

El Epodo XVII de Horacio: *Lyra mendax* vs. *efficax scientia*

María Eugenia STEINBERG
Marcela Alejandra SUÁREZ

ABSTRACT: This article analyzes successive rhetoric strategies in order to show that the fiction bringing face to face a bewitched male and the witch Canidia, makes evident a conflict of powers being between the art of written word—male opponent—and that of magic—female opponent.

En opinión de Tupet,¹ Horacio, al abordar el *topos* de la magia en el Epo. V, en la S. I 8 y en el Epo. XVII, ha querido servir a la política augustea, cuyo objetivo era reprimir y penalizar las prácticas mágicas. Para ello, se ha propuesto desacreditar a las brujas y suscitar la aversión y la risa contra ellas. A diferencia del Epo. V y de la S. I 8², el Epo. XVII no describe ninguna ceremonia mágica específica, sino que se presenta como una composición con la estructura y el contenido de un agón de persuasión³ entre

¹ Anne M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 324-325 y p. 327.

² El Epo. V describe la muerte de un niño, del cual se extraerán los órganos para confeccionar un filtro de amor. La S. I 8 muestra a Canidia y sus compañeras en una escena de necromancia, evocando a los muertos en el cementerio del Esquilino.

³ Con respecto a los distintos tipos de agón en la comedia y la tragedia, Francisco Rodríguez Adrados en *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983,

un oponente masculino hechizado y la bruja Canidia, oponente femenina⁴.

Cada antagonista enfoca su argumentación en un bloque organizado (oponente 1: vv. 1-53; oponente 2: vv. 54-81) que muestra sucesivas estrategias retóricas. Nos proponemos analizar dichos recursos para demostrar que el enfrentamiento discursivo ficticio pone en evidencia un conflicto de poderes existente entre el arte de la palabra escrita (oponente masculino) y el arte de la magia (oponente femenina). Dado que cada oponente subraya características de la otra *persona* y del arte que practica, se impone una confrontación de los respectivos recursos retóricos, para poner en evidencia los modos en que cada uno desprestigia el arte del otro y exalta el suyo.

En este enfrentamiento, la excitación del *pathos* se logra por medio de a) la *commiseratio* a cargo del agonista masculino: recurso propio de quien siente que todo está perdido y sólo queda pedir perdón y reconocer los errores cometidos, y b) la *indignatio*

p. 174, señala que los hay violentos, de búsqueda, de persecución y expulsión y de persuasión. En cuanto a la definición de persuasión, nos basamos en la que desarrolla Kathleen Kelley Reardon, *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 31.: "... es la actividad de demostrar y de intentar modificar la conducta de por lo menos una persona mediante la interacción simbólica. Es una actividad consciente y se produce a) cuando se registra una amenaza contra los objetivos de una persona y b) cuando la fuente y el grado de esta amenaza son suficientemente importantes como para justificar el esfuerzo que entraña la persuasión".

⁴ La identidad de Canidia ha dado lugar a múltiples comentarios de la crítica. E. Fraenkel, en *Horace*, Oxford at the Clarendon Press, 1957, p. 62, se plantea si "the sorceress Canidia is to be taken as the mask of a real person". P. Grimal, en *Le lyrisme à Rome*, Paris P. U. F., 1978, p. 175, se pregunta si "une querelle de voisinage se cache-t-elle derrière ce lyrisme évidemment outrancier". A. Tupet (loc. cit., p. 296) plantea que "elle a été, soit un femme connue à l'époque d'Horace et que les contemporains identifiaient sous son pseudonyme, soit plutôt un personnage regroupant les traits les plus saillants de différentes sorcières, en somme plus typiques même que les véritables". En cuanto a la interpretación simbólica de la figura de Canidia, W. Anderson en *Essays on Roman Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982, sostiene "Canidia ... represents the malevolent forces of the past (including the Lucilian tradition)".

a cargo de la agonista femenina: recurso propio de quien, perdido todo control, ataca sin dar lugar a la disculpa. Tanto la *commiseratio* como la *indignatio*, son *affectus* que tienden a encenderse o a apagarse en función del objetivo que se persigue.⁵ Las figuras del entramado retórico que sustentan a uno y otro *affectus* son: deprecación y conminación, *exemplum*, *descriptio* y *narratio*, ironía, *interrogatio* y *quaesitum*.

