

# VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA  
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

*Comité de Redacción:*

I. BARANDIARÁN J. L. MELENA J. SANTOS V. VALCÁRCEL

*Secretario:*

J. GORROCHATEGUI

11



Torso *thoracatus* hallado en  
Iruña, Álava, la  
antigua  
*Veleia*

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD  
AINTZINATE-ZIENTZIEN INSTITUTUA

SERVICIO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1994

GASTEIZ

## SOBRE EL CARÁCTER Y EL OBJETO DE LA CRÍTICA MORAL EN LA SÁTIRA 2.5 DE HORACIO\*

RESUMEN: Este artículo pretende mostrar cómo la sátira 2.5 se ajusta a los principios básicos de la sátira horaciana, sin sobrepasarlos. El tono demasiado directo y ácido que se le ha atribuido normalmente responde a la intención del poeta de censurar el exceso de rigor, el dogmatismo; exceso que se evidencia de manera mucho más punzante por medio de la exposición de una lección *a contrario*, de una recomendación inmoral: la caza de testamentos. No obstante, los diversos recursos utilizados suavizan la crítica y refuerzan el carácter literario de la sátira.

SUMMARY: This paper shows how satire 2.5 conforms to the basic principles of Horace's pattern of satire. The straight and sour tone, usually ascribed to it, stands for the poet's intention to condemn the excess of rigor and dogmatism, which makes itself obvious in a sharper way by the exhibition of a lesson *a contrario*, an immoral recommendation: the legacy hunting. The different resources used mitigate criticism and strengthen the literary character of the satire.

0. El tono habitual de la sátira horaciana es el de la censura humana y comprensiva, lejos de la invectiva, el sectarismo o la indignación del resto de los cultivadores del género (Knoche, U., 1969, pp. 111-112; Seeck, G.A., 1991a, pp. 1-21 y 1991b, pp. 534-547). Es la censura de las actitudes y posiciones extremas mediante el gesto amable y la risa *ridentem dicere uerum*<sup>1</sup>. En palabras de J. Wight Duff (1964, p. 64): "He proved, too, that satire could be potent and incisive without reliance upon indignation and venom. The truth, even an unpalatable one, can be told with a smile". En el poeta venusino parecen concretarse las características que en una obra reciente D. Griffin concede a la sátira. El estudioso americano concibe la sátira como un género que no busca tanto la persuasión como el establecimiento de interrogantes o la provocación del lector (Griffin, D., 1994, pp. 35 y ss.).

En armonía con dicho carácter se encuentra la evolución de Horacio en su segundo libro de sátiras: aunque ya había concedido un gran papel al diálogo en los poemas de su primera obra satírica al servirse de él en el interior de las sátiras diatrínicas y narrativas, es en su segunda aportación a este género donde de forma más decidida le da entrada al construir la mayor parte de los poemas que componen este libro como diálogos dramáticos a dos voces (1, 3, 4, 5, 7 y 8). Al carácter específico de la producción satírica horaciana —no trata de imponer su verdad, a su lector corresponde la búsqueda de ésta<sup>2</sup>—, se ajustaba a la perfección el uso del diálogo puesto que "la obra

\* El presente artículo es una ampliación y reelaboración de la comunicación que presentamos en el II Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (Cádiz, 7-10 de Diciembre de 1994) titulada: «El valor del diálogo en la sátira de Horacio: el ejemplo de 2.5».

<sup>1</sup> Cf. Ch. Witke (1970, p. 50 y ss.), LaFleur (1981, pp. 1790-1826, esp. pp. 1791-1793); D. Gagliardi

(1987, pp. 13-23). Un análisis sistemático y riguroso sobre el *ridiculum*, con sus diferentes niveles y variaciones en el seno de la retórica clásica, puede encontrarse en R. Cortés (1986, pp. 37-76). La autora citada proporciona igualmente una interesante exposición de la evolución del género sátira basándose en las aportaciones de cada uno de sus cultivadores (1987, pp. 116-48).

dialogada tiende a activar la figura del lector" (Bobes Naves, M.C., 1992, pp. 162-163); igualmente adecuado es el retroceso de la figura del poeta frente a lo que ocurría en el libro I "In this book Horace takes a back seat—or even leaves the stage altogether—and introduces a variety of new characters, wise men and fools who have a message to deliver" (Braund, S.H., 1992, p. 22).

La sátira quinta, objeto de nuestro examen, se presenta como una continuación de la entrevista entre Ulises y Tiresias en las puertas del Hades o *Nekyia* (*Od.* 11.90 y ss.): el héroe pide consejo al adivino tebano con el fin de que le indique el modo de recuperar su hacienda perdida a manos de los pretendientes de su esposa; éste le aconseja que practique la caza de testamentos. Dicho poema ocupa un lugar especial dentro del conjunto armónico que constituye, según se ha reconocido habitualmente, el libro II de sátiras pues posee rasgos propios, como la ausencia total del autor o su persona—característica que comparte con 1.8<sup>3</sup>—, y sobre todo lo acerbo de la crítica a una práctica social, en gran medida real, como la señalada<sup>4</sup>, rasgo éste último que se encuentra en clara contradicción con las características reconocidas como propias de la intención satírica del venusino. El tono directo de la crítica encontrada en este poema ha llevado a algunos autores a considerarlo anti-horaciano o decididamente juvenaliano<sup>5</sup>. Tampoco faltan quienes entienden que esta sátira busca ante todo un efecto cómico y se atiene a los principios de Horacio<sup>6</sup>. N. Rudd, en una posición intermedia, no acepta la proximidad con la técnica de Juvenal, sin embargo, reconoce en ella rasgos muy poco horacianos que atribuye al tema tratado:

Como resultado de la grosería del tema, la actitud de Horacio es excepcionalmente *simple y directa*. Esto puede verse en su representación de los personajes. A diferencia, por ejemplo, de Damasipo en 2.3, que aunque se convierte en una figura objeto de burla ofrece algunas muy sensatas recomendaciones, Ulises es un pícaro falto de escrúpulos desde el principio hasta el fin. Lo mismo se puede decir de Tiresias<sup>7</sup>.

1. Pensamos que en lo directo y crudo de la presentación de esta práctica se encuentra precisamente la clave de la interpretación de la sátira: con ella no se pretende sino acentuar uno de los objetos de la censura, que ha pasado desapercibido a los críticos: el excesivo rigorismo en los planteamientos y actitudes<sup>8</sup>. Si Horacio trata frecuentemente con ironía a los personajes que defienden una posición moral o filosófica estrecha, como puede apreciarse en sátiras como 2.3 y 2.7<sup>9</sup>—de dis-

<sup>2</sup> El apelativo de Sócrates romano que le otorga W.S. Anderson (1982a, p. 42) es una buena muestra de dicha consideración.

