

FUNCIONALIDAD DE LOS COMPONENTES HÍMNICOS EN LA ODA 3.18 DE HORACIO

VALENTÍN RAGO

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba
(Argentina)

Resumen

En Horacio, la recepción no es una recreación de la lírica griega en la lengua latina, sino la adaptación de un tipo de *carmen* dentro de un sistema lírico diferente. Particularmente, el himno, una composición que en el contexto griego supone una participación contextual y oral, gana nuevos significados en un contexto de composición que es estrictamente literario y de difusión escrita (Martin, 1938, p. 90). Desde esta perspectiva planteamos que los recursos hímnicos en la oda 3.18 delimitan una estructura formal y de estilo, cuya ruptura traslada los tópicos del himno a núcleos semánticos comunes en Horacio. A través el uso de recursos genéricos el poeta construye una oda en la que confluyen aspectos propios del discurso erótico, ético y sociopoético.

En sus *Odas*, Horacio trata una variedad de temas relativos a la filosofía y la moral romana, a los juegos amorosos, a los principios sociales y religiosos, a la amistad y a los simposios. A su vez, dichos temas se inscriben, con frecuencia, en paisajes pastoriles de las afueras de Roma y en un marco idílico (Barchiesi, 2007, p. 155). El soporte métrico de las *Odas* también es heterogéneo y remite generalmente a formas métricas de la literatura griega arcaica. Esa multiplicidad rítmica se corresponde, asimismo, con el despliegue de diversos códigos genéricos, que incluyen desde la épica y la poesía bucólica hasta el discurso hímnico (Barchiesi, 2007, p. 155). A pesar de la gran variedad de temáticas y soportes textuales, el corpus de Horacio es, sin embargo, homogéneo, dado que lo atraviesan de manera regular algunos núcleos filosóficos y recursos estilísticos específicos. Los primeros se relacionan, a menudo, con ciertos leitmotifs horacianos (Moles, 2007, pp.

171-174), tales como el *beatus ille*, el *carpe diem*, el placer de la vida agreste, el *aurea mediocritas*, la felicidad simposial y la experiencia amorosa. En este contexto, la fusión de temas, formas y estilos da cuenta de un mecanismo de resignificación de modelos previos. Por un lado, la *imitatio* y *aemulatio* incluyen, como el mismo poeta señala, la recepción de la lírica coral y monódica griega, especialmente de los textos de Alceo y Píndaro, pero también de otros autores griegos como Homero, Hesíodo, Safo y Calímaco.¹ Por otro lado, se han detectado también marcas de recepción de algunos autores contemporáneos a Horacio y pertenecientes al sistema literario romano, como Lucrecio y Catulo (Tarrant, 2007 y Thomas, 2007).

Horacio recrea la lírica griega en el marco de la lengua latina y al mismo tiempo adapta un tipo de poesía a un sistema lírico diferente. En este sentido, resulta pertinente analizar de qué manera se transforman los modelos griegos y romanos en la reescritura horaciana, no solo a la luz de las especificidades de ambos sistemas literarios, sino también de los antecedentes himnicos presentes en la literatura latina. Dentro de los diversos estilos y formas de composición utilizados por Horacio, el himno es una tipología de relativa frecuencia (Griffin, 2007, p. 191). No obstante, suele tener características variadas, tanto en su longitud, como en su tipo y en sus metros.² Cabe destacar que numerosas odas, que no son himnos en sentido estricto, poseen también notables elementos himnicos a raíz de su temática o de su estructura formal (Griffin, 2007, p. 188.). En el caso puntual de la oda que nos ocupa (3.18), el himno, en tanto composición que supone una participación contextual y oral en el contexto griego, adquiere nuevos significados y alcances en un contexto romano de características meramente literarias y de difusión escrita (Martin, 1938, p. 90). Desde esta perspectiva, planteamos que los componentes himnicos de la *Oda* 3.18 delimitan una estructura específica cuya ruptura con la tradición permite trasladar y adaptar los tópicos del himno griego y latino a la trama semántica que atraviesa la producción de Horacio. Particularmente, mostraremos que a través de una serie de operaciones textuales el poeta construye una oda que entrecruza aspectos propios del discurso erótico, ético y

¹ Sobre las dinámicas intertextuales en los sistemas literarios de la antigüedad clásica, *cf.* Conte (1986, p. 29 y ss.) y, específicamente, sobre la recepción horaciana de la tradición literaria griega, *cf.* Thomas (2007), Davis (2010), Strauss Clay (2010) y Race (2010).