En los vv. 1-52 el contendiente masculino apela a la *commiseratio*, es decir, intenta despertar la compasión de su rival a partir de la deprecación (1-7).

Tras reconocer la eficacia de los poderes mágicos (*iam, iam efficaci do manus scientiae*, 1), el oponente masculino, en actitud suplicante (*supplex*, 2) intenta conmover a Canidia para que ponga fin al hechizo al que ha sido sometido: *Canidia, parce vocibus tandem sacris / citumque retro solve, solve turbinem*, 6-7.

En los vv. 53-81 la contendiente femenina apela a la *indignatio*, es decir, intenta, mediante sucesivos latigazos verbales, indisponer al público contra su rival. A la deprecación del agonista masculino la bruja responde con tres *interrogationes* cuyas respuestas son evidentes para quien las formula: *Quid obseratis auribus fundis preces?*, 53; *Inultus ut tu riseris Cotytia / volgata, sacrum liberi Cupidinis, / et Esquilini pontifex venefici / inpune ut urbem nomine impleris meo? / Quid proderat ditasse Paelignas anus velociusve miscuisse toxicum?*, 56-61. Los oídos de la bruja están cerrados a la plegaria inicial del oponente, quien no debe quedar sin venganza (*inultus*, 56) ni sin castigo (*inpune*, 59) por haberse burlado de la conspiración de silencio que implica la práctica mágica y haber llenado la ciudad con el nombre de la bruja.⁶ Las *interrogationes* mencionadas manifiestan así una implícita referencia al arte de la escritura, que se ha transformado en

⁵ Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1967, párr. 436-439, pp. 364-366.

⁶ El haber llenado la ciudad con el nombre de la bruja alude a las composiciones anteriores –Epo. V y S. I 8–, en las que el poeta denuncia sus acciones.

palabra de denuncia y acusación. La predicación acusatoria al oponente como *Esquilini pontifex venefici* (58) alude, desde el punto de vista etimológico⁷ de la palabra *pontifex*, al nexo que se establece entre los dos espacios vinculados con cada una de las artes: el Esquilino y la ciudad.⁸

El oponente masculino apela a ejemplos mitológicos que apoyan su postura: la mujer debería atender las razones por las que Aquiles perdonó la soberbia de Télefo: *Movit nepotem Telephus Nereium, / in quem superbus ordinarat agmina / Mysorum et in quem tela acuta torserat*, 8-10; o las razones por las que Aquiles escuchó los ruegos de las madres troyanas quienes finalmente pudieron ungir el cuerpo de Héctor homicida: *unxere matres Iliae addictum feris / alitibus atque canibus homicidam Hectorem, / postquam relictis moenibus rex procidit, / heu, pervicacis ad pedes Achillei*, 11-14; o las razones por las que la voluntad de Circe, paradigma mítico del arte de la magia,⁹ permitió que volviera atrás el hechizo de los remeros de Ulises: *saetosa duris exuere pellibus / laboriosi remiges Ulixei / volente Circa membra: tunc mens et sonus / relapsus atque notus in voltus honor*, 15-18. En estos tres *exempla*, el factor común es la voluntad que ejerce el poderoso cuando se deja persuadir por los ruegos o por la actitud suplicante del que tiene menos fuerzas. Es obvio que mediante estos ejemplos, el contendiente masculino pretende lograr que la maga se identifique con los seres poderosos en cuyas manos está la capacidad de perdonar.

⁷ El término *pontifex* es considerado por los antiguos un compuesto de *pons*. Designa a un miembro del principal colegio de sacerdotes romanos, cuya función es velar por el culto oficial y público. Cf. A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Klincksieck, 1967, s. v.

⁸ En la S. I 8, Canidia y sus compañeras huyen del Esquilino hacia la ciudad (... *illae currere in urbem*, 47), aterrorizadas por Prápo, quien se venga de ellas mediante el acto de *pepedi* (46).

