

Rossi, María Alejandra

El tópico de las “cien bocas” en la literatura latina

Tesis de Licenciatura en Letras
Facultad de Filosofía y Letras

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rossi, María A.. “El tópico de las “cien bocas” en la literatura latina” [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2014.

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/topico-cien-bocas-literatura.pdf> [Fecha de Consulta:...]



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

TESIS DE LICENCIATURA EN LETRAS

El tópico de las “cien bocas” en la literatura latina

ALUMNO

María Alejandra Rossi

(reg. 06-050047-8)

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Inés Warburg

Buenos Aires, diciembre de 2014.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco muy especialmente a mi directora Inés, que me ha regalado su tiempo, su confianza y su amistad. Hoy puedo compartir con ella charlas no sólo sobre temas académicos, sino también personales. Gran parte de este trabajo se debe a su seriedad profesional, su presencia incondicional, sus recomendaciones acertadas, su paciencia y su generosidad para compartir conocimientos.

Quiero reconocer y agradecer a mi familia, que abarca padres, suegros, hermanos, cuñados, porque siempre me ofrecieron su asistencia para que yo pudiera dedicar mi tiempo tanto a mi hija como a mi tesis, a pesar de que más de una vez me mostré irritada ante sus cuestionamientos sobre este trabajo y su duración. Agradezco a mi marido Ignacio por su paciencia y su colaboración en las actividades domésticas. A él y a mi hija agradezco que se hayan aguantado la locura con la que viví este último año de trabajo en la tesis y que convivan con mis fotocopias, libros, diccionarios e innumerables papeles sin emitir quejas.

También quiero dar las gracias a mis amigos José y Christian, que me brindaron una ayuda fundamental. Sin sus palabras de aliento, sus demostraciones de interés en el tema y su confianza en mí, no hubiera podido llegar al final de este camino. Gracias a todos mis otros amigos y familiares que, sin pertenecer al ámbito de las Letras, siempre intentaron comprenderme, soportaron mi relativa ausencia en el último tiempo y siempre me animaron a seguir adelante.

Finalmente, gracias al personal de la Biblioteca Central y de la Facultad de Teología, por su buena predisposición al ayudarme en mis búsquedas de material. Especialmente quiero reconocer la dedicación de Daniel Riccardo, que en varias ocasiones rastreó por las bibliotecas y hemerotecas del mundo textos esenciales para el desarrollo de mi investigación.

ÍNDICE

Siglas y abreviaturas utilizadas para el análisis sintáctico	6
1. Introducción	
1. 1. Explicación y justificación	7
1. 2. La retórica	11
1. 3. Los tópicos en la retórica	13
1. 4. El tópico de las cien bocas	14
1. 5. El tema de lo indecible	16
1. 6. Estado de la cuestión	17
2. Antecedente homérico	
2. 1. El autor y su obra	22
2. 2. El contexto del tópico	23
2. 3. Análisis de Il. 2. 488-490	24
3. Plauto: <i>decem linguas</i>	
3. 1. El autor y su obra	26
3. 2. El contexto del tópico	36
3. 3. Análisis de PLAUT. <i>Bacch.</i> 127-128	37
4. Ennio: <i>Ora decem quibus lingua loqui saperet</i>	
4. 1. El autor y su obra	41
4. 2. El contexto del tópico	43
4. 3. Análisis de ENN. <i>Ann.</i> 469-470	45
5. Hostio: <i>Linguae centum et totidem voces liquatae</i>	
5. 1. El autor y su obra	46
5. 2. El contexto del tópico	47
5. 3. Análisis de HOST. <i>Carm. frg.</i> 5	48
6. Lucilio: <i>Linguae centum oraque centum, aenea vox</i>	
6. 1. El autor y su obra	50
6. 2. El contexto del tópico	52
6. 3. Análisis de LUCIL. 1364-1365	53
7. Virgilio: <i>Linguae centum oraque centum, ferrea vox</i>	

7. 1. El autor y su obra	54
7. 2. <i>Cuncta amplecti</i>	
7. 2. 1. La obra: <i>Geórgicas</i>	55
7. 2. 2. El contexto del tópico	59
7. 2. 3. Análisis de VERG. <i>Georg.</i> 2, 42-44	60
7. 3. <i>Scelerum formae et poenarum nomina</i>	
7. 3. 1. La obra: <i>Eneida</i>	62
7. 3. 2. El contexto del tópico	68
7. 3. 3. Análisis de VERG. <i>Aen.</i> 6, 625-627	71
8. Ovidio: <i>decem, centum, mille, plus</i>	
8. 1. El autor y su obra	74
8. 2. <i>Artes meretricum persequi</i>	
8. 2. 1. La obra: <i>Ars Amatoria</i>	76
8. 2. 2. El contexto del tópico	80
8. 2. 3. Análisis de OV. <i>Ars</i> 1, 435-436	81
8. 3. <i>Miserarum sororum tristia dicta persequi</i>	
8. 3. 1. La obra: <i>Metamorfosis</i>	83
8. 3. 2. El contexto del tópico	87
8. 3. 3. Análisis de OV. <i>Met.</i> 8, 533-535	88
8. 4. <i>Sonis pectore et ore sacras Nonas canere</i>	
8. 4. 1. La obra: <i>Fasti</i>	91
8. 4. 2. El contexto del tópico	93
8. 4. 3. Análisis de OV. <i>Fast.</i> 2. 119-124	93
8. 5. <i>Plura cum linguis pluribus ora</i>	
8. 5. 1. La obra: <i>Tristia</i>	96
8. 5. 2. El contexto del tópico	98
8. 5. 3. Análisis de OV. <i>Trist.</i> 1, 5, 53-56	98
9. Valerio Flaco: <i>ego movens mille vel ora</i>	
9. 1. El autor y su obra	102
9. 2. El contexto del tópico	111
9. 3. Análisis de VAL. FL. 6, 33-41	112

10. Silio Itálico: <i>gloria linguae Maeoniae centenasque voces</i>	
10. 1. El autor y su obra	118
10. 2. El contexto del tópico	121
10. 3. Análisis de SIL. 4, 525-528	122
11. Aulo Persio: <i>centenae fauces, vox pura et verba resignent totum hoc quod latet non enarrabile</i>	
11. 1. El autor y su obra	125
11. 2. El contexto del tópico	130
11. 3. Análisis de PERS. 5, 1-4 y 26-29	131
12. Estacio: <i>aequare et implere, pectore centenaque voce, novo furore venienteque Apolline.</i>	
12. 1. El autor y su obra	143
12. 2. El contexto del tópico	150
12. 3. Análisis de STAT. <i>Theb.</i> 12, 797- 809	152
13. Apuleyo: <i>vocis ubertas, ora mille linguaeque totidem vel indefessi sermonis aeterna series.</i>	
13. 1. El autor y su obra	164
13. 2. El contexto del tópico	178
13. 3. Análisis de APUL. <i>Met.</i> 11, 25, 5	181
14. El tópico en la literatura latina tardoantigua y medieval	
14. 1. Los autores y sus obras	187
14. 2. Los fragmentos del tópico y sus contextos	189
14. 3. Análisis de las apariciones del tópico	230
15. Conclusiones	232
16. Bibliografía	
16. 1. Bibliografía primaria	240
16. 2. Bibliografía secundaria	246
16. 3. Bibliografía de referencia	253
Apéndice	
Cuadro 1. Las obras	255
Cuadro 2. El tópico	266

SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA EL ANÁLISIS SINTÁCTICO

AA	construcción de ablativo absoluto
abl.ag.	ablativo agente
abl.loc.	ablativo locativo
abl. rég.	ablativo régimen
Ac+Inf	construcción de acusativo e infinitivo
ac.rel.	acusativo de relación
apos.	aposición
at.	atributo
c.af.	circunstancial de afirmación
c/cond.	conjunción condicional
c/conces.	conjunción concesiva
c.cant.	circunstancial de cantidad
c.causa	circunstancial de causa
c.comp.	construcción comparativa
c.conc.	circunstancial de concesión
c.fin	circunstancial de fin
c.inst.	circunstancial de instrumento
c.lugar	circunstancial de lugar
c.m.	circunstancial de modo
c.n.	circunstancial de negación
c.opos.	circunstancial de oposición
c.rég.	complemento régimen
c.rel.	circunstancial de relación o referencia
c.t.	circunstancial de tiempo
dat.	dativo / dativo posesivo /objeto indirecto
dat. ag.	dativo agente
dat. rég.	dativo régimen
g.e.	genitivo especificativo
interj.	interjección
N	núcleo
n/c	nexo coordinante
n/disj	nexo disyuntivo
n/s	nexo subordinante
OD	objeto directo
OD(p)	objeto directo / acusativo de persona
OD(c)	objeto directo / acusativo de cosa
/parent/	oración parentética
PS	predicativo subjetivo
PSAdj	proposición subordinada adjetiva
PSAdv	proposición subordinada adverbial
PSS	proposición subordinada sustantiva
qua	locus qua
quo	locus quo
S	sujeto
s.p.	subordinante preposicional
ubi	locus ubi
unde	locus unde
V	verbo núcleo del predicado
v	verboide núcleo de OD u otro complemento verbal
voc.	vocativo

1. Introducción

1. 1. Explicación y justificación

Llamamos “tópico de las cien bocas” al lugar común que aparece por primera vez en la obra de Homero, se incorpora a la literatura latina, en la que Virgilio constituye el modelo más importante, y luego es utilizado por distintos autores en lengua latina durante más de un milenio hasta la Baja Edad Media, durante la cual encontramos el último testimonio en la obra de Juan de Salisbury. Este tópico funciona en casi todos los autores como fórmula de lo inefable, para expresar la imposibilidad de hablar o de describir con palabras algo que percibe el hablante. Dado el extenso recorrido del *lugar común* en la literatura latina, es esperable que éste aparezca en autores de distintos orígenes, en distintos géneros y con distintas aplicaciones.

Entre estas apariciones, resulta de especial interés el uso que la literatura latina cristiana hace de dicho tópico. Si bien las obras de estos escritores serán analizadas en el ámbito de esta investigación, el estudio de cada uno de ellos y de su conjunto merece llevarse a cabo con mayor profundidad, lo cual excedería los límites de la presente tesis. Los autores del período tardoantiguo y medieval serán presentados en un mismo capítulo, teniendo en cuenta que su análisis pormenorizado bien podrá constituir una futura continuación de este trabajo, que tiene por objetivo un recorrido por todos los autores y obras en las que aparece dicho tópico para apreciar las causas y las modalidades de su inclusión, las motivaciones de cada autor y las relaciones entre dichas apariciones, reconociendo similitudes y diferencias en función de una posterior clasificación u ordenamiento basado en un estudio exhaustivo de estas manifestaciones.

Un objetivo más general que se persigue en esta tesis es comprobar si el tópico de las cien bocas se presenta como un reflejo de la historia de la literatura. Como ya se ha dicho, el tópico recorre más de mil años de literatura latina y es válido preguntarse, por tal motivo, cuál es su relación con los distintos géneros o prácticas literarias y de qué forma atraviesa el tópico los cambios que sin duda se despliegan a lo largo de estos mil años de historia. Por lo tanto, se adoptará una perspectiva desde la cual se podrán observar distintas obras dentro de la literatura escrita en lengua latina. Con respecto al

tópico concretamente, verificaremos si es posible hablar de su evolución, de la alteración del mismo o de variantes.

Para ello, se ha elegido en esta investigación un método histórico-filológico, es decir, que se analizará cada manifestación del tópico en su contexto histórico y en relación con el texto que acompaña al fragmento. Se tendrán en cuenta los criterios procedentes de la teoría de los géneros literarios para el análisis de cada texto y se seguirán principios de la crítica textual, observando las variantes que presente cada fragmento. El estudio gramatical y lingüístico permitirá la elaboración de una traducción textual reflexiva de cada fragmento. Se utilizarán como fuentes, en la mayoría de los casos, los textos de los *Monumenta Germaniae Historica* para los autores antiguos, y del *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* para los autores cristianos. Para los fragmentos que no se encuentran en dichos volúmenes, se utilizarán otras ediciones ya validadas por la crítica. Para los fragmentos que pertenecen a obras con mayor reconocimiento o que han sido editadas en reiteradas ocasiones, se tomarán también las ediciones críticas más confiables de acuerdo con la tradición de los estudios literarios.

Cada uno de los cuarenta y tres fragmentos en los que aparece el tópico de las cien bocas será analizado individualmente. Así se comenzará brindando información acerca del autor y su estilo (como pueden ser sus estudios, conocimientos, formación, influencias, etc.), y reconociendo el género al cual pertenece la obra que contiene el fragmento a analizar. Luego se procederá a examinar el contexto de producción y de recepción de la obra a la que pertenece el fragmento y finalmente se llevará a cabo una observación del texto propiamente dicho que incluya un análisis lingüístico y sintáctico, una traducción textual y otra más libre elaboradas a partir de la fuente y en comparación con otras traducciones. La conclusión que resulte de la reflexión sobre cada fragmento arrojará luz acerca del uso del tópico, su relación con el género literario, su función en el texto y su finalidad. Siguiendo a Conte y a Barchiesi, será privilegiada la funcionalidad por sobre la intencionalidad del autor, por tratarse de un análisis viable, más verificable que la interrogación carente de documentación acerca de las elecciones de estos poetas (1993: 90-92).

1. 2. La retórica

Para analizar los tópicos o lugares comunes, resulta necesario situarnos en el campo de la retórica, aquello que Aristóteles había definido como “arte de la persuasión” o mejor, la facultad de encontrar en cada caso los medios existentes para la persuasión, y Quintiliano como *ars bene dicendi* (Pernot, 2005: 42; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 8).