² Según la crítica ha establecido, las principales odas himnicas de Horacio son las siguientes: 1.10, 1.21, 1.30, 1.32 y 1.35; 2.19; 3.11, 3.13, 3.18, 3.21, 3.22, 3.25; y 4.1, 4.6. *Cf.* West (2002), Nisbet y Rudd (2004), Griffin (2007), Moralejo (2010).

sociopoético romanos en pos de una resignificación genérica. Este proceso se vincula estrechamente con su propio contexto de producción y con un manejo de la tradición literaria, desde sus manifestaciones griegas hasta sus reelaboraciones en Roma.

Por su estructura formal y sus rasgos estilísticos, la *Oda* 3.18 constituye un himno clético (“de llamado”) dirigido al dios bucólico Fauno. Está compuesta por 4 estrofas sáficas que consisten en la invocación a Fauno (1-4), en una enumeración de elementos rituales del culto (5-8) y en una descripción del paisaje idílico donde se desarrollan las Faunalia o festividad en la que se rinde culto al dios (9-16). El primer verso (*Faune, Nympharum fugientum amator*)³ conjuga los dos elementos que definen tradicionalmente el comienzo de un himno: una invocación y una aposición descriptiva (Martin, 1938, p. 91). Se trata de una introducción común en Horacio⁴ y, particularmente, en muchas composiciones hímnicas, tanto de tradición griega como romana.⁵ Ya apostrofado el dios que será objeto de alabanza y súplica, la aposición descriptiva lo caracteriza de manera general en su campo de poder (δύναμις θεοῦ) o en sus capacidades específicas que resultan convenientes a la petición posterior en el himno. El segundo verso introduce al suplicante, en este caso la voz del poeta, a través del adjetivo posesivo (*per meos finis*).⁶ Por último, los dos versos que cierran la estrofa presentan una concentración de formas propias de la tradición hímica: un pedido en subjuntivo exhortativo (*incedas*, 3) le confiere el valor clético al himno, el cual es reforzado por el complemento *quo* (2) y por el verbo *abeas* (3) que cierra el paso de la divinidad. Ambos verbos (*abeo e incedo*) aparecen en un sentido literal que es similar al de las estructuras con los verbos *venio* o ἔρχομαι.⁷ A su vez, la representación del dios como participante de la situación ritual es común en los himnos cléticos⁸ y destaca la imagen de la deidad como un garante de actividades cotidianas. Por otra parte, los adjetivos *lenis* (3) y *aequus* (4), que concuerdan con un *tu* elidido, enmarcan el final de la estrofa y se vinculan con los verbos *incedas* y *abeas* a

³ “Oh Fauno, amante de las ninfas que huyen”.

⁴ Cf. *Hor. Od.* 1.10, 3.11, 3.22.

⁵ Cf. *Hom. Il.* 1.37-39, *HH* 2, *HH* 7, PMG 887, *Saph.* 1.1-2, *Call. H.* 3, *Lucr.* 1.1-2.

⁶ “Por mis tierras”.

⁷ Cf. *Catul.* 61.9, *Verg. Ecl.* 10.26, *Saph.* 1.25.

⁸ Cf. *Catul.* 61.9-15, *Saph.* 2.13-16.

través de su función predicativa. El uso de este tipo de adjetivos, que caracterizan al dios como favorable, también es frecuente en las composiciones himnicas cléticas.⁹

El primer verso de la segunda estrofa introduce la ofrenda de la *petitio* anterior con una prótasis propia de los himnos. Como observan Nisbet y Rudd (2004, p. 223), la construcción en presente, menos frecuente que el uso del pasado o del futuro en la prótasis, indica iteratividad y enmarca la descripción ritual en un contexto cíclico. Más aún, los elementos descritos en esta segunda estrofa construyen la imagen ritual general: se realizan un sacrificio (*cadit haedus*, 5), libaciones (*nec desunt larga vina*, 6) y arde un altar con humo perfumado (*vetus ara multo/ fumat odore*, 7; 8). Tal escena ritual no solo responde, desde el punto de vista temático, a la estructura sintáctica esperada en un himno, sino que se limita de manera concreta a la estructura estrófica. El final de la cláusula condicional da lugar a una descripción de la fiesta de Fauno, en las dos estrofas finales, que representa los beneficios que ofrece el dios al escuchar la petición (1-4) y al recibir las ofrendas rituales (5-8).