⁹ Nótese que en Virg., *Eg.* VIII 69-71 también es el ejemplo legendario de Circe el que sirve, entre otros dos, para inferir *a maiore ad minus* el poder de los *carmina* o hechizos que pone en práctica la *persona* de Alfesibeo para hacer volver a Daphnis. Cf. Andrée Richter, *Virgile, La huitième Bucolique*, Paris, L. B. L., 1967, p. 76.

El oponente masculino insiste en suscitar el *pathos* incorporando esta vez la *descriptio* detallada y patética¹⁰ del hechizo del que ha sido víctima: *fugit iuventas et verecundus color / reliquit ossa pelle amicta lurida. / tuis capillus albus est odoribus; / nullum a labore me reclinat otium, / urget diem nox et dies noctem neque est levare tenta spiritu praecordia*, 21-26, por el cual la juventud ha huido, el semblante se ha marchitado, los huesos se han vestido de lívida piel, los cabellos han encanecido y el sufrimiento oprime el pecho sin tregua.

Por otra parte, quedan claras las tradicionales acciones sobrenaturales del arte de la magia¹¹ en la *descriptio* que la propia mujer utiliza para demostrar su poder: *An quae movere cereas imagines, / ut ipse nosti curiosus, et polo / deripere lunam vocibus possim meis, / possim crematos excitare mortuos / desiderique temperare pocula*, (76-80) enumeración que, mediante la anáfora del verbo *possim* y la referencia a *vocibus meis*,¹² el poder de la maga, por un lado, y el instrumento empleado para ello, por otro, muestra las fórmulas que no deben ser entendidas ni escuchadas por un curioso. Queda claro también en estos versos que ése ha sido el primer error cometido por el oponente masculino: *ipse nosti curiosus* (77). Merece castigo quien osa presenciar los ritos secretos de la magia.

Tras asumir su derrota (*ergo negatum vincor*, 27), el agonista masculino afirma su creencia en la eficacia de los poderes mágicos (27-29), lo que se suma al reconocimiento inicial del v. 1.

El v. 30 —*quid amplius vis?*— da lugar a un tipo de *interrogatio* que los teóricos han denominado *quaesitum*, pues a diferencia de la primera, exige una respuesta más particularizada¹³.

¹⁰ Cf. H. Lausberg, loc. cit., párr. 1133, p. 427.

¹¹ Cf. Hor. Epo. V, 45-46 y S. I 8, 40-41.

¹² En la S. I 8, Príapo se horroriza por los sonidos incomprensibles de las brujas: *Singula quid memorem, quo pacto alterna loquentes / umbrae cum Sagana resonarent triste et acutum* (40-41); *horruerim voces Furiarum* (45).

¹³ Cf. H. Lausberg, loc. cit., párr. 767-770, pp. 195-197.

Efectivamente, los vv. 30-35: *o mare et terra, ardeo, / quantum neque atro delibutus Hercules / Nessi cruore nec Sicana fervida / virens in Aetna flamma: tu donec cinis / iniuriosis aridus entis ferar, / cales venenis officina Colchicis?* no sólo responden a la pregunta del v. 30, sino que resultan un *incrementum*, es decir, una intensificación gradual ascendente¹⁴ del castigo infringido por la bruja, en la que el grado inferior –el hechizo– queda superado primero, por el fuego (*ardeo*, 30) y, finalmente, por el último grado: la reducción a cenizas (*cinis ... ferar*, 33-34). Conviene señalar que dicho grado está expresado como una *interrogatio* de respuesta afirmativa. Sin lugar a dudas, la *similitudo* expresa la intensidad del *ardeo* (30), que entra en relación comparativa con una fuente mitológica y un fenómeno natural.¹⁵ Mediante la alusión mitológica a la intensidad con que Hércules ardió, el oponente masculino del épodo pone también el acento en la transformación aguda y dolorosa del carácter del héroe paradigmático, en el de una niña o de una mujer llorosa que inspira *commiseratio*.¹⁶

Sin embargo, el agonista masculino sigue insistiendo y amplía el *quid amplius vis* (30) con otro *quaesitum*: *quae finis aut quod me manet stipendium?* (36). La respuesta aparece en la *indignatio* de Canidia: *sed tardiora fata te votis manent* (62), donde el verbo *manent* nos trae ecos del *manet* del v. 36.

