

QUID DIXIT AUT QUID TACUIT? EL DISCURSO DE LA MAGIA EN LOS EPODOS 5 Y 17 DE HORACIO¹

SARA PAULIN (UBA-UBACYT-CONICET)
medea@fibertel.com.ar

Este artículo examina, en el marco de los Epodos 5 y 17, el modo en que Horacio manipula el discurso de la magia, puesto en boca de la bruja Canidia, y las estrategias discursivas a través de las cuales lo controla, lo desautoriza y lo margina.

Horacio / epodos / Canidia / magia / discurso

This article examines, in the framework of Epodes 5 and 17, the way in which Horace manipulates the discourse of magic, put into the mouth of the witch Canidia, and the discursive strategies by means of which he controls, disavows and marginalizes it.

Horace / epodes / Canidia / magic / discourse

semel emissum uolat irreuocabile uerbum (Hor. *Ep.* 1.18.71)

MARY WARREN. (...) Pero fíjese en lo que le digo: siempre que la despedía sin darle nada, la comadre Osburn masculaba. (...) Pero ¿qué es lo que masculaba? (Arthur Miller, *Las brujas de Salem*)

En las prácticas mágicas el uso de la palabra juega un papel esencial: a través de su combinación con acciones rituales y en ocasiones con la ayuda de pócimas, se pretende trans-

¹ Esta publicación está basada en dos trabajos anteriores: el primero de ellos, “*Carmen* mágico y *carmen* literario en el Epodo 5 de Horacio” fue presentado como ponencia en el XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos y el segundo, “*Tu pudica, tu proba / perambulabis astra sidus aureum*. El perfil de Canidia según el Epodo 17 de Horacio”, en las IV Jornadas sobre el Mundo Clásico en la Universidad de Morón.

formar determinado aspecto de la realidad. Una palabra tan poderosa –si efectivamente se cree en su poder– resulta, por tanto, peligrosa en boca de ciertos individuos. Si bien gran parte de los autores latinos del período clásico solían adoptar una actitud distante, incluso irónica, respecto de las fórmulas mágicas,² lo cierto es que el ciudadano común de la época creía por lo general en su eficacia y, consecuentemente, aquéllas constituían en cierta medida una amenaza para la estabilidad social.³ Una de las formas de combatir dicha amenaza es desautorizar la palabra mágica y marginar a sus enunciadores. Así, en numerosos textos antiguos la magia ha sido representada negativamente, como una forma del Otro, como una inversión de las normas establecidas.⁴ En los Epodos 5 y 17 de Horacio el tema de la magia se instala en un primer plano de la mano de Canidia, una bruja que encarna la inversión del ideal de mujer, “a compendium of female vices and the very antithesis of a modest housewife” (Oliensis, 1998:68).

Como es sabido, los motivos que impulsaron a Horacio a dedicar dos Epodos completos a la bruja Canidia, a los que hay que agregar la Sátira 1.8 y fugaces menciones en otros poemas,⁵ fueron indagados por numerosos eruditos, los cuales han llegado a conclusiones muy diversas. Las intenciones que se le atribuyen al poeta van desde lo personal hasta lo estrictamente literario e

² Entre ellos, Horacio mismo, según la mayoría de los críticos (cf. BALDINI MOSCADI, 2005:175-186). Sin embargo, cf. TUPET (1976:329).

³ “The idea that incantations have terrible power was apparently widespread in ancient culture and was probably one of the lowest common denominators in ancient worldviews. Official cults and private rituals alike took it for granted.” (KIPPENBERG, 1997:147) Aún Plinio se pregunta en torno a los encantamientos curativos en *NH* 28.10 “polleantne aliquod verba et incantamenta carminum”, sin poder proporcionar una respuesta taxativamente negativa a pesar de su escepticismo.

⁴ Cf. GORDON (1999:191-210).

⁵ *Epod.* 3.7-8, S. 2.1.48, 8.94-5.

incluso, más recientemente, algunos estudios postulan otras de índole política, entendida como una adscripción al interés de los dirigentes políticos por refrenar la práctica de la brujería.⁶

En estrecha relación con este tema, el propio personaje de Canidia⁷ ha dado origen a diferentes teorías, que en cierta manera se complementan con las anteriores, pues mientras algunos se esfuerzan por ver en ella una persona real, conocida por Horacio,⁸ y conjeturan acerca de su identidad y su relación con el poeta,⁹ otros la consideran una figura ficcional concebida con fines puramente literarios.¹⁰

⁶ Sobre el propósito personal, que considera que Horacio pretendía difamar a una persona en particular, cf. PLÜSS (1904:29-30), HAHN (1939:214-216), e INGALLINA (1974:185-187), quien ofrece una abundante bibliografía; sobre el literario, cf. PERRET (1969:63), FRAENKEL (1957:62-63), FEDELI (1978:93-95) para lo referido a la poesía alejandrina y KUMANIECKI (1935:151-154), CÈBE (1966:276-278) para una lectura en clave satírica y burlesca; sobre el político, cf. EITREM (1941:66), TUPET (1976:318-329), LUCK (1985:73).

⁷ Sobre la etimología del nombre de Canidia y las asociaciones que despierta, cf. OLIENSIS (1998:68-9) y TUPET (1976:296).

⁸ Entre ellos, Porfirio (comentario a *Ep.* 3.7-8), ZIELINSKI (1935:439), HAHN (1939:214 ss.), KIESSLING-HEINZE (1984:244), NAUCK (1889:244), EITREM (1941:67), DICKIE (2003:179-181).

⁹ Porfirio sostenía que el autor “sub hoc Canidiae nomine Gratidiam Neapolitanam unguentariam intellegi uult, quam ut ueneficam Horatius semper insectatur” (comentario a *Ep.* 3.7-8). Dentro de la crítica moderna, HAHN (1939), por ejemplo, la identifica con Cecilia Metella, la hija de Clodia. HERMANN (1958) estimó que era una antigua amante de Horacio, o tal vez de su amigo Quintilio Varo. Más recientemente, DICKIE (2003:178-81) considera que se trataba de una vieja prostituta que se servía de la magia para retener a sus clientes.

¹⁰ FRAENKEL (1959:63) la ve como “a figure which originated in the realm of fiction”, “a fresh victim (...) for the aggressive *iambi* which he was determined to write after the fashion of Archilochus”. FEDELI (1978:99), por su parte, como “un personaggio immaginario di cui Orazio si serve per rendere piu vivo e concreto il motivo letterario della magia”, fruto de la inspiración en la poesía helenística.

A los fines de este trabajo, haremos a un lado la determinación del propósito perseguido por el autor¹¹ y la identificación de la persona real, cosas que a nuestro parecer son difíciles de probar, además de carecer de interés y relevancia; tampoco nos detendremos en la vinculación de estas composiciones con sus posibles fuentes alejandrinas, aun cuando desde luego es innegable.¹² Nos inclinamos en cambio hacia la línea de análisis que vincula los poemas con su contexto de producción, aunque no para constatar su adecuación a una medida política específica, sino para mostrar que el modo como Horacio concibe en ellos a las brujas, su discurso y sus prácticas está estrechamente ligado, además de a una tradición literaria, a una realidad política y sociocultural del momento, presente en otros textos y documentos de y sobre la época.¹³ Como es sabido, la brujería suscitaba preocupación y resquemor en la clase dirigente y es muy probable que Horacio en estos poemas hiciera eco de aquello. Por supuesto, con esto no queremos decir que estamos frente a un reflejo especular de esa realidad.¹⁴ Muy por el contrario, sostenemos junto con otros autores¹⁵ que no puede perderse de vista el hecho de que Canidia es una criatura del mundo de la ficción. Lo más interesante en estos textos es, pues, cómo se actualiza en ellos el estereotipo de

¹¹ Es imposible afirmar con absoluta certeza que la elección del tema de la magia haya sido ni exclusivamente personal, ni literaria, ni política.

¹² Al respecto, remitimos a FEDELI (1978), FRAENKEL (1959), PERRET (1969) y TUPET (1976:319-20).

¹³ Cf. INGALLINA (1974:23-24; 156), TUPET (1976:324-5), LUCK (1985:73-7; 1999:122-3), STRATTON (2007:84).

¹⁴ En esta última línea se inscriben las interpretaciones de MANNING (1970), TAVENNER (1992) y DICKIE (2003), quienes estiman que la descripción de las brujas y de los ritos que llevan a cabo en este poema refleja la práctica de la magia de la época y por tanto pretenden a partir de los textos de Horacio reconstruir y analizar dichos ritos.

¹⁵ TUPET (1976:320), SETAIOLI (1981:1706), GORDON (1999:184) y STRATTON (2007:83-4).

la bruja, el uso que hace Horacio de él en función de sus propios objetivos literarios –el modo en que caracteriza a este personaje, lo que le hace decir y hacer–. En este orden de cosas, el propósito del presente trabajo es estudiar los Epodos 5 y 17 con el fin de reconocer las estrategias discursivas a través de las cuales Horacio opera sobre el discurso de la magia, y determinar el poder que le otorga a la palabra, tanto la mágica como la literaria. A través del estudio de dichas estrategias que, como se verá, de por sí llaman la atención al lector por su carácter inusual dentro del género yámbico y más específicamente dentro del *Epodon liber* (cf. *infra*), podrá verse cómo estos dos poemas dialogan entre sí y se articulan el uno con el otro. Pues ambos tienen en común el hecho de representar una misma materia, pero se distinguen por formularla de dos maneras diferentes:¹⁶ en el Epodo 5, el *yo* poético se esfuma y quedan las voces de Canidia y su víctima, mientras un narrador relata el escalofriante rito que practica la hechicera junto con su séquito; en el 17, Horacio se enfrenta *in propria persona* en un duelo verbal con la hechicera.