En la tercera estrofa, el pronombre reforzativo (*tibi*, 10) tiene alcances himnicos dado que se refiere a Fauno. Se presenta un *locus amoenus* convencional que incluye, no obstante, la referencia particular a las *nonae Decembres*, fecha en que los campesinos realizaban un sacrificio de fin de año en el contexto de las Faunalia, fiesta dedicada a Fauno junto a los festejos del 13 y 15 de febrero en las Lupercalia.¹⁰ Esta referencia marca, por un lado, la naturaleza cíclica del ritual al expandir el componente religioso en la tercera estrofa; por otro lado, tiñe al himno de un carácter propiamente romano al diferenciarlo de los ritos griegos a Pan. En un mismo sentido, el término *pagus* (12) refuerza la idea de una festividad religiosa en el territorio latino.¹¹

La cuarta estrofa expande la descripción del *locus amoenus* que depende de la invocación a Fauno. Se relatan “sucesos extraordinarios” o *mirabilia*,¹² tanto por el milagro de los corderos andando junto al lobo (13), como por un clima agradable en el final del otoño (*aprica rura*, 2, *pecus y herboso campo*, 9, *spargit agrestis tibi silva frondes*, 14), la

⁹ Para *lenis*, cf. *Hor. Od.* 1.19.16 y 1.24.17; para *aequus* cf. *Verg. A.* 6.129 y *Hor. Ep.* 2.1.94.

¹⁰ Sobre las Faunalia, cf. Scullard (1981, p. 201), y sobre las festividades del 13 de febrero y las Lupercalia, cf. Scullard (1981, p. 72 y pp. 76-78) y Dumézil (1996, p. 346).

¹¹ Seguimos a Klingner (1959), Shackleton Bailey (2008) y Nisbet y Rudd (2004), que toman *pagus* ante *pardus*, ambas formas en los MSS.

¹² Holleman (1972) analiza esta oda tomando como centro las sucesivas construcciones de *adynata*.

época de esta festividad (Holleman, 1972, p. 494). Si bien reaparece un pronombre reflexivo con valor himnico (*tibi* 14), este ya no está reforzado por su posición métrica y es, además, el único elemento estrictamente himnico en toda la estrofa.

Según señalara West (2002), la simpleza rítmica es un elemento fundamental para la interpretación del himno. En efecto, toda la oda presenta una regularidad rítmica que evoca las composiciones himnicas primitivas y las formulaciones mágicas de la religión itálica arcaica (Martin, 1938, p. 87). En términos genéricos, dicha regularidad resulta esperable en las dos primeras estrofas, de contenido propiamente himnico, mientras que constituye una ruptura en las dos últimas al alejarse de las construcciones estilísticamente más complejas del *locus amoenus* en la literatura latina o griega.¹³ La regularidad estructural del himno se respeta en las dos primeras estrofas: la primera corresponde a la invocación e introducción del elemento clético y la segunda a la descripción ritual. Si bien las últimas dos estrofas mantienen la regularidad métrica, no presentan una regularidad en cuanto a las estructuras propias de un himno.