Dado que no parecen suficientes los recursos empleados hasta el momento a los fines de la *commiseratio*, el hechizado intenta la persuasión con el recurso de la ironía, desarrollada a partir de la *lyra mendax* que da lugar a la adulación fingida: *tu pudica, tu proba / perambulabis astra sidus aureum*, (40-41). Los predica-

¹⁴ El *incrementum* es uno de los *genera amplificationis*, entre los que se encuentran además la *comparatio*, la *rationatio* y la *congeries*. Cf. H. Lausberg, loc. cit., párr. 401-403, pp. 340-342.

¹⁵ La *similitudo* es una *probatio* traída desde afuera que pone en relación comparativa con la causa todo fenómeno semejante con el fin de hacerlo creíble. Su forma literaria consiste en la alusión breve. Cf. H. Lausberg, loc. cit., párr. 422, p. 355.

¹⁶ Cf. Soph., *Tr.* 1070-1075.

dos *pudica* y *proba* aluden a las virtudes máximas de la matrona en el imaginario femenino en Roma a fines de la República.¹⁷ La *lyra mendax* se lanza a continuación a reiterar la deprecación —*et tu (potes nam) solve me dementia*, 45—. Invoca luego a su oponente mediante dos predicados negativos que reclaman la lectura como positivos: *o nec paternis obsoleta sordibus, / nec in sepulcris pauperum prudens anus / novendiales dissipare pulveres*, 46-48. En ellos, la alusión al origen de padres sórdidos es una marca negativa del imaginario que se suma a las restantes acusaciones; la imagen de la bruja en el cementerio señala que su acción desarrollada en los sepulcros de los pobres la inscribe plenamente dentro del tópico de la *plebs sordida*¹⁸. *Prudens* como calificativo de *anus* representa el opuesto conveniente para quien se dedica a dispersar las cenizas en el último día de la ceremonia fúnebre.¹⁹

Pero la ironía alcanza su vértice en los tres últimos versos del discurso del oponente masculino después de la calificación irónica de *hospitale pectus, purae manus: tuusque venter Pactumeius, et tuo / cruore rubros obstetrix pannos lavit, / utcumque fortis exilis puerpera*, 50-53. La alusión a la maternidad —condición suprema de la función de la mujer en el imaginario femenino, la razón de ser del matrimonio—²⁰ en el marco de la

¹⁷ En cuanto a los aspectos positivos de la matrona romana en el imaginario femenino de fines de la República y principado de Augusto cf. Liv. I 56-59.

¹⁸ C. Robert Phillips, en su artículo “Seek and go hide: literary source problems and graeco-roman magic”, *Helios* 21, 2, 1994, p. 109, señala que “literacy was the prerogative of the socio-economic elite, writing for a readership of the same. The elite’s authors may, of course, have had first-hand knowledge of magical arts, but it is more likely that their information came from other literary works, which in turn derived from an entire topos, that of the *plebs sordida*”.

¹⁹ El ideal de las mujeres que se sentían capaces de amar la prudencia era el de la vida de esposa casta, que se ocupa del hilado y de administrar la casa. Cf. Aline Rousselle, “La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma”, *Historia de las mujeres en Occidente*, T. I La Antigüedad, Madrid, Taurus, 1991, p. 350.

²⁰ La fórmula jurídica del matrimonio definía éste por su finalidad: la procreación. Cf. A. Rousselle, loc. cit., p. 340. La legislación de Augusto fue proyectada

ironía destruye las condiciones femeninas de su oponente con la vituperación claramente enunciada: el elogio se transforma en vituperio.²¹ Después de esto, cualquier reacción indignada de la mujer está plenamente justificada.