“La retórica, en cuanto análisis sistemático del discurso humano que busca disponer de preceptos útiles para el futuro discurso, es una de las disciplinas más antiguas del mundo occidental. Mucho antes del 700 a. C. los griegos aprendieron a ordenar el discurso de un modo tal que pudiera lograr el efecto deseado” (Murphy, 1989: 9).

Es patrimonio natural de los griegos el disfrute de la palabra artísticamente hablada (Curtius, 1955: 99) y ya Homero no sólo hace un uso regular del discurso, sino que también reflexiona acerca del discurso (Pernot, 2005: 3). Los antiguos hablan de una “retórica homérica” y ciertamente él estableció, de acuerdo con las ideas de su tiempo, la importancia de la palabra hablada (Pernot, 2005: 5-7). El advenimiento de la prosa como nuevo vehículo de expresión, por un lado, y la aparición de las ciudades-estado y el desarrollo de la democracia bajo Pericles, por el otro, que ofrecían un nuevo contexto a los ciudadanos para expresarse en forma de discurso y así participar de la vida pública, fueron las condiciones necesarias para la posterior valoración de la retórica (Curtius, 1955: 100; Pernot, 2005: 8).

En la segunda mitad del siglo V a. C. los sofistas enseñaban la elocuencia a cambio de dinero. Uno de ellos, Gorgias, llegado a Atenas en el año 427, es reconocido como el primer maestro de la prosa artística, por haber introducido aspectos estilísticos en los discursos, haciendo de la retórica una técnica literaria (Curtius, 1955: 101; Pernot, 2005: 18). Las escuelas atenienses de retórica usaban textos escritos, entre ellos, unos manuales o tratados llamados *téchnai*, en su mayoría dedicados al género judicial. La *Retórica* de Aristóteles, aunque no muy leída por pertenecer a sus trabajos no

publicados, se considera la coronación de la teoría retórica de la Grecia Clásica (Pernot, 2005: 40-41). Incluyendo la retórica (y la poesía) en su examen filosófico de las artes, demostraba la razón de ser de las formas artísticas rechazadas por Platón (Curtius, 1955: 101). Muchos puntos esenciales son formalizados por primera vez en la obra de Aristóteles, como la definición de la retórica y su lugar en el campo del conocimiento, la elaboración de un sistema de este arte, con clasificaciones y lenguaje técnico, y también un ordenamiento de los lugares comunes (o *tópoi*) (Pernot, 2005: 43).

Aunque no se conserva mucho del período helenístico, ciertamente fue una época rica por incluir el contacto con otras civilizaciones y la sistematización de la retórica (Pernot, 2005: 57-58). La relación constante entre la filosofía y la retórica es otro rasgo de este período, que implica la discusión tanto por el estatus de la retórica como por el aspecto retórico de la filosofía (Pernot, 2005: 68-71). Los documentos públicos de esta etapa, desde decretos hasta encomios a los dioses, evidencian gran uso de la retórica en su estilo (Pernot, 2005: 76-80).

“Se sabe que existieron otros retóricos griegos durante los dos siglos que separan a Aristóteles de Cicerón, pero sus obras no nos han llegado. Sabemos de sus teorías sólo a través de las referencias que aparecen en las obras de escritores como Cicerón y Quintiliano. (...) La retórica griega, una vez analizada, pulida y perfectamente codificada durante siglos de erudición helenística, apareció en la Roma republicana a mediados del siglo II a. C.” (Murphy, 1989: 121).

En Roma, la *Rhetorica ad Herennium* de autor desconocido (el manual más antiguo en lengua latina, escrito hacia 85 a. C.) y el *De inventione* de Cicerón transmitieron la enseñanza griega. “La intensa vida política de Roma fue vigoroso estímulo para el arte oratorio” (Curtius, 1955: 102). A diferencia del héroe griego elocuente, el orador romano era escuchado no tanto por su arte del discurso como por su posición en la ciudad, su *gravitas* y su *auctoritas* (Pernot, 2005: 84). Es durante la Roma republicana cuando se desarrolla el uso institucional de la palabra hablada, ante el Senado y el pueblo, y con la figura del patrono en las instituciones judiciales. Además, los romanos practicaban la elocuencia en los elogios fúnebres (Pernot, 2005: 87-91). La

mayoría de los oradores romanos tenían contacto con la retórica griega, al principio con maestros griegos y luego, no sin cierta resistencia, como arte traspuesto a la educación romana (Pernot, 2005: 99-101). Defensor del ideal republicano, maestro y teórico, Cicerón es la figura clave de la retórica romana: muestra un admirable lenguaje en todos sus discursos, un gran poder de argumentación, un vasto conocimiento legal, una mezcla de rigor, patetismo, mordacidad, libertad de forma y habilidad para romper reglas (Pernot, 2005: 111).

Durante la época imperial, los autores reconocen, como se observa por ejemplo en la obra de Tácito, cierta decadencia de la retórica causada, por un lado, por un deterioro de la enseñanza, centrada en el método artificial de la declamación; y por otro, por las condiciones políticas de un régimen que impone el orden y en el que la retórica pierde su lugar. No obstante, según advierte Pernot, otros autores ven un renacimiento de la retórica durante este período. Si bien hubo una Segunda Sofística, ciertas formas oratorias decayeron en el Imperio (2005: 129-132). También Curtius afirma que la retórica quedó confinada a un ejercicio escolar, cuando el discurso político fue perdiendo protagonismo bajo el reinado de Augusto, y se trasladó a la poesía (1955: 102-103). Pernot habla de este proceso por el cual formas y procedimientos pertenecientes a la retórica fueron traspuestos a la literatura (2005: 196-197). Ovidio es tal vez el mejor ejemplo del poeta inclinado hacia la retórica (Curtius, 1955: 103; Pernot, 2005: 197). La poesía latina de la era imperial siente claramente el impacto de la retórica (por ejemplo, en las tragedias de Séneca, la épica de Virgilio o Lucano, la obra de Estacio o Juvenal) pero no debemos pensar en una influencia mecánica, advierte Pernot, como si los autores hubieran estado escribiendo con un manual de retórica enfrente, sino más bien reconocer que esa retórica, como elemento de la cultura y de la composición mental de la época, se introdujo en la literatura combinada con la tradición y los contextos de escritura propios de la poesía (2005: 199).

Hacia el final del primer siglo de nuestra era, aparece la *Institutio oratoria* de Quintiliano, un tratado sobre la formación del hombre, en el cual se sostiene que el hombre ideal es el orador y que ese orador debe ser a la vez un hombre bueno y sabio (Curtius, 1955: 103-104; Pernot, 2005: 159-163). El Imperio fue un período de gran movimiento literario e intelectual, y signado por el respeto y la admiración del pasado.

El aticismo era ese estilo que nacía inspirado por la Antigüedad (Pernot, 2005: 142-144). En Asia Menor, mientras tanto, la retórica florecía con un estilo nuevo marcado por el afán de efectos sorprendentes, el asianismo (Curtius, 1955: 104-105). El aticismo se impuso como estética “durante el renacimiento de los ideales artísticos y vitales griegos que comenzó en el siglo II de nuestra era y se prolongó en el Occidente hasta mediado el siglo IV” (Curtius, 1955: 105). El género epidíctico florece en la era imperial, mayormente en la forma de encomio, para cuya elaboración existían listas de *topoi* o lugares comunes. Estas listas revelan, afirma Pernot, detalles importantes para la historia del pensamiento, porque permiten una mayor comprensión del universo mental de los antiguos (2005: 175-177).

Según Pernot, con el cristianismo, una nueva retórica aparece. Heredero de la tradición judía, que posee sus propias formas de expresión, el mensaje bíblico, a diferencia de la retórica pagana, se difunde entre los estratos más bajos de la sociedad y anuncia una verdad revelada, por lo que no depende de la persuasión racional ni de pruebas intelectuales. Pero el cristianismo, al desarrollarse dentro del mundo grecorromano, estuvo expuesto a la cultura de ese mundo y, por ende, a su retórica. El desafío era aprovechar esa cultura para servir a la expresión de los valores cristianos. Si bien al principio hubo cierta resistencia entre los cristianos a utilizar la retórica pagana, durante el segundo y tercer siglo hay una mayor aceptación entre los autores. Es importante para Pernot notar que, durante un largo tiempo, el cristianismo y el paganismo no estaban separados en el campo de la retórica (2005: 203-207). En el siglo IV coinciden, según este autor, la culminación de la tradición grecorromana y el triunfo de los Padres de la Iglesia. San Agustín sienta las bases de una oratoria cristiana (2005: 206-207).

Curtius señala que la retórica penetró en la Edad Media como una de las artes liberales, y que, como ya no se trataba de un proceso histórico vivo, pronto mostró signos de decadencia. También reconoce que es difícil describir su estado en los primeros siglos de la Edad Media (1955: 111). Pernot rescata que, durante esta etapa, la retórica permaneció como parte de la estructura de la civilización, en los ámbitos educativos, políticos, religiosos y literarios; y la herencia de la Antigüedad fue

preservada y transmitida, y además reinterpretada a la luz de nuevos contextos (Pernot, 2005: 208-209).

1. 3. Los tópicos en la retórica

La retórica en tanto *ars*, tal como la entendieron los antiguos, establecía partes o etapas para la elaboración de un discurso. La primera de esas partes es la *inventio* ($\epsilon\upsilon\sigma\eta\sigma\iota\varsigma$), la búsqueda de las ideas adecuadas a la materia. Es una búsqueda por la memoria, puesto que la memoria se concebía “como un todo espacial, en cada uno de cuyos compartimentos están repartidos los pensamientos individuales” (Lausberg, 1975: 32-33). Los lugares, $\tau\acute{o}\rho\alpha\iota$ o *loci*, serían esos compartimentos, “designan las rúbricas bajo las cuales pueden clasificarse los argumentos, [son] como depósitos de argumentos” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 145). Los $\kappa\omicron\iota\nu\omicron\iota$ $\tau\acute{o}\rho\alpha\iota$ o *loci communes* son aquellos argumentos que sirven para los casos más diversos, para cualquier desarrollo o variación. Adoptaremos el término *tópico*, de acuerdo con Curtius, por ser el correspondiente español del $\tau\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ griego (1955: 108). “En la Antigüedad se hicieron colecciones de tópicos, y el arte de los $\tau\acute{o}\rho\alpha\iota$, llamado tópica, fue objeto de tratados especiales” (Curtius, 1955: 109). La tópica era, entonces,

“esa parte de la *inventio* encargada de proporcionar contenidos al razonamiento, (...) las premisas pueden, sin duda, ser extraídas de ciertos «lugares». (...) Porque, dice Aristóteles, para acordarse de las cosas basta reconocer el lugar en que se hallan (...); los lugares no son, pues, los argumentos mismos, sino los compartimentos en que éstos se ubican” (Barthes, 1982: 55).

Estos lugares como compartimentos eran formas vacías, pero fueron perdiendo ese sentido original a medida que la retórica se fue convirtiendo en ejercicio de escuela y fue penetrando todos los géneros literarios. Afirma Barthes que

“estas formas mostraron muy pronto una tendencia a llenarse siempre de la misma manera (...). La Tópica se transformó en una reserva de estereotipos, de

temas consagrados, de «fragmentos» enteros que se incluían casi obligatoriamente en el tratamiento de cualquier tema” (1982: 57).

Los tópicos se convirtieron en clichés literarios aplicables a todos los casos (Curtius, 1955: 109). Aunque el sentido de los tópicos como estereotipos no responde al sentido aristotélico, ya está presente en los sofistas, triunfa en la neo-retórica y se generaliza en la Edad Media (Barthes, 1982: 57).

1. 4. El tópico de las cien bocas

Tomando el punto de vista de la tónica como reserva, Curtius ha hecho un inventario dentro del cual encontramos el de la modestia simulada (Barthes, 1982: 58). El orador, para ganarse la atención y benevolencia de sus oyentes, necesita una presentación modesta.

“Tales ‘fórmulas de modestia’ logran enorme difusión, primero en la tardía Antigüedad pagana y cristiana, y más tarde en la literatura latina y romance de la Edad Media. El autor se excusa unas veces de su incapacidad en general, otras de su lenguaje inculto y grosero (*rusticitas*)” (Curtius, 1955: 128).

El tópico de la falsa modestia postula la inferioridad del autor en relación con el tema que quiere tratar. El autor no está a la altura del tema, su lenguaje no es suficiente, sus fuerzas no alcanzan, su ingenio es demasiado pobre, su arte resulta imperfecto (Curtius, 1955: 128). Como se tiene que valer de palabras, el escritor, como el orador, expresa la incapacidad de sus palabras para abordar el tema. Es aquí donde es posible ubicar el tópico de las “cien bocas”. Al sujeto poético no le alcanzan las bocas para emitir más palabras para tratar dignamente la cuestión. Stella sostiene que se trata de “il topos più tipico della poesia epica, (...) la metaforizzazione più comune dell’*affected modestiae* studiata da Curtius” (2006: 16). Según aparece en Virgilio (*Georg.* 2, 43-44 y *Aen.* 6, 625-626), de donde es tomado como modelo en la literatura latina, consiste en la siguiente fórmula:

*Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,
ferrea vox...*

‘Ni siquiera si cien lenguas y cien bocas fueran más,
voz de hierro...’