LA BRUJERÍA Y LAS BRUJAS EN ROMA

Hacia fines de la República, ciertas prácticas religiosas no oficiales comenzaron a suscitar inquietud en la clase dirigente de Roma, y a ser por tanto asociadas con la ilegalidad y con lo privado y secreto.¹⁷ La *Lex Cornelia de Sicariis et Veneficis* de Sila, promulgada en el 81 a. C.,¹⁸ si bien no estaba dirigida específicamente a

¹⁶ Esto mismo es lo que sucede entre los yambos 1 y 13 de Calímaco, cuya obra tiene una incidencia indiscutible en los Epodos horacianos. Se trata además de una práctica helenística que ha sido ampliamente desarrollada en la poesía romana (cf., entre otros ejemplos, Cat. 5 y 7, Prop. 2.23 y 2.24, Ov. *Am.*, 2.7 y 2.8).

¹⁷ Cf. Cic. *In Vat.* 6.14; Liv. 4.30, 7.18 y 39.8.

¹⁸ Cf. *Dig.* 48.8.3.

la praxis mágica,¹⁹ sentó las bases jurídicas para acciones legales de épocas posteriores en su contra.²⁰ Dichas bases se siguieron desarrollando en el período augustal, en que ya se comenzaba a formar un concepto de magia más preciso.²¹ En el año 33 a. C., el entonces edil Agripa decretó la expulsión de magos y astrólogos, que fue renovada hacia el año 8 d. C. Dion Casio relata una conversación entre Augusto, Agripa y Mecenas, sucedida supuestamente en el año 29, en la cual se pone de manifiesto la preocupación que existía entre los gobernantes sobre este asunto.²² Las obras de Horacio, pues, se inscriben en un contexto en el que esta inminente preocupación comenzaba a expresarse en acciones políticas más precisas contra este tipo de prácticas.

En un excelente trabajo intitulado “Imagining Greek and Roman Magic” Gordon afirma que

the underlying issue in accusations of magic (...) is not so much the deed as the social figure of the person accused, and beyond that, the multifarious interests and prior assumptions of those who accuse, defend, judge and look on. (1999:260)

Es interesante que precisamente alrededor del mismo período en que vivía Horacio haya empezado a cobrar forma en el ám-

¹⁹ La ley, orientada a restablecer el orden público, contemplaba los crímenes por violencia y por *ueneficium*, término ambivalente que GRAF (1994:59) define como “une action qui provoque la mort subite, soit par administration effective de poison, soit par autres moyens clandestins”. Cf. también KIPPENBERG (1997:147-9).

²⁰ Cf. Tac. *Ann.* 2.27; 3.22; 4.22; 4.52, entre otros ejemplos. Según GORDON (1999: 260) “the conservative interpretation of the Lex Cornelia remained valid for the great majority of individual accusations at least until the last of the classical lawyers, Herennius Modestinus.”

²¹ Cf. GAROSI (1976:59).

²² Dio Cass. 49.43.3. Para una más amplia información sobre la acción legal y política sobre la magia, cf. TUPET (1976:324-5), GAROSI (1976:75-91), GRAF (1994:50-61 y 69-73), KIPPENBERG (1997), GORDON (1999:253-66), DICKIE (2001:142-56).

bito de la literatura una figura que el mismo autor llama “night-witch”, una miscelánea de varios personajes más o menos reales relacionados con la magia, combinados entre sí y con imágenes asociadas a la inversión y la ruptura del orden natural del mundo y la sociedad (1999:205).²³ Afirma Gordon más adelante:

[...] one reason why necromancy and more generally the fantastic imagery of the night-witch, became topical in the late Republic and early Principate was their resonance with the ubiquitous theme of moral and religious decline, which was a direct response to the experience of the civil wars. (1999: 265)

Un ejemplo extremo de esta figura es Ericto, la bruja consultada por Sexto Pompeyo antes de la batalla de Farsalia, en el libro VI del *Bellum Civile* de Lucano, una hechicera con un poder ilimitado y sin ningún sentido de la moral. Otro ejemplo más temprano, menos exacerbado pero en el que ya se vislumbra de modo germinal el mismo estereotipo, es la protagonista de los Epodos 5 y 17, Canidia.

EL EPODO 5

El primero de los dos Epodos de Canidia presenta al lector una escena de fuerte violencia: un grupo de brujas prepara una pócima de amor cuyos ingredientes principales son el hígado y la médula de un niño al que harán morir de hambre, enterrado hasta el cuello. Sin hacer caso a las súplicas de su víctima, Canidia pronuncia un conjuro mágico, que finalmente no tiene efecto. Pero no se amedrenta en absoluto por ello: promete nuevos hechizos y pociones más poderosas para lograr su propósito. El pe-

²³ Este personaje tiene además predecesores en la tradición literaria helenística: cf. Apol. Rhod., *Argon.* 3.851-866; Teocr., *Id.* II.

queño, resignado finalmente a morir, maldice a las hechiceras, asegurando que su sombra ha de perseguirlas y atormentarlas implacablemente.

Tras una simple lectura del poema, puede percibirse que la concepción de la magia que subyace en él es manifiestamente negativa: está asociada con el sacrilegio, el crimen y la lascivia de unas mujeres viejas, sórdidas y bestiales. Ahora bien, un lector atento detectará la complejidad y la agudeza con las cuales Horacio opera en torno a estos personajes, sus prácticas y su discurso. En este trabajo, nos detendremos más específicamente en este último: como hemos mencionado, nuestro propósito es estudiar mediante un análisis detallado de los textos las estrategias discursivas empleadas por el poeta para controlar, desautorizar y marginar la palabra mágica.

La principal de estas estrategias, a partir de la cual se articulan las demás, consiste en la adopción de un narrador heterodiegético y un consecuente borramiento del yo discursivo. Esto puede observarse recién en el verso 11, cuando el lector con sorpresa descubre que lo que parecía la voz del yo enunciador es en realidad un discurso referido, pronunciado por un personaje de la historia narrada. Esta irrupción de una tercera persona cobra relevancia si tenemos en cuenta que una de las características principales del género yámbico, en el cual se inscriben los Epodos, es una fuerte presencia en el enunciado del sujeto de la enunciación,²⁴ y que hasta el v. 10 en efecto se expresa una primera persona, que parecería estar dentro de esta tendencia.²⁵ En efecto, en el resto del *Epodon liber* un narrador de este tipo sólo es utilizado

²⁴ Cf. ACOSTA-HUGHES (2002:218-20).

²⁵ De hecho, hay lecturas como la de HAHN (1939) que pretenden considerar que el niño es Horacio mismo. Nosotros, sin llegar a este extremo, veremos más adelante que efectivamente su discurso no es el de un auténtico *puer*, y en él se deslizan comentarios propios del poeta.

una sola vez, en el Epodo 2. Allí, la intervención de la voz narradora tiene un efecto aun más sorprendente, ya que recién sucede en el verso 67, tras el extenso parlamento de un *yo* que en una primera lectura no puede sino percibirse como el *yo* poético. De hecho, dicho efecto y la concomitante resignificación de los versos anteriores parecen ser la función principal de su presencia, por cierto muy fugaz, en aquel poema (el fragmento narrativo consta de tan sólo cuatro versos). El recurso está sin dudas mucho menos explotado que en el Epodo 5, donde tiene una presencia fundamental y una función muy diferente. La aparente ausencia del poeta en el texto y el reemplazo de una primera persona por una tercera otorgan una apariencia de objetividad a enunciados que expresan en realidad juicios subjetivos.

Como estrategia discursiva principal, la presencia de un narrador heterodiegético da lugar a otras de carácter secundario y derivadas de ella: la caracterización de las brujas, la narración de los hechos y la alterlocución.

En lo que refiere a la caracterización de las hechiceras, el narrador destaca en ellas únicamente las cualidades negativas, lo que trae como consecuencia la desautorización de las propias enunciatrices del discurso mágico. Como ya ha sido observado por la crítica, ninguna de ellas en verdad está concebida como un sujeto con rasgos identitarios propios, sino que aparecen todas indiferenciadas respecto del conjunto que forman.²⁶ Las cualidades que se predicán de una u otra bruja pueden por tanto aplicarse a todas por igual, puesto que su construcción responde evidentemente a un estereotipo.²⁷

²⁶ Señala TUPET (1976:298) que “ce sont des types plutôt que des individualités”.

²⁷ Esto es en efecto un rasgo característico de la construcción de la alteridad, siempre presentada como un todo indiferenciado cuyo único rasgo específico es no ser lo que Uno es. Según AMOSSY - HERSCHBERG PIERROT (2001:49) “... el estereotipo aparece ante todo como un instrumento de categorización que

Las brujas aparecen como la antítesis del ideal femenino, e incluso de lo humano. En primer lugar, Canidia es asimilada por su aspecto a una Furia:²⁸ “Canidia breuibus implicata uiperis crinis et incomptum caput” (vv. 15-16: “Canidia, con el cabello entrelazado con pequeñas serpientes y la cabeza desaliñada...”²⁹). Por otro lado, revela un carácter sumamente despiadado al ser capaz de torturar y asesinar a un niño. Esta presentación del personaje de la bruja no hace otra cosa que apartarla de la *sympátheia* del lector previsto. Su crueldad es realzada mediante la descripción del *puer*, una criatura completamente indefensa que, como destaca el narrador, es capaz de despertar compasión a los mismos tracios:

ut haec trementi questus ore constitit
 insignibus raptis puer,
 impube corpus, quale posset impia
 mollire Thracum pectora,
 Canidia [...] iubet [...]

Cuando, luego de haber proferido estos lamentos con su boca temblorosa, despojado de sus insignias, se detuvo el niño, un

permite distinguir un “nosotros” de un “ellos”. En este proceso, el grupo adquiere una fisonomía específica que lo diferencia de los demás. Esta uniformidad se obtiene enfatizando, e incluso exagerando, las similitudes entre los miembros del mismo grupo. Las variantes individuales son minimizadas en un proceso que va hasta la negación o incapacidad de percibir las.”

²⁸ En *Serm.* 1.8.45 Canidia y Sagana son llamadas Furias.