<sup>3</sup> Hay que tener en cuenta que ambas tratan de temas en los que la presencia del poeta o de su persona atentaría contra la verosimilitud. También comparten la referencia a lo sobrenatural—una de las prácticas de las brujas Canidia y Sagana a las que se alude en ella es la evocación de las almas de los muertos, al fin y al cabo el tema central del libro 11 de la *Odisea* y de esta sátira.

<sup>4</sup> Los artículos de V. Tracy (1980, pp. 339-402) y E. Champlin (1989, pp. 198-215) exponen con claridad el alcance de esta práctica en la realidad del momento.

<sup>5</sup> Así E. Fraenkel (1957, pp. 144-45), quien acepta la opinión de W.Y. Sellar, *The Roman Poets of the Augustan Age: Horace and the Elegiac Poets*, Oxford, 1892, p. 70; más recientemente M. Roberts (1984, pp. 426-33). Igualmente D. Armstrong (1989, p. 48) reconoce el valor juvenaliano.

<sup>6</sup> Cf. K. Sallmann (1970, pp. 178-203); E.S. Ramage, D.L. Sigsbee, S.C. Fredericks (1974, p. 79); S.H. Braund (1992, p. 23). F. Muecke (1993, p. 179), por su parte, adopta una postura intermedia.

<sup>7</sup> N. Rudd (1966, p. 240) rechaza el carácter juvenaliano de la sátira que analizamos, pero la considera poco horaciana por lo directo del ataque, carente de toda matización a su juicio.

<sup>8</sup> Creemos aplicable a la sátira 2.5 lo que señala E.S. Ramage (1974, p. 84) a propósito de 2.4: "The real satiric ridicule, then, is not in the basic description of a meal. Here, as in the preceding Stoic satires, the excessive and enormous are the satirist's target."

<sup>9</sup> La inclusión de Tiresias entre los *doctores inepti* del libro II de las sátiras de Horacio por parte de W.S. Anderson (1982a, pp. 41 y ss.), así como la aceptación de dicha característica como rasgo horaciano en esta sátira por parte de M. Roberts (1984, p. 433), es una buena base para sostener lo que nosotros decimos.

tinta manera también en 2.4 e incluso en 2.1<sup>10</sup>—, resulta verosímil que también aquí sea objeto de burla la rigidez de los planteamientos didácticos de Tiresias. Por ello, es posible examinar el sentido de la sátira desde otro punto de vista. Para hacerlo, pasaremos revista al diálogo que se establece entre los personajes de la sátira, Ulises y Tiresias; igualmente consideraremos, aunque de manera menos exhaustiva, el valor del diálogo intertextual que se establece, a través de la parodia, entre Horacio y Homero. A partir del examen de dichos aspectos será más fácil valorar la comunicación entre el autor y su público.

K. Sallmann (1970, p. 178), en su detallado análisis del poema que nos ocupa, destaca como uno de los puntales de la sátira la parodia de la poesía hexamétrica didáctica pero, a nuestro juicio, no advierte el alcance de dicha parodia, pues consideramos que, al contrario de lo que él defiende (1970, p. 184), dicha parodia es decisiva a la hora de interpretar el sentido último del poema. Desde luego, no pensamos que el objeto de la censura sea la poesía didáctica en y por sí misma—como tampoco pensamos que la parodia de Homero envuelva una burla de la poesía heroica como tal—, pero sí estamos persuadidos de que la adopción del tono didáctico y la imitación de tal estilo se debe a algo más que el simple deseo de suscitar la risa<sup>11</sup>. Y este algo más—nos parece—reside en el hecho de exponer la captación de testamentos como algo digno de ser enseñado<sup>12</sup>. En este sentido, el contenido básico del texto puede resumirse en una simple frase: "instrucciones para convertirse en un esclavo". El discurso de Tiresias se reduce a la exposición de una forma de esclavitud. Si esta traducción o glosa parece artificial, un pasaje de Cicerón, citado por los comentaristas de la sátira para aclarar algunos puntos del poema (1921, *ad. loc.*), sirve de medio claro de transición entre los extremos señalados. Nos referimos a un pasaje de sus *Paradoxa Stoicorum* en el que utiliza como ejemplo para ilustrar una de las más importantes paradojas de los estoicos—la que expresa que sólo los sabios son libres—la esclavitud a la que se ven sometidos quienes se entregan a la caza de testamentos:

An corum seruitus dubia est qui cupiditate peculii nullam condicionem recusant durissimae seruitutis? Hereditatis spes quid iniquitatis in seruiendo non suscipit? Quem nutum locupletis orbi senis non obseruat? Loquitur ad uoluntatem, quidquid denunciatum est, facit; adsectatur, adsidet, muneratur. Quid horum est liberi? Quid denique serui non inertis? (*Parad.* 39).

No nos parece justo atribuir a la casualidad el hecho de que Horacio se sirva de los mismos términos que emplea Cicerón en su tratado para calificar dicha práctica: *Cum te seruitio longo cura-que leuarit* (2.5.99). El tono didáctico que se observa en la mezcla de consejos y ejemplos, y el carácter dogmático destacado por el uso del imperativo marcan la parodia de este tipo de texto (Sallmann, K., 1970, pp. 178-179), a la par que muestran de manera evidente el sentido: se trata de una visión maliciosa de las enseñanzas excesivamente limitadoras<sup>13</sup>. La presentación por vía negativa acentúa el efecto y exige, a la vez, una mayor participación del lector en la reconstrucción del significado.

<sup>10</sup> Así lo expresa con claridad K. Büchner (1979, p. 105).

<sup>11</sup> R. Cortés (1994, p. 100) sostiene el doble objeto de la parodia de esta sátira: la poesía épica y la didáctica.

<sup>12</sup> No tanto, o al menos no sólo, como un arte aprendible según lo que indica K. Sallmann (1970, p. 181).

<sup>13</sup> No creemos, de acuerdo con N. Rudd (1966, pp. 234-35), que se trate de una disputa filosófica sobre escuelas, sino una crítica general de su estrechez de mentes.

Horacio convierte a Tiresias en un maestro que expone su *ars* ante un discípulo deseoso de aprenderla, requisito imprescindible de todo buen alumno. La caracterización del adivino como personaje que no miente le califica especialmente para una exposición rigurosa y estrecha que no deja posibilidad de rechazar sus exigencias, por difíciles de cumplir que resulten o por moralmente negativas que sean. Tiresias es, al igual que Damasipo o Davo, personajes que exponen la esencia de la doctrina estoica en 2.3 y 2.7 respectivamente, un dogmático, sólo que su lección, por ser inmoral, evidencia con mayor claridad dicho carácter<sup>14</sup>. La mejor parodia de una exposición estrecha es llevarla al absurdo, y una buena forma de conseguir este propósito consiste en utilizar un contenido inadmisibles. Esta es la vía por la que ha optado el poeta en esta ocasión; en otros casos ha recurrido a fórmulas diferentes y menos llamativas<sup>15</sup>.

2. El diálogo entre Ulises y Tiresias se limita a cuatro momentos. El primero de ellos, y el más amplio, se da en la parte inicial en la que se fijan las condiciones en que éste va a tener lugar (A: vv. 1-22). Los interlocutores son un experto, una persona capacitada para la exposición, y un ingenuo deseoso de aprender. Esta fase consiste en una serie de intercambios basados en el marco homérico que sirve, a su vez, para delimitar claramente dentro del conjunto las coordenadas necesarias para la correcta interpretación del texto. Los momentos restantes en los que se da el diálogo responden a tres interrupciones de la exposición de Tiresias por parte de Ulises (B: vv. 17-22; C: vv. 58-61 y D: vv. 76-79). La brusca despedida del adivino supone el final de la sátira (E: vv. 109-110). Este intercambio de frases muestra, en lo profundo, la imposibilidad del diálogo; sólo la aceptación de las razones de uno por parte del otro es posible, no hay, por lo tanto, más que una sola dirección en la comunicación.

El punto de partida lo constituye la petición de información por parte de Ulises y la contestación correspondiente de Tiresias (A). Los dos turnos iniciales delimitan la situación, el fondo homérico; pero, además —esto es lo que nos interesa especialmente—, fijan las condiciones del diálogo: la fe que expresa Ulises en Tiresias (*o nulli quicquam mentite*, v. 5) y sus vaticinios (*uides... te uate*, vv. 5-6), que da por cumplidos, es una muestra bien evidente de ello; además, sirve de *captatio benevolentiae*<sup>16</sup> efectiva, como se comprueba por la disposición de Tiresias a hablar estableciendo así su capacidad modal de *poder* y *saber*. El tebano inicia por ello la exposición de su arte para conseguir riquezas, la caza de testamentos. La determinación de la forma que tomará la exposición se encuentra, a nuestro juicio, en la frase *horres pauperiem missis ambagibus* (v. 9), que parece responder a un desplazamiento en su atribución, puesto que, si no sintácticamente, lógicamente sí afecta al discurso del tebano y justifica su exposición radical<sup>17</sup>. A la vez sirve, a nuestro juicio, para establecer las condiciones en que se va a producir el mensaje, la comunicación entre poeta y lector.

La primera objeción (B) no tarda en llegar y tiene lugar en el momento en que se le pide a Ulises, insensible a las referencias deshonrosas a su propio Lar —circunstancia bastante llamativa en al-

<sup>14</sup> También 2.4 es una burla del exceso, en este caso de la preocupación por el arte de la cocina. La presentación del menú que expone Catio como si se tratara de preceptos filosóficos cumple a la perfección con el propósito. En cierta medida, se puede situar en el mismo nivel la sátira 2.4, como pone de manifiesto N. Rudd, pero también 2.2 si nos atenemos a la interpretación de la figura de Ofelo que hace R.P. Bond (1980, pp.112-126).

<sup>15</sup> En este sentido, podemos señalar que el marco sirve de justificación a este tipo de ironía, al que Horacio recurre en alguna ocasión aunque, eso sí, matizándola por diversos medios. Así en *Epist.* 1.6. y, de una manera menos sostenida, en *Epist.* 1.1 a partir del verso 53, donde pone en boca de Jano las siguientes palabras: *o ciues, ciues, quaerenda pecunia primum est, / uirtus post nummos!*

<sup>16</sup> En el inicio de la sátira 2.4 se observa con claridad el proceso de adulación con el fin de hacer hablar a un personaje.

guien que ha convertido el regreso al hogar en su meta—, que conceda en público el sitio de honor a un tal Damas; un antiguo esclavo (Kiessling A., Heinze, R., 1921, *ad loc.*), lo que supone una degradación en su posición social, al exigírsele una tarea más propia de un esclavo que de un héroe (*utne tegam spurco Damae latus?*)<sup>18</sup>. Ulises rechaza en principio tal consejo y recurre para ello al recuerdo de su comportamiento heroico (*haud ita Troiae me gessi, certans semper melioribus*): no acepta por el momento la nueva función que se le propone. La segunda respuesta del héroe, en cambio, supone la aceptación absoluta (*fortem hoc animum tolerare iubebo, et quondam maiora tuli. tu protinus unde diuitias aerisque ruam, dic augur aceruos*). Para este cambio han sido suficientes unas pocas —pero tajantes— palabras de Tiresias mostrando como única salida a la situación la práctica de la técnica que le propone (*ergo pauper eris*), que disipan toda incertidumbre en Ulises: al adivino le basta recordar las condiciones iniciales del diálogo *horres pauperiem*. Prácticamente no existe proceso de persuasión: una vez aceptada la capacidad del maestro, sólo queda repetir las condiciones del arte que se explica, o mejor aún, las consecuencias que provocará el desconocimiento de tal técnica, consecuencias que son precisamente las que tratan de evitarse mediante la consulta. El planteamiento riguroso se demuestra en la falta de reconocimiento de otra opción posible<sup>19</sup>.

La aceptación de las condiciones de Tiresias, expresada mediante palabras que prácticamente traducen el original homérico (*Od.* 20.18), refuerza la parodia. Busca Horacio de este modo la decepción de las expectativas del lector. El referente esperado de *hoc*, lo que se espera que Ulises ordene soportar a su espíritu, es *pauperies*; sin embargo, él alude a la protección de Damas<sup>20</sup>. Por otro lado, esta segunda intervención del héroe prueba la endeblez de sus dudas: su avidez ha aumentado, una vez disipadas las dudas por el maestro, se lanza con más ímpetu al aprendizaje. El deseo de recuperar los bienes perdidos indicado en el segundo verso (*amissas reparare res*) se convierte en ansia de montones de dinero (*ruam aceruos*). A partir de aquí sólo será motivo de intervención aquello que puede obstruir o retrasar la lección. Es interesante destacar que A. Cartault (1899, p. 90) indicara lo extraño de la estructura de esta exposición. Según el autor citado, en la exposición de Tiresias hay un falta de lógica, pues el adivino comienza su lección (v. 10: *accipe qua ratione queas ditescere*), y sólo más tarde (vv. 23-24: *dixi equidem et dico captus astutus ubique/ testamenta senum*) enuncia su contenido. Si entendemos esta primera parte como una prueba de la disposición del discípulo que el maestro realiza, creemos que el orden se ajusta perfectamente a la lógica<sup>21</sup>. Podemos, por tanto, considerar esta primera intervención como una forma de asegurar la comunidad de intereses de los hablantes, una manera de reafirmar el acuerdo o contrato inicial entre los dos personajes. Si aceptamos que la exposición de la *ars* no comienza hasta el verso 23, como es-

<sup>17</sup> La expresión habitual como calificación del lenguaje oracular (Livio, 1.56.9, a propósito del oráculo de Delfos) resulta aquí valiosa para la interpretación.