A la luz de lo observado, esta construcción himnica se presenta entonces, en un principio, funcional a la temática del poema: un himno de alabanza a un dios pastoril para representar una imagen bucólica. Sin embargo, esta función de representación temática no es una constante en la tradición himnica. En las composiciones de representación ficcional himnica¹⁴ o en aquellas probablemente performativas,¹⁵ el himno adquiere, pues, la forma de una *petitio*, *laus* y *narratio*, cuyo foco es usualmente de carácter religioso, ritual o didáctico. En otro tipo de composiciones himnicas que no se inscriben en estructuras narrativas ni performativas, como en el caso de *Saph. Fr.* 1, 2, *Lucr.* 1.1-43, *Catul.* 61.1-15 y 46-75 y *Call. H.* 5, el himno adquiere, por el contrario, otros alcances funcionales. Este es el caso de la oda que nos ocupa, la cual deja al descubierto cómo el desplazamiento de la naturaleza performativa-religiosa del himno da lugar a nuevas dinámicas líricas que se articulan de maneras distintas en las diversas composiciones y autores. Más aún, tal desplazamiento habilita el análisis de la funcionalidad de este tipo de composiciones himnicas incluso en la variada totalidad del corpus de un autor como Horacio.

¹³ Para los *loci amoeni* de mayor elaboración estilística en Horacio, cf. Thomas (2011, “Commentary on *Odes IV*”) sobre *Hor. Od.* 4.7, y Pucci (1975, p. 260 y ss.) sobre *Hor. Od.* 1.7. Sobre construcciones de *landscape* y *locus amoenus* en Virgilio y Teocrito, cf. Clausen (1994, p. 26 y ss.).

¹⁴ Formas himnicas de súplica en contexto ficcional, cf. *Hom. Il.* 1.37-42, *Catul.* 64.192-201.

¹⁵ *HH*, Strauss Clay, 2010.

La *Oda* 3.18 presenta una distribución estructural clara de los elementos hímnicos, es decir, una concentración de ellos en las primeras dos estrofas y menos incidencia de los mismos en las dos últimas. La segunda parte de la oda es, más bien, una descripción del estado idílico que resulta del cumplimiento efectivo de la *petitio* y la *laus* de las dos estrofas anteriores. Si bien, como indican Nisbet y Rudd (2004, p. 253), la cláusula condicional cierra sintácticamente la segunda estrofa, las consecuencias por añadidura se extienden hasta el final del poema. Al desligarse de la forma estructural requerida por el modelo hímnico, la oda se aleja también del vocabulario propio de dicha tipología y se centra en la descripción puntual de componentes rituales y bucólicos. Dicho de otro modo, en las últimas estrofas los elementos estructurales hímnicos son periféricos y se funden con la descripción idílica y ritual. Los dos pronombres (*tibi*) tienen un valor similar, aunque se encuentren en construcciones distintas: el primero, dentro de una construcción temporal en posición destacada al comienzo del verso; el segundo, con un sentido más difuminado, en relación con la plurivalencia del verbo con el que se vincula, *spargo*, en su acepción literal de “dispersar” (OLD 1), en el sentido metafórico de “germinar” (OLD 3 y Holleman, 1972, p. 494 y ss.) o en su valencia ritual de “ofrecer” (Nisbet y Rudd, 2004, p. 254). La primera opción focaliza la acción verbal en la descripción del paisaje otoñal en el campo itálico. La segunda supone el milagro de las ramas germinando fuera de época, gracias al paso de Fauno. Finalmente, el tercer sentido de *spargo* añade un elemento ritual a la escena campestre. Los valores confluyen, evidentemente, en pos de la disolución de la descripción ritual frente a la construcción de un *locus* ambivalente, dado que se trata, en parte, de un espacio *amoenus* e idílico y, al mismo tiempo, de un espacio natural real y específico, en el que se ubica la voz del poeta.

Ahora bien, así como hay elementos periféricos dentro de las estructuras definidas de las últimas dos estrofas, al analizar la terminología y la construcción de algunas formas de las primeras dos también pueden detectarse una serie de características periféricas, es decir, ajenas a la estructura hímica y propias, más bien, de otras formas, especialmente de otros registros del estilo de Horacio, como el registro amatorio, simposial y bucólico. No obstante, la inclusión de elementos periféricos no es disruptiva ni en el discurso lírico ni en el discurso de la hímica. Por el contrario, algunos rasgos hímnicos mismos son resignificados en pos de un efecto estilístico de ambivalencia terminológica y temática,

otorgando matices del registro amatorio, simposial o reconstruyendo la ocasionalidad ritual.¹⁶ En este sentido, resulta emblemática la aposición a la invocación del primer verso de la *Oda* 3.18 (*Amator ninfarum fugientium*). Dado que el término *amator* remite a la poesía de asunto erótico, adquiere connotaciones significativas en el contexto himnico-temático de la oda. La asimilación de Fauno a la figura del Pan griego en su connotación sexual habilita la lectura de una dualidad de elementos romanos y griegos en el poema (West, 2002, p. 160). Fauno/Pan es tradicionalmente un perseguidor de las Ninfas pero esta idea es, a su vez, un motivo recurrente en la poética de Horacio. En la *Oda* 1.9.21 se aprecia una construcción similar con el uso de los sintagmas *latentis puellae* (21, 22) y *pertinaci digito* (24), que evocan, desde el punto de vista literario, los juegos amorosos entre los amantes. Si bien en la *Oda* 3.18 la referencia no es directa, el término *amator* sugiere este mismo campo semántico, especialmente si se tiene en cuenta que esta capacidad del dios no se vincula con la petición posterior, al menos explícitamente.

Desde esta óptica, la imagen inicial del *Faune, amator* (1) amplía el alcance de la oda al superponer también temas tangenciales al ritual y al paisaje bucólico. En este mismo sentido, si bien los adjetivos *lenis* (3) y *aequus* (4) aparecen con su valor ritual primario (OLD 7 y OLD 5 respectivamente), remiten al mismo tiempo a la terminología amatoria a partir de las otras valencias de los mismos (OLD 5 y OLD 6 respectivamente). Cabe señalar que esta fluctuación semántica no tiene consecuencias directas en la interpretación de la primera estrofa ni supone una inversión de su significado, aunque no deja de ser sugerente la inclusión de la temática del amor, especialmente a la luz de la posterior referencia a Venus (6).

Pese a que la relación entre Fauno y Venus no es cercana en términos rituales, sí lo es aquella entre el vino y la diosa. La asociación entre el adjetivo *largum* (6) y el sintagma *creterrae Veneris* (6, 7) para identificar el vino apunta, pues, a destacar dos temas convencionalmente relacionados entre sí: el simposio o banquete y el amor. Este matiz dentro de la descripción ritual es sumamente ocasional y se desvía del valor más frecuente de dicha esfera. En efecto, la fiesta particular en el campo latino comienza a definirse fuera de los márgenes de la ritualidad ya en la descripción de la segunda estrofa.

¹⁶ Sobre las dinámicas de la ocasión en Horacio, cf. Citroni (1983, pp. 134-135).

Se añade otro matiz en la primera estrofa a través de las referencias particulares a la campaña de Roma. Y si bien, como ya señalan los críticos (West, 2002, p. 160 y Nisbet y Rudd, 2004, p. 221), este tipo de alusiones diferencian las características religiosas y rituales griegas de las romanas, lo cierto es que también amplían la ocasión ritual “general”, y crean la ilusión de una ocasión particular de recitado dentro de la construcción descriptiva. La relación entre el posesivo *meos* y el sustantivo *finis* en el verso 2 extiende su sentido a las expresiones *aprica rura* (2) y *parvis alumnis* (3, 4) y lleva el recitado ficticio del himno al campo (*rus*) del poeta, superponiendo el motivo del suplicante clético con la imagen del dueño de la finca itálica.

Es posible, en esta línea, asimilar a Fauno con el lobo (*lupus*) del verso 13. La conexión entre estos dos personajes no es inédita: se trata de dos figuras cercanas en el ritual, tanto es así que en las Lupercalia (que se vinculan etimológica y etiológicamente con el término *lupus*) (Scullard, 1981, pp. 77-78) se le rendía culto a Fauno, que en principio no tiene relación con la mitología del Palatino, más allá de una referencia en Ovidio (*F.* 2.425-452).¹⁷ La conexión entre Fauno y el lobo, en la oda, se torna evidente por la construcción quiástica y similar entre la primera y la última estrofa. En la primera, Fauno entra (*incedo*) y sale (*abeo*) de las tierras del poeta/suplicante favorable e inofensivo (*aequus/lenis*) para los cabritos (*parvi alumni*). En la cuarta estrofa, el lobo erra (*erro*) entre los corderos audaces (*audaces agni*). Ambas construcciones tienen como sujeto a alguien que se encuentra de manera elusiva en las tierras (*Faunus/lupus*), que representa un peligro para el ganado (*alumni/agni*) y que, por una cualidad fuera de lo común, propiciada por el ritual, en realidad no lo es (*audax agnus/lenis, aequus Faunus*). El sentido de esta construcción paralela, después de la descripción del *locus* ritual, supone una manera de insertar el peligro del Fauno, propio del ámbito divino, en un contexto propio del *pagus*. La transferencia de valencias semánticas entre los dos personajes representa, a su vez, una distensión en la rigurosidad ritual, dado que el pedido en tanto elemento de la súplica deviene en la fiesta un elemento natural deseable que, aunque extraordinario, no alcanza a tener el peso de una construcción himnica de súplica. La proyección del personaje de Fauno al lobo distiende