Canidia pone en juego la conminación, pues, movida por su indignación y deseo de venganza, amenaza a su rival con un futuro desgraciado: *ingrata misero ita ducenda est in hoc, / novis ut usque suppetas laboribus* (63-64). El contenido de la conminación está legitimado por el *exemplum ex maiore ad minus ductum*²² que sigue a continuación: *optat quietem Pelopis infidi pater / egens benignae Tantalus semper dapis, / optat Prometheus obligatus aliti, / optat supremo conlocare Sisyphus / in monte saxum; sed vetant leges Iovis* (65- 69). La anáfora *optat* (*quietem*) pone el acento en el contenido del ruego de los condenados eternos Tántalo, Prometeo y Sísifo; pero es la voluntad de Júpiter la que no será conmovida por la deprecación insistente. Y es, por tanto, la voluntad de Canidia, equiparada con el padre de los dioses en virtud de los tres ejemplos, la que no se conmo verá con la *commiseratio* desarrollada por el vate, culpable de haber difundido mediante la escritura, como testigo curioso, los secretos que deben permanecer como tales. A continuación,

para retener al mayor número posible de mujeres en el estado civil de casadas y con hijos. Las penas por no casarse y no tener hijos empezaban a los 20 años para las mujeres y a los 25 para los hombres. Cf. Sarah Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Madrid, Akal, 1990, p. 188. Con respecto a las brujas, Amy Richlin en "Invective against women in Roman Satire", *Arethusa* 17, 1, 1984, p. 72 sostiene que "... they pervert the traditional female functions of procreation and feeding..."

²¹ La ironía se divide en varias clases. Como principios de división pueden elegirse: la persona afectada, la energía y la dialéctica epidíctica elogio/vituperio, que es el caso del Epo. XVII. Quintiliano (VIII,VI,55) señala: *Et laudis adsimilatione detrahare et vituperationis laudare concessum est.*

²² En el *exemplum* hay tres grados de semejanza: a. *exemplum simile*, que a su vez puede aparecer como: a. 1. *exemplum totum simile*; a. 2. *exemplum impar*, que se subdivide en *exemplum ex maiore ad minus ductum* y *exemplum ex minore ad maius ductum*; b. *exemplum dissimile*; c. *exemplum contrarium*. Cf. H. Lausberg, loc. cit., párr. 420, pp. 353-354.

queda desarrollado el rango menor del razonamiento inductivo en los vv. 70-73: *voles modo altis desilire turribus, / modo ense pectus Norico recludere, / frustra que vincla gutturi nectes tuo / fastidiosa tristis aegrimonia*, en los que se hace explícita la equiparación del oponente masculino con los personajes míticos: aquel buscará la muerte en vano, porque sus intentos serán sistemáticamente impedidos por su oponente femenina.

La identificación de la maga con Júpiter, señalada por *sed vetant leges Iovis* (69) produce en el discurso de la *indignatio* una suerte de inversión de lo femenino en masculino, apoyada por la imagen del *equus*: *Vectabor umeris tunc ego inimicis eques / meae terra cedet insolentiae* (74-75). Canidia amenaza con la transformación en jinete que cabalga sobre espaldas enemigas, como quien domina por completo a un animal; amenaza, pues tiene el mismo poder que Júpiter para establecer las leyes. La bruja se reviste de rasgos propios de lo masculino: legislar, ordenar.²³ Tal usurpación de poderes, rasgos característicos de las *horrendae mulieres* en los antecedentes literarios,²⁴ no es admitida dentro del imaginario femenino en Roma: Canidia debería ser desenmascarada. A tal fin conduce la emisión directa de las pruebas judiciales que pondrán al descubierto, a modo de autodenuncia, cada uno de los actos que, arrogante, la maga enumera en la *descriptio* ya analizada (76-80). Estos versos que tien-

²³ En el Epo. V 15-24, Canidia aparece dando órdenes: *Canidia brevibus implicata viperis / erinis et incomptum caput / iubet sepulcris caprificos erutas, / iubet cupressos funebris / et uncta turpis ova ranae sanguine / plumamque nocturnae strigis / herbasque quas Iolcos atque Hiberia / mittit venenorum ferax, / et ossa ab ore ieiunae canis / flammis aduri Colchicis*.

²⁴ Con respecto a otras brujas literarias, cf. Eugene Tavenner, "Canidia and other Witches", en *Witchcraft in the Ancient World and the Middle Ages*, New York, Garland Publishing, 1992. La expresión *horrendae mulieres* para calificar a aquellas que, como las brujas, invierten las marcas positivas de la matrona en el imaginario femenino (*pudicitia* "castidad", *pudor* "actitud restrictiva frente al sexo", "sujeción a la norma en el vestido, en los actos", y *venustas* "seducción" además de la procreación) surge de la calificación de Horacio en S. I 8, quien predica de Canidia y su grupo: *horrendas aspectu* (26).

den a mostrar los tremendos poderes de quien ejerce el arte de la magia, pueden asimismo ser interpretados por el lector competente de la elite socioeconómica a la que pertenece el escritor, como la última estrategia retórica: el poeta le hace enumerar puntualmente a Canidia las experiencias de las que ha sido testigo curioso y por ello también el lector, quien tiene en mente el Epo. V y la S. I 8.

Hasta aquí, el análisis que confronta los recursos del entramado retórico: el agón de persuasión se ha desarrollado como una construcción elaborada en la que cada uno de los oponentes ha intentado obtener la conformidad del otro con su propia postura. Al mismo tiempo que se alaba a sí mismo, vitupera al otro. Al mismo tiempo que desprestigia el arte del otro, exalta el propio. Las referencias clave a una y otra arte –la magia y la escritura– aparecen mencionadas al comienzo, al final y en los versos centrales:

– El primero y el último versos del épodo otorgan a la magia categoría de *scientia* (*do manus scientiae*, 1) y de *ars* (*plorem artis in te nil agentis exitus?*, 81).

– El agonista masculino, en su afán de retribuir con alguna paga el favor que la bruja pudiera hacerle al deshacer el hechizo que lo paraliza, le ofrece alternativas²⁵: *iussas cum fide poenas luam, / paratus expiare, seu poposceris / centum iuencos, sive mendaci lyra / voles sonare* (37-40). Elige la estrategia de la lira mendaz, el arte de la cultura irónica. La *lyra mendax* ubicada en los versos centrales del épodo funciona como un eslabón entre las dos artes: por un lado, es el modo de pago que el agonista masculino ofrece a su rival por deshacer el hechizo; por el otro, es el recurso retórico para incorporar el *exemplum* no ya legendario sino

²⁵ Con un juego similar de alternativas da comienzo la S. I 8: *Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum, / cum faber, incertus scamnum faceretne Priapum, / maluit esse deum* (1-3). En estos versos, Príapo se refiere a su origen diciendo que en otro tiempo fue un tronco de higuera al que un artesano no sabía si convertir en banquito o en un dios. Se percibe la misma ironía en la dubitación del oponente masculino del Epodo XVII.

metaliterario que sigue a continuación. En este *exemplum* (42-44), aparece un escritor, que a su vez ha desarrollado una *narratio*: *Infamis Helenae Castor offensus vice / fraterque magni Castoris, victi prece, / adempta vati reddidere lumina*. El vate castigado con la ceguera por haber difamado a Helena, recupera su visión cuando los hermanos de aquélla, Cástor y Pólux, escuchan los ruegos del poeta. La alusión a la *Toma de Troya* de Estesícoro en la que el poeta hablaba de Helena con demasiada libertad²⁶ apoya la convicción de que el texto literario puede difamar –lo que desde el punto de vista de la bruja ha hecho su oponente–, pero también puede adular, una vez que el acusado reconoce su error y pide que la pena sea perdonada. El *exemplum* induce a *maiore ad minus* a considerar que si Cástor y Pólux devolvieron la visión al vate, con cuánta mayor razón Canidia debería deshacer el hechizo.

Pero el arte de la magia no escucha razonamientos ni se deja persuadir como lo hacen Cástor y Pólux. Su triunfo parece imponerse.

Sin embargo, si analizamos el lugar que ocupa el épodo XVII dentro de la trilogía, las palmas se invierten.

Mucho se ha discutido en torno a la cronología de las composiciones sobre Canidia,²⁷ pero ha sido Fraenkel quien la ha precisado más exactamente, estableciendo el siguiente orden: Epo. V, S. I 8 y Epo. XVII.²⁸

²⁶ Pl., *Fedro* 243 A; Iso., *Elogio de Helena*, 64, hacen referencia a la retractación o palinodia que habría compuesto, hecho que le permitió recobrar la visión. Cf. François Villeneuve, *Horace, Odes et Epodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 229 n 2.