<sup>18</sup> Juvenal expone esta inversión de papeles en la sociedad *hic seruo cludit latus ingenuorum/ filius* (3.131-32)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> El aprendizaje y la práctica de toda *ars* exige esfuerzo —*labor omnia uicit, improbus*, Verg., *G.* 1.145-146—; la vejación asumida por Ulises tendría un significado similar. La repetición a lo largo de la lección de lexemas referidos a la constancia (*neu spem deponas*, v. 25; *persta atque obdura*, v. 39) va en la misma dirección.

<sup>20</sup> El efecto cómico se acentúa por la frecuencia de aparición de expresiones que significan *soportar* o *tolerar* la pobreza (*pauperiem pati*) en Horacio: *Carm.* 1.1.18-19; 3.2.1; 3.24.42; 4.9.40.

<sup>21</sup> En este aspecto es importante la estructura de la sátira. Nos parece adecuada la que establece M. Roberts (1984, p. 427), que corrige y simplifica otras anteriores. Según el citado autor, la sátira se compone de tres partes: introducción (A: 1-22), desarrollo (23-98) y conclusión (E: 99-110). La parte central, la exposición de la *ars captatoria*, se divide a su vez en otras tres partes (B: 23-44; C: 45-69 y D: 70-98) bien delimitadas por marcas que indican las diferentes fases de la exposición: *accipe/ praeterea/ illud ad haec iubeo*.

tablece la división propuesta por M. Roberts<sup>22</sup> que considera los versos anteriores como introducción, dicha valoración adquiere un mayor sentido.

La segunda interrupción (C) enfatiza el elemento central, la profecía romana de Nasica y Corano, pero muestra además el talante de la conversación mantenida por ambos personajes:

- num furis? an prudens ludis me obscura canendo?
- o Laertiade, quidquid dicam aut erit aut non:  
diuinare etenim magnus mihi donat Apollo.
- quid *tamen* ista uelit sibi fabula, si licet, ede
- tempore, quo iuuenis...

La intervención de Ulises se explica por la falta de comprensión de lo expuesto, al anunciar Tiresias un hecho futuro —la historia de un hombre que se burla de su suegro que le ha concedido la mano de su hija con el afán de recibir un testamento— y mencionar en términos un tanto crípticos el resultado (*plerumque recoctus scriba ex quinqueuero coruum deludet hiantem captatorque dabit risus Nasica Corano*, vv. 56-58). Se produce una interferencia comunicativa que se debe aclarar; pero los términos de la respuesta de Tiresias tendrán un alcance mucho mayor que la simple aclaración de la interferencia. Aparte de la ambigüedad y el efecto cómico que provoca, la imitación exagerada y, por tanto, bien visible del estilo épico y oracular utilizado en las palabras de Tiresias tiene una doble función: reforzar la construcción de la parodia y, además, en lo que se refiere a Ulises, mantener el carácter categórico del contrato; al indicar Tiresias —mediante un argumento basado en su propia persona— la procedencia divina de su saber, recuerda a su interlocutor las capacidades que éste le ha reconocido en el principio del diálogo. La manifestación de sus poderes, el alarde de sus capacidades, que se observa en el anuncio profético de la historia de Nasica y Corano contada en un estilo claramente épico —*tempore quo, tellure marique, forti, procera* (vv. 62-64)<sup>23</sup>—, sirve de demostración ante el alumno que duda. Por supuesto, tampoco falta la crítica, que surge a través de la ironía, a la mántica oficial.

La interferencia comunicativa motiva la denuncia del incumplimiento del contrato establecido en el inicio de la exposición de Tiresias: *missis ambagibus*, y la consiguiente petición para que sea aclarado su significado: *ede*. La expresión *si licet* incluida en la petición de Ulises, muy adecuada en el contexto —el adivino no siempre está autorizado a revelarlo todo—, denota la sintonía del héroe con su interlocutor; la aceptación de sus capacidades, aunque puede igualmente servir como medio de construcción de la ironía<sup>24</sup>. Por último, la partícula *tamen*, que encabeza la segunda intervención de Ulises en este diálogo, refuerza la idea de la premura, su ansia de saber exclusivamente aquello que le interesa. El sentido de dicha expresión es similar a la expuesta en el verso 19: *tu protinus*. Una vez que ha disipado sus dudas sobre la credibilidad del augur, no quiere perder más tiempo en explicaciones de este tipo. El carácter cómico de la precisión es bastante claro, nos parece.

<sup>22</sup> Véase nota anterior.

<sup>23</sup> Cf. A. Kiessling-R. Heinze (1921, *ad. loc.*).

<sup>24</sup> Es difícil decidir si todo el discurso de Tiresias es irónico en sí mismo, o bien si hemos de entender que la ironía que caracteriza esta sátira surge de la distancia entre el rango de los personajes y el mensaje que exponen, es decir, si ésta nace de la construcción paródica.

La última de las objeciones se produce cuando Tiresias aconseja a Ulises que utilice a Penélope como medio para conseguir testamentos (D). Éste no protesta en absoluto por el consejo, tan sólo pone en duda la disponibilidad de su esposa:

- putasne,  
perduci poterit tam frugi tamque pudica  
quam nequiere proci depellere cursu?
- uenit enim magnum donandi parca iuuentus.

La dificultad que entraña la realización de lo indicado por el maestro es lo único que hace reaccionar al de Itaca, que de este modo da buena prueba de su disposición a la acción. El discurso ha tenido su efecto, ha habido un proceso de convencimiento de Ulises por parte de Tiresias, ahora ya todo lo que diga el adivino es aceptado. Entre la objeción inicial, sobre la propia persona de Ulises, y la objeción final, sobre la disponibilidad de su esposa, hay un largo periplo solamente interrumpido por una falta de comunicación. Ulises ahora ya está dotado de un saber que le concede la capacidad de *poder hacer*. Como señala Ch. Perelman (1989, p. 104): "el discurso educativo, igual que el epidíctico, tiende no a revalorizar al orador, sino a crear cierta disposición en los oyentes. Contrariamente a los géneros deliberativo y judicial, los cuales se proponen obtener una decisión de acción, el epidíctico, como el discurso educativo, crea una simple disposición a la acción". La disponibilidad es total, las objeciones se limitan al plano de la acción. La respuesta de Tiresias en perfecta armonía con la consideración que Ulises tiene sobre el dinero encuentra una base, al igual que el punto de partida, en el modelo homérico o hipotexto<sup>25</sup>. Nos encontramos ante una transformación muy aguda de *Od.* 18.275 y ss.<sup>26</sup>:

Los que pretenden a una mujer ilustre, hija de un hombre opulento, y compiten entre sí por alcanzarla, traen bueyes y pingües ovejas para dar convite a los amigos de la novia, hácnle espléndidos regalos y no devoran impunemente los bienes ajenos<sup>27</sup>.

La facilidad del convencimiento y, principalmente, el carácter degradante del consejo<sup>28</sup> muestran un crescendo en la exposición de la *ars* de Tiresias, la rigidez de los planteamientos, que no remite ante nada, alcanza su punto máximo de evidencia. Así prosigue la exposición sin ninguna interrupción hasta la indicación del éxito: la muerte de la presa y la obtención del testamento. Damas será entonces su compañero. La consumación del consejo, la esclavitud, se hace evidente de este modo (vv. 100-101).

El final del diálogo (E) nos devuelve a la situación de partida y al mundo homérico: Proserpina arrastra al Hades a Tiresias y éste se despide de Ulises: *sed me/ imperiosa trahit Proserpina; uiue ualeque*. Dicho final supone una brusca vuelta al paisaje un tanto olvidado donde transcurren los hechos, el olvido parece envolver incluso a los personajes —basta recordar la alusión de Tiresias al Orco (v. 49), totalmente ajena a la situación real de los personajes como señala F. Muecke (1993,

<sup>25</sup> Empleamos aquí la terminología de G. Genette (1989, pp. 14-15).

<sup>26</sup> De acuerdo con lo que expresa F. Muecke (1993, p. 190). Tampoco está ausente un tópico de la literatura amorosa, cf. Ovidio, *Am.* 1.8.43: *casta est quam nemo rogauit* (cf. Rudd, N., 1966, p. 231).

<sup>27</sup> Cito por la traducción de L. Segalá, *Odisea*, Barcelona, 1982.

<sup>28</sup> El símil animal referido a Penélope (*ut canis a corio numquam absterrebitur uncto*, v. 83) puede entenderse, de acuerdo con M. Roberts (1984, pp. 430-31) que se basa en una opinión de W.S. Anderson (1982b, pp. 115-150), como una muestra de la deshumanización de los personajes, pero no compartimos sus conclusiones.

p.186). Una conclusión así invita a la relectura, Horacio juega con los dos mundos representados, el de los vivos, el que parece dominar, y el de los muertos, que irrumpe bruscamente en este momento. La irrupción brusca le confiere un efecto mucho más poderoso, pues contribuye a restablecer de manera inesperada una de las líneas del diálogo entre poeta y público que había pasado a segundo plano. Dicho giro final evidencia el carácter abierto de la sátira (Griffin, D., 1994, pp. 97 y ss.) que no tiene una conclusión precisa. De este modo el lector se sorprende y más que convencido de una verdad es invitado a hacerse preguntas y reconstruir el significado de lo leído.

3. El examen que venimos haciendo no deja de ser reductor, puesto que no hemos tenido en cuenta un importante número de elementos componentes de la sátira que son decisivos a la hora de interpretar el sentido del poema en su conjunto. Hasta aquí tan sólo hemos concedido atención a la organización de las partes dialogadas, con el fin de mostrar la relación que se establece entre los interlocutores; es el momento de examinar los demás elementos.

En lo que se refiere al tema concreto elegido para ilustrar la crítica del dogmatismo, la caza de testamentos, no hay duda de que en el poema de Horacio hay censura a dicha práctica, pero pretender que se trata de provocar la indignación (Roberts, M., 1984, pp. 432-433) en el lector nos parece exagerado. Uno de los argumentos en que se basa M. Roberts (1984, pp. 429-431) para tal interpretación es la elección por parte del poeta de la imagen de la caza —uno de los elementos articuladores de la sátira, como señaló N. Rudd (1966, pp. 231-33)— para el tratamiento del tema. De dicha imagen y de la comparación con el mundo animal a que da lugar, se deriva la posibilidad de entender que Horacio plasma en su poema unas relaciones deshumanizadas con el fin de provocar la indignación de sus lectores ante una práctica que conduce a tal degradación. Aunque no rechazamos lo que señala el citado autor, nos parece exagerado atribuirle la función que propone, pues, por citar un ejemplo, no es menos animalizadora tal imagen cuando la utiliza Ovidio (*Ars.* 1. 44 y ss.), y no creemos que en su decisión estuviese el deseo de provocar en sus lectores un efecto semejante.

Lo que hemos señalado hasta aquí sobre el carácter del discurso de Tiresias supone una objeción importante a esta consideración<sup>29</sup>: sería contradictorio mezclar una crítica del dogmatismo con una actitud poética dogmática. Además, y esto es a lo que atenderemos a continuación, la cantidad de recursos literarios empleados (Sallmann, K., 1970) —de manera especial la parodia del texto homérico y la ironía de ella derivada, medios ambos muy apropiados para conseguir distanciamiento— es un buen antídoto contra la interpretación simple y unívoca de esta sátira. La construcción de la parodia, a nuestro juicio, busca ante todo un efecto cómico y establece un juego literario interesante en la comunicación con el público con lo que palia la dureza de la crítica que pueda derivarse de la presentación directa y mantiene dentro de las coordenadas habituales de la sátira horaciana la censura aquí expuesta.

No vamos a entrar aquí a dilucidar las interrelaciones establecidas entre parodia, sátira e ironía, relaciones complejas, aunque ampliamente estudiadas, pero sí queremos examinar algunos puntos concretos de esta relación<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Podemos aceptar la idea que propone M. Roberts sobre la deshumanización de las relaciones como una marca más de la caracterización del discurso de Tiresias, crudo y sin reservas.