¹⁷ Sobre la relación entre Fauno, la mitología del Palatino y el relato etiológico “ficticio” de Ovidio, cf. Dumézil (1996, pp. 344-350). Más allá de esa cercanía, los críticos han advertido ciertas aristas oscuras y conflictivas, especialmente en la relación entre Fauno y Dauno, el héroe protohistórico latino. Cf. Altheim (1938, pp. 206-217).

también el constructo ritual: la aparición del lobo en los campos es común y no implica la entrada de un dios.

La ambivalencia de elementos hímnicos permite entonces una trasposición de sentido en ambas partes de la oda. A los elementos propios del himno se les añaden nuevos sentidos en la primera parte del poema, y en la segunda se insertan elementos bucólicos rituales que refieren a una celebración particular. La matriz hímica funciona, así, como un dispositivo de creación de significado, por cuanto la estricta regularidad métrica y formal del modelo tradicional admite también un juego poético minucioso y sutil. La ruptura con la estructura básica es necesaria por el cambio en la dinámica genérica del himno. Sin el componente ficcional y sin el valor performativo, el himno debe reubicarse en temáticas ajenas que no apuntan a un solo tipo de registro. En este caso, se reubican como elementos que definen la naturaleza sexual, simposial y bucólica de las festividades descritas.

Según constatamos, la estructura formal de himno presenta modificaciones que no son muy abruptas, pero que paulatinamente funden y diluyen el contenido hímnico en la descripción del espacio bucólico: los componentes hímnicos pierden fuerza desde el punto de vista estructural a lo largo de la oda y ganan así más 'espacio' la situación ritual y los actores concretos del campo. Dentro de una descripción al estilo de un *locus amoenus* se construye la particularidad de la fiesta en campo itálico. En este sentido, los elementos hímnicos son funcionales a la creación de una oposición clara con la matriz genérica primaria y la ruptura estructural resulta evidente en relación con otras composiciones hímnicas romanas, incluso en el mismo corpus de Horacio. Dado que dicha matriz hímica representa un modelo fácilmente reconocible y simple en términos estilísticos, las rupturas, en este caso temáticas, permiten dar cuenta, aunque sean sutiles, de la pluralidad que se desprende de la resignificación de recursos hímnicos. La resignificación de adjetivos, la ambivalencia de pronombres en posición enfática y el juego con recursos estilísticos tradicionales le permiten al poeta configurar una compleja y múltiple ficción compositiva. Por un lado, la inserción de elementos hímnicos supone cierta regularidad métrica y formal, dado que está sujeta a ciertas exigencias de orden lingüístico. En la oda analizada Horacio se sirve de estos elementos para introducir, primero, un tema coherente, al que luego añade motivos de ruptura semántica para trasladarse desde un núcleo hímnico/clético a la focalización de una situación idílica, operación que distiende o flexibiliza los límites de la

estructura primaria. Por último, el uso de patrones himnicos supone también un proceso a partir del cambio en la situación ocasional-performativa del género. En este sentido, en la *Oda* 3.18 el efecto de ocasión que se desprende de los componentes himnicos se traslada a otro tipo de performance ocasional vinculado, más bien, con el contexto festivo y el motivo del banquete.