Courcelle nota que, con esta fórmula, Virgilio intenta traducir la incapacidad en la que se encuentra el autor ante la tarea de llevar a cabo una enumeración exhaustiva (1956: 232). Sucede que este ejemplo de la tónica de la falsa modestia ganó popularidad en la literatura latina. La misma tónica de la modestia, en la diplomática, se asocia a la llamada “fórmula de devoción”; en la Patrística y la literatura cristiana antigua se multiplican las fórmulas de empequeñecimiento de sí mismo tomadas del Antiguo Testamento y fusionadas con esta tónica. También se utilizaron fórmulas de sumisión en la Roma Imperial, relacionadas con la adoración cortesana de la persona del emperador (Curtius, 1955: 129). Curtius cree necesario aclarar que la incapacidad de hablar que sufre el autor no se origina en la humildad o sumisión del mismo sino más bien como una convención social, como manifestación de esta tónica de la falsa modestia, usada en la *captatio benevolentiae* (1955: 582-587). Incluso llega a afirmar que ciertas “expresiones de San Jerónimo son típicas, no de la mentalidad cristiana, sino del afectado manierismo de la tardía literatura romana, común a paganos y cristianos” (1955: 588).

Para algunos autores, la riqueza que presenta el tópico de las “cien bocas” tampoco se agota en la expresión de la modestia simulada. Por eso, observa Courcelle que se podría tratar de una variedad de *adynaton* (1956: 233). También Gowers afirma lo mismo: el tópico homérico es un *adynaton*, indicador de una escala o números inexpresables y declaración de aporía heroica todo en uno (2005: 171). La noción de *adynaton* aparece hacia el final de la *Poética* de Aristóteles, cuando se caracteriza la poesía épica. Allí, el estagirita expone que lo ilógico es más admisible en la epopeya que en la tragedia, porque pasa inadvertido (1460a 11-18), y que se debe preferir siempre lo imposible verosímil a lo posible increíble (1460a 26-29). Sinnott comenta en este punto que lo ilógico es contradictorio desde el punto de vista lógico, mientras lo imposible (*a1dúnaton*) lo es desde el punto de vista ontológico (2006: 195). Al tratar de los problemas que plantea la lectura de los poemas homéricos, Aristóteles se refiere a

la representación de cosas imposibles. La solución que propone para este problema es interpretarlo desde su función artística: lograr que algo sea más impresionante (1460b 23-26). Según Curtius, la “enumeración de imposibles” (*a1dúnata, impossibilia*), que consiste en formular un mundo al revés, era usada en la Edad Media para censurar y lamentar las costumbres de la época, pero su origen es antiguo: el primer testimonio sería el de Arquíloco (1955: 143-145). Dutoit, que compuso una lista de *adynata* en la poesía antigua grecolatina, sostiene que surge cuando “le poète, pour représenter un fait ou une action comme impossibles, absurdes ou invraisemblables, les met en rapport avec une ou plusieurs impossibilités naturelles” (1936: ix). Este autor concibe el *adynaton* como “tema”, y no como figura retórica, porque es “une forme de langage qui ne se laisse heureusement pas réduire à la notion d’un pur schéma, et qui es quelque chose de plus vivant, de plus varié, présentant par cela même un plus vif intérêt” (1936: xiii). Canter, por el contrario, lo coloca dentro de las figuras retóricas y aduce, siguiendo a Demetrio de Falero, que se trata de una especie de hipérbole (1930: 32). Si bien estos últimos autores no incluyen entre sus ejemplos al tópico de las cien bocas, podríamos considerarlo como *adynaton* en su sentido más simple.

1. 5. El tema de lo indecible

La idea de lo inefable ha estado presente en la literatura desde la Antigüedad griega. La dificultad que plantea el lenguaje humano para hablar de una materia que trasciende lo humano aparece ya en los primeros poetas y filósofos griegos. Pernot (2006: 238) cita el ejemplo del *Timeo* (28c) de Platón: “Descubrir al autor y padre de todo es ciertamente una tarea difícil y, aun si lo descubrimos, comunicárselo a todos es imposible”¹.

Curtius señala también que la costumbre de insistir en la incapacidad de hablar dignamente de un tema ha existido, desde Homero, en todas las épocas, y ha dado origen a lo que él llama “la tónica de lo indecible” (1955: 231). La sitúa dentro del

¹ Τὸν μὲν οὐκ οἶσθαι ποιεῖν καὶ πατέρα τοῦδε τοῦ παντός· εὐρεῖν τε εὐργὸν καὶ εὐρόντα εἰς πάντα ἀδύνατον λέγειν.

discurso panegírico, cuyo tema predominante es la alabanza (1955: 226). “En el panegírico, el autor ‘no encuentra palabras’ para elogiar convenientemente a la persona” (Curtius, 1955: 231), en general, el soberano. Sus variantes son, en general, nombrar autores célebres que no serían capaces de la tarea, afirmar que el autor no está diciendo sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar, aseverar que todos los sexos y edades de la vida participan en la admiración, demostrar que la persona celebrada sobrepasa los casos famosos tradicionales (lo que Curtius llama “sobrepujamiento”). En todas las situaciones, “la principal figura retórica de este estilo es la hipérbole” (Curtius, 1955: 237). En una nota al pie, Curtius cita los pasajes de la *Iliada*, *Eneida*, *Saturnales* y *De laudibus Dei* en los que aparece el tópico de las “cien bocas” como ejemplos de la tónica de lo indecible (1955: 231).

Ante la imposibilidad de hablar acerca de lo divino, Pernot muestra que una solución posible ha sido utilizar la metáfora, refiriéndose a las cosas por decir sin decir las, acercándose a lo que no se puede alcanzar con simples palabras (Pernot, 2006: 238). La cuestión de lo indecible es clave, según Pernot, dentro de la retórica del discurso religioso porque este tipo discursivo se ocupa de lo divino como tema, pero también puede dirigirse a los dioses o incluso ser el propio discurso de los dioses (2006: 238-239).

Podemos afirmar, por lo tanto, que el tópico de las “cien bocas” cuenta con una historia y un fundamento en la retórica, como ejemplo de la “modestia simulada” y de la “tónica de lo indecible”, asumiendo en ambos casos la inferioridad del autor en relación con el tema que va a abordar.

1. 6. Estado de la cuestión

Ya Curtius señala en una nota al pie un incipiente recorrido por distintas obras, al hablar de la tónica de lo indecible dentro del discurso panegírico. Entre estas citas se encuentran los versos de Homero, Virgilio, Macrobio y Draconcio (1955: 231).

También Tolkien cita este tópico en su libro sobre la influencia de Homero en la poesía latina. Resulta muy difícil, según este autor, determinar si la influencia homérica es directa o indirecta (1991: 13), si es consciente (1991: 17-18) y si el

vehículo de penetración de los trazos homéricos pudo no haber sido literario (1991: 22-23). Scaffai, en el texto introductorio a este libro, admite que el ejemplo de la *Eneida* permite un análisis no tanto por la relación entre Homero y la reescritura romana sino más bien como relectura romanizada del código épico, cuyo texto-códice sería el de Homero (Tolkiehn, 1991: XXVI). El tópico aparece en el marco de un estudio de los comentarios a la *Eneida* en los cuales se rastrea el modelo homérico (1991: 62). El mismo rastreo se registra en comentarios a las obras de Ennio y Lucrecio. Macrobio estudia todas las apariciones de fuentes homéricas de la *Eneida* y en el libro 6 de las *Saturnales* afirma, tomando el tópico en cuestión, que Virgilio es imitador indirecto de Homero (Tolkiehn, 1991: 96-99). De todos modos, Tolkiehn aclara que las investigaciones de estos autores antiguos distan mucho de las actuales, porque carecen de datos precisos, confunden muchas veces las citas y emiten observaciones sin fundamentos. Por lo tanto, sus aportes tienen un modesto valor (1991: 54; 58; 100-101).

Otros autores se han visto atraídos hacia el estudio de este tópico, como muestran en sus artículos y libros. Courcelle aporta un prolijo sumario de todas las apariciones del tópico en un breve artículo derivado de su estudio sobre la Patrística y Virgilio. En él, resalta el hecho de que el cliché, como tal, se presta a innumerables empleos, atravesando todas las provincias de la Europa Latina, sobreviviendo a dos milenios a pesar de las vicisitudes de la historia. La continuidad del tópico se observa en círculos aristocráticos muy restringidos (aunque los autores más apasionados de Virgilio odian emplearlo), y sobre todo como instrumento cómodo para los espíritus estudiosos y en ciertos géneros como la visión, la epístola y el panegírico (1956: 231-240). Cameron completa el extenso repertorio de Courcelle con un fragmento de Coripo (1967: 308-309).

Entre otros trabajos sobre el tópico, encontramos el de Barchiesi (1994), que apunta a contar una historia de la épica romana a través de este tópico. En la sucesión diacrónica de los ejemplos que presenta, propone apreciar un efecto narrativo (origen, desarrollo, saturación, crisis y decadencia del tópico) (1994: 57). Parte del estudio de Pascucci, que a su vez se basa en el comentario de Norden a la *Eneida*, en el que analiza el “procedimiento de amplificación retórica” que se produce cuando los autores latinos aumentan el número de bocas que aparece originalmente en Homero (1994: 45-47).

Después de presentar sus objeciones a estos trabajos, Barchiesi intenta dilucidar qué fragmentos son usados como modelos, en qué obra piensa cada autor cuando decide usar el tópic. Para ello, plantea el concepto de “valoración” y cuestiona el hecho de que sólo los poetas del canon sean considerados por la crítica como modelos o referentes (1994: 50-51). El análisis de Barchiesi se centra en los contextos de aparición del tópic, lo que le permite refutar ciertas ideas preconcebidas, y si bien admite que éste se vacía rápidamente de su contenido y es usado por los poetas por inercia (1994: 52-54), reconoce que cada uno agrega su voz, enriqueciendo la tradición (1994: 65). El artículo también propone reconsiderar la relación entre la poética de Calímaco y la épica (1994: 63). Finalmente, Barchiesi postula la autorreflexividad del tópic como la razón del éxito y advierte la dificultad que plantea la discontinuidad entre el contexto homérico del tópic, originalmente un enunciado oral, y el contexto post-homérico de la épica romana, esencialmente escrita (1994: 65).

Hinds también observa el tópic en el segundo capítulo de su trabajo sobre la alusión y la intertextualidad. Primero menciona, citando a otros autores como Thomas, West y Woodman, el problema metodológico de distinguir entre la referencia, o alusión claramente definida, y la confluencia accidental, que comprendería similitudes entre poetas por referirse a la misma fuente, o por estar describiendo una situación parecida o convencional, o porque comparten el mismo tipo genérico de poema (1998: 18-19). A partir de este planteo, Hinds explica por qué los términos utilizados por críticos como Thomas le parecen inapropiados, e intenta demostrar que existe una gradación entre los dos extremos de la distinción (1998: 20-21). Después de exponer las ventajas del uso del término “alusión”, este autor analiza su relación con el tópic o lugar común, definiendo éste último por oposición a la alusión y a la confluencia accidental (1998: 23-34). Luego Hinds prueba la fuerza de esa distinción ejemplificando con el tópic de las cien bocas y examina los cambios que hace cada autor al modelo homérico, cuestionando si el modelo es en todos los casos el de Homero, ya que una observación detallada parece indicar la existencia de cuatro modelos (1998: 35-39). El autor de este trabajo concibe, siguiendo a Conte, los cambios de cada poeta como renegociaciones dentro de un código fijo del tópic pero también como adiciones a un modelo constituido por la suma de imitaciones individuales (1998: 42- 45). El capítulo concluye

con el abordaje de cuestiones metodológicas como el contrato filológico entre autor y lector, las categorías de “confluencia” o “topos” como inerte, o las ventajas y desventajas del sistema de la intertextualidad frente al aparato de la alusión (1998: 46-48).

Gowers ha publicado un artículo en el que observa el rol de la Sibila en relación con el tópico, que ella llama “cliché”. Esta autora indaga en las probables motivaciones de Virgilio para usar el modelo homérico y presenta algunas resonancias en otros autores (2005: 171-172). También relaciona la función de la Sibila con el espacio en el libro sexto de la *Eneida* (2005: 174-180). Finalmente, Gowers llama la atención sobre los números vinculados a la figura de la Sibila y a su discurso (2005: 181-182).

Por último, encontramos el estudio de Stella, que apunta a indagar la relación entre la narrativa bíblica y la homérica o post-homérica, a investigar el problema de la creación de un código que, con los instrumentos de la tradición literaria occidental, fuera adecuado para el contenido semítico (2006: 9). Stella ve en esta relación no sólo un proceso de elaboración de un código sino también una operación sobre los contenidos culturales (2006: 13). La solución al problema del código parece proporcionarla la poesía cristiana tardoantigua, porque en ella se revela la interacción de culturas (2006: 10). La necesidad de interacción cultural, según Stella, ejerce una influencia sobre la técnica compositiva, los procesos imitativos y el repertorio tópico (2006: 13). La tónica se encuentra dentro de lo que Stella llama “residuos intertextuales” o, citando a Herzog, “excedentes”. Son fórmulas épicas tradicionales reutilizadas por autores cristianos que funcionan como alusiones pero apuntan a distinto fin. Son el resultado de un proceso de *Kontrastimitation*, en términos de Thraede, o “imitación contrapuesta” (2006: 16). Stella ejemplifica este fenómeno con el tópico de las cien bocas que aparece en las obras de Draconcio y Sedulio, intentando dilucidar las relaciones intertextuales y la jerarquía de los hipotextos (2006: 17-19).

A partir de estos acercamientos propuestos por los críticos citados, se plantea la necesidad de un estudio más amplio, abarcador y, en consecuencia, con mayor precisión, acerca de la aparición del tópico de las cien bocas en la literatura. Una investigación exhaustiva, actual y profunda sobre el tema será, entonces, el aporte que se intenta proporcionar con la presente tesis.