<sup>30</sup> Para ello remitimos a los artículos de L. Hutcheon (1978, pp. 467-77 y 1981, pp. 140-155). Por su parte, R. Cortés (1986, pp. 96-125) analiza las rela-

ciones entre sátira y parodia. En un trabajo posterior (Cortés Tovar, R., 1994, «Parodia y Sátira (con especial referencia a Horacio Serm. II.5)», en *Actas del IX Simposio de la SELGYC*), en prensa en el momento de redactar nuestro artículo, estudia dichas relaciones, teniendo en cuenta la sátira que analizamos.

La parodia en sí misma exige un lector determinado; aunque en este caso el tema sea muy conocido y accesible a un público medianamente preparado, la cercanía al texto modelo es un medio útil para captar la sutileza de la confección del poema y por tanto exige un esfuerzo en el lector. De la misma manera, la ironía y la ambigüedad son medios que exigen una participación activa de éste. Son, por lo tanto, todos ellos recursos que operan en un mismo sentido en lo que se refiere a los dos extremos de la comunicación literaria (Booth, W.C., 1986, p. 40 y ss.): la exigencia de un lector muy competente; lo que nos parece un buen contrapunto a la consideración demasiado parcial de la sátira; el deseo de provocar indignación debería, a nuestro juicio, manifestarse de manera más directa, sin tantos paliativos, sin poner tantos recursos en juego.

La parodia puede considerarse como un recurso neutro<sup>31</sup>, en el sentido de que por sí solo no es necesariamente un instrumento de crítica o burla, pero, por su misma condición, cuando entra en la sátira —la sátira paródica— se somete a la intención de ésta (Cortés, R., 1986, p. 124). En ese caso, su efecto dependerá del tipo de sátira en el que se integra y, desde luego, el ataque y la censura de Horacio no suelen ser demasiado hirientes, por lo que cabe pensar que tampoco en este caso lo sea. Además, el modo particular de la construcción de la parodia nos parece determinante para establecer el sentido de la sátira y para calibrar los posibles efectos de ésta en el lector. Por un lado, el juego que establece Horacio al ceñirse estrechamente al texto original en los momentos que menos se espera, o el alejamiento del hipotexto por medio de la mezcla de tiempos, el de Homero y el de Horacio, busca la consecución de un efecto cómico; un valor similar puede atribuirse a la mezcla del estilo más elevado de la épica con las expresiones de carácter coloquial que esmaltan el texto, como vio N. Rudd (1966, pp. 233-234). Por otro lado, mediante la parodia, se genera un segundo efecto de mayores consecuencias. El vaticinio de Tiresias, que en el texto homérico anunciaba a Ulises el regreso a casa en condiciones de pobreza proporciona a Horacio el punto de partida del poema, era el requisito imprescindible para que la sátira resultase efectiva<sup>32</sup>. A esto se añade el propio carácter de los personajes: un adivino que está capacitado para conocer y decir la *verdad* y un personaje empobrecido, pero dotado de astucia y paciencia, poseían las cualidades necesarias para la tarea que se propone Horacio. La ambigüedad de Tiresias —por la propia actividad a que se dedica— y, en especial, la de Ulises —por el carácter específico de sus propias virtudes<sup>33</sup>— facilita el giro dado al hipotexto. Igualmente es perfectamente adecuada la exposición de un *ars captatoria*, una técnica de caza, puesto que, como el propio Horacio señala en diferentes pasajes de su obra, dicha práctica exige trampas y ardidés (*dolos*, *Epist.* 2.34); y una gran paciencia (*Carm.* 1.1.125-26; *Epist.* 2.29-361)<sup>34</sup>. La elección del modelo, por lo tanto, está perfectamente justificada y su valor es claro; la utilización que de él hace, también. La avidez de riquezas de Ulises le deja en manos de un Tiresias sin escrúpulos que hablará, en pleno uso sus poderes, diciendo la *verdad* a las claras, con crudeza en su exposición. En ese sentido, tal como señala R. Cortés, creemos que la construcción es perfectamente adecuada, la integración de todos los componentes como la autora citada se-

<sup>31</sup> De acuerdo con lo que señala L. Hutcheon (1981, p.147).

<sup>32</sup> Como señala R. Cortés (1986, p. 125) con toda claridad: «el referente extratextual del texto original, el de la parodia y el de la sátira tienen que coincidir, o mantener, al menos, una coherencia».

<sup>33</sup> C. García Gual (1983, pp., 41-42) lo indica claramente al comentar las palabras que le dirige Atenea cuando regresa a Itaca: «La diosa, que viene a proponerle un nuevo plan de disfraz y disimulo, reconoce así ese aspecto tan destacado de Ulises, el artero y de mu-

chos trucos, polytropos; y elogiándole, ya que estas palabras iniciales encubren un cariñoso elogio por su capacidad de engaño, le da el mismo adjetivo que Alcínoo le negaba. Ulises es epiklopos, un «embustero», ávido siempre de ganancias (kerdaléos) como el zorro de las fábulas». Para un examen general del tratamiento de la figura de Ulises, puede consultarse W.B. Stanford (1963).

<sup>34</sup> Un examen de este tipo de imágenes se puede encontrar en P.-J. Dehon (1988, pp. 831-33).

ñala es perfecta. Tal ajuste no parece adecuarse bien con una una consideración demasiado simple y, por ello, parcial de la sátira.

K. Sallmann (1970, pp. 191-192) incide en la caracterización de la sátira como una exposición, una manifestación de lo absurdo, por ser la caza de testamentos una tarea que exige constancia y cuyo fruto es más que irregular. Creemos que la parodia elegida contribuye a potenciar el efecto señalado. Ésta cobra un valor nuevo al incidir en las virtudes atribuidas por Homero al personaje, la paciencia y la astucia; de este modo pone de relieve precisamente la enormidad de la tarea. Es decir, la parodia degrada a Ulises, pero a la vez en cierto sentido —si puede decirse así— engrandece el tema: ¿no nos está diciendo Horacio aquí que la tarea del cazatestamentos es absurda y ridícula en sí misma? Y, en efecto, mostrar lo absurdo de una pretensión o conducta se ajusta de manera bastante clara a los presupuestos de la sátira de Horacio y de la sátira en general<sup>35</sup>. La presentación como un arte que debe aprenderse y las virtudes requeridas, las de Ulises, implica que la tarea es propia de una persona dotada con las virtudes de un héroe épico —aunque en la dirección equivocada— con lo que lo absurdo de tal práctica se pone más en evidencia, y así se suaviza la dureza del ataque. La utilización de un mundo lejano, el de la épica, es una manera efectiva y menos zahiriente de mostrar lo que es efectivamente la sátira, en palabras de J. Swift: un espejo en el que quien mira contempla el rostro de todo el mundo excepto el suyo, o según los propios términos de Horacio: *quid rides? mutato nomine de te / fabula narratur* (Serm. 1.1.69-70).

La corroboración de este absurdo se afianza en el final de la sátira: cuando Ulises es nombrado heredero a la muerte de Damas (*Quartae sit partis Ulixes / audieris heres*, vv. 100-101), es decir, cuando Tiresias parece haber puesto fin a su lección y, con ello, a su recomendación de la esclavitud, prosigue su enseñanza aconsejando ahora la captación de nuevos testamentos entre los los coherederos ancianos:

siquis forte coheredum senior male tussiet huic tu  
dic, ex parte tua seu fundi, siue domus sit  
emptor, gaudentem nummo te addicere (vv.106-109).

Es, pues, la labor del *captator* una dura tarea sin final —al igual que la ambición, exige un trabajo continuado y sin descanso— que nos remite a un esfuerzo bien conocido y, además, ilustrado también en el hipotexto homérico: los castigos eternos (Tántalo, Sísifo: *Od.* 11, 586-600). El final inesperado de la sátira, aparte de los efectos señalados anteriormente, refuerza tal identificación, ya advertida por K. Sallmann (1970, pp. 191-192). Todos los recursos empleados nos impulsan a sonreír en connivencia con Horacio y a experimentar un sentimiento de lástima, más que de indignación, hacia los personajes entregados a tal práctica. La crítica del dogmatismo, la razón, a nuestro juicio, de la pintura en colores tan vivos, se enfatiza de este modo.

De igual manera, la parodia logra un cuestionamiento amable del propio Homero y de la figura de Ulises, entre la visión admirativa que el propio Horacio comparte y la visión degenerada puede surgir el interrogante, la pregunta sobre el lugar en que se debe situar al héroe de Itaca y con ello plantear dudas sobre su carácter. La ambigüedad del propio personaje se prestaba a ello, como hemos visto. Pero esta visión, netamente opuesta a la expresada en otros pasajes de la obra horaciana<sup>36</sup> —ambas son irreales como señala N. Rudd (1966, p. 235)—, es una buena prueba de cómo entender la sátira y no tomar al pie de la letra lo que señala el poeta. Además, sirve de medio para

<sup>35</sup> Si aceptamos las propuestas de D. Griffin (1994, p. 63).

<sup>36</sup> Compárese la imagen de Ulises que se nos da aquí con la proporcionada por *Epist.* 1.2.17-23.

una valoración plena de la sátira como género en el que no se puede dejar fuera ni el componente literario, ni el ético, social e histórico que vehicula. Creemos que poco se gana dejando a la sátira privada de uno de sus elementos componentes<sup>37</sup>.

Pero el autor dirige el sentido por otros medios. Muchos son los elementos que cooperan en la consecución de la comicidad: además de los que componen la parodia principal, la homérica, cabe señalar el continuo cambio de planos estilísticos, la parodia del género didáctico a lo largo de toda la sátira, la del estilo épico del poeta Furio (vv. 39-41). Todos ellos son una clara muestra de la intención del poeta así como una manifestación del juego que propone a su lector. Por todo ello, creemos que la sátira analizada se mantiene perfectamente dentro de la contención propia del poeta venusino, del *ridiculum liberale*, alejado de la invectiva. La recurrencia de expresiones que aluden a la burla y a la risa es una confirmación más de lo que decimos. La primera de ellas, situada en el inicio del poema (v. 3: *quid rides?*), expresa la reacción de Tiresias a la petición de Ulises y posee, por su propia posición, un valor notable. Las demás se sitúan en el centro del poema y se refieren a la anécdota de Nasica y Corano (v. 57: *dabit risus*; v. 56: *coruum deludet biantem*; v. 58: *ludis me?*)<sup>38</sup>. La importancia concedida a la narración del fracaso de los cazadores —el cazador cazado— posee un valor similar. En efecto, los dos casos en que éste se produce, Nasica (vv. 55-69) y el joven que asedia la anciana de Tebas (vv. 84-89), ocupan un espacio importante dentro de la sátira y en ambos relatos destaca el tono cómico. En el primero éste resulta sobre todo del empleo del estilo épico; en el segundo, principalmente por el contenido de lo expuesto<sup>39</sup>.

Por otro lado y en conexión con lo dicho, la frase *num furis? an prudens ludis me obscura canendo?* (v. 58) y la respuesta correspondiente de Tiresias, deliberadamente ambigua y, en cierto sentido, tautológica: *quidquid dicam aut erit aut non: diuinare... mihi donat Apollo* (vv. 59-60), pueden servir de resumen del proceso de la sátira. Aquí surge la ambigüedad y los interrogantes para el lector a la par que el reto placentero de su lectura: el discurso riguroso de Tiresias puede no ser otra cosa que una burla irónica. La duplicidad, la ambigüedad, es un elemento decisivo en la sátira<sup>40</sup>, ambigüedad que si bien no evita la censura del dogmatismo ni de una práctica social como la búsqueda de testamentos plantea un buen número de preguntas sobre la naturaleza de esta práctica y la relación a que da pie. Es decir, hay un acuerdo, una conformidad sobre la naturaleza distorsionadora de la relación que se establece entre el cazador de testamentos y su presa, como hay consenso en que el exceso es malo, pero la manifestación de la exigencia y esfuerzo que supone el ejercicio de de tal labor suaviza la censura.

Nadie duda de la maldad intrínseca de esta práctica, pero al poeta le importa cómo abordar el tema de una manera que, sin que resulte un puro juego vano, tampoco responda a un planteamiento ético estrecho, es decir, conseguir un producto literario profundamente elaborado y que, a la vez, haga reflexionar al lector sobre la verdadera naturaleza de una práctica de la sociedad de su tiempo. En este sentido se puede hablar de la sátira como investigación y provocación. Así se le ofrece al lector la posibilidad de experimentar un placer literario intenso y, a la vez, la de interrogarse sobre la corrección de un planteamiento de vida y de un modelo de conducta. Con todos estos detalles creemos suficientemente aclarado el tono de la sátira.

<sup>37</sup> En esto estamos plenamente de acuerdo con los puntos de que parte S.H. Braund (1989, pp. 1-3 y 1992, pp. 1-5) para su interpretación de la sátira.

<sup>38</sup> D. Griffin (1994, p. 85) expresa una idea similar cuando habla del carácter de la sátira horaciana como juego.

<sup>39</sup> También en este caso, el comienzo de la narración marca el tono: *me sene...* (v.84).

<sup>40</sup> F. Muecke (1993, p. 178) defiende la existencia de tal duplicidad a lo largo de la sátira.

4. Volviendo al punto de partida, podemos decir que esta sátira se ajusta, sin perder sus rasgos peculiares, a las características propias de la sátira horaciana: el tono directo sirve de censura del rigorismo que, al ser mostrado mediante una lección *a contrario*, evidencia de manera más nítida lo absurdo de tal actitud. Pero, por otra parte, contribuye mediante la ironía contra el dogmatismo a una consideración más compasiva de la condición humana. Cabe señalar que la recomendación de manera radical de una práctica social como la expuesta facilita la censura de dicha actitud o postura radical, a la vez que hace posible una ilustración más eficaz y esclarecedora de la práctica que se recomienda en la exposición citada. El uso de la parodia, al establecer la distancia que media entre el personaje homérico y el discurso que encarna, contribuye a resaltar el aspecto ridículo de lo expuesto. Se mantiene, por tanto, el principio del *ridentem dicere uerum*. Por otro lado, el uso de dicho recurso le sirve al poeta para proponer a su público un interrogante, un absurdo que provoca la reacción y el razonamiento. El dialogismo de la sátira en este sentido es evidente. El diálogo intertextual es prueba de admiración, pero esto no impide la mirada irónica al propio modelo homérico. Nos encontramos ante un juego literario irreverente, pero no irrespetuoso, que sabe captar algunos de los guiños del poema homérico. Por todo ello, creemos, la sátira analizada sirve como pocas para establecer la estrecha unidad que se produce en el género satírico entre el referente social y cultural con el placer textual generado por el rango literario del texto. Si se atiende a uno solo de esos aspectos o se considera uno al margen del otro, se altera en gran medida el valor del género de la sátira<sup>41</sup>.

UPV/EHU

JESÚS BARTOLOMÉ GÓMEZ

<sup>41</sup> La disociación o el descuido de uno de los dos aspectos ha sido práctica frecuente, cf. G. A. Seeck (1991a, pp. 1-21).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, W.S., 1982a, «The Roman Socrates: Horace and His Satires» en *Essays in Roman Satire*, Princeton, pp. 13-49.
- ANDERSON, W.S., 1982b, «Imagery in the Satires of Horace and Juvenal» en *Essays in Roman Satire*, Princeton, pp. 115-150.
- ARMSTRONG, D., 1989, *Horace*, New Haven & London.
- BOBES NAVES, M.C., 1992, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid.
- BOND, R.P., 1980, «The Characterization of Ofellus in Horace *Satires* 2.2 and a Note on v. 123», *Antichthon* 14, pp. 112-126.
- BOOTH, W.C., 1986, *Retórica de la ironía* (trad. de J. Fdz. Zulaica y A. Mtz. Benito), Madrid.
- BRAUND, S.H. (ed.), 1989, *Satire and Society in Ancient Rome*, Exeter.
- BRAUND, S.H., 1992, *Roman Verse Satire (G&R, New Surveys in the Classics 23)*, Oxford.
- BÜCHNER, K., 1979, *Studien zur römischen Literatur. Band X. Römische Dichtung*, Wiesbaden.
- CARTAULT, A., 1899, *Étude sur les satires d'Horace*, Paris.
- CORTÉS TOVAR, R., 1986, *Teoría de la sátira*, Cáceres.
- CORTÉS TOVAR, R., 1987, «Sátira», en E. Codoñer (ed.), *Géneros literarios latinos*, Salamanca, pp. 116-148.
- CORTÉS TOVAR, R., 1994, «Horacio y la sátira: canon y ruptura», en R. Cortés Tovar, J.C. Fdz. Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, pp. 91-112.
- CHIAMPIN, E., 1989, «*Creditur uulgo testamenta hominum speculum esse morum*. Why the Romans Made Wills», *CPb* 84, pp. 198-215.
- DEHON, P.-J., 1988, «Horace et la chasse», *Latomus* 47, pp. 831-833.
- FRAENKEL, E., 1957, *Horace*, Oxford.
- GAGLIARDI, D., 1987, «Involutio ed esenza della Satira oraziana», en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. della Corte*, Urbino, pp. 13-23.
- GARCÍA GUAL, C., 1983, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid.
- GENETTE, G., 1989, *Palimpsestos* (trad. de C. Fdz. Prieto), Madrid.
- GRIFFIN, D., 1994, *Satire. A Critical Reintroduction*, Kentucky.
- HUTCHEON, L., 1978, «Ironie et parodie: strategie et structure», *Poétique* 36, pp. 467-477.
- HUTCHEON, L., 1981, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique* 46, pp. 140-155.
- KIESSLING, A., HEINZE, R., 1921, *Quincti Horatii Flacci Satiren*, Berlin.
- KNOCH, U., 1969, *La sátira romana* (trad. it. de G. Torti), Padua.
- LAFLÈUR, R., 1981, «Horace and *Onomasti Komodein*: The Law of Satire», *ANRW II* 31.3, pp. 1790-1826.
- MUECKE, F., 1993, *Horace. Satires II*, Warminster.
- PERELMAN, CH., OLBRECHTS-TYTECA, L., 1989, *Tratado de la Argumentación* (trad. de J. Sevilla Muñoz), Madrid.
- RAMAGE, E.S., SIGSBEE, D.L., FREDERICKS, S.C., 1974, *Roman Satirists and their Satire*, New Jersey.
- ROBERTS, M., 1984, «Horace *satires* 2.5: Restrained indignation», *AJPb* 105, pp. 426-433.
- RUDD, N., 1966, *The Satires of Horace*, Cambridge.
- SALLMANN, K., 1970, «Satirische Technik in Horaz' Erbschleichersatire (s. II.5)», *Hermes* 98, pp. 178-203.
- SEECK, A., 1991a, «Die römische Satire und der Begriff des Satirischen», *Antike und Abendland* 37, pp. 1-21.
- SEECK, A., 1991b, «Über das Satirische in Horaz' Satiren oder: Horaz und seine Leser, z.B. Maecenas», *Gymnasium* 98, pp. 534-547.
- STANFORD, W.B., 1963, *The Ulysses Theme*, Oxford.
- TRACY, V., 1980, «Aut captantur aut captant», *Latomus* 39, pp. 339-402.
- WIGHT DUFF, J., 1964, *Roman Satire. Its Outlook on Social Life*, Hamden.
- WITKE, CH., 1970, *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, Leiden.
- ZETZEL, J.E. G., 1980, «Horace's *liber Sermonum*: The Structure of Ambiguity», *Arethusa* 13, pp. 59-77.