²⁷ Perret sostiene que los Épodos fueron escritos alrededor del año 39. Villeneuve y Grimal se remontan al 41. En cuanto a las sátiras, su redacción parece oscilar entre el 39 y el 29. La Sátira I 8, según Lejay, data del año 38 y el Épodo XVII, en opinión de Plessis, del año 31. Cf. A. M. Tupet, loc. cit., p. 318.

²⁸ E. Fraenkel, loc. cit., p. 62. Con respecto a la alusión a los figurines de cera en el Epo. XVII (*an quae movere cereas imagines, / ut ipse nosti curiosus...*, 76-77), la misma parece referirse a la descripción de estos ritos en la S. I 8 (*Lanea et effigies erat, altera cerea; maior / lanea, quae poenis compesceret inferiorem; / cerea suppliciter stabat...*, 30-32). Esto apoyaría el orden cronológico planteado por Fraenkel.

En el Epo. V y en la S. I 8, la bruja horaciana aparece como una mujer horrenda que debe ser marginada a partir de ciertos procedimientos tales como las oposiciones y la ridiculización.²⁹

Si nos atenemos al orden fijado por Fraenkel, quien considera al Epo. XVII como la última composición del *corpus*, es posible detectar en el texto una doble finalidad persuasiva:³⁰ por un lado, refrescar la memoria respecto de lo que ya ha sido planteado en las composiciones anteriores; por otro, influir en el auditorio desatando la *indignatio* contra Canidia.

La bruja se ha arrogado una *auctoritas* masculina y ha usurpado poderes que no le corresponden. Por tal razón, el castigo que el imaginario social le ha deparado es la marginación. El poeta sabe que Canidia debe ser desenmascarada para luego desaparecer, al menos del texto, esto es, ser marginada literariamente. El contendiente hechizado será el encargado de revertir la situación y de poner en su lugar las inversiones. De este modo, demuestra que el arte de la palabra escrita resulta el poder más grande: el poeta no volverá a presentar su personaje de la bruja Canidia como protagonista de futuras representaciones literarias. Con la marginación del *topos* de la magia, puesto de manifiesto en la ausencia de Canidia a partir del Epo. XVII en adelante,³¹ Horacio aporta una contribución, acorde con su arte, a la elite socioeconómica que le da sustento. Dentro del agón quedan señalados el espacio de la *urbs* y el del Esquilino, ámbitos propios

²⁹ Cf. M. E. Steinberg-M. A. Suárez, "Canidia, *quid dixit aut tacuit*", ponencia leída en el Simposio Nacional de Estudios Clásicos UN Córdoba, 1992; "Horacio, Sátira I 8: humor, política y programa literario", *Actas de Primeras Jornadas de Estudios Clásicos U. de la República*, República Oriental del Uruguay, 1993, 1995

³⁰ En cuanto a la persuasión misma, aunque el oponente masculino del épodo sienta que no se ha cumplido el objetivo de modificar la conducta de Canidia, la actividad de persuasión se ha producido. Cf. K. Kelley Reardon, loc. cit., p. 32.

³¹ En el *corpus* horaciano, Canidia aparece mencionada en el Epo. III (*an malas / Canidia tractavit dapes?*, 8) y en las S. II 1 (*Canidia Albuci, quibus est inimica, venenum*, 48), II 8 (*Canidia adflasset peior serpentibus Afris*, 95), pero sólo en tres composiciones –Epo. V, S. I 8 y Epo. XVII– tiene un papel protagónico. Cf. Dominicus Bo, *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, 1965, s. v.

de la escritura y de la magia respectivamente. Es precisamente en la *urbs* donde el escritor de la *lyra mendax* negará a la bruja y a su *efficax scientia* toda otra posibilidad de representación ficcional. De este modo, la pregunta de Canidia que pone fin al épodo: *plorem artis in te nil agentis exitus?* (81) queda respondida afirmativamente. A partir de la marginación literaria, Canidia llorará la muerte de su arte.