2. Antecedente homérico

2.1. El autor y su obra

La primera aparición del tópico de las cien bocas se encuentra en la obra de Homero, más precisamente en el segundo libro de la *Ilíada*. La *Ilíada* y la *Odisea* fueron compuestos hacia el siglo IX u VIII a. C.² y atribuidos tradicionalmente a Homero. Se cree también que los poemas homéricos representan la culminación de una tradición oral, a la que deben sus temas, su lengua, su métrica y muchos de sus recursos, aunque el texto que nos ha llegado contiene también interpolaciones y cambios lingüísticos posteriores (Bowra, 1950: 15), justamente por pertenecer a la tradición oral de una comunidad, durante siglos transmitido por recitaciones y, más tarde, por su uso escolar y por la manipulación que sufrió en manos de quienes, en nombre del prestigio homérico, querían obtener algún beneficio político (Crespo Güemes, 1991: 87). Según Henríquez Ureña, la *Ilíada* como poema debió de nacer cuando los aedos comenzaron a usar la escritura para su profesión, debió de recitarse en fiestas públicas de las ciudades jónicas y Atenas lo adoptó, junto con la *Odisea*, en el siglo VI (1968: 14). Crespo Güemes asegura que ya existía un texto escrito del poema antes del año 520 a. C. (1991: 7) y deduce de las fuentes antiguas que en Atenas, ya en el siglo VI a. C., había sido importado un texto de carácter oficial que los rapsodas debían de recitar en la Panateneas (1991: 72). El mismo autor añade que, desde finales del siglo V a. C., las referencias a la escritura demostrarían que el vehículo de difusión principal ya no era oral sino escrito (1991: 88). La utilización de la obra homérica en la escuela y la extensión del comercio de libros contribuyeron a la proliferación de copias de los poemas (Crespo Güemes, 1991: 88).

Aunque algunos críticos sostienen que la composición de los poemas homéricos y su puesta por escrito fueron simultáneas (Crespo Güemes, 1991: 80), los trabajos de Milman Parry, citados por Kirk y Crespo Güemes, ofrecen sólidos argumentos de que

² No hay acuerdo acerca de la fecha de composición. Los estudiosos sitúan la obra homérica entre los siglos X y VI (Vid. introducción de Henríquez Ureña a Homero, *Ilíada*, Buenos Aires: Losada, 1968)

Homero fue un poeta oral y de que utilizó un sistema de fórmulas verbales resultante de generaciones de refinamiento (Kirk, 1985: 73; Crespo Güemes, 1991: 19-20).

Henríquez Ureña afirma que el lenguaje de la *Ilíada*, designado a veces como “dialecto épico”, es el jonio de la islas del Mar Egeo y de las costas griegas de Asia, pero con ciertas peculiaridades que sugerirían o bien que el poema fue originariamente compuesto en eolio y adaptado al jonio hacia el siglo VI, o bien que Homero representó una etapa de los dialectos griegos entre el eolio y el jonio. Además, por recitarse oficialmente y copiarse en Atenas, el texto contiene elementos áticos. De todos modos, es muy probable que este dialecto épico no corresponda al habla de ninguna región sino que sea una lengua literaria artificial (1968: 16-17). Es también la opinión de Crespo Güemes, que indica que esta lengua nunca existió en la realidad (1991: 7) y de Bowra, quien afirma que, como lengua poética, jamás usada en el habla ordinaria, goza de una riqueza de sinónimos y de un abundante vocabulario producto de muchas generaciones de poetas (1950: 22).

La *Ilíada*, como la *Odisea*, son epopeyas heroicas. Narran las hazañas de una antigua estirpe de hombres excepcionales y fueron compuestas como consecuencia de la guerra y la conquista, para entretener a los conquistadores y sus nuevas civilizaciones (Bowra, 1950: 16). Kirk afirma que

“la elaboración poética de hechos gloriosos suele alcanzar su clímax durante el período siguiente de declinación, cuando esos hechos ya yacen en el pasado; no obstante, los cantos narrativos constituyen la recreación favorita del guerrero fatigado durante todo el período heroico” (1985: 71).

Si bien Homero está lejos de la Edad Heroica, se ha apropiado de sus nociones y es un verdadero bardo (Bowra, 1950: 16). La *Ilíada* relata particularmente el último año de los diez que duró el asedio de Troya; el tema, según el propio Homero, es la cólera de Aquiles: su riña con Agamenón, la negativa a pelear, la muerte de su amigo Patroclo, la venganza dando muerte a Héctor, la pretensión de mutilar su cadáver y finalmente su piedad ante Príamo. La acción se desenvuelve en el campo de batalla y en el campamento y sus personajes principales son los guerreros. Son ellos, además, los

primeros destinatarios, por eso abundan las descripciones de combates y armas, y también por eso se enaltecen los valores que hacen al ideal del héroe (Bowra, 1950: 17). Todo lenguaje épico, sostiene Jaeger, tiene una tendencia idealizadora. Así como se suprime lo despreciable e innoble, se ennoblece lo relativo a la creación del ejemplar heroico (1942: 60-61). Pero como Homero componía para la recitación y sabía mantener el interés de su público, condimenta esas descripciones de batallas con breves relatos de acontecimientos cotidianos tomados de su propio ambiente (Bowra, 1950: 20-21). Dice Crespo Güemes que las anticipaciones y retardaciones del tema central son de vital importancia, ya que el desenlace de la acción era conocido por el auditorio y el interés se centraba entonces en el cuándo y cómo se llegaría a ese desenlace (1991: 26). Para Bowra, si bien cierta falta de cohesión presente en la *Iliada* colabora con el ritmo acelerado del poema y las repeticiones de epítetos facilitan la atención, el secreto está en el hexámetro dactílico y en la vivacidad propia de un testigo ocular con que Homero refiere los hechos (1950: 21). Sin embargo, “el mundo de los héroes homéricos no reproduce las condiciones sociales, históricas y materiales de ninguna época histórica concreta” (Crespo Güemes, 1991: 31), sino elementos mezclados que proceden de la época micénica, de los siglos oscuros de la historia de Grecia y del momento de la composición.

2. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas se encuentra en el segundo libro de la *Iliada*. Este libro comienza con el sueño de Agamenón, en el cual Hipno, enviado por Zeus, toma la figura de Néstor y se dirige al Atrida para que retome la pelea contra los troyanos. Agamenón prueba a los aqueos tentándolos a huir y finalmente, gracias a la ayuda de Atenea, Odiseo y Néstor hablan a la multitud y la convencen de seguir luchando. Después de hacer un sacrificio a Zeus, se preparan para el ataque. En ese momento, el narrador invoca a las musas para que lo asistan en la tarea de enumerar las naves y los caudillos de los dánaos. Esa invocación a las musas se repite con el mismo verso en Il. 11. 218, 14. 508 y 16. 112, según Crespo Güemes, “para abrir pasajes especialmente importantes” (1991: 137). Después de esa invocación, el narrador aclara que no podría

nombrar a toda la multitud, aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, una voz inquebrantable y un corazón de bronce. A continuación, se extiende el catálogo de las naves aqueas. El libro también cuenta el encuentro entre las dos fuerzas y concluye con el catálogo de las naves troyanas.´

2. 3. Análisis de Il. 2. 488-490

plhq'ùn d! ou1k a6n e1gw> muqh'somai ou1d! o1nomh'nw,
 OD n/c c.n. part. S V n/c V
 (a la) multitud [pero] no yo contaré ni haya nombrado,

ou1d! ei5 moi déka me>n glw<ssai, déka de> stómat! ei3en,
 n/c c/conces. dat. at. n/disy N at. n/disy N S V
 ni aunque para mí diez, por una parte, lenguas, diez, por otra, bocas fueran,

fwnh> d! a5rrhktoç, cálkeon dé moi h3tor e1neih,
 N at. at. N V
 S- n/c -S- n/c dat. -S
 (una) voz [y] indestructible, de bronce [y] a mí (un) corazón hubiera inspirado.

En una traducción más libre:

Pero a la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla,
 ni aunque tuviera diez lenguas por una parte y diez bocas por otra,
 y una voz inquebrantable, y un corazón de bronce me inspirara.

Como primer paso del análisis, pero sin entrar en un examen anatómico ni biológico (ni mucho menos filosófico), identificamos cuatro elementos, partes o funciones del cuerpo humano, que se presentan hiperbolizados: tres de ellos, lengua, boca y voz, están relacionadas con la fonación; la cuarta, el corazón, representa la

función interior, intelectual y espiritual, que permite la fonación. Dos de estos elementos se ven exagerados en su cantidad, los otros dos en su calidad. La voz inquebrantable no parece presentar matices de significación pero el corazón aparece caracterizado con la fuerza de un metal. Es necesario detenerse brevemente a propósito del material de este último elemento. En otros lugares de la *Ilíada* aparece el hierro bajo el término *σίδηρος* o sus derivados (por ejemplo en 7. 473, 18. 34 o 23. 30). Digno de notar es el hecho de que incluso en otros pasajes está presente la imagen de un ‘corazón de hierro’ (por ejemplo en 22. 357, 24. 205 y 24. 521). Rodríguez Alonso aclara que Homero, si bien nombra el hierro porque ya era un material conocido por los griegos (e incluso preferido para el armamento), se cuida de no mencionarlo en relación con las armas ni en escenas de batallas y sigue el convencionalismo de mantener el bronce en dichos pasajes (1986: 485). A pesar de que el hierro había suplantado al bronce en el armamento, sobre todo por su resistencia y abundancia, el bronce siguió siendo el material de preferencia, por su ductilidad, para la fabricación de objetos personales (Hernández-Rubio, 2010: 42-43). El corazón de bronce de la *Ilíada* parece indicar entonces refinamiento, además de la fuerza característica de todos los elementos identificados. Este elemento y este material aparecen con variaciones en los otros fragmentos que contienen el tópico.

En cuanto al empleo del tópico en Homero, el narrador lo utiliza para expresar su incapacidad de hablar sobre algo. Pero este único argumento no basta para interpretarlo como modestia simulada. El narrador no se queja de su lenguaje rústico o de su falta de conocimiento sobre el tema, sino que expresa su imposibilidad porque el tema es inabarcable. Es decir, su imposibilidad es la imposibilidad del objeto: no hay manera, para ningún ser humano, de nombrar a cada uno de los aqueos que se encuentran en Troya en ese momento. Son más de mil las naves aqueas que enumera el narrador, con ayuda de las musas, y de ellas nombra al jefe y las ciudades de donde provienen. Sólo este catálogo ocupa más de 250 versos del segundo libro. Más que de empequeñecimiento del narrador frente al objeto, sería preferible hablar simplemente de hipérbole: el énfasis está puesto en el tamaño de las fuerzas aqueas. Ya en los escolios que presenta el código *Venetus Graecus* 822, del siglo X, que podemos conocer en la edición crítica de la *Ilíada* de Mazon (1956: 48), aparece la observación de que se trata

de una hipérbole. Lo indecible no se relaciona aquí con la alabanza ni con el elogio, ya que la narración pretende ser objetiva y fiel a la realidad, aunque se destaca siempre la fuerza y la valentía de los personajes, que son idealizados para crear así ejemplares heroicos (Jaeger, 1942: 61). Lo indecible es una cantidad, o un tamaño en última instancia, y en este sentido se presenta como *adynaton*, declarando al mismo tiempo una dificultad lógica insoluble, una “aporía heroica”, como sugiere Gowers (2005: 171).

En cuanto a su condición de tópico o fórmula, es al menos imprudente arrojar una conclusión definitiva, porque carecemos de documentos contemporáneos o anteriores al texto homérico en los que se repita o aluda a este pasaje con tal estatus. A pesar de eso, tampoco podemos negarlo decisivamente. Dice Crespo Güemes al respecto:

“No hace falta señalar que elementos que no se repiten en las epopeyas conservadas pueden ser en realidad fórmulas cuya existencia no es posible demostrar por falta de documentación en los textos que han llegado a nosotros” (1991: 19).

“Pero también algunas escenas, temas o motivos que aparecen una sola vez en la *Ilíada* es seguro, probable o al menos posible que sean temas tradicionales, y no producto de la creación *ex nihilo* en el momento de la composición final de la *Ilíada*. (...) En realidad, el grado de seguridad acerca del carácter tradicional de un tema o un motivo dado que aparece en la *Ilíada* depende de que existan paralelos o analogías en la literatura conservada” (1991: 24).

3. Plauto: *decem linguas*

3. 1. El autor y su obra

Marco Accio Plauto, natural de Sarsina, ciudad de la Umbría en Italia, habría nacido hacia el 255 a. C. Se lo considera el padre de la comedia latina. Nació en una época de grandes conquistas romanas. También su época coincide con el nacimiento de la literatura latina (García Hernández, 1993: 13). Livio Andrónico, Gneo Nevio y Quinto Ennio desarrollaron su actividad literaria por estos años y, a pesar de ser de origen griego o itálico, se esforzaron por traducir y adaptar obras griegas y compusieron

otras de asunto romano, siguiendo los patrones griegos. Estos autores fueron polifacéticos, cultivaron la tragedia, la comedia y la épica, diversificando así su producción. Plauto es el primero en dedicarse a un solo género literario: la comedia. Conocía bien la lengua griega y dominaba a la perfección el latín. Su actividad literaria se desarrolla entre el 215 y el 185 a. C. Se especializa en la comedia *palliata* y es el más antiguo escritor latino del que nos han llegado obras completas (García Hernández, 1993: 19). Según el testimonio de Cicerón, Plauto murió en el año 184 (García Hernández, 1993: 23; López-Pociña, 2007: 62). La ciudad natal de Plauto había sido romanizada pocos años antes de su nacimiento, pero en el año 226 fue invadida por los galos y se presume que él abandonó Sarsina en calidad de soldado reclutado por el cónsul Lucio Emilio Papo. Los veinte mil umbros que formaban ese ejército se concentraron en Rímini, luego Plauto se dirigió a Roma atraído por la gran ciudad (García Hernández, 1993: 25; López-Pociña, 2007: 63). Su recorrido por las ciudades de la Italia central enriqueció su experiencia y en sus obras se perciben acentos populares de poblaciones rurales que se asentaron en Roma durante la Segunda Guerra Púnica (García Hernández, 1993: 25). El primer trabajo de Plauto habría sido en una compañía teatral y el contacto con este medio debió de ofrecerle una rica preparación técnica. Pronto dejó este oficio para dedicarse al comercio de cereales pero se arruinó, seguramente a causa de la Segunda Guerra Púnica, y tuvo que esclavizarse al servicio de un molinero, tal vez el mismo que lo proveía de granos. Sin embargo, en esas circunstancias pudo escribir tres comedias, con las que consiguió éxito y pudo librarse de sus deudas. Entonces volvió al mundo del teatro, al que consagró el resto de su vida (García Hernández, 1993: 25-26; López-Pociña, 2007: 63-64).