Bibliografía

- Altheim, F. (1938). *A History of Roman Religion*. Londres: Methuen & Co.
- Barchiesi, A. (2007). Carmina: Odes and Carmen Saeculare. En S. Harrison (Ed.), *The Cambridge Companion to Horace* (pp. 144-164). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burris, E. E. (1930). The Objects of a Roman's Prayers. *The Classical Weekly*, 23, 105-109.
- Cairns, F. (1971). Five "Religious" Odes of Horace. *The American Journal of Philology*, 92, 433-452.
- Citroni, M. (1983). Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio (Ocasión y plano de destinación en la lírica de Horacio). *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10/11, 133-214.
- Clausen, W. (1994). *A Commentary on Vergil: Eclogues*. Oxford: Clarendon Press.
- Conte, G. B. y Segal, C. (Eds.). (1986). *The Rhetoric of Imitation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Crowther, N. B. (1978). Horace, Catullus, and Alexandrianism. *Mnemosyne*, 31, 33-44.
- Davis, G. (Ed.). (2010). *A Companion to Horace*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Davis, G. (2010). Defining a Lyric Ethos: Archilochus lyricus and Horatian melos. En G. Davis. (Ed.), *Companion to Horace* (pp. 105-127). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Dumézil, G. (1966). *Archaic Roman Religion*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Faulkner, A., Vergados, A. y Schwab, A. (Eds.). (2016). *The Reception of the Homeric Hymns*. Oxford: Oxford University Press.
- Glare, P. G. W. (ed.) (1968). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Griffin, J. (1997). Cult and Personality in Horace. *The Journal of Roman Studies*, 87, 54-69.

- Griffin, J. (2007). Gods and Religion. En S. Harrison (Ed.), *The Cambridge Companion to Horace* (pp. 181-194). Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, S. (Ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holleman, A. W. J. (1972). Horace, Odes 3.18. *Latomus*, 31, 492-496.
- Klingner, F. (Ed.). (1959³). *Horatius. Opera*. Berlín y Nueva York: Walter De Gruyter.
- La Drière, C. (1939). Horace and the Theory of Imitation. *The American Journal of Philology*, 60, 288-300.
- Martin, G. (1938). The Roman Hymn. *The Classical Journal*, 34, 86-97.
- Moles, J. (2007). Philosophy and Ethics. En S. Harrison (Ed.), *The Cambridge Companion to Horace* (pp. 165-180). Cambridge: Cambridge University Press.
- Moralejo, J. L. (Trad.) (2010). *Horacio: Odas*. Madrid: Gredos.
- Nisbet, R. G. M. y Rudd, N. (2004). *A Commentary on Horace: Odes. Book III*. Oxford: Oxford University Press.
- Pasquali, G. (1920). *Orazio Lirico* (Horacio lírico). Florencia: Felice Le Monnier.
- Pucci, P. (1975). Horace's Banquet in Odes 1.17. *Transactions of the American Philological Association*, 105, 259-281.
- Race, W. H. (2010). Horace's Debt to Pindar. En G. Davis (Ed.), *Companion to Horace* (pp. 147-173). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Rüpke, J. (Ed.) (2007). *A Companion to Roman Religion*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Scullard, H. H. (1981). *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Londres: Thames and Hudson.
- Shackleton Bailey, D. R. (Ed.). (2008⁴). *Q. Horatius Flaccus. Opera*. Berlín y Nueva York: Walter De Gruyter.
- Strauss Clay, J. (2010). Horace and Lesbian Lyric. En G. Davis (Ed.), *Companion to Horace* (pp. 128-146). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Tarrant, R. (2007). Horace and Roman Literary History. En S. Harrison (Ed.), *The Cambridge Companion to Horace* (pp. 63-76). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, R. (2007). Horace and Hellenistic Poetry. En S. Harrison (Ed.), *The Cambridge Companion to Horace* (pp. 50-62). Cambridge: Cambridge University Press.

- Thomas, R. (Ed.) (2011). *Horace. Odes. Book IV and Carmen Saeculare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomé, J. M. (2007). *Callida iunctura: da prática à teoria (Callida iunctura: de la práctica a la teoría)*. *Ágora*, 9, 75-97.
- West, D. (2002). *Horace Odes III: Dulce Periculum*. Oxford: Oxford University Press.
- Wiseman, T. P. (1988). Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars Poetica*. *The Journal of Roman Studies*, 78, 1-13.