes de que inscriba en la materia la obra que ha concebido. En ese momento inicial, el poeta concibe –junto con el εἶδος, la *forma* verosímil, total y única– la “estructura” que la hará visible. Por tal motivo entiendo que, al observar en las *Odas* el cumplimiento del precepto *simplex et unum*, debo observar necesariamente su estructura; así como, en el sentido inverso, la hermenéutica necesita rastrear la *forma* que da sentido a la estructura de sus elementos. Pero no tanto la estructura en su sentido primariamente arquitectónico –que también la hay, en especial en los poetas augustales, y que puede incluso alcanzar un valor metodológico–, sino en un sentido que me atrevo a llamar ontológico. Una estructura, en definitiva, cuya coherencia y “totalidad

única” refleje y haga visible al mismo tiempo la coherencia y “totalidad única” de la *forma* pensada por el poeta.

Ha sido un hecho común entre los críticos, durante mucho tiempo, dudar del interés puesto por Horacio en la coherencia estructural de sus *Odas*, así como se dudó de la coherencia estructural del *Ars*. Steele Commager, refiriéndose justamente a la “clave” *simplex dumtaxat et unum*, cita a Tyrrel cuando expresa que ningún lector de las *Odas* puede dejar de advertir la extraordinaria dificultad de descubrir en ellas algo similar a un curso encadenado del pensamiento. Pero este progreso aparentemente desordenado —dice Commager— está sostenido por *structural patterns*, por “patrones o modelos estructurales”, a partir de los cuales es posible descubrir qué clase de lógica, si hay alguna, sostiene su progreso aparentemente desgreñado (“seemingly disheveled progress”, 1995: 58-59). R. J. Tarrant va más allá, pues entiende que Commager —en cuanto estaba admitiendo con este último enunciado al menos una apariencia de desorden— revelaba la influencia residual del punto de vista de Tyrrel. Tarrant en cambio revierte radicalmente el enunciado de Tyrrel con un enunciado paralelo y por lo mismo “invalidante”: sólo un lector muy descuidado puede dejar de ver que las *Odas* están escrupulosamente trabajadas tanto en su movimiento como en su estilo (1995: 32). Pero si no queremos ahora quedarnos en el terreno de un *limae labor* meramente técnico, si en el nivel que ahora enfoco no interesa en primer término que las *Odas* estén —como de hecho están— es-

crupulosamente trabajadas desde el punto de vista del estilo, es necesario encontrar las claves que hacen que el trabajo escrupuloso no termine en sí mismo, sino que sea sostén y vehículo del εἶδος, imagen y reflejo de la *forma* pensada.

H. P. Syndikus, siguiendo los pasos de Friedrich Klingner, opone a la tendencia generalizada de restringir estáticamente la estructura de las *Odas* a una subdivisión del poema en dos, tres o más partes<sup>8</sup>, un principio dinámico de organización basado en “cambios” (*shifts*) que se insertan en un poema como en piezas de música (1995:17).

Tal es, comienza Syndikus, el cambio de dirección que Horacio introduce en poemas de alto vuelo, tanto en su estilo como en su contenido, cerrándolos con un tono personal y aparentemente liviano (*Odas* 1.6, 1.19, 2.1, 2.4, 3.1, 3.10, 3.20, 3.26, 3.29, 4.6). Y concluye este ítem señalando que Horacio cierra de la misma manera el primer libro de las *Odas*, “como una unidad” (*as a unit*): el poema 1.38 *Persicos Odi*, último del Libro I, tiene como tema “the plain simplicity which Horace loves in his personal life, and he also tries to express this simplicity in the plainness of his language”.

Un modo característico de composición y estructura en las *Odas* es el cambio entre una disposición de ánimo inicial y otra más o menos opuesta, generalmente de un sentimiento fuertemente emocional a uno más liviano y

8 Por ejemplo Daniels, Collinge y Cupaiuolo explican de este modo la estructura de la mayoría de las *Odas*. La nota es de Syndikus.

alegre (*Odas* 1.2, 1.9, 1.13, 1.24, 1.27, 1.31, 2.6, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14, , 2.17, 3.14, 3.17, 3.19, 4.13). Añado: o a la inversa, virar de un cuadro descriptivo primaveral y alegre a una reflexión sobre la muerte (1.4, 4.7); o virar de lo objetivo a lo subjetivo según el esquema *alii...ego*, variante de la *priamel*, de modo que lo personal aparece como cierre de la contemplación de lo externo (1.1, 1.7 en su primera parte). Otro modo característico es el que ofrece la estructura denominada “ring composition”: después de la sección de apertura sigue una segunda totalmente diversa tanto por su contenido como por su espíritu, mientras que la tercera parte lleva nuevamente al comienzo del poema (*Odas* 1.14, 1.16, 1.32, 2.7, 3.25, 4.1, 4.5).

Tarrant vuelve al plano musical y designa las tres secciones, como es habitual, mediante la notación ABA o más precisamente ABA', aunque de hecho la “ring composition” puede ser usada para describir cualquier estructura en la cual el elemento final es eco del primero, ya sea por su tema, por su lenguaje, o por ambos, y está separado de él por elementos intermedios contrastantes: ABCA', ABCDA' *et caetera*.

Estos son, por cierto, sólo algunos ejemplos de estructuración. Pero, como intentaré esclarecer más abajo, bastan tal vez para comprender los términos con que al respecto se expresan Syndikus y Tarrant en sus respectivos artículos. Syndikus cierra el suyo diciendo que la forma<sup>9</sup> en las

*Odas* no puede separarse (is not detachable), sino que más bien está determinada por el contenido. Y puntualiza: “The train of thought expresses itself through the ode’s structure and style” (1995: 31). Tarrant, por su parte, expresa que la forma no es simplemente un molde en el cual el contenido del poema es “derramado” (*poured*), sino que es en sí mismo un activo componente de ese contenido. “Specifically –enfatisa– the structure is vehicle of the speaker’s thoughts and feelings, and thus an important means by which the reader constructs the speaker’s persona”. Aclara luego Tarrant que la estructura ABA' puede evidentemente coexistir con otros modos de describir la organización de un poema. Entiendo por mi parte, de acuerdo con esto, que no pueden esgrimirse estructuras estáticas, sino advertir que el lector debe encontrar en las *Odas* la *imagen* exterior que, al configurarse por la organización de sus elementos, permite captar la *forma* pensada por el poeta. *Imagen y forma* son esencialmente *simplices et unae*. ¶

No es mi intención desarrollar aquí un análisis integral de las *Odas* en los términos que venimos señalando. Y poco podría añadir por otra parte a los comentarios, a los que remito, incluidos en obras como las de Fraenkel, Commager o, más recientemente, la de Davis; o a los que suman los artículos de Syndikus y Tarrant. Pero propongo a continuación

9 Obviamente Syndikus no usa aquí el término “forma” en el sentido en que vengo usándolo en este artículo, es decir como

equivalente latino de εἶδος, sino en el sentido de estructura.

una breve reflexión sobre una de ellas; y, consecuente con la idea de “visualizar” el εἶδος en la estructura, la acompaño de un esquema que incluye una propuesta de estructuración, o mejor dicho una aproximación a la “imagen”, según dije, manifestada por la organización de los elementos, y que tal vez se avecine a la que la voluntad poética de Horacio quiso hacer vehículo del poema aún guardado en su mente.

### Oda 1.4

- Solutur acris hiems grata uice ueris et Fauoni  
trahuntque siccas machinae carinas,  
ac neque iam stabulis gaudet pecus au arator igni  
nec prata canis albicant pruinis.*
- 5 *Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna  
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes  
alterno terram quatunt pede, dum grauis Cyclopum  
Volcanus ardens uisit officinas.*
- 10 *Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto  
aut flore, terrae quem ferunt solutae;  
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,  
seu poscat agna siue malit baedo.*
- Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas  
regumque turris. O beate Sesti,*
- 15 *uitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam.  
Iam te premet nox fabulaeque Manes  
et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,  
nec regna uini sortiere talis*
- 20 *nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus  
nunc omnis et mox uirgines tepebunt.*

*Se disuelve el duro invierno con el agradable retorno de la primavera y del Favonio! y las máquinas arrastran las quillas secas/ y ya no encuentra el ganado placer en los establos, ni el labrador junto al fuego,/ ni resplandecen los prados con la blanca escarcha./ Ya Venus Citerea conduce los coros bajo la luna nueva/ y las hermosas Gracias, mezcladas con las ninfas,/ golpean el*

*suelo con alternado pie, mientras el ardiente Vulcano/ inspecciona las pesadas fraguas de los Cíclopes./ Ahora es el momento de coronar la brillante cabeza con verde mirto/ o con la flor que producen las tierras liberadas;/ ahora es el momento de inmolar en honor a Fauno en los umbríos bosques,/ ya pida una cordera, ya prefiera un cabrito./ La pálida Muerte golpea con pie parejo las cabañas de los pobres/ y las torres de los reyes. Oh, feliz Sestio,/ la breve suma de la vida nos impide alentar una larga esperanza./ Pronto te oprimirán la noche y los Manes de leyenda/ y la intangible morada de Plutón. Cuando hayas llegado allí,/ ni echarás a suerte con los dados la presidencia del banquete/ ni admirarás al tierno Lícidas, por quien se inflaman ahora los jóvenes/ y arderán pronto las muchachas.*

La Oda está construida sobre una cuidadosa antítesis. Pasa del curso de las estaciones (la analogía) al curso de la vida del hombre (el sujeto). Desde los primeros versos se respira la propagación de la primavera, que se detiene abruptamente en el v. 13, como si la llegada de la *Pallida Mors* hubiera congelado las flores en crecimiento. Sin necesidad de formulaciones explícitas se siente así, en forma contundente, que en la mitad de la vida nos encontramos ya en la muerte. En el apóstrofe lírico se instala el momento de la reflexión con la proscripción de alentar una larga esperanza. Un nuevo viraje lleva el poema al plano convival, para cerrarlo con un refuerzo de la antítesis: la muerte *uersus* las alegrías del amor y del banquete.

|                                                                     |              |                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                     | <b>1-12</b>  | <b>NATURALEZA EXTERIOR CÍCLICA</b>                                                                                                                          |
| Comienzo<br>ESTACIONAL                                              | 1-8          | → ESCENA → elementos descriptivos → propagación<br><i>iam...iam</i><br><br>GRATA VICE                                                                       |
| con cierre parcial circular<br>( <i>solutae</i> → <i>soluitur</i> ) | 9-12         | → IDEA → primera formulación gnómica<br>→ prescripción particular<br><br>NVNC DECET                                                                         |
|                                                                     | <b>13-20</b> | <b>NATURALEZA HUMANA LINEAL</b>                                                                                                                             |
|                                                                     | 13-14        | → PRIMERA TRANSICIÓN → brusca irrupción de la<br>Muerte personificada<br><br>término vertebrador de la antítesis <i>AEQVO PEDE</i><br>↔ <i>ALTERNO PEDE</i> |
|                                                                     | 14-20        | → APÓSTROFE LÍRICO → destinatario<br><br>O BEATE SESTI                                                                                                      |
|                                                                     | 14-17        | → IDEA → segunda formulación gnómica<br>→ prescripción universal<br><br>proscripción de la <i>SPES LONGA</i>                                                |
| Cierre general<br><br>CONVIVAL                                      | 17-20        | → SEGUNDA TRANSICIÓN → el banquete<br><br>ANTITESIS DE CIERRE<br><br>muerte ↔ alegrías del banquete y del amor                                              |

La antítesis, por ende, principio estructurante, configura o “dibuja” –por medio de la organización de los elementos, que se visualiza de forma inmediata– la “imagen” visible y audible del paso del tiempo. Todo concurre a sostener esta *forma* verosímil y única pensada por el poeta: la brevedad de la vida. Especialmente el v. 13, frente al cual, como es sabido, reaccionó airadamente Landor, señalando en la *Oda* lo que a su juicio era una evidente falta de unidad: “*Pallida Mors has nothing to do with the above!*”

Creo necesario añadir que, si bien enunciados como el de Tyrrel han quedado fuera de cuestión, alguna que

otra oda ha sido objeto de un cuestionamiento más general desde el punto de vista de su coherencia. Me detendré en el análisis en particular de la *Oda* 1.3.

## Oda 1.3

*Sic te diua potens Cypri,  
sic fratres Helenae, lucida sidera,  
uentorumque regat pater  
obstrictis aliis praeter lapyga,  
nauis, quae tibi creditum 5  
debes Vergilium; finibus Atticis  
reddas incolumen precor  
et serues animae dimidium meae.  
Illi robur et aes triplex 10  
circa pectus erat, qui fragilem truci  
commisit pelago ratem  
primus, nec timuit praecipitem Africum*

decertantem Aquilonibus  
 nec tristes Hyadas nec rabiem Noti,  
 15 quo non arbiter Hadriae 15  
 maior, tollere seu ponere uolt freta.  
 Quem mortis timuit gradum  
 qui siccis oculis monstra natantia,  
 qui uidit mare turbidum et  
 20 infamis scopulos Acroceraunia? 20  
 Nequicquam deus absceidit  
 prudens Oceano dissociabili  
 terras, si tamen impiae  
 non tangenda rates transiliunt uada.  
 25 Audax omnia perpeti 25  
 gens humana ruit per uetitum nefas;  
 audax Iapeti genus  
 ignem fraude mala gentibus intulit;  
 post ignem aetheria domo  
 30 subductum macies et noua febrium 30  
 terris incubuit cohors  
 semotique prius tarda necessitas  
 leti corripuit gradum.  
 Expertus uacuum Daedalus aera  
 35 pennis non homini datis; 35  
 perrupit Acheronta Hercules labor.  
 Nil mortalibus ardui est;  
 caelum ipsum petimus stultitia neque  
 per nostrum patimur scelus  
 40 iracunda Iouem ponere fulmina. 40

Que la poderosa diosa de Chipre,  
 que los hermanos de Helena, lúcidos  
 astros, / te guíen y también el padre de  
 los vientos, / encadenados todos, salvo  
 el Yápige, / nave que me debes a Virgi-  
 lio / confiado a ti. De los confines áti-  
 cos / devuélvemelo incólume, te ruego; /  
 preserva a la mitad del alma mía. /  
 Roble y tres capas de bronce / tenía en  
 torno al pecho el que por vez primera /  
 entregó al fiero mar su frágil navel y  
 no temió al Ábrego desencadenado /  
 que lucha contra los Aquilones, / ni  
 a las tristes Híades, ni a la rabia del  
 Noto, / mayor que el cual no hay due-  
 ño del Adriático, / ya sea que quiera  
 encrespas o aplacar los mares. / ¿Temió

acaso el paso de la muerte / aquel que  
 vio con ojos secos a los monstruos / que  
 nadan, el que vio el mar turbio / y la  
 Acroceraunia de infamantes escollos? /  
 En vano un dios providente / separó las  
 tierras con el Océano infranqueable, /  
 si a pesar de todo las naves impías /  
 surcan las aguas que no han de ser to-  
 cadas. / Audaz para acometerlo todo /  
 la raza humana se lanza por el pro-  
 hibido sacrilegio. / Audaz la raza de  
 Jápeto / entregó el fuego a los hombres  
 con un vil engaño. / Después que hubo  
 robado el fuego de la etéreal casa se  
 extendieron en las tierras la debilidad  
 y la nueva cohorte de enfermedades /  
 y la necesidad, antes lenta, de una  
 muerte lejana, apresuró su paso. / Dé-  
 dalo exploró el aire vacío / con alas no  
 concedidas al hombre. / El trabajo de  
 Hércules forzó el Aqueronte. / Nada es  
 imposible para los mortales. / El cielo  
 mismo buscamos en nuestra necedad /  
 y por nuestro crimen no permitimos /  
 que Júpiter deponga sus iracundos  
 rayos.

La Oda ha planteado problemas de tono, significado y estructura y los comentaristas se han preguntado si es humorística o seria; si hay en ella más admiración por el trágico coraje del hombre que condenación por su audacia (Elder, 1952); si hay en ella dos poemas o simplemente una oda extrañamente estructurada. Fraenkel no la menciona en su obra. Nisbet y Hubbard encuentran que Horacio no muestra en ella nada de su usual tacto y encanto ni de la universal validez que esperamos de los tópicos horacianos; entienden que tal vez el poema fue escrito

cuando aún Horacio estaba tratando de superar las dificultades técnicas de escribir una lírica latina (1998: 44-45). Robert Carubba (1984: 166) señala que G. Williams habla en cambio de “falta de coherencia” (lack of coherence) y K. Prodinger llega a proponer que en esta oda hay dos poemas, el primero de los cuales cubre los versos 1-8 y el segundo, los versos 9-40<sup>10</sup>. Carubba atribuye por el contrario a la oda una

unidad cuidadosamente concebida y estructurada en la cual todas las partes tienen una interconexión estrecha asentada en el encadenamiento primario de los cuatro elementos básicos y en un segundo encadenamiento dado por el tema del *furtum*, es decir por el crimen del robo.

Propongo el siguiente esquema para visualizar la postura de Carubba.

| Versos | Contenido                                                                                                                                                                         | Naturaleza / Elementos                                   |
|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1-8    | <b>propempticon</b><br>encomienda a Virgilio<br>Venus → TIERRA<br>• a los dioses Dióscuros → FUEGO<br>(aquí innominados) Eolo → AIRE<br>• a la nave → AGUA                        |                                                          |
| 9-24   | <b>diatriba</b><br>PLANO<br>INDIVIDUAL<br>• el primer marinero, caracterizado con términos que lo identifican con la nave → insensibilidad                                        | AGUA<br>(con alusiones indirectas a los otros elementos) |
|        | cuatro versos finales → transición al plano universal<br>• incursión en el plano divino → <i>deus prudens</i><br>• impiedad → inserción del tópico del <i>FURTUM</i>              | violación del agua →<br>Hombre vs. Naturaleza            |
| 25-40  | <b>diatriba</b><br>PLANO<br>UNIVERSAL<br>• la raza humana<br>• <i>exempla</i> Prometeo → FUEGO<br>Dédalos → AIRE<br>Hércules → TIERRA<br>ilustración del tópico del <i>FURTUM</i> |                                                          |
|        | cuatro versos finales → formulación gnómica<br>• <i>NIL MORTALIBUS ARDUI EST</i><br>• dios nombrado → Júpiter                                                                     |                                                          |

10 G. Williams en *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, 159. K. Prodinger en “Zu Horazens Ode 1.3” *WS* 29 1907, 165-72.



El planteo de Carubba no implica necesariamente sincronía, ya que Horacio pudo haber añadido en una segunda etapa el *propempticon* –o a la inversa– atendiendo al contenido. Pero sí lo considero esclarecedor desde el punto de vista de la unidad o coherencia interna de la oda, sostenidas, según entiendo, por una forma de *callida iunctura*. También David West es contundente al respecto

*The poem is a unity, his argument moving skilfully from Virgil's voyage to the daring of men who do not accept their human limitations and hence to an oblique condemnation of the struggle for power which had destroyed the Republic. With all of this Virgil would have agreed.*

Adhiero a su enunciado y me permito disentir con Nisbet y Hubbard. A mi juicio la oda es un alegato magnífico y universalmente válido contra la petulancia humana. Este alegato, necesariamente enérgico y punzante, no podía por cierto tener el usual tacto y encanto de otras odas. Y en él, completando coherentemente la *forma* pensada, quiere incluir a Virgilio, *animae dimidium "suae"*, el amigo que comparte sus ideales no sólo poéticos sino también patrióticos. ¶

**A**l esclarecimiento tanto del principio teórico formulado por Horacio como de los diversos puntos de vista de los estudiosos en relación a su ejecución en el *Ars Poetica* y en las *Odas*, he querido sumar así –a modo de conclusión o cierre y como

ejemplo– esta aproximación puntual, que tal vez contribuya a palpar con absoluta inmediatez la ejecución del principio formulado –la vigencia del εἶδος, de la *forma* verosímil total y única– en lo que es la experiencia literaria previa de Horacio, teórico del arte, pero ante todo poeta. ¶¶

## Ediciones

- RUDD N. (ed.) (1989). *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VILLENEUVE F. (1991). *Horace, Odes et épodes*. Paris: Les Belles Lettres.
- (1995). *Horace, Épitres*. Paris: Les Belles Lettres.
- (1995). *Horace, Satires*. Paris: Les Belles Lettres.

## Bibliografía citada

- BRINK C.O. (1971). *Horace on poetry: Vol. 2 the Ars Poetica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARUBBA R.W. (1984). "The structure of Horace Odes 1.3: a propempticon for Vergil" en *The American Journal of Philology*, Vol. 105, N° 2; 166-173.
- COMMAGER, S. (1995). *The Odes of Horace, A Critical Study*. University of Oklahoma Press.
- DAVIS G. (1991). *Polyhymnia, The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. University of California Press.
- ELDER J.P. (1952). "Horace. Carm. 1.3" en *The American Journal of Philology*; 140-158.
- FEDELI P. (1997). Q. Orazio Flacco, *Le opere*, tomo cuarto: *Le Epistole, L'Arte Poetica*, (commento di), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- FRAENKEL E. (1997). *Horace*. Oxford: Clarendon Press, esp. ed. for Sandpiper Books.

GRIMAL, P. (1978). *Le lyrisme à Rome*. Presses Universitaires de France, Paris.

——— (1968). *Essai sur L' Art Poétique d'Horace*. Paris: Sedes.

HARDIE Ph. (1996). "Ut pictura poesis? Horace and the Visual Arts" en *Horace 2000: A celebration. Essays for the bimillennium*. The University of Michigan Press; 120-139.

NISBET AND HUBBARD (repr. 1998). *A commentary on Horace Odes, Book I*, Oxford: Clarendon Press.

NORDEN E. (1905). "Die Composition und Litteraturgattung der horazischen Epistula ad Pisones" en *Hermes* 40; 481-528.

ROSTAGNI A. (1930). *Arte Poetica di Orazio*, Torino: Chiantore.

RUIZ CASTELLANOS A. (1994). "La tematización en el *Ars Poetica* de Horacio" en Dulce Estefanía (ed.) *Horacio, el poeta y el hombre*. Madrid: Ediciones Clásicas.

SBORDONE F. (1981). "La Poetica oraziana alla luce degli studi più recenti" en *ANRW* II.31.3; 1866-1920.

SYNDIKUS H.P. (1995). "Some Structures in Horace's Odes" en *Homage to Horace, A bimillenary Celebration*. Oxford University Press; 17-31.

TARRANT R.J. (1995). *Da Capo Structure in Some Odes of Horace*" en *Homage to Horace, A bimillenary Celebration*, Oxford University Press; 32-49.

---

**Recibido:** 28/02/2007

**Evaluado:** 07/03/2007

**Aceptado:** 15/03/2007