La literatura latina nace de un sincretismo grecorromano: Roma, a pesar de haber superado a Grecia en el ámbito militar, se vio fuertemente atraída por la cultura griega (García Hernández, 1993: 17). Se reconoce en suelo itálico la existencia de un pre-teatro, según Tito Livio, representado por *ludiones* etruscos que improvisaban, con música y danza incluidas, en el marco de unos juegos escénicos que tuvieron la función de aplacar la ira de los dioses ante la peste que por los años 365-364 a. C. asolaba a Roma. Si bien esta afirmación carece de justificación histórica, se acepta como hipótesis para explicar un estadio desconocido en el desarrollo del teatro romano, siguiendo como

modelo el desarrollo del teatro griego (Guillén Cabañero, 1991: 14-28; Balasch-Dolç, 1991: 18). De todos modos, Horacio también refiere un pre-teatro en la sociedad agrícola, ruda y llana, que se divertía en sus épocas de descanso con representaciones lúdicas y de naturaleza festiva. Esta etapa se corresponde con el momento en que, según descripciones de Tito Livio, la juventud romana comenzó a imitar a los *ludiones* etruscos, añadiendo burlas que se lanzaban los muchachos entre sí. Luego, estas representaciones se popularizaron, pero con actores profesionales (*histriones*) y sin versos rudos e improvisados, aunque conservaron el canto y la danza con acompañamiento de flauta. Fue un autor y actor griego, Livio Andrónico, el que introdujo la *fabula* con argumento. Nuevamente, la juventud romana respondió con un para-teatro de naturaleza improvisada, que contenía bromas en sus versos, y marcada por una concepción paródica respecto del drama de los profesionales. Este contacto con la cultura griega, primero a través de los etruscos, poseedores de una literatura fuertemente influida por la helena, y después con los griegos directamente, puso a disposición de los romanos un teatro multiseccular que estos últimos decidieron imitar (López-Pociña, 2007: 28-31). El nacimiento de la comedia escrita en latín se produce como mera continuación de la comedia griega, hecho además incuestionable si observamos el mismo nombre del género y los títulos y fragmentos de sus dos primeros cultivadores, Livio Andrónico y Gneo Nevio (López-Pociña, 2007: 16). Los restos de obras que nos llegaron de estos autores no registran el término *comoedia*, pero Plauto ya demuestra un conocimiento consciente y no meramente intuitivo de la existencia de una serie de normas que caracterizan el género, sobre todo por contraposición al más cercano, la tragedia. Una de estas normas, que muestra correlación con la definición de la comedia ofrecida por Teofrasto, discípulo de Aristóteles, es el carácter privado y civil de los personajes, frente al heroico de los trágicos, hecho que condiciona los argumentos de ambos géneros (López-Pociña, 2007: 16). La naturaleza festiva de su argumento y la ejemplaridad son otras características aceptadas unánimemente por los autores de comedias. Desde su nacimiento, la comedia romana parece haber servido para la transmisión de modelos positivos de comportamiento o para la condena de los negativos (López-Pociña, 2007: 19). Los latinos de todos los tiempos tuvieron en cuenta los elementos que definen a la comedia y siempre la distinguieron de la tragedia.

Siempre fueron conscientes de la existencia de dos géneros dramáticos distintos. Estos elementos son presentados por Ovidio en unos ejemplares versos de *Remedia Amoris* (López-Pociña, 2007: 20-22):

*Grande sonant tragici; tragicos decet ira cothurnos;
usibus e mediis soccus habendus erit (Rem. 375-376).*

*Callimachi numeris non est dicendus Achilles,
Cydippe non est oris, Homere, tui.*

Quis ferat Andromaches peragentem Thaida partes? (Rem. 381-383)

La conciencia de género atañe también a la puesta en escena y no sólo a los escritores que componen las obras dramáticas: los actores conocen las particularidades de la comedia y la tragedia en cuanto a los efectos de voz, la gesticulación y el uso de la máscara; los espectadores tienen claras preferencias y comportamientos acordes a cada género (López-Pociña, 2007: 22).

Se distinguen cuatro tipos de comedia romana: *palliata*, con ambientación y temática griegas, y de argumento complejo; *togata*, de temática similar a la anterior y argumento también complejo pero con ambientación romana o itálica; *atellana*, de argumento muy simplificado, sencillo y popular, y de ambientación exclusivamente itálica y personajes igualmente itálicos muy tipificados; *mimus*, de argumento simple, ciertas veces tomado de modelos griegos, con ambientación griega o itálica, en la que se añade al diálogo la gesticulación, cuya importancia se incrementa durante su desarrollo histórico. (López-Pociña, 2007: 23-26). Plauto cultivó el subgénero de la comedia *palliata* y se inspiró principalmente en ejemplares de la Comedia Nueva, caracterizados por una mayor importancia de la intriga y por el ambiente cotidiano de la acción. La comedia romana en general prescindió casi totalmente de la Comedia Antigua como modelo, sin que esto implique su desconocimiento o falta de interés en ella. La razón más comprensible es la de índole política: la Comedia Nueva ofrecía un modelo libre de problemas de censura para ser representado en un espectáculo cuya organización estaba justamente a cargo del Estado. La decisión por parte de Plauto de no tratar cuestiones sociales ni políticas comprometedoras y de excluir la crítica personal estaría orientada a evitar experiencias como la que había sufrido Gneo Nevio, encarcelado por atacar en escena a los Metelo. Otro motivo sería la vigencia de la Comedia Nueva en los

escenarios griegos mientras escribía Plauto. Finalmente, frente a la dificultad que hubiera significado descontextualizar de su ambiente propio y exclusivo comedias del tipo de las de Aristófanes, los argumentos de la Comedia Nueva ofrecían un carácter más universal, porque los conflictos amorosos y generacionales que se plantean en ella son propios del hombre de todas las épocas, y esto facilitaba su exportación (García Hernández, 1993: 30-31; López-Pociña, 2007: 36-38). El hecho de que los espectadores vieran en escena personajes griegos que vestían y pensaban como griegos tenía ciertas ventajas pero también algún inconveniente. El público romano se divertía a costa de situaciones griegas en las que no corría el riesgo de verse retratado, pero, de esta manera, la distancia entre la acción y el público podía generar en este cierta pérdida de interés. Plauto trata de evitarlo incorporando a veces ambientaciones romanas y trazos de colorido local, o añadiendo alusiones institucionales, religiosas o históricas romanas para acercar la acción a los espectadores. A menudo, le basta la utilización de un término latino en vez del préstamo griego, aunque designe con este a la institución griega correspondiente. También logra el efecto cómico a través del uso de terminología jurídica típicamente romana a las situaciones cotidianas³ (García Hernández, 1993: 51-55). El éxito de las primeras comedias *palliatae* de Livio Andrónico y Gneo Nevio fue inmediato y pronto se multiplicaron los cultivadores de este género. Su desarrollo ocupa desde el último tercio del siglo III a. C. hasta fines del II, poco menos de un siglo y medio, un período no tan amplio pero prolífico por el número de obras y autores. Menandro fue el modelo generalmente preferido, comediógrafo que ya contaba con gran popularidad en los ámbitos culturales griegos. Si bien Plauto lo utiliza como modelo en varias obras suyas, no muestra una preferencia por él superior a la que muestra por otros autores griegos, como Dífilo o Filemón (López-Pociña, 2007: 39-41).

En la Antigüedad, circulaban alrededor de ciento treinta comedias atribuidas a Plauto, pero no todas ellas eran auténticas. Desde finales del siglo II y durante el I a. C., los críticos literarios intentaron separar las obras originales de las espurias. El trabajo filológico de Varrón, cuya atención a la lengua y al estilo valora Aulo Gelio en su relato

³ En la comedia plautina incluso los romanos e itálicos están presentes, aunque el autor se refiere a ellos con el adjetivo *barbarus*, o *barbaricus*, y a Italia con *barbaria*. La intencionalidad cómica de este recurso subraya la conciencia que Plauto posee acerca de “la inevitabilidad de la convención que obliga a que las comedias transcurran en Grecia” (López-Pociña, 2007: 43).

de *Noches Áticas* (GELL. 3, 3), dio como resultado la clasificación en veintiuna comedias plautinas por consenso general, otras diecinueve auténticas según su opinión personal y una larga lista de obras falsas. Era esperable que muchas obras de este género fueran escritas bajo el nombre del comediógrafo de mayor éxito, para que sus autores se aseguraran el aplauso del público o al menos la venta a los organizadores de los juegos teatrales. La catalogación varroniana ejerció una gran influencia en la transmisión del *corpus*, ya que la tradición manuscrita sólo conservó las veintiuna de paternidad plautina más segura (García Hernández, 1993: 27-28; López-Pociña, 2007, 63-64).

Las Báquides, la obra de Plauto en la que se encuentra el tópico de las muchas bocas, es una comedia típica de intriga, que sigue el patrón argumental del conflicto amoroso, basado en las peripecias por las que pasa la relación amorosa de una o más parejas de enamorados. Estos enamorados luchan contra los poderes y circunstancias que se les oponen para conseguir la unión o el reencuentro. Episodios de intriga, equívocos, situaciones paradójicas y personajes se agregan a la puesta en escena complicando la acción y llenándola de gracia (López-Pociña, 2007: 45-46). “It is clear (...) that farcical elements and clever intrigue generally coincide, and that in plays emphasizing these motifs we find characters of low social order prominently controlling the plotting or contributing to burlesque effects”⁴ (Hough, 1935: 48). Uno de los rasgos más llamativos de la comedia de Plauto, aunque también de Terencio, es la fuerte tipificación de sus personajes: el *servus*, el *senex*, el *adulescens*, la *meretrix*, la *matrona* y el *parasitus* aparecen fijos y constantes; incluso muchas veces, como lo establecía la convención, los nombres propios de los personajes tienen relación con el oficio o el carácter de los mismos (López-Pociña, 2007: 44-45). Estos personajes típicos, la repetición de la trama, de los planteamientos y de las situaciones cómicas dan una gran regularidad e, inevitablemente, cierta monotonía al género. Sin embargo, se puede hablar de originalidad plautina no argumental pero sí episódica, ambiental y artística. Plauto manejó sus modelos con gran libertad, amplió y redujo partes del original, introdujo nuevos recursos cómicos, también suprimió, añadió y recreó pensando en el gusto del público, en suma, creó un nuevo espectáculo teatral en el que el canto, la

⁴ Por el contrario, las obras que carecen de elementos ridículos y de intriga comparten características que les son particulares: construcción cuidadosa, ausencia de humor grosero, menor presencia de personajes de bajo nivel social (Hough, 1935: 48).

música y la danza no son accidentales (García Hernández, 1993: 39-40). Si bien el elemento lúdico es el más original de la comedia plautina y el responsable de su popularidad, sólo una tercera parte del conjunto de su obra era simplemente dialogada.

“La representación escénica de la intriga amorosa o del enredo cómico que constituía el argumento del original griego se transformaba así en espectáculo total, en el que a la palabra y a la acción se sumaban el canto, la música y la danza (...). Plauto es, en suma, un excelente representante del gran esfuerzo de integración de influencias helenísticas y tendencias nacionales que realizaron los poetas arcaicos latinos” (García Hernández, 1993: 55-56).

El descubrimiento del texto, aunque fragmentario, de Menandro permitió comprobar las variaciones que introduce Plauto y llegar a conclusiones generales sobre su proceso de adaptación. El poeta latino cambió casi todos los nombres originales de los personajes por otros de mayor efecto cómico, modificó la estructura escénica, abrevió o eliminó trozos del original, amplificó o introdujo diálogos, dotándolos así de mayor colorido y animación, confirió mayor patetismo a los monólogos, insertó alusiones romanas y salpicó el texto de originales juegos de palabras. También amplificó las referencias mitológicas, que si bien son frecuentes en todas las obras de Plauto, en *Las Báquides* son mucho más abundantes (García Hernández, 1993: 41-43).

“Las alusiones mitológicas (...) eran comunes en la tragedia y en la comedia griegas, particularmente en Eurípides que tanto influyó en la Comedia Nueva (...) Aún [sic] así, Plauto explotó el recurso con mayor profusión que ningún otro cómico, y gracias a su desbordante fantasía, estas alusiones derivan, a veces, en largas parodias épicas (...)” (García Hernández, 1993: 41).

A pesar de las supresiones, las comedias de Plauto superan en extensión a sus modelos. Mientras el original de Menandro debía de sobrepasar apenas los mil versos, la adaptación del comediógrafo latino alcanza los 1211, a los que habría que añadir una laguna inicial con más de doscientos versos perdidos (García Hernández, 1993: 43).