²⁹ Todas las citas de los Epodos de Horacio corresponden a la edición de MANKIN (1995). Sin embargo, en este caso en particular, he elegido la *lectio* ‘*implicata*’ en lugar de la transmitida por Mankin (‘*illigata*’), puesto que considero más acorde con la imagen de desaliño de las brujas ofrecida en este poema que Canidia tuviera la cabellera suelta, enredada con las serpientes y no atada con ellas (cf. “*incomptum caput*”, v. 16). Para diferentes posturas sobre las dos *lectiones* (‘*implicata*’/‘*illigata*’), cf. KIESSLING (1958:506), INGALLINA (1974:200) y MANKIN (1995:114). En estos versos se alude a la tradicional relación de la brujería con el mundo infernal y con las serpientes, (cf. TUPET, 1976:64-5).

cuerpo infantil tal que hubiera podido ablandar los impíos corazones de los Tracios, Canidia [...] ordena [...] (vv. 11-14)

La referencia a este pueblo bárbaro, de proverbial salvajismo, identificado con la *impietas*, resulta de particular importancia, en tanto a través de ella Horacio exhibe a Canidia como más Otro que los prototípicamente Otros.

Sagana, por otra parte, aparece animalizada: “horret capillis ut marinus asperis echinus aut currens aper” (vv. 27-28: “tiene los cabellos de punta como un erizo de mar o un jabalí que corre”³⁰). Veia, a su vez, es descrita como moralmente reprochable (“abacta nulla ... conscientia”, v. 29). Por último, de Folia se predica una *mascula libido* (v. 41): esta característica es fundamental en la constitución del estereotipo de la bruja y forma parte de una serie de inversiones que por lo general le eran atribuidas (en distintos niveles: el social, el religioso, el natural, etc.³¹). Supone una actitud sexual que en la época era considerada impropia en la mujer: como afirma Stratton, “Canidia inverts the gendered norm by assuming the role of aggressive conqueror, casting her male partner as the passive ‘female’ victim” (2007:81). Esta actitud sexualmente activa e insaciable inscribe a la vez a las hechiceras dentro el grupo de las *anus* horacianas, como las de los Epodos 8 y 12.³²

Otra de las inversiones que aparece asociada a las hechiceras es la tópica habilidad atribuida a la misma Folia para bajar la luna y las estrellas (“quae sidera excantata uoce Thessala / lunamque caelo deripit”, vv. 45-46: “la cual arranca del cielo las estrellas y la luna encantándolas con su voz tesálica”), que Horacio retoma en

³⁰ Cf. también S. 1.8.25-8, donde Canidia y Sagana adoptan la actitud de animales, escarbando la tierra con las uñas y desgarrando con sus dientes la carne de un cordero.

³¹ Cf. GRAF (1996:256-261): “Magie et renversement”.

³² Sobre la invectiva contra mujeres viejas en Horacio, cf. RICHLIN (1992:109-13).

Epod. 17 (cf. *infra*) y que en ese entonces integraba por lo común las referencias literarias a la magia.³³ Este poder vinculaba a las brujas directamente con la transgresión y el trastrocamiento de las leyes naturales.³⁴ Y, como lo expresa el texto, el instrumento principal a través del cual se ponía en funcionamiento esta técnica era la palabra (*uox, carmen*).³⁵

También desde el punto de vista religioso puede considerarse que este grupo de mujeres rompe con las normas establecidas: son oficiantes de un rito secreto (“arcana ... sacra”, v. 52) en una sociedad en la cual todas las ceremonias religiosas se realizan públicamente;³⁶ utilizan para su pócima una serie de ingredientes misteriosos, asociados con la muerte y con el mundo infernal (vv. 17-26); a esto se añade que llevan a cabo un sacrificio cuya víctima no sólo es un ser humano, sino además un niño del cual se dice, sugerentemente, que es ciudadano (“per hoc inane *purpurae decus precor*”, v. 7).³⁷

Por fin, las hechiceras aparecen también asociadas al mundo bárbaro, indirectamente a través de la referencia a los tracios (v. 14, citado anteriormente), luego a los ingredientes que utilizan para su poción mágica (“herbasque quas Iolcos atque Hiberia / mittit uenorum ferax”, v. 21-2: “y hierbas que envían Iolcos e Hiberia, abundante en venenos”) y al modo de procesarlos (“flammis aduri

³³ Cf. Plat., *Gorg.* 513a, Ar, *Nub.* 749, Verg. *Ecl.* 8.69, Prop. 1.1.23-4, Tib. 1.2.43-50, entre otros ejemplos. También, como veremos, aparece en el Epodo 17 de Horacio (cf. *infra*). Para más detalles sobre este tópico, ver TUPET (1976:92-103) y GORDON (1999:204-210).

³⁴ Cf. asimismo vv. 79-80.

³⁵ Cf. INGALLINA (1974:135-139).

³⁶ “The equation of ‘illegal’ with ‘secret’ can be called a genuine Roman tradition” (KIPPENBERG, 1997:153).

³⁷ La identidad de este niño permanece tácita, cosa que, como señala MANKIN (1995:110), no hace sino incrementar el efecto de horror, puesto que puede tratarse de cualquier niño.

Colchicis”, v. 24: “...sean quemados en llamas de la Cólquide”). Incluso Canidia misma, en su parlamento, comparará sus pócimas con las de Medea, la hechicera bárbara por excelencia en el mundo mítico, al menos según algunas tradiciones:³⁸ “cur dira barbarae minus / uenena Medeae ualent...?” (61-2: “¿Por qué no tienen poder los terribles brebajes de la bárbara Medea...?”). Como culminación de toda esta caracterización de las hechiceras, en el v. 84 el narrador finalmente las llama “impías”.

Como hemos anticipado, otra de las estrategias secundarias de las que Horacio se vale para continuar con el proceso de marginación de las brujas es la narración de los hechos. Dicho recurso le permite, ante todo, atribuir acciones a estos personajes como parte de la construcción de su identidad. En correspondencia con una descripción que presenta a las magas como *impiae*, entonces, se desarrolla un relato de los crímenes a los que se dedican. Este es un proceso que aparece doblemente marcado en el texto, a través de los hechos referidos (el sacrificio en sí, la actitud de total indiferencia que adoptan ante las súplicas del *puer*) y de la manera de referirlos (el rito sacrílego que realizan está contado con minucioso detalle, en especial el modo en que harán perecer al niño: vv. 29-40³⁹).

En segundo término, también mediante la narración Horacio margina a Canidia condenándola al fracaso, y más aun, a la derrota. Así, por un giro de justicia poética, la bruja finalmente no consigue su propósito, porque las pócimas y los encantamientos resultan ineficaces. A esto se agrega que la bruja misma, por asesinar al niño, dará lugar a que él se convierta a su vez en su ver-

³⁸ Para un estudio completo sobre los distintos mitos en torno a Medea, cf. GRAF (1997).

³⁹ En este contexto la presencia del término *amoris* (v. 38) resulta, cuanto menos, chocante: deslizado en el medio de la situación descrita, en una ruptura radical con respecto a ella, no hace sino incrementar el efecto de horror que produce de por sí todo el pasaje.

dugo. Este vuelco en la acción provoca una ruptura respecto del horizonte de expectativas creado por el texto, en tanto por lo general una parte fundamental de la representación estereotípica de las brujas, consensuada por el imaginario social, es el éxito de sus malignas empresas. Como veremos, además, el lector se entera de este suceso no por boca del narrador, sino de la propia Canidia, lo cual da mayor fuerza a la humillación que implica para ella.

El uso de un narrador heterodiegético da lugar a una tercera estrategia retórica desplegada en este Epodo: la alterlocución. Horacio hace hablar a los dos personajes principales de su historia: el niño, al comienzo y al final del poema y la bruja, precisamente en el centro.

Las dos intervenciones del *puer* son de muy distinta naturaleza, y consecuentemente cumplen funciones diferentes. Las súplicas que profiere en los primeros diez versos sin duda dotan a la escena de un gran dramatismo, y predisponen al lector a determinada interpretación de la historia. Sin embargo, a pesar de tratarse de un niño, en su discurso no se distingue en absoluto un registro infantil, y en cambio se hallan expresiones propias de un adulto. Predomina un estilo rebuscado (cf. por ejemplo la compleja construcción de la frase en vv. 5-8, “per liberos te ... precor”) y un uso del lenguaje y de procedimientos retóricos característicos de las plegarias (cf. el verbo formular *rego*, v.1, y el verbo *adsum*, v. 6, para referirse a la *praesentia* de una divinidad, la acumulación de interrogativas y la repetición de *per*, vv. 5, 7 y 8).⁴⁰ Y por sobre todo, en el comentario que hace el *puer* en los vv. 5-6 se sirve de una sutil ironía ciertamente no característica del modo de hablar de un pequeño: “si uocata partubus / Lucina **ueris** affuit” (vv. 5-6: “si es que, convocada para partos verdaderos, te asistió Lucina”).⁴¹ Resulta revelador que un comentario burles-

⁴⁰ Para un detallado análisis estilístico del pasaje, cf. FEDELI (1978:69-72).

⁴¹ Cf. KIESSLING (1958:505).

co muy similar a éste aparezca en el Epodo 17, también dedicado a Canidia, en boca del *yo* poético: “tibi hospitale pectus et purae manus / tuusque uenter Pactumeius et tuo / cruore obstetrix panos lauit, / utcumque fortis exsilis puerpera” (vv. 49-52: “Tienes un corazón hospitalario y manos puras; un Pactumeyo⁴² es hijo tuyo y la comadrona lava los paños rojos por tu sangre, cuando tú, luego de parir te levantas fuerte de un salto”). En algún aspecto, este niño es el típico *ego* del género yámbico: cumple el papel de la víctima de un personaje cuyo comportamiento es denunciado en el poema como inmoral (Acosta-Hughes, 2002:218), y lo ataca verbalmente. Pero el hecho de que aquí se trate precisamente de un *puer* genera un efecto por cierto impactante.

Por otro lado, hay una evidente continuidad entre la caracterización que hace el niño de las brujas en su discurso y la hecha luego por el narrador. Como hemos visto, las brujas aparecían en los segmentos narrativos como contrapuestas al ideal de mujer, inhumanas, bestiales. De manera similar el niño, además de poner en duda la capacidad física de Canidia para albergar un hijo en su vientre –función femenina por excelencia–, la compara con una *nouerca* –figura antitética a la *mater*, que en la literatura romana llegó a desarrollarse como prototipo de la crueldad⁴³– y con una fiera a punto de atacar (“quid ut nouerca me intueris aut uti / petita ferro belua?”, vv. 9-10: “¿por qué me contemplas como una madrastra, o como una bestia atacada con el hierro?”); más adelante también se refiere a las magas en su conjunto como “obsceñas anus” (v. 98). Por último, también opone sus prácticas a la religión civil cuando asegura que Júpiter no aprobará sus acciones (“per improbaturum haec Iouem”, v. 8). Todos estos elemen-

⁴² Como observa MANKIN (1995:286), el sentido del epíteto *Pactumeius* es oscuro. Lo importante en el pasaje, de todos modos, es la referencia irónica a Canidia como *mater*.

⁴³ Cf. MANKIN (1995:113) y WATSON (1995:14-15 y 102-105).

tos identifican el punto de vista del *puer* con el del narrador heterodiegético. Es lícito entonces afirmar que este personaje, si bien puede ser considerado como un *alter* desde la perspectiva patriarcal (por ser un niño), está construido como lo mismo, no como lo diferente, y por lo tanto también, en última instancia, está hermanado con el lector previsto. Esta confluencia de los puntos de vista del narrador, el *puer* y el lector no hace sino reforzar el efecto de marginalización y desautorización de la palabra de la bruja.

Por esto mismo es significativo que en su segundo parlamento (vv. 87-102) el niño se apropie de una forma tan característica del discurso del Otro –es decir, el mágico– como las *dirae*⁴⁴ (cf. el adjetivo *dirus* que Canidia aplica a sus *uenena*, v. 61). Aquí Horacio se sirve de las propias armas de las brujas para atacarlas. Pues con las *Thyestee preces* del *puer* (v. 86) vuelve en contra de ellas una potencia que usualmente estaba de su lado: como sabemos, ya desde la Grecia clásica los hechiceros se valían de los llamados *áoroi kai biaiothánatoi*, los muertos antes de tiempo o por violencia, como mensajeros para llegar a las divinidades infernales o como potencias en sí mismas para solicitarles ayuda en sus hechizos. Se los consideraba espíritus envidiosos, proclives a todo tipo de maldad, cuya fuerza podía ser encauzada hacia el cumplimiento de determinado objetivo.⁴⁵ Pero en nuestro Epodo sucede todo lo contrario: el niño se anticipa a consagrar su propia sombra al inexorable tormento de las brujas: “**diris** agam uos: **dira** detestatio / nulla expiatur uictima” (vv. 89-90: “con funestos presagios os perseguiré: una funesta maldición no se expía con ninguna víctima”; obsérvese el énfasis creado a través del políptoton).

⁴⁴ Término del lenguaje religioso de connotación negativa, derivado del adjetivo *dirus*, -a, -um, también presente en el parlamento del *puer*, que el *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de ERNOUT - MEILLET (1951) define como “de mauvais augure, sinistre”. Cf. INGALLINA (1974:147-150).

⁴⁵ Cf. GRAF (1994:174-5).

Ahora bien, el poeta no se conforma con volver la magia contra las magas, sino que a la fuerza sobrenatural del *nekydaímon* que ha de hostigarlas incansablemente (“nocturnus occurram furor / petamque uoltus umbra curuis unguibus”, vv. 92-93: “me presentaré, furia nocturna, y atacaré como sombra vuestros rostros con mis curvas garras”) suma otra más real, más tangible e igualmente implacable: la de una *turba* enfurecida que desapruueba sus actos y las perseguirá para apedrearlas (“uos turba uicatum hinc et hinc saxis petens / contundet obscaenas anus”, vv. 97-98: “Calle por calle, una multitud os apedreará, viejas indecentes, persiguiéndolas de aquí para allá”).

En último lugar, Horacio ejerce el control sobre el Otro mediante la transmisión de sus propias palabras (aquí se trata propiamente de *alter*-locución, en el más estricto sentido de la palabra, ya que Canidia es el verdadero Otro del poema). Es sabido que la voz de las mujeres romanas prácticamente no ha llegado a nuestro tiempo de manera directa, sino siempre por la intermediación del discurso masculino que, como es obvio, la ha moldeado según sus propios intereses y puntos de vista. En palabras de Romano,

we have to content ourselves with only one voice, the male, that can be contrasted with the female voice creatively, and [...] linguistically artificially, constructed by the male author (2005:80).

Esto mismo es lo que sucede en el Epodo 5 –y, como veremos, también en el 17–: el poeta manipula el discurso de la bruja ajustándolo a sus objetivos literarios y extraliterarios.

En relación con esto, es de crucial importancia la frase con que el narrador introduce el discurso de Canidia: “quid dixit aut quid tacuit?” (v. 49: “¿qué dijo, o qué calló?”). Mankin en su comentario

(1995:125) ofrece dos explicaciones posibles para ella: o bien significa que no dejó nada sin decir, incluso lo indecible,⁴⁶ o bien –como sugirió Ingallina (1974:144-145; 211)–, que hablaba en parte en voz alta y en parte silenciosamente. Cada una de ellas aporta un elemento significativo en lo que refiere al discurso de la magia, pues mientras la primera hace énfasis en lo *nefandum*, uno de los aspectos censurables de la palabra mágica (su mismo contenido), la segunda apunta a otro de dichos aspectos, el silencio y el ocultamiento (en una sociedad en que los rituales religiosos oficiales se llevaban a cabo públicamente y en voz alta, el practicar ritos secretamente y en voz baja era percibido como una transgresión⁴⁷). Es por esto que, en nuestra opinión, no es conveniente sostener ninguna de las dos en desmedro de la otra, sino que resulta más provechoso considerarlas en simultáneo y ponerlas en diálogo. Incluso, a éstas pueden sumarse otras, que añaden nuevas dimensiones al enunciado. En primer lugar, si se admite –como sugiere la segunda explicación– que el verbo *taceo* puede ser entendido como “emitir un discurso silencioso, en secreto”,⁴⁸ lo cual resulta pertinente teniendo en cuenta la importancia de lo oculto y lo secreto en los ritos mágicos,⁴⁹ puede pensarse desde el punto de vista retórico el término *tacuit* como una *correctio* de *dixit* (“¿Qué dijo, o mejor dicho, qué calló?”), en referencia a las plegarias y encantamientos de Canidia, emitidos en voz baja y en secreto. Otra explicación posible es que los dos verbos estén puestos a través de la

⁴⁶ Esta lectura vincula la expresión con otra que aparece en *Epist.* 1.7.72: *dicenda tacenda locutus*, correspondiente a la griega ὀητὰ καὶ ἄρηητα λέγειν. Cf. también FEDELI (1978:78).

⁴⁷ Como señala KIPPENBERG (1997:155), “prayers could become magical, when spoken silently”. Cf. También LUCK (1985:24).

⁴⁸ Creemos que esta lectura es viable pues, si bien en el *OLD* ‘hablar en voz baja, silenciosamente’ no es una de las acepciones registradas para *taceo*, una de las definiciones del término *tacitus* es “that is done or exists in silence; silent, secret, hidden, concealed” (s.v.).

⁴⁹ Cf. en este mismo poema “silentium”, v. 51 y “arcana ... sacra”, v. 52.

coordinación disyuntiva como términos intercambiables. Esta variante resulta interesante, en tanto al poner el verbo *taceo* al mismo nivel que *dico*, parecería estar indicando que el discurso de Canidia no tiene valor, y que es lo mismo si habla o si calla. En efecto, más adelante se verificará la ineficacia de las palabras de Canidia (en los vv. 71-72 ella misma percibe que su *carmen* no tiene el suficiente poder). También, considerando el gesto que describen los dos versos anteriores (47-48: “hic irsectum saeua dente liuido / Canidia rodens pollicem”),⁵⁰ es posible leer el *tacuit* como una alusión burlesca a un discurso incomprensible pronunciado por la bruja con el pulgar en la boca. El sentido del enunciado, según creemos, no se agota en ninguna de estas interpretaciones en particular –seguramente incluso puedan sugerirse otras–: no es lícito, a nuestro modo de ver, juzgar una sola de ellas como correcta. Por el contrario, lo rico en él es su ambigüedad, la posibilidad que suscita de acumular diferentes lecturas con distintas implicancias en cuanto a la palabra mágica y al poder de quien la enuncia.⁵¹

El monólogo de la bruja está ubicado en una posición central en el Epodo, “encerrado” por las palabras del narrador y las del *puer* que, como vimos, están en representación de lo Uno. Es, naturalmente, la parte más importante del rito que se desarrolla en el poema: en la primera parte, Canidia eleva una plegaria a la Noche y a Diana –divinidades vinculadas con la brujería⁵²–, con una invocación que sigue las reglas del lenguaje sagrado y una *epipompé* destinada a dirigir la ira divina hacia las “moradas enemigas” (“in hosti-

⁵⁰ Sobre este gesto de Canidia, cf. FRIEDRICH (1942).

⁵¹ En todos los casos subyace a la frase la expresión de un juicio del narrador sobre Canidia y su discurso. El hecho de que la frase esté formulada en pregunta, por otra parte, realza el carácter misterioso de las palabras de la bruja, a la vez que siembra dudas acerca de la fidelidad con que este narrador transmitirá las palabras de la bruja.

⁵² Cf. INGALLINA (1974:139-43).

lis domos", v. 53), es decir las de sus rivales en el amor por el viejo Varo. Como ha observado Fedeli, estos primeros versos abundan en expresiones solemnes y elevadas, características del lenguaje religioso, de acuerdo con las exigencias del contexto:⁵³ la hechicera utiliza idóneamente términos y recursos propios de las plegarias, como el verbo formular *rego* referido a una potencia divina (v. 51; cf. también v. 1), el adjetivo *arcanus* (v. 52), el verbo *adsum* para expresar la *praesentia* de una deidad, y la repetición de *nunc* (Fedeli, 1978:79-81).⁵⁴

La hechicera ruega a las divinidades que Varo le sea entregado, hecho que deben anunciar con su ladrido las perras de Subura (vv. 57-60⁵⁵). Y Horacio elige precisamente este momento, en que Canidia se manifiesta completamente segura de su *ars*, para hacerla fracasar. Como nos enteramos por su propia boca, sus *uenena* no surten efecto:

quid accidit? cur dira barbarae minus
 uenena Medeae ualent,
 quibus superbam fugit ulta paelicem,
 magni Creontis filiam,
 cum palla, tabo munus inbutum, nouam
 incendio nuptam abstulit? (vv. 61-66)

¿Qué sucede? ¿Por qué no tienen poder los terribles brebajes de la bárbara Medea, con los cuales antes de huir se vengó de su soberbia rival, la hija del gran Creonte, cuando el vestido,

⁵³ FEDELI (1978:79): "Il linguaggio solenne della preghiera era, d'altronde, una componente fissa anche dello stile delle pratiche magiche".

⁵⁴ Curiosamente, la plegaria de Canidia comparte algunas características en común con la del *puer*. Pero, a diferencia de la primera, la del pequeño está inscrita en el marco de la religión oficial romana (esto se evidencia principalmente en las divinidades que invocan uno y otro personajes).

⁵⁵ Me inclino por la *lectio* de los manuscritos, y no, como MANKIN (1995:127), por la conjetura de HOUSMAN ('*latrant*'; cf. MANKIN, 1995:127): Canidia espera que las perras de Subura anuncien el éxito de su empresa. Para una aproximación sobre el rol de los perros en la brujería, cf. TUPET (1976:311).

regalo embebido en una sustancia pestífera, con fuego arrebató a la novia reciente?

Pero ella, en un primer momento, sigue convencida del poder de sus brebajes y no parece aceptar la posibilidad de que fallen (“atqui nec herba nec latens in asperis / radix fefellit me locis”, vv. 67-68: “y sin embargo ni una hierba ni una raíz oculta en ásperos terrenos se me han escapado”), y por eso continúa con confianza comparándose a sí misma con la hechicera mítica Medea. Esta mención tiene un doble efecto cómico: en primer lugar por lo insólito del paralelo erudito en boca de la bruja y en segundo lugar por la ingenuidad de su orgullo.⁵⁶ La frustración de Canidia resultará así más humillante y ridícula, pues chocará contra su actitud soberbia y omnipotente.

Aceptando a continuación su momentánea derrota, pero incapaz de admitir que la magia *per se* no funciona, Canidia atribuye su fracaso al *carmen* de una *uenefica scientior*: “a a, solutus ambulat ueneficae / scientioris carmine” (vv. 71-72: “¡Ay, ay! Anda suelto, liberado por el encantamiento de una hechicera más experta.”⁵⁷). Como se pone en evidencia en este pasaje, son precisamente las palabras –y no las pócimas– las herramientas mágicas que se manifiestan más poderosas. El uso de la palabra *carmen* en este contexto permite asimismo a Horacio jugar con su doble significado: ‘encantamiento, conjuro’ / ‘creación poética’. En efecto, mientras para Canidia, que obviamente posee una visión parcial de la historia en tanto personaje, es el *carmen* de otra bruja el que la lleva al fracaso, para el lector resulta claro que en verdad es el *car-*

⁵⁶ Cf. PASCHOUD (1980:104).

⁵⁷ Es importante destacar la carga semántica que tiene el término *ueneficus* que, a partir de la *lex Cornelia de sicariis et ueneficis* (81 a. C.) es, como señala GRAF (1994:57) una de las palabras clave en la legislación romana sobre la magia. Cf. nota 19.

men de Horacio: el autor es quien tiene el verdadero poder sobre sus personajes y quien determina su destino. Si bien el discurso de la bruja culmina con nuevas amenazas, éstas no se concretan en el plano del texto y, luego de las maldiciones que echa el *puer* contra las brujas, parece poco probable que se cumplan.

En resumen, Horacio despliega a lo largo del Epodo 5 una serie de estrategias discursivas mediante las cuales manipula, desautoriza y margina el discurso de la magia. La principal de ellas es el uso de un narrador heterodiegético, que permite generar cierta impresión de objetividad a los juicios subjetivos que transmite. Esta estrategia da lugar a otras tres secundarias que se complementan y potencian entre sí: la descripción de las enunciadoras de la palabra mágica, la narración de los hechos y la alterlocución. Mediante la primera de ellas, el autor genera una imagen de las brujas que responde a un estereotipo y en la que se conjugan diferentes alteridades llevadas al extremo: son mujeres masculinizadas, deshumanizadas, bestializadas, relacionadas con el mundo bárbaro, el crimen y la transgresión de las leyes naturales y religiosas. De este modo, logra descalificar a las portadoras del discurso mágico. Con la segunda de las estrategias asocia a estos caracteres una forma de actuar determinada, que se corresponde con la descripción ofrecida. Por último, a través de la alterlocución atribuye un discurso a estos Otros, cuyo portavoz en el poema es Canidia, al tiempo que hace hablar a un personaje (el *puer*) construido como lo Mismo, identificado con el narrador y con el lector previsto. El efecto de sentido resultante de la aplicación de estas estrategias es que la palabra mágica se revela como inútil e ineficaz, a la vez que sobre ella se impone el poder de la palabra poética.

EL EPODO 17

En el Epodo final del libro, la referencia en los versos 4-5 a los “libros carminum ualentium / refixa caelo deuocare sidera” (“los libros de encantamientos que tienen el poder de hacer bajar las estrellas arrancadas del cielo”) y, más específicamente, la mención de Canidia en el verso 6 operan como un llamado a pensar este poema en relación con el Epodo 5. Al igual que éste, el 17 se abre con las súplicas de una víctima de la bruja, que el lector en un principio tendería a identificar con el mismo *puer*. Sólo varios versos más adelante podrá advertir que quien habla es la *persona poetae*. Con sorpresa, a partir del verso 53 se enfrentará además con una segunda voz parlante, la de la bruja.

Como hemos mencionado anteriormente, en las dos composiciones que nos ocupan en este trabajo Horacio opera sobre la misma materia de maneras diferentes. A continuación veremos qué estrategias adopta aquí el autor para controlar y desautorizar el discurso de la magia.

El Epodo 17 presenta una estructura sencilla y clara: los primeros cincuenta y dos versos constituyen el discurso de ‘Horacio’,⁵⁸ que se dirige a Canidia implorándole que cese de atormentarlo con sus maleficios. Para persuadirla, éste acude a distintas estrategias, como suplicarle invocando a divinidades vinculadas con la brujería (vv. 2-3), llamarla a la compasión apelando a *exempla* mitológicos (vv. 8-18), admitir que se da por vencido (vv. 27-29) y colmarla de alabanzas (vv. 40-41; 46-52). Los vv. 53-81, por otra parte, componen la respuesta de Canidia quien, haciendo oídos sordos a sus ruegos, le asegura que recibirá interminables castigos por haberla espiado y haber burlado sus ritos.

⁵⁸ Haremos uso de las comillas simples para distinguir el Horacio autor del Horacio *persona*.

Este poema es el único ejemplo en el libro de una forma puramente dialógica, sin la intervención de una voz narradora – como sucedía en *Epod.* 5– o la subordinación de un discurso a otro – como en *Epod.* 12–. Hay por detrás de ella, sin duda, un componente teatral, a través del cual se pone en primer plano la situación antagónica que se da entre los dos personajes.⁵⁹ Como han observado Steinberg y Suárez, el Epodo 17 “se presenta como una composición con la estructura y el contenido de un agón de persuasión entre un oponente masculino hechizado y la bruja Canidia, oponente femenina” (1997:109-10). Si volvemos por un instante al Epodo 5, podremos observar que allí también se da un enfrentamiento similar entre dos personajes antagónicos, cuyos discursos se alternan, pero no se llega a establecer un verdadero diálogo entre ambos protagonistas, pues mientras el *puer* se dirige a la bruja, ya rogándole, ya amenazándola, ésta permanece impassible ante sus palabras y frustra sus intentos por entablar una comunicación: para ella no es más que un mero ingrediente de la pócima que prepara. En el Epodo 17, en cambio, la posición del *yo* enunciator es sustancialmente distinta, pues se trata del objetivo en sí del hechizo.

Esta peculiar composición agónica es de hecho la estrategia principal por la cual se activa en el Epodo el proceso de marginación de Canidia y su discurso, puesto que pone en evidencia un enfrentamiento entre dos personajes que es, en última instancia, un enfrentamiento entre las *artes* que cada uno representa, cuyo instrumento principal es la palabra: la magia y la poesía –más específicamente la poesía yámbica. Y para cualquiera que haya leído el Epodo 5 es evidente de qué lado está el autor y a la vez invita al destinatario a ubicarse.

⁵⁹ Según observa MANKIN (1995:273), el yambo no es la única fuente en que se basa aquí Horacio: pueden distinguirse elementos del género dramático, de la épica, de los textos mágicos y –sostiene– de la palinodia lírica de Estesícoro.

En base a esta primera, como veremos, se disponen en el texto otras estrategias discursivas: por un lado, la ironía, la cual se manifestará de modos diferentes en el discurso de su propia *persona* y en el de la bruja; en segundo lugar, la alterlocución, recurso ya utilizado en *Epod.* 5; por último, la construcción de una semejanza entre los dos personajes que corre en paralelo con su contraposición y que no hará otra cosa que intensificarla.

Instalando a lo largo de todo el texto un campo semántico vinculado con la *militia*, Horacio representa a sus dos interlocutores como enemigos de guerra.⁶⁰ En el momento en que transcurre este diálogo, la lucha –al menos a primera vista– parecería estar definida: desde el primer verso el *ego* dice darse por vencido y se coloca en una posición inferior a su rival (“do manus”, v. 1; “supplex”, v. 2; “vincor”, v. 27), mientras que Canidia, por su parte, se erige en vencedora al punto de asegurar: “uctabor umeris tunc ego inimicis eques / meaeque terra cedet insolentiae” (vv. 74-75: “Entonces yo me pasearé cual jinete sobre los hombros enemigos, y la tierra cederá a mi arrogancia.”). Sin embargo, para el lector es evidente quién en realidad lleva las riendas: como observa Romano sobre el Epodo 12 –otro de los poemas en que el autor hace uso de la alterlocución–, aquí también “Horace is the puppeteer or ventriloquist in full command of the situation” (2005:85). Por otro lado, también es claro por el género en que está inscrita la obra que ‘Horacio’ no ha depuesto sus armas, sino que por detrás del disfraz de la víctima suplicante asoma el poeta yámbico pronto a lanzar sus propios *tela acuta* (v. 10) contra el enemigo.⁶¹

⁶⁰ Cf. “do manus” (v. 1), “agmina” (v. 9), “tela acuta” (v. 10), “uincor” (v. 27), “stipendium” (v. 36), “uicti” (v. 43).

⁶¹ La naturaleza yámbica del presente Epodo se ve realizada por su métrica: se trata del único poema del *liber* en el que no hay una combinación “epódica” de versos dispares –la composición es la única estíquica en trímetros yámbicos en todo el *liber*–.

Por esto mismo, la actitud de vencido que adopta el poeta y las alabanzas que dedica a la bruja en su parlamento tienden a despertar sospechas en el lector, especialmente luego de que ha transitado el Epodo 5, en el cual se actualiza el estereotipo de la hechicera y se presenta la magia como ineficaz. Estas sospechas lo orientarán hacia una interpretación en clave irónica de todo el discurso del poeta, que el propio texto autoriza al calificar la *lyra* del vate con el adjetivo *mendax* (v. 39), a la vez que marca la diferencia con respecto a *Epod.* 5 en cuanto al modo en que operará en torno a la magia.

Nos encontramos entonces ante una de las estrategias secundarias empleadas en el poema para desautorizar la palabra mágica: la ironía. Según la definición propuesta por Andrade (2001), que suscribimos en este escrito, se trata de

un enunciado que se inserta en dos cadenas argumentativas, una aparente y otra verdadera, que tiene como blanco a uno de los componentes de la enunciación, representa un acto de habla de burla o sarcasmo degradatorio de ese blanco y está destinada a un enunciatario que puede comprenderla gracias a su conocimiento del contexto. (2001:110)

La autora examina este recurso sobre la base de la tragedia griega, y lo clasifica según dos puntos de vista diferentes: el del proceso enunciativo y el de las estrategias retóricas mediante las que se realiza. En relación con el primero de estos enfoques, observa que puede haber cuatro tipos diferentes de ironía: a) aquél en el cual hay un locutor que es también enunciador y un alocutario-enunciatario,⁶² blanco de la ironía; b) el que consta de un

⁶² ANDRADE (2001) llama enunciador al responsable del enunciado y locutor a quien lo verbaliza (pueden o no ser el mismo); por otra parte, el enunciatario es el destinatario último del enunciado, mientras que el alocutario está en la misma situación comunicativa que el locutor (también pueden o no coincidir). Para más detalles sobre cada uno de estos tipos, y las diferentes estrate-

locutor-enunciador y un 'alocutario ingenuo', blanco sin saberlo – caso en el cual el enunciatario es el público–; c) el de locutor y alocutario ingenuos –aquí el blanco es el primero, pero ninguno de los dos percibe la ironía, la cual funciona en el circuito entre enunciador (el autor) y enunciatario (público) –; d) el de locutor-enunciador aparente o 'ironía inversa' –quien cree estar formulando una ironía resulta ser el propio blanco–.

Siguiendo esta clasificación,⁶³ en el parlamento de 'Horacio' nos encontraremos con el segundo de estos tipos. La ironía, en efecto, se hace presente desde el primer verso, cuando habla del oficio de Canidia en términos de *efficax scientia*. Esta denominación resulta llamativa, ya que por lo general en la literatura antigua la magia es considerada un *ars*,⁶⁴ pero no una *scientia*. Evidentemente, a este nivel del texto se ve justificada por el contexto de enunciación: la víctima adula a su victimario como estrategia para persuadirlo de que lo libere. Asimismo, es lícito decir que en este plano la brujería es *efficax*, pues está surtiendo efecto en el poeta: él mismo en los vv. 21-33 enumera los síntomas que padece, prototípicos de las personas embrujadas o envenenadas.⁶⁵ No obstante, en la palabra *scientia* resuena la frase "ueneficae / scien-

gias retóricas mediante las cuales puede realizarse la ironía, remitimos al excelente artículo de la autora.

⁶³ Esto resulta pertinente sobre todo teniendo en cuenta la influencia del género dramático en el Epodo que hemos observado al comienzo de este apartado.

⁶⁴ Cf. entre otros ejemplos Verg. *A.* 4.493, *Ov. Am.* 1.8.5, 15.10, 3.7.35; *Ars.* 2. 425; *Rem.* 250. A este respecto, cf. INGALLINA (1974:155) y MANKIN (1995:273).

⁶⁵ La mayoría de estos síntomas coinciden con los de la pasión erótica, y aparecen tanto en representaciones literarias (griegas y romanas: cf., por ejemplo, Theocr. *Id.* 2 y Prop. 4.5) como en *defixiones* (cf. *DT* 248, 270, 302, 341, 371; *CIL* X 8249; *PGM* IV 356, 1496). Cf. BARCHIESI (1994:214) y MANKIN (1995:278). El último de los síntomas que menciona, el ardor, aparece relacionado con la magia también en el Epodo 5 y en el 3, donde el poeta refiere asimismo la historia de Hércules.

tioris carmine" (*Epod.* 5.71-72), que –el lector recordará– Canidia pronuncia al notar que su sortilegio no funciona: aun en términos de *scientia*, pues, ella misma había reconocido que no era la mejor ni la más eficaz. Por otra parte, la ineficacia y la falsedad de la magia ya se manifestaban como tópicas en la cultura griega y luego en la latina,⁶⁶ lo cual lleva a pensar que eran cualidades que al menos el destinatario previsto por Horacio tendría presentes, así como probablemente la actitud escéptica del poeta respecto de la creencia en la brujería.⁶⁷ Por lo tanto, al leer el verso 1 aquél debió fácilmente decodificar esta referencia como un guiño, el primero de una larga serie en el transcurso de todo el poema.

En este mismo sentido también es lícito interpretar el término *ualentium* del v. 4 que se predica de los *libri* mágicos –el soporte verbal escrito de aquella *scientia*– y la afirmación que hace el *ego* más adelante:

ergo negatum uincor ut credam miser,
 Sabella pectus increpare carmina
 caputque Marsa dissilire nenia. (27-29)

Así pues, soy vencido, de tal modo que creo, desdichado de mí, lo antes negado, que los conjuros sabelios golpean con estruendo el pecho, y los encantamientos marsos hacen estallar la cabeza.

en la cual la palabra mágica –en este caso oral: *carmina*, *nenia*– representa metonímicamente a la magia. En este último pasaje, el autor en verdad vuelve a confirmar, ahora mediante el sarcasmo,

⁶⁶ Esto puede leerse en otras obras latinas del mismo período, aunque posteriores a los Epodos: cf., por ejemplo, Tib. 1.8.24-25; Prop. 2.4; Ov. *Ars.*2.99-106, *Rem.* 261-90. Para los textos griegos, cf. GORDON (1999:210-13).

⁶⁷ Más adelante haría alusión en la *Ep.* II, 210-13 a los *falsi terrores* que inspiraba la magia. Cf. BALDINI MOSCADI (2005:175-86).

lo que ya había sugerido en el Epodo 5: que la brujería no tiene la efectividad ni el poder que reclama para sí. Al final del poema, Horacio dará un paso más al poner en boca de la hechicera una expresión que, aunque utilizada por ella en tono de burla, ilustra adecuadamente esta misma visión: “*plorem artis in te nil agentis exitus?*” (v. 81: “¿... lloraré el fin de un arte que a ti no te hace nada?”). Superponiendo su propio sarcasmo al de Canidia,⁶⁸ muestra con gran sutileza que es él quien maneja los hilos, quien impone su palabra a la del Otro.

Como expiación de sus errores, el *ego* eleva a Canidia a la posición de un dios al ofrecerle un hiperbólico sacrificio (“*centum iuencos*”, v. 39) y un canto de alabanza: “*tu pudica, tu proba / perambulabis astra sidus aureum.*” (vv. 40-41: “tú, púdica, tú, honrada, pasearás entre las estrellas como un astro de oro”). Esta adulación al personaje de la bruja también exige a todas voces ser leída en términos opuestos a lo literal,⁶⁹ no sólo por la inmediatez de la frase “*mendaci lyra*” (v. 39) y por lo obvia que resulta la inadecuación de la bruja a los valores de la *pudicitia* y la *probitas* para un lector que conoce ya a este personaje –en *Epod.* 5 las brujas son descritas como *impiae* (v. 84) y *obscenae* (v. 98), entre otras calificaciones, y actúan como tales–. También por el hecho de que mediante estos versos Horacio se apropia del gesto irónico por el cual Catulo en su poema 42 transforma a la “*moecha putida*” (vv. 11, 12, 19, 20) en “*pudica et proba*” (v. 24).⁷⁰

⁶⁸ En términos de ANDRADE esto debería ser considerado una ‘ironía inversa’. Cf. *infra*.

⁶⁹ Desde el punto de vista de las estrategias retóricas, aquí –como en la mayoría de los casos en esta composición– la ironía está formulada a través de la antífrasis.

⁷⁰ Cf. BARCHIESI (1994:209-10). MANKIN (1995:283) destaca, sin embargo, que la frase pudo haber sido convencional, de modo que no se trataría de una alusión específica a Catulo.

En los versos finales del parlamento del poeta (46-52), el recurso de la ironía llega a su clímax: fingiendo una palinodia, parodiando el género encomiástico, hace referencia de modo burlesco al linaje y al *ethos* de su destinataria. Con los dos primeros predicados negativos, obviamente a ser leídos en sentido positivo,

o nec paternis obsoleta sordibus
 neque in sepulcris pauperum prudens anus
 nouendialis dissipare pulueres (46-48)

¡Oh, ni mujer vulgar de antepasados ruines ni vieja hábil en dispersar los restos en las tumbas de los pobres al noveno día!

califica a la bruja acudiendo al tópico de la *plebs sordida* (Steinberg-Suárez, 1997:115), a la vez que hace alusión a una práctica frecuente en las representaciones negativas de la brujería: la recolección de restos humanos en cementerios.⁷¹ Luego, vuelve a atribuirle propiedades dignas de una *matrona*, figura que funciona como contrapunto de la imagen de Canidia: un “*hospitale pectus*” y “*purae manus*” (v. 49: recordemos que en *Epod.* 5.9 es comparada con una *nouerca*). Por fin, ‘Horacio’, tras haber cuestionado la capacidad moral de la bruja para ser una buena madre –lo que supondría toda una serie de valores que ha demostrado no tener– pone en duda, al igual que el *puer* en el Epodo 5, la mera posibilidad de que haya tenido un hijo, sarcasmo que finalmente se desenmascara en el último verso (52) con un sutil *adýnaton*: “*fortis exsilis puerpera*”.

En este poema el autor recurre nuevamente a la alterlocución como estrategia para apropiarse del discurso de la magia y manipularlo según su voluntad. Pero en este caso no se trata de mostrar a Canidia en acción pronunciando plegarias y sortilegios,

⁷¹ Cf. S. 1.8.

sino defendiendo el poder de su arte contra el *ego*, quien con sus versos ha divulgado los *arcana sacra* (vv. 56-59).

La imagen negativa de Canidia que emerge a partir del Epodo 5 y del discurso de la *persona poetae* en este Epodo se ve consolidada a continuación por sus propias palabras. La bruja, en efecto, se muestra nuevamente incommovible ante los ruegos de su víctima (aun más por tratarse aquí del objetivo de su maleficio), e incluso orgullosa de su crueldad, a tal punto de jactarse de que su intolerable castigo hará que Horacio desee su propia muerte (vv. 70-73). Con igual actitud blasfema y dando muestras de una soberbia excesiva, llega incluso a compararse nada menos que con Júpiter (v. 69). Esto resulta más chocante todavía, si se tiene en cuenta que en *Epod.* 5 el mismo dios era invocado por el niño precisamente como la autoridad máxima para condenar las prácticas mágicas (v. 8).

La ironía aún sigue presente en esta segunda parte del poema, pues Canidia también hace uso de ella para burlarse de su antagonista. Así, en el v. 58, por ejemplo, lo llama hiperbólicamente “Esquilini pontifex uenefici” (v. 58⁷²): con plena consciencia de lo ilícito de sus prácticas las opone con sarcasmo a una figura de la religión civil que hace ecos de la imagen del poeta como *uates*, tan recurrente luego en Horacio,⁷³ e incluso presente en este mismo texto (v. 44). Y lo hace con gran agudeza, marcando en la propia construcción de la frase el poder que cree tener sobre el otro: el término *pontifex*, de hecho, aparece cercado por el sintagma con el que se designa a sí misma. De igual modo, en los versos finales de su parlamento (76-81) la hechicera formula una pregunta retórica,

⁷² Cf. nota 57.

⁷³ Cf. *Carm.* 1.1.35, 4.6.44, 4.8.27. No somos los primeros en señalar esta relación: está ya presente en el comentario de Mankin al verso correspondiente.

an quae mouere cereas imagines,
 ut ipse nosti curiosus, et polo
 deripere lunam uocibus possim meis,
 possim crematos excitare mortuos
 desiderique temperare pocula,
 plorem artis in te nil agentis exitus? (76-81)

¿Acaso yo, que puedo hacer funcionar figuras de cera, como tú mismo, curioso, lo supiste, y arrancar del cielo la luna con mis fórmulas, que puedo levantar a los muertos cremados y preparar pociones de amor, lloraré el fin de de un arte que a ti no te hace nada?

demostrando su absoluta convicción de que sus encantamientos (“uocibus ... meis”, v. 78) son eficaces y poderosos. Pero como ya hemos dicho (cf. *supra*), Horacio superpone su propia voz a la de la bruja y sugiere así una respuesta positiva a la pregunta que, tal como la presentaba su locutora, sólo admitía una negativa. Este fenómeno se aproxima a lo que Andrade llama ‘ironía inversa’ (el tipo (d) anteriormente explicado, cf. *supra*): la ironía horaciana funciona *por encima* del discurso de Canidia, poniéndola en ridículo ante los ojos del lector. Ya desde la primera frase de su parlamento la bruja revela que ha interpretado de manera literal las súplicas y las alabanzas que le dirigía con sorna el *ego* (“quid obseratis auribus fundis preces?”, v. 53: “¿Para qué profieres súplicas a unos oídos cerrados?”), poniendo en evidencia que no sabe algo que el autor y todo el que haya leído el Epodo 5 sí conocen: que es una criatura del mundo de la ficción, y que el éxito de sus empresas en realidad depende de la voluntad de su creador. Horacio la humilla negándole la posibilidad de comprender su juego, y logra así generar complicidad con el lector al tiempo que la excluye a ella de este círculo de *hetaíreia*.

Demostrando gran habilidad y originalidad, el autor incorpora una perspectiva distinta a su presentación de los dos personajes en términos de contraposición, pues, a pesar de lo claros que parecen la diferencia y el enfrentamiento entre ambos interlocutores, misteriosamente se deja entrever otra zona en el personaje de la hechicera que, no sin cierto asombro, el lector percibe como imagen especular del poeta. Esta interpretación parece autorizada por el texto en tanto su estructura dialógica bipartita podría estar mostrando no una oposición entre dos figuras distintas, sino un desdoblamiento de una única. En efecto, el poema tiene dos 'yoes' poéticos puestos al mismo nivel textual y, si bien es claro que Horacio se identifica abiertamente sólo con uno de ellos, también es cierto que hay entre ambos puntos de contacto imposibles de pasar por alto.⁷⁴ Desde este ángulo, los extremos parecen tocarse, el Otro se junta con el Uno, y la hechicera se convierte en una suerte de *alter ego* del poeta yámbico.

De hecho, hay algo que los caracteriza a los dos por igual: ambos actúan a través de la palabra, ambos se valen de ella como arma.⁷⁵ Esta semejanza encuentra su expresión más acabada en el paralelismo que establece el texto entre el tradicional poder de los poetas de elevar a alguien metafóricamente hasta las estrellas a través de sus *carmina* –aludido por el *ego* en los versos 40-41 (cf. *supra*⁷⁶)– y la habilidad de las brujas para bajar las estrellas y la luna con sus propios *carmina* –referida ya en *Epod.* 5.45-46 (cf. *supra*) y dos veces en el 17 (“per atque libros carminum ualentium / refixa caelo devocare sidera”, vv. 4-5; “... et polo / deripere lunam uocibus possim meis”, vv. 77-78)–. Mediante el cruce de estas dos

⁷⁴ Como ya indica OLIENSIS (1998:76), “... the deeply rooted kinship of the witch and the invective poet cannot be so easily dismissed”.

⁷⁵ Según OLIENSIS (1998:76), “Horace’s poems and Canidias’ spells are alike enmeshed in the seemingly inescapable symmetries of revenge.”.

⁷⁶ Cf. también *Carm.* 1.12.45-8, 4.8.28-34 y 4.2.22-24.

imágenes simétricas entre sí, Horacio pone en primer plano el poder que posee la palabra como herramienta esencial de las dos artes.⁷⁷ A este respecto es interesante evocar la siguiente observación de Barchiesi (1996:41): “el título neutro *LIBER EPODON*, *Libro de los Epodos*, se dejaría parafrasear también como libro de las fórmulas mágicas, o Libro de los remedios (de *epodé*, en vez que de *epodós*). No olvidemos la etimología del yambo a partir del hablar venenoso...”. Es de particular importancia, pues, que precisamente en la composición que cierra el libro se haga mención a los *libri* mágicos (v. 4): si bien, como hemos dicho, se les quita valor mediante el atributo irónico “*ualentium / refixa caelo devocare sidera*” (vv. 4-5), también es cierto que funcionan como una suerte de paralelo y contracara a la vez de los libros del mismo Horacio. Tanto unos como otros ilustran el poder de la palabra: hiperbólicamente, los *carmina* de una bruja bajan las estrellas del cielo, mientras los *carmina* de un poeta elevan a los hombres a las estrellas; la primera con sus encantamientos puede extinguir la vida de una persona o –algo aun más perturbador– despertarla de la muerte, el segundo con sus versos puede inmortalizarla.

En esta instancia se evidencia entonces una nueva estrategia de marginación de la palabra mágica: su puesta en correlación con la poética. Como hemos visto, un vínculo entre una y otra aparecía sugerido en el Epodo 5, pero la literaria era presentada allí como superior en la propia estructura del texto: la voz de Canidia aparecía subordinada a la del narrador heterodiegético. En el 17, en cambio, gracias a la estructura agónica los dos discursos aparecen al mismo nivel, de modo que el paralelo se hace más patente.

⁷⁷ Los dos tipos de discurso parecen caracterizarse además por una suerte de potencia liberadora, que se verifica en el Epodo 5 cuando gracias al *carmen* de la *uenefica scientior* Varo “*solutus ambulat*” (v. 71), y en el Epodo 17 cuando Horacio le asegura a Canidia que por su *carmen* “*perambulabis astra sidus aureum*” (v. 41).

Así, en el mismo plano del texto, Horacio traza un paralelismo entre los dos parlamentos en base al uso que hacen ambos de *exempla* mitológicos para fundamentar su postura (vv. 8-18; 65-9). Las referencias eruditas, así como el lenguaje elevado que caracteriza a los dos discursos, no resultan en absoluto extrañas en el poeta, pero sí en la bruja, un personaje caracterizado como socialmente marginal. Esto implica una ruptura de la verosimilitud que acerca significativamente a los dos antagonistas. No sorprende entonces que en las últimas palabras que pronuncia Canidia, “an ... plorem artis in te nil agentis exitus?” (v. 81), resuenen los versos con que concluye el Epodo 6 un *ego* autodefinido como yambógrafo: “an si quis atro dente me petiuerit, / inultus ut flebo puer?” (vv. 15 sq.). Pues es de hecho el mismo Horacio quien con la última palabra en boca de la bruja, *exitus*, está cerrando su libro.⁷⁸

El efecto de sentido de dicha correspondencia entre ambas figuras y sus *artes* es, no obstante, el mismo resultante de su enfrentamiento, pues pone en evidencia que a pesar de las semejanzas que hay entre los dos personajes, hay una diferencia fundamental en relación con la palabra que esgrimen: sólo uno de ellos es portador de una palabra legítima, un legítimo productor de *carmina*. Como sostiene Oliensis, “...Canidia embodies an indecorous poetics against which Horace tries to define his own poetic practice” (1998:69). El discurso mágico tiende a la repetición en su búsqueda de efectividad; el poético se renueva permanentemente. El *carmen* mágico es *arcanum*, oculto, mientras que el poético se

⁷⁸ Esta intratextualidad, además, dispara otras asociaciones que contribuyen a formar una suerte de juego especular entre diferentes figuras: en primer lugar, la mención al “inultus ... puer” del Epodo 6 trae inmediatamente a la memoria al *puer* del poema anterior, que según hemos observado también funcionaba en cierta medida como el *ego* yámbico. En segundo lugar, el “atro dente” hace pensar en el “dente liuido” de Canidia (*Epod.* 5.47), que en el Epodo 5 miraba al niño “uti / *petita* ferro belua” (vv. 9-10).

caracteriza precisamente por *uolgare* (Epod. 17.57). La hechicera hace un uso antisocial de la palabra, yendo en contra del orden natural de las cosas. El poeta, en cambio, con su palabra controla y margina otras consideradas ilícitas y restablece así el orden –al menos según lo concibe la élite masculina–.

En suma, Horacio continúa en este poema el proceso de marginación de la palabra mágica iniciado en el Epodo 5 valiéndose de nuevas estrategias discursivas: en primer término, una estructura agónica que le permite enfrentar directamente las voces de sus dos personajes, el *uates* y la bruja, y presentar la palabra mágica como opositora de la literaria. En segundo término, sobre la base de esta construcción en forma de agón se desarrollan otras estrategias. A través de la ironía, Horacio disfraza de alabanza la invectiva yámbica del *ego* contra su antagonista y, haciéndola funcionar por encima del discurso de la bruja, excluye a ésta de una complicidad que establece con el lector. Mediante la alterlocución, pone sus propias palabras en boca de Canidia, creando la ilusión de que en verdad hablan las brujas a través de ella, y reafirma la caracterización del personaje construida tanto en el Epodo 5 como en el parlamento de su propia *persona*. Por último, la concepción de la maga como una suerte de doble del *ego* da una vuelta de tuerca a la típica representación de las brujas en la literatura romana: Canidia, identificada insistentemente como una desviación de lo ‘normal’, continuamente desplazada de los límites de lo Uno, resulta ser el perfecto parangón del propio poeta. Pero esta comparación no hace otra cosa que volver a confirmar que entre los dos hay una distancia insalvable y que el único *carmen* legítimo es el poético. La marginación final de la hechicera será su destierro del mundo de la ficción horaciana.

Según hemos tenido oportunidad de ver en el transcurso de este trabajo, los Epodos 5 y 17 dialogan permanentemente el uno con el otro, y por esto es conveniente considerarlos en conjunto:

en ambos el tema central es la magia, y más específicamente el discurso mágico. Horacio confiere una particular importancia a la palabra en tanto instrumento esencial de las prácticas mágicas y opera sobre ella a través de diferentes estrategias, controlándola, marginándola, y subordinándola a otra palabra: la poética. Mediante dichas estrategias, Horacio logra algo que la estatuilla del dios Príapo en la Sátira 1.8 –al menos al comienzo– no consigue: “has nullo perdere possum / nec prohibere modo” (S. 1.8.20-21). Si es cierto, como es hoy motivo de consenso, que la creencia en el poder de la palabra mágica estaba ampliamente difundida en la sociedad romana antigua,⁷⁹ estos poemas funcionan como una objeción a dicha creencia, puesto que presentan a la brujería como un arte ineficaz, además de ilícita. No queremos decir con esto que haya sido ése el objetivo puntual de Horacio al escribir estos poemas, pero sí que es un efecto de sentido resultante del modo particular en que los ha escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-HUGHES, B. (2002) *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, California.
- AMOSSY, R. – HERRSCHBERG PIERROT, A. (2001) *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires.
- ANDRADE, N. (2001), “La ironía en el *Edipo Rey* (Prólogo y Episodio I). Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva”, *Synthesis*, 8, pp. 105-120.
- BALDINI MOSCADI, L. (2005) *Magica musa. La magia dei poeti latini: figure e funzioni*, Bologna.

⁷⁹ Cf. nota 3.

- BARCHIESI, A. (1994) "Ultime difficoltà nella carriera di un poeta giambico: l'Epodo XVII", en *Atti di convegno di Venosa*, Venosa, pp. 205-220.
- (1996) "El género yámbico en Horacio. Veneno y remedio epódico", en ESTEFANÍA, D. y POCIÑA, A. (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estilo*, Madrid, pp. 27-46.
- CASTORINA, E. (1965) *La poesia d'Orazio*, Roma.
- CÈBE, J. P. (1966) *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, Paris.
- CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum, consilio et auctoritate Academiae Litterarum regiae Borussicae editum*, Berlin, 1863 sqq.
- DAREMBERG, CH. – SAGLIO, M. (1918) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris.
- DICKIE, M. W. (2003) *Magic and Magicians in the Roman World*, London-New York.
- DT: *Defixionum Tabellae*, ed. A. AUDOLLENT, Paris, 1904.
- EITREM, S. (1941) "La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains", *Symbolae Osloenses*, 21, pp. 39-83.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1951) *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris.
- FARAONE, C. A. (1999) *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge-London.
- FEDELI, P. (1978), "Il V Epodo e i giambi d'Orazio come espressione d'arte Alessandrina", *MPhL*, 3, pp. 67-138.
- FRAENKEL, E. (1959) *Horace*, Oxford.
- FRIEDRICH, W. H. (1942) "Einzelheiten II", *Hermes*, 77, pp. 223-24.
- GAFFIOT, F. (1934) *Dictionnaire Illustré Latin-Français*, Paris.
- GAROSI, R. (1976) "Indagine sulla formazione del concetto di magia nella cultura romana" en XELLA P. (ed.) *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di Raffaella Garosi*, Roma, pp. 13-97.
- GLARE, P. G. W. (ed.) (1996) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

- GORDON, R. (1999) "Imagining Greek and Roman Magic", en ANKARLOO, B. – CLARK, S. (edd.) *Witchcraft and Magic in Europe: Ancient Greece and Rome*, Philadelphia, pp. 161-275.
- GRAF, F. (1994) *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris.
- (1997) "Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth", en CLAUSS, J. J. – JOHNSTON, S. I. (edd.) *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton, pp. 21-43.
- HAHN, E. A. (1939) "Epodes 5 and 17, Carmina 1.16 and 1.17", *TAPhA*, 70, pp. 213-230.
- HERMANN, L. (1958) "Canidia", *Latomus*, 17, p. 665.
- HORACE, *Odes et Epodes*, t. I, ed. F. Villeneuve, Paris, 1946.
- HORATIUS, *Opera*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart, 1985.
- HORATIUS, *Opera*, ed. F. Klingner, Leipzig, 1959.
- Q. HORATIUS FLACCUS, *Oden und Epoden*, ed. KIEBLING, A. – HEINZE, R., Berlin, ⁷1930/¹⁴1984.
- INGALLINA, S. S. (1974) *Orazio e la Magia*, Palermo.
- KIPPENBERG, H. G. (1997) "Magic in Roman Civil Discourse: Why Rituals Could Be Illegal", en SCHÄFER, P. – KIPPENBERG, H. G. (edd.) *Envisioning Magic: A Princeton Seminar and Symposium*, Leiden-New York-Köln, pp. 137-163.
- KUMANIECKI, K. (1935) "De epodis quibusdam Horatianis", en *Commentationes Horatianae*, Academia Polona Litterarum et Scientiarum, Cracovia, pp. 151-154.
- LUCK, G. (1985) *Arcana Mundi*, Baltimore.
- MANKIN, D. (1995) *Horace: Epodes*, Cambridge.
- MANNING, C. E. (1970) "Canidia in the Epodes of Horace", *Mnemosyne*, 23, pp. 393-401.
- NAUCK, C. W. (1889) *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Leipzig.
- OLIENSIS, E. (1998) *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge.

- PASCHOUD, F. (1980) "Horace, Epode 5: que signifie l'imprécation de Canidia?", *QUCC*, 33, pp. 93-109.
- PERRET, J. (1969) *Horace*, Paris.
- PGM: *Papyri Graecae Magicae*, ed. K. PREISENDANZ, Leipzig, 1928-31.
- PLÜSS, T. (1904) *Das Jambenbuch des Horaz im Lichte der eigenen und unserer Zeit*, Leipzig.
- RICHLIN, A. (1992) *The Garden of Priapus. Sexuality & Aggression in Roman Humour*, New York-Oxford.
- ROMANO, A. (2005) "Gender-oriented Discourse in Horace", en *Nuevas Lecturas de la Cultura Romana*, Tucumán, pp. 91-102.
- SETAIOLI, A. (1981) "Gli 'Epodi' di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)", en *ANRW*, II.31.3, pp. 1674-1788.
- STEINBERG, M. E. – SUÁREZ, M. A. (1997) "El Epodo XVII de Horacio: *Lyra mendax vs. efficax scientia*", *Noua Tellus*, 15, pp. 109-121.
- STRATTON, K. B. (2004) "Male Magicians and Female Victims: Understanding a Pattern of Magic Representation in Early Christian Literature", *Lectio Difficilior*, 2, pp. 1-14.
- TAMBIAH, S. J. (1968) "The Magical Power of Words", *Man*, 3.2 (n.s.), pp. 175-208.
- TAVENNER, E. (1992) "Canidia and Other Witches", en LEVACK, B. P. (ed.) *Witchcraft in the Ancient World and the Middle Ages*, v. 2, pp. 12-37.
- TUPET, A.-M. (1976) *La magie dans la poésie Latine*, Paris.
- WATSON, P. (1995) *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*, Leiden-New York-Köln.
- ZIELINSKI, T. (1935) "L'envoûtement de la sorcière chez Horace", en *Mélanges M. Octave Navarre*, Toulouse, pp. 439-451.