Las Báquides fueron compuestas en el período comprendido entre el consulado y la censura de Catón, y en ellas se pueden vislumbrar ecos del ideario de este cónsul. Si bien el contexto de los juegos públicos en los que Plauto presentaba sus obras debe de haber ejercido una gran influencia en la adhesión del cómico al programa político y moral de Catón, tal actitud puede verse como fruto del convencimiento personal y acorde con los sentimientos de la mayor parte del público romano que disfrutaba de sus comedias. En esta obra, por ejemplo, la vida licenciosa se caracteriza como modo de vivir típicamente griego (García Hernández, 1993: 50). Tal vez, más que alinearse con determinado ideario político, Plauto se acomoda al gusto de su público, que varía según la facción política predominante del momento: “Plauto no va jamás a contrapelo del público al que se debe como autor dramático” (García Hernández, 1993: 51). Su propósito principal era satisfacer el deseo de su público de entretenerse, de consumir comedias ridículas dotadas de humor ordinario, emanado particularmente de personajes populares tipificados (Hough, 1935: 43).

“Con una tipología argumental muy constante y unos personajes muy esquematizados, la comedia plautina viene a ser una especie de historia intrascendente felizmente acabada, provista de una intriga a menudo complicadísima, con una serie continua de situaciones jocosas, festivas, ridículas, que se desarrollan en una especie de reino de Jauja, la lejana Atenas u otras ciudades griegas. Con ellas Plauto pretende hacer disfrutar a la mayoría, si no es posible a la totalidad, del público romano que acude al teatro; en ese sentido, puede servir de reflejo de la sociedad para la que fue concebido (...)” (López-Pociña, 2007: 47).

Parece razonable que este autor haya comenzado imitando de cerca sus modelos griegos y luego, a medida que conocía más en profundidad las preferencias de su audiencia, haya empezado a experimentar distintos métodos para introducir elementos más acordes al gusto del público (Hough, 1935: 44). La redacción de esta obra pertenece con seguridad, por unanimidad de los críticos, al último período de actividad literaria de Plauto, entre los años 189 y 188 a. C. (López-Pociña, 2007: 78).

La acción de *Las Báquides* transcurre en Atenas. Dos meretrices gemelas del mismo nombre, Báquide I y II, tienen amoríos con dos amigos, Pistoclero y Menesíloco. Báquide II conoce a Menesíloco en Samos pero es llevada por un militar a Atenas, contratada por un año. Acompañado de su esclavo Crísalo, Menesíloco viaja a Éfeso a pedido de su padre Nicóbulo para cobrar una suma de dinero, pero encarga a su amigo Pistoclero que encuentre a Báquide. En este encuentro, Pistoclero conoce a su hermana, Báquide I, y se enamora de ella. A su regreso de Éfeso, Crísalo habla con Pistoclero, quien le cuenta el éxito de su gestión pero le pide dinero para liberar a Báquide II (la samia) de su contrato con el militar Cleómaco. Entonces, el esclavo inventa una serie de mentiras a Nicóbulo para que el dinero quede en manos del joven amo. Mientras tanto Lido, el viejo preceptor de Pistoclero, se ha enterado del amorío de este con Báquide y trata de detener esta mala conducta que llevará al joven a la perdición. Como no consigue hacerlo hablando con su discípulo, decide contarle la verdad a Filóxeno, el padre de Pistoclero. Menesíloco escucha la conversación entre Lido y Filóxeno, y en el momento en que se encuentran los tres, Lido refiere el amorío de Pistoclero con una cortesana llamada Báquide. Filóxeno le pide, entonces, a Menesíloco que intente salvar a su amigo. Menesíloco, por su parte, se cree traicionado por Pistoclero y por Báquide, y decide por esto devolver el dinero a su padre y conseguir que él no se enfade con Crísalo, que ha obrado con mentiras por el bien de su amo. Pistoclero y Menesíloco se encuentran y luego de una discusión por la supuesta traición de Pistoclero, este aclara la situación mostrándole al amigo que son dos las Báquides. Mientras los amigos se hallan en casa de las meretrices, aparece el *parasitus* del militar para informarle a Báquide II que debe marcharse a Elatea con Cleómaco o devolverle el dinero que este ha pagado. Pistoclero lo amenaza y acaba echándolo de la casa. Acto seguido, encuentra a Menesíloco, arrepentido de haber desconfiado de su amigo, de haber devuelto el dinero a su padre, de no poder salvar a su amada y de haber desaprovechado el trabajo que por él había hecho Crísalo. Pistoclero trata de consolarlo, y en ese momento llega Crísalo, orgulloso de la trampa que ha tendido a Nicóbulo. Menesíloco confiesa entonces que ha devuelto todo el oro a su padre, pero al menos ha logrado salvar a su esclavo de cualquier castigo. Entonces, Menesíloco le pide a Crísalo que teja una nueva mentira para conseguir el dinero que necesita Báquide para librarse del militar. A continuación,

Crísalo inventa otra trampa para recuperar el dinero: monta una escena en casa de las Báquides y lleva a Nicóbulo a observar la vida licenciosa de su hijo, vida que conducirá al propio Menesíloco y a su padre inevitablemente a la ruina. Mientras ellos están observando, aparece Cleómaco buscando a Menesíloco y a Báquide II, para encontrarlos *infraganti* y matar a ambos. Crísalo aprovecha la situación para decirle a Nicóbulo que el militar es el esposo de la amante de Menesíloco y que una suma de dinero ofrecida a Cleómaco lograría salvar a su hijo de la muerte. Nicóbulo y Cleómaco llegan a un acuerdo. Crísalo presenta un monólogo en el que compara esta situación con la de la Guerra de Troya. Urde un nuevo engaño, para que Nicóbulo entregue más dinero con el supuesto fin de que Báquide II se marche y se evite el escándalo alrededor de Menesíloco. Nicóbulo accede, le envía el dinero a su hijo por medio de Crísalo y va al foro a pagarle lo prometido al militar. Como es de esperar, su encuentro con Cleómaco le revela la verdad: que nuevamente ha sido engañado por Crísalo. A su regreso del foro, Nicóbulo se encuentra con Filóxeno y juntos se lamentan de la perdición a la que han llegado sus hijos. Se dirigen a la casa de las Báquides a buscar a Menesíloco y Pistoclero para reprenderlos, pero al llegar allí son seducidos por las hermanas meretrices y terminan ambos dentro de esta casa, disfrutando de las mismas disipaciones que han reprobado en la conducta de sus hijos.

La estructura es simétrica en tanto que la seducción que las hermanas ejercen al comienzo sobre los jóvenes amigos se corresponde con la que ejercen al final sobre los padres de ellos, aunque no sería exacto afirmar que las escenas inicial y final son simétricas (Clark, 1976: 85).

“La semejanza fraseológica y temática que contienen las dos escenas inicial y final, en que intervienen las dos hermanas homónimas que dan título a la comedia, confieren a ésta una especie de estructura circular. Así pues, la acción se halla enmarcada por el triunfo de las artes meretricias (...) Son ellas las que toman las decisiones en su consejo particular (...). Sus determinaciones neutralizan la voluntad de padres e hijos. (...) Las decisiones de las meretrices [también] son las que mueven, en definitiva, la acción de Crísalo (...)” (García Hernández, 1998: 129).

No se conserva el comienzo de *Las Báquides*. Sólo poseemos veinte pequeños fragmentos de aproximadamente 200 o 300 líneas de esta primera parte, en la que haría su entrada Báquide I con una criada, ocupadas ambas en la preparación de la casa para la llegada de la otra Báquide; luego entraría Pistoclero e informaría a las mujeres de su búsqueda de Báquide II, encargada por Menesíloco. En una tercera escena, llegaría Báquide II acompañada del esclavo del militar, lo cual daría lugar a la puesta en contraste entre este esclavo y Crísalo. La acción enlaza así con la planificación del banquete que hacen las dos Báquides, junto con Pistoclero, momento en el que este conoce a Báquide I (Clark, 1976: 86-87). Sabemos que la obra tiene su inspiración en Menandro, en el *Di>ç éxapatw<n*, o *El doble burlador* (García Hernández, 1993: 31). Esta conclusión se basa en el estudio de la obra y en ciertas coincidencias con los versos del comediógrafo griego. El descubrimiento de un importante papiro de Oxirrinco con 113 versos de la comedia de Menandro, que son el modelo para los vv. 494-562 de *Las Báquides*, ha brindado la mejor posibilidad de comparar un texto plautino con su original griego (López-Pociña, 2007: 80).

“El texto conservado de la obra de Menandro contiene el momento en que el joven, pensando que su amigo le ha traicionado, decide devolver a su padre la suma sustraída, habla con él y le descubre el engaño. Esto sucede en escena. Los dos entran en casa a por el dinero. En este punto hay en el papiro una marca de intervención del coro. A continuación, ambos personajes vuelven a escena –aquí el papiro está muy deteriorado– y el padre parece que se queja del esclavo y se alegra de haber recuperado el oro” (González Marín, 2008: 125).

3. 2. El contexto del tópico

El tópico aparece en la segunda escena del primer acto, durante la conversación entre Lido y Pistoclero, en la que el maestro primero sospecha una conducta indebida en su alumno y luego intenta convencerlo de que vuelva al buen camino que le fue enseñado. La escena comienza cuando Lido, que ha estado siguiendo los pasos de Pistoclero, le pregunta con qué fin usa esa vestimenta y hacia dónde se dirige con abundantes compras para realizar un festín. Pistoclero le responde que el banquete será

en la casa de los dioses *Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, Iocus, Ludus, Sermo* y *Suavisaviatio* (PLAUT. *Bacch.* 115-116). Ante esta respuesta, Lido comienza a enojarse y Pistoclero se burla de él, tratándolo de *barbarus* por no conocer los nombres de estos dioses. Lido expresa que no le gusta todo ese *ornatus*, a lo que Pistoclero agrega que no debe gustarle al viejo maestro, sino al mismo joven, ya que para él es toda esta preparación. Entonces Lido interpreta esta contestación como un atrevimiento y le indica que debería evitar este tipo de insolencias permaneciendo callado, aunque tuviera diez lenguas (PLAUT. *Bacch.* 127-128). Pistoclero lo enfrenta, alegando que él ya no es más un niño que necesite la vigilancia de su preceptor, y que su preocupación del momento es la preparación del banquete. Lido se lamenta porque esta conducta demuestra que la educación recibida por su alumno ha sido en vano. La discusión continúa en estos términos, con las protestas de Lido y las respuestas desafiantes de Pistoclero, hasta el fin de la escena.

3. 3. Análisis de PLAUT. *Bacch.* 127-128

Etiam me advorsus exordire argutias?

c.af. $\overbrace{\text{OD N}}^{\text{PS}}$ V OD

¿También a mí opuesto tú comienzas agudezas?

qui si decem habeas linguas, mutum esse addecet.

at. N
c/conces. OD- V -OD
(<S- -PS v>^{Ac+Inf=OD} V)^{PSAdj=at.}

a quien, aunque diez tengas lenguas, mudo estar conviene.

En una traducción más libre:

¿Todavía frente a mí comienzas tú a tejer argucias?

Te convendría estar callado, aunque tuvieras diez lenguas.

Con respecto al vocabulario, *argutias* puede ser perfectamente traducido por su equivalente en español ‘argucias’, teniendo en cuenta que el sentido más cercano es el de ‘juego de palabras’, ya que Lido responde con este cuestionamiento a una suerte de burla por parte de Pistoclero: *Nemo ergo tibi / haec apparavit; mihi paratum est quod placet* (PLAUT. *Bacch.* 125-126). Otras traducciones adecuadas pueden ser ‘sofistería’ (OLD *argutiae*) o ‘sofisma’, ya que mantienen el sentido de un argumento falso presentado con la apariencia de válido. El verbo *exordiri* puede significar simplemente ‘comenzar’ pero resulta interesante su acepción como ‘empezar a tejer’ (OLD *exordior*), que se ajusta más al sentido de la frase en boca de Lido, ya que desprecia estas “argucias” de Pistoclero, agregando al sema negativo de falsedad otro también negativo de premeditación y artificialidad. Algunas notas sobre la traducción y el vocabulario se relacionan con particularidades del latín arcaico y del propio estilo plautino. El sintagma *me advorsus* (*adversus* luego en latín clásico) adquiere el sentido de un circunstancial de lugar, como *coram me* o *erga me* (Naudet, 1830: 354). En otros pasajes de la obra de Plauto, *adversum* es usado a menudo como *apud* o *erga* y *me adversum* significa ‘en mi presencia’ (Leverett *adversus*). En cuanto al relativo *qui*, es necesario tener presente dos particularidades. En primer lugar, la omisión del antecedente es un rasgo particular del latín arcaico y común en la obra de Plauto. En segundo lugar, es normal en latín arcaico la atracción del antecedente hacia el caso del pronombre relativo. Esta atracción ocurre, en Plauto, aun cuando el pronombre relativo cumple el rol del antecedente, por lo cual debemos interpretar en este fragmento *qui* como *quem*, acusativo sujeto del verbo *esse* que aparece en el mismo verso (Lindsay, 1907: 6-8). El tratamiento peculiar de la proposición relativa en Plauto debe relacionarse más con un rasgo del latín arcaico que con una característica del latín coloquial (Lindsay, 1907: 9). Finalmente, el uso de los modos y su correlación en prótasis y apódosis, obedece en Plauto a la regulación del lenguaje coloquial, que era mucho menos estricta que la de la lengua literaria de la edad augústea. En la mayoría de las proposiciones subordinadas, encontramos que este autor utiliza ambos modos, indicativo y subjuntivo, pero nunca al azar. La elección de uno u otro expresa siempre un matiz de pensamiento: “The use of the Ind. makes the statement more a definite statement of actual fact, the use of the Subj. makes it more indefinite,

more dependent on external agency” (Lindsay, 1907: 65). Por eso, en el caso del fragmento que contiene el tópico, Plauto dispone en el discurso de Lido el modo subjuntivo para el verbo de la prótasis y el indicativo, sin embargo, para el de la apódosis, enfatizando el carácter definitivo y real que para Lido posee el hecho de que su alumno no lo desafíe con las palabras.

El valor de la conjunción *si* y su función sintáctica merecen una aclaración especial. Aunque las gramáticas tradicionales suelen incluirla sólo entre las conjunciones que introducen una oración condicional, en este caso notamos la función concesiva. La diferencia semántica entre la oración condicional y la concesiva consiste básicamente en que la apódosis de la primera depende de la prótasis, mientras que la apódosis de la segunda es independiente, es decir, que la prótasis supone un obstáculo para la realización de la apódosis pero no logra impedir dicha realización (Martín Puente, 1998: 28, 85)⁵. Una oración introducida por *si* también puede adquirir un sentido concesivo cuando la apódosis es cierta tanto si la oración de *si* se materializa en la realidad como si no (Martín Puente, 1998: 106). Ahora bien, se pueden distinguir dos tipos de oraciones concesivas: las reales y las hipotéticas. Estas últimas “son aquellas que introducen una hipótesis que dificultaría en el caso de producirse que su apódosis tuviese validez, a pesar de lo cual la apódosis es válida por sí misma e independientemente de la prótasis” (Martín Puente, 1998: 268). Es este el caso de la construcción que encontramos en el fragmento de Plauto: la conveniencia de callarse, o de evitar comentarios burlones, como el que Pistoclero hace a Lido, no depende del hecho de poseer diez lenguas, a pesar de que el hecho de poseer diez lenguas dificultaría la posibilidad de estar callado. Se puede deducir que la hipótesis en este tipo de oraciones plantea un nivel de posibilidad muy bajo.

“*Si*, cuya función distintiva es introducir condicionales puras, sirve también para introducir concesivas, sobre todo hipotéticas o intensivas, las cuales son por su

⁵ “En efecto la concesividad en sentido amplio, entendida como la compatibilidad contra todo pronóstico entre dos afirmaciones cualesquiera, puede expresarse en las distintas lenguas de las formas más diversas y no sólo por medio de oraciones concesivas. La diferencia entre utilizar una oración concesiva y utilizar cualquier otro medio para expresarla estriba en que cuando el autor se sirve de una oración subordinada concesiva es porque le interesa de manera especial dejar claro el sentido concesivo y el receptor por su parte es consciente desde el primer momento del sentido concesivo que el emisor quiere transmitir” (Martín Puente, 1998: 87-88).

naturaleza una mera suposición que llega a menudo al extremo de lo improbable o imposible” (Martín Puente, 1998: 107).

La conjunción *si* que introduce una concesiva intensiva, explica Nutting, exagera a propósito el estado de cosas sugerido por el hablante. Es justamente la exageración el rasgo característico del tipo de oración concesiva intensiva (1905: 36).

El único elemento del tópico que aparece en este fragmento son las diez lenguas, o sea, una parte del sistema de la fonación ampliado en su cantidad de la misma manera en que aparecía en el fragmento de Homero. La diferencia esencial radica en el género literario de ambas obras, la cual dificulta extremadamente la comparación de contextos y funciones del tópico entre los dos autores. En *Las Báquides*, las diez lenguas, si bien aparecen en boca de Lido, están aplicadas a otro personaje, Pistoclero, a quien Lido se dirige. Por lo tanto, el sujeto del tópico es diferente al personaje que lo enuncia. Como consecuencia, no puede expresar una imposibilidad o incapacidad propia. La relación que establece este elemento con el campo semántico del habla es diferente a la que se observa en la *Ilíada*: las diez lenguas no son un requerimiento para contar o referir algo mediante la palabra, sino una circunstancia que facilitaría un acto de habla limitado a la burla, concebida sin duda por el personaje que pronuncia el tópico como falta de respeto y provocación, ya que parte de un alumno hacia su maestro. La importancia de la dirección que adquiere este acto de habla está formulada por el sintagma *me advorsus*. La posibilidad de tener diez lenguas habilitaría a Pistoclero a continuar mofándose de Lido para justificar su actuar, cuando este último está intentando, seriamente, corregir en el primero una conducta desviada de la educación que ha recibido. Esta condición que plantea el tópico se presenta negada y dentro de una estructura concesiva hipotética o intensiva que la despoja de cualquier influencia que pueda ejercer sobre la aseveración que expresa la apódosis: la pertinencia de que el alumno permanezca callado ante esta situación (*mutum esse addecet*). Por eso, el tópico no funciona como formulación de la incapacidad de un sujeto para hablar sobre algo sino, por el contrario, de la capacidad pero incorrecta e inoportuna del sujeto para hablar sobre algo en una modalidad determinada, que es la burla. Más lejano aún parece el sentido de modestia simulada que podría tomar el tópico, principalmente porque quien lo pronuncia no es su sujeto. El

objeto del tópico tampoco es la expresión de un tema inabarcable, ni el elogio o alabanza de seres o acciones notables. No hay tal concepto de inefabilidad en el fragmento de Plauto: el fin no es enunciar o enumerar lo que es imposible de ser enunciado o enumerado. El tópico de las muchas bocas, en esta versión reducida que sólo contiene diez lenguas, no es sino una hipérbole que sirve para enfatizar la conveniencia de “no” hablar.

4. Ennio: *Ora decem quibus lingua loqui saperet*

4. 1. El autor y su obra

Quinto Ennio nació en el 239 a. C. en Rudia, una antigua colonia griega al sudeste de Italia, en donde pudo nutrirse de la cultura helénica. Fue llevado por Catón a Roma en el 204 a. C., después de que el entonces cuestor mostrara su admiración por el poeta en Cerdeña, donde este último se encontraba sirviendo a las tropas romanas. Marco Fulvio Nobilior lo llevó consigo a la campaña en Etolia, y el hijo del general, Quinto Fulvio Nobilior, fue quien reconoció sus méritos haciéndole otorgar la ciudadanía romana. Murió en el año 169 a. C. Abordó prácticamente todos los géneros de su tiempo: teatro, filosofía, crítica, lírica y épica (Fraschini, 1979: 12-13). Sabemos principalmente por testimonio de Aulo Gelio que manejaba tres idiomas: griego, osco y latín (Disandro, 1986: 85; Tarnassi, 1903: 82).

Los *Annales*, su obra más importante, tienen una extensión de dieciocho libros, que debieron de contener alrededor de veinte mil versos, de los cuales nos han llegado unos seiscientos versos, que cuentan la historia de Roma (Fraschini, 1979: 15; Tarnassi, 1903: 198). El poema constituye el antecedente más importante de la *Eneida*: “hasta que apareció la *Eneida*, cuyo débito con los *Anales* es manifiesto, fue esta última obra el poema épico nacional de Roma” (Martos, 2006: 25). Los cuatrocientos veinte fragmentos que se han conservado proceden de menciones en las obras de escritores latinos (Tarnassi, 1903: 198); algunos de estos pertenecen a citas de comentaristas que comparan el texto enniano con el de Virgilio. En realidad, el nombre de *Annales* es aplicable a los últimos doce libros, mientras que los seis primeros reciben el nombre de *Romais* (o *Romaida*) (Fraschini, 1979: 15). Es posible que Ennio no pensara escribir una

obra de tal magnitud cuando comenzó la *Romaida*, pero en los últimos libros el poema torna a celebrar los hechos de Roma año a año y de allí toma el nombre de *Annales* (Tarnassi, 1903: 195-196). El poema se habría publicado por grupos de seis y tres libros. Los seis primeros, o *Romaida*, responden a un mismo concepto, el del mito, y cuentan los hechos que van desde la fundación de Roma hasta la victoria definitiva ante la invasión de los Eácidas (Tarnassi, 1903: 195-197). La composición y divulgación de la obra parecen haber sido progresivas: tal vez los primeros libros se publicaron en grupos pero la aparición de los últimos habría sido individual (Mariotti, 1951: 24-25).

Ennio se sirvió de fuentes históricas en griego, pero también de algunos autores romanos como Fabio Píctor y de anotaciones de magistrados (Martos, 2006: 15). Imitando el estilo de Homero, Ennio dio a todo este material una forma épica. Ya en el prólogo, la figura de Homero se le aparece a Ennio en un sueño y, después de explicar la doctrina pitagórica de la transmigración de las almas, reencarna en el poeta romano (ENN. *Ann.* 2-11). Incluso desde el primer verso, con la invocación a las musas y la correspondencia de significado con el texto homérico, el poeta romano hace una tácita declaración de “homeridad” (Mariotti, 1951: 55-57). También encontramos en Ennio alusiones a Eurípides y otras influencias de la literatura griega helenística (Martos, 2006: 16). Nevio fue uno de los modelos de Ennio, por adaptar argumentos y procedimientos del teatro y la épica griegos (Fraschini, 1979: 7), pero Ennio da el gran paso integrador entre lo griego y lo romano: “incorpora el hexámetro y los recursos formales de la épica homérica para narrar una historia de Roma desde su origen hasta los días de su autor” (Fraschini, 1979: 2).

En cuanto al estilo, Fraschini destaca la importancia de los aspectos estructurales y el dominio del hexámetro dactílico, aplicado por primera vez en lengua latina por el mismo Ennio, y reconoce en este autor “un manejo flexible del tono poético [y] uniformidad del empleo de los recursos formales propios de la épica clásica” (1979: 25). En los *Annales* se percibe una lengua elevada y conscientemente literaria, frente al estilo más natural de los dramas. Sus descripciones de las batallas son estilizadas según modelos homéricos; las guerras aparecen, en la obra de Ennio, bajo un sentido más técnico-literario que poético (Mariotti, 1951: 136-137). También se aprecia la mayoría de los arcaísmos e innovaciones en el vocabulario mediante la adaptación de palabras

griegas (Martos, 2006: 21-22). Ennio utiliza además numerosos recursos literarios, como rimas internas, aliteraciones, símiles, metonimias y metáforas (Martos, 2006: 23). Mariotti (1951: 58-59) señala que la aliteración es uno de los recursos más utilizados, que se hace presente ya en el primer fragmento del poema: *Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum* (ENN. Ann. 1).

Si bien no siempre fue celebrada, la obra de Ennio gozó de una gran fama entre los poetas romanos. Como comediógrafo no obtuvo gran reconocimiento, pero sus tragedias están entre las más importantes junto con las de Pacuvio y Accio, al menos hasta el final de la República (Martos, 2006: 24). Los *Annales* fueron la obra de mayor repercusión e influencia entre los autores posteriores. Tanto Lucilio como Lucrecio admiraron a Ennio, Cicerón lo aprecia sinceramente sobre todo como poeta épico, Virgilio toma de Ennio expresiones y versos enteros apenas adaptados (Martos, 2006: 25-27). “Aunque el nombre de Ennio no se halle en Virgilio, la gloria del antiguo poeta épico no tiene otro monumento más cierto y duradero que los versos mismos del mayor poeta de la latinidad” (Tarnassi, 1903: 111). Propercio, Ovidio y Séneca emiten en general juicios negativos sobre nuestro poeta (Martos, 2006: 27). Silio Itálico lo estima, Quintiliano lo respeta, Persio y Lucano no parecen valorarlo, y mucho menos Estacio o Marcial (Martos, 2006: 28-29). Las obras de Aulo Gelio, Apuleyo y Frontón atestiguan la popularidad de Ennio en el siglo II, una época erudita que mostraba su fascinación por lo arcaico (Martos, 2006: 29; Tarnassi, 1903: 122). En adelante, serán pocos los escritores que tendrán acceso directo a los textos de Ennio: sólo lo citan de primera mano Servio, Lactancio y Ausonio (Martos, 2006: 30). Otros autores latinos cristianos que recuerdan a Ennio son San Jerónimo, San Agustín, Minucio Félix y Paulo Orosio (Tarnassi, 1903: 128).

4. 2. El contexto del tópico

El fragmento de los *Annales* en el que se desarrolla el tópico de las muchas bocas (aquí se trata, como en Homero, de diez bocas) está compuesto por los versos

469-470⁶, pertenece al conjunto de fragmentos de localización dudosa, pero probablemente correspondía al libro VII. Las fuentes de donde se ha recuperado el fragmento (sabemos que los *Annales* no han llegado a nosotros más que por comentarios de otros autores) son escolios a la obra de Virgilio, particularmente a las *Geórgicas*. Estas fuentes, a diferencia de otras, no brindan información sobre la localización original del fragmento. Timpanaro (1948) plantea las vías para el ordenamiento de los fragmentos ennianos: su confrontación con las fuentes históricas y con otras obras poéticas. La escansión le sirve para ubicar algunos fragmentos en distintas obras por su género literario. El contenido también es útil para localizar episodios cuando las fuentes no aportan indicaciones. Ahora bien, en el caso de la confrontación con autores históricos, puede ocurrir que, aun cuando se ha probado que un fragmento se refiere a un episodio histórico dado, el fragmento no pertenezca a la narración directa de tal episodio, sino que sea una referencia indirecta o una mención incidental de este (Timpanaro, 1948: 24). En cambio, en la confrontación con obras poéticas épicas, cuando constatamos que un fragmento de los *Annales* presenta alguna analogía de expresión con un pasaje de otro autor, podemos suponer que pertenece a un episodio similar (Timpanaro, 1948: 33). Es innegable que todos los poemas épicos antiguos comparten un número de fórmulas estereotipadas, tópicos, de los cuales se vale el poeta para inscribirse conscientemente en la tradición de un género literario. Además, el poeta antiguo amaba no sólo seguir genéricamente la tradición épica sino también aludir a determinados pasajes de obras anteriores (Timpanaro, 1948: 34). Entonces, por la analogía con el poema homérico, el fragmento que contiene el tópico en los *Annales* se referiría a la introducción de un catálogo de guerreros. Martos lo compara con el verso 164 (174 V), el primero del libro VI, en el que el narrador se pregunta *Quis potis ingentis oras evolvere belli?*, porque ambos seguramente estarían relacionados con una invocación divina e introducirían una sección especial dentro del poema (2006: 235). Timpanaro es más específico y propone situarlo antes del verso 229 (276 V), en el que se nombran tres pueblos aliados de Roma (*Marsa manus, Paeligna cohors, Vestina virum vis*) y que podría corresponder al inicio de un catálogo previo a una batalla. Este

⁶ Utilizamos la numeración de Skutsch, que es la que sigue la edición de Martos. Corresponden a los versos 561-562 de Vahlen.

crítico tiene en cuenta las similitudes con la obra de Polibio y observa que el verso 230 (256 V) alude al mismo episodio y describe el estado de ánimo de los romanos ante el enemigo tal como aparece en Plb. 2. 29. 6-9. Este recuento de pueblos pertenecería a un censo de los aliados itálicos que se llevó a cabo en el 225 a. C. ante la noticia de la invasión celta. Como el historiador griego obtiene estos datos de la obra de Fabio Píctor, es muy probable que Ennio se haya basado en la misma fuente y por lo tanto se refiera al mismo hecho histórico, la batalla de Telamón, en su enumeración. Antes de esta lista de pueblos se encontraría el fragmento con el tópico de las cien bocas, cuya semejanza con el pasaje homérico es incuestionable; sin embargo, esta hipótesis no está confirmada ya que la simple confrontación de dos pasajes no basta para determinar la colocación (Timpanaro, 1948: 42-44).

4. 3. Análisis de ENN. *Ann.* 469-470

Non, si lingua loqui saperet quibus ora decem sint,
 c.n. c/conces. (S OD V c.inst.)^{PSAdj=at.} N at. V
 S

No, si (la) lengua hablar supiera con las que, bocas diez fueran,

In me, tum⁷ ferro cor sit pectusque revinctum

c.inst. N
 ubi c.t. PS- S V S n/c -PS

en mí, entonces (con) hierro (el) corazón fuera y (el) pecho envuelto

En una traducción más libre:

Ni aunque tuviera diez bocas con las que mi lengua pudiera hablar,
 y tuviera el corazón y el pecho cubiertos con hierro

⁷ *in me, tum* en la edición de Skutsch; *innumerum* en la edición de Vahlen.

Como en el fragmento de Plauto, entendemos la conjunción *si* como concesiva, y específicamente intensiva, ya que muestra el rasgo de exageración de un conjunto de elementos amplificados en cantidad o ponderados en calidad que se acercan al extremo de lo imposible (Nutting, 1905: 36; Martín Puente, 1998: 107).

La idea que expresa el tópico está evidentemente tomada de Homero, como gran parte de los *Annales*. Basta una rápida mirada sobre los fragmentos y los comentarios que los introducen para obtener un panorama de la técnica imitativa de Ennio⁸. Pero este autor incorpora algunas modificaciones. Entre los elementos hiperbolizados que habíamos enumerado en los versos de Homero, encontramos sólo tres. La voz no aparece en el fragmento de Ennio. Aún podríamos admitir que tampoco la lengua es un elemento hiperbolizado, porque si bien aparece en el fragmento, no está exagerada en su número sino que funciona como un elemento que depende del número de bocas. Por lo tanto, sólo la boca y el corazón están presentes y magnificados, la primera en cantidad y el segundo en calidad. El número de bocas se mantiene, pero el corazón ya no es *de bronce* sino que está *cubierto de hierro*. Homero seguía la convención de presentar las armas, sobre todo en escenas de guerra, hechas de bronce. Por eso, el corazón tiene la fuerza de un arma y a la vez el refinamiento que le otorga el hecho de la relativa escasez de dicho material. Aquella convención no tiene ninguna vigencia para Ennio, que no se propone relatar una guerra de la Edad de Bronce, sino la historia de Roma desde sus inicios. Y si bien se pueden tender lazos genéricos entre la *Ilíada* y los *Annales*, este último persigue más el rigor histórico aunque contenga trazos mitológicos.

La afinidad genérica conduce inevitablemente a la comparación del fragmento de Ennio con el de Homero. El uso del tópico en la comedia de Plauto posee rasgos específicos que distancian su comportamiento, su contexto y su función de los que el mismo tópico adquiere en la épica.

A pesar de los cambios que hemos notado entre este fragmento de los *Annales* y el de su precedente griego, la hipérbole para expresar imposibilidad de hablar se mantiene (más aún, aparece el vocablo *loqui*) y probablemente se mantiene también la función de introducir un catálogo tras estos versos.

⁸ Cf. Martos, J. (ed.). *Ennio. Fragmentos*. Madrid: Gredos, 2006.

5. Hostio: *Linguae centum et totidem voces liquatae*

5. 1. El autor y su obra

Hostio vivió probablemente en el segundo siglo a. C. Escribió su obra épica, *Bellum Histricum* en, al menos, siete libros de los cuales sólo sobrevivieron algunos fragmentos. El poema habría sido compuesto para celebrar la victoria de Cayo Sempronio Tuditano sobre los iápidos en Iliria en el año 129. La relación de Hostio con Tuditano se podría comparar a la de Ennio con Fulvio Nobilior (Courtney, 2003: 52). Se cree que Hostio habría sido un ancestro de la Cintia de Propercio, cuyo nombre real era Hostia. Además, en PROP. 3, 20, 8 se hace referencia al *doctus avus* de la destinataria del poema. Courtney no cree que la amada a quien se dirige Propercio sea realmente Cynthia y por ende desconfía de esta hipótesis (2003: 52). De todos modos, los datos son muy vagos y las referencias carecen de fundamentos para avalar esta conexión familiar entre Hostio y Cynthia. Lo cierto es que ningún autor antiguo ha documentado su nacimiento ni su defunción, ni ningún detalle de su vida personal.

5. 2. El contexto del tópico

Los siete fragmentos con los que contamos actualmente son citas de los dos primeros libros de *Bellum Histricum*, que forman parte de las obras de Festo, Prisciano, Macrobio y Servio. El fragmento en el que aparece el tópico de las cien bocas es el tercero en la edición de Courtney (2003), corresponde al segundo libro y nos ha llegado a través de una cita de Macrobio. En esta parte de las *Saturnalia*, después de haberse ocupado de Virgilio y su deuda con Homero, Macrobio se dedica a los autores latinos intermediarios de Homero. Allí aparece el fragmento que contiene el tópico de las cien bocas. Primero, Macrobio transcribe los versos homéricos en griego, luego aclara que el poeta Hostio en el libro segundo de *Bellum Histricum* sigue a Homero en sus versos y que Virgilio escribe los suyos después, tomándolos de Hostio:

Homeri est:

ou1d! ei5 moi déka me>n glw<ssai, déka de> stómat! ei3en.

Hunc secutus Hostius poeta in libro secundo Belli Histrici ait :

Non si mihi linguae

Centum, atque ora sient totidem vocesque liquatae.

Hinc Vergilius ait:

Non mihi si lingua centum sint oraque centum. (MACR. Sat. 6, 3, 6)

5. 3. Análisis de HOST. *Carm. frg. 5*

non si mihi linguae

N

c.n. c/conces. dat. S-

ni aunque para mí lenguas

centum atque ora sient totidem vocesque liquatae.

at. N at. N n/c at.
-S- n/c -S- V S

cien y bocas fueran en igual número y palabras licuadas.

En una traducción libre:

ni aunque tuviera cien lenguas

y otras tantas bocas y palabras fluidas.

No podemos afirmar que estos versos cumplan la función de introducir un catálogo de naves o guerreros, aunque es factible teniendo en cuenta que *Bellum Histricum* comparte el género con sus antecedentes griego y latino. En aquel tiempo, cualquier poeta que buscaba elaborar una obra de las características de la de Hostio, obtener para ella la condición de literaria y mostrarse docto, debía conocer los hechos históricos de fuentes latinas o griegas. Y si, además, quería componer su obra en versos, no podía desconocer la obra de Ennio (Weichert, 1830: 9-10). Por ejemplo, sabemos por el fragmento siguiente que Hostio conocía la obra de Nevio, dado que cita de él el

epíteto de Apolo (Courtney, 2003: 53). Además, en una época en la que era común el estudio de la literatura griega, tampoco nos asombra que Hostio compusiera su poema a imitación de Homero (Weichert, 1830: 13).

Hostio introduce algunos cambios en el tópico de las cien bocas. En principio, notamos que la cantidad varía: ya no son diez sino cien bocas. Y no aparecen en primer lugar sino que primero están las lenguas. Luego aparecen las bocas y, por último las palabras. Las bocas no reciben ningún adjetivo ni otra clase de atributo más que el número, pero las palabras reciben la cualidad de ser licuadas. Debemos detenernos aquí sobre algunos aspectos relevantes sobre estas *voces liquatae*. El término *vox* significa ‘voz, sonido, acento, pronunciación’. Pero, usado en plural, como aparece aquí, significa también ‘palabras, expresiones’ (OLD *vox*). Además, el participio *liquatae* viene del verbo *liquare*, que significa ‘hacer líquido, licuar, filtrar, aclarar’ (OLD *liquo*). Barchiesi señala su relación con el proceso de sedimentación y filtrado por el que el vino se refina (1994: 59). Si bien el sentido del sintagma podría ser ‘palabras aclaradas’ o ‘palabras purificadas’, como también sugiere Courtney (2003: 53), es más sencillo pensar en una cualidad que brinde eficacia a las palabras y, en esa dirección, la fluidez aparece como la propiedad adecuada, porque expresa liquidez, velocidad, facilidad de movimiento sin suprimir la idea de pureza. El mismo *Oxford Latin Dictionary* de Glare cita este fragmento de Hostio para ejemplificar la acepción de *liquare* como ‘hacer (la voz) clara y melodiosa’ (OLD *liquo*). Recorriendo el camino inverso, la fluidez es una cualidad más aplicable a las palabras que a las voces. Barchiesi rescata la novedad de esta expresión en la historia del tópico: Hostio es el responsable no sólo de la novedad en el número de bocas sino también del hecho de agregar calidad y refinamiento con este sintagma a la fuerza metálica que hereda de sus predecesores (1994: 58-59). Si, como vemos, estos medios (las cien bocas y lenguas, las palabras fluidas) apuntan a la eficacia de hablar sobre algo, podríamos pensar que el objetivo del narrador es el mismo que el de los anteriores: hacer notar, exagerando, la incapacidad para nombrar algo.

Por último, no aparece ningún corazón ni pecho en este fragmento, aunque no podemos negar que existiera alguna continuación que Macrobio no citara en su libro. De todos modos, parecería extraño que Macrobio, hablando justamente de la herencia de

Homero en los autores latinos y refiriéndose precisamente a este tópico, no mencionara todas las similitudes entre ellos.

6. Lucilio: *Linguae centum oraque centum, aenea vox*

6. 1. El autor y su obra

Cayo Lucilio nació entre los años 180 y 170 a. C. en Suesa Aurunca en el Lacio, y murió en Nápoles hacia el 114 a. C. Pertenece al orden ecuestre y era amigo de Escipión Emiliano y de Lelio. Su amistad con personajes políticos determinó que gran parte de su producción literaria se orientara a la defensa de estos amigos personales y al ataque de sus enemigos. Estas estrechas relaciones también le permitieron observar de cerca todo el quehacer político, que se convertiría en la materia sobre la cual elaborar sus textos (Guillén Cabañero, 1991: 44). Sus poemas están recogidos en treinta libros de los cuales sólo se conservan fragmentos, que reúnen alrededor de 1400 versos. Algunos están escritos en hexámetros dactílicos, otros en dísticos elegíacos, algunos en trocaicos septenarios y los últimos en septenarios, senarios y hexámetros. Guillén Cabañero opina que seguramente los libros dotados de esa polimetría de sátira fueron los primeros que compuso Lucilio, y que fue perfeccionando de a poco el hexámetro, verso que luego sería propio de las sátiras de Horacio, Persio y Juvenal (1991: 45). No es seguro que Lucilio haya intitulado *Saturae* a su propia obra, porque de hecho él llama a sus composiciones *poemata* o *sermones* y es sólo a partir de Horacio que se llamará sátiras a este tipo de poemas (Guillén Cabañero, 1991: 29).

El nombre de este género literario proviene del sustantivo *satura*, derivado del adjetivo *satur*, que significa ‘lleno’ y ‘harto’, y que transmitía la idea de variedad y de plenitud. Así se explican las etimologías que ofrecen Diomedes y Tito Livio. Para el primero el nombre del género podría provenir de los sátiros (*sáturoç*) o de una bandeja (*satura lanx*) llena de abundante y variado material que se ofrecía a los dioses o de una

especie de salchicha que se rellenaba con muchos ingredientes y que, según Varrón, se llamaba *satura*. Tito Livio sitúa el origen del género junto con el de la comedia, en aquellos juegos escénicos instituidos en Roma para aplacar la ira de los dioses tras la pestilencia de los años 365- 364 a. C. La juventud romana habría comenzado a imitar a los *ludiones* que danzaban al son de la flauta, pero agregando versos indecentes por su cuenta, y más tarde, debido al éxito de estas actuaciones, se representaron *saturae* con el canto escrito en metros diversos. De ellas derivaría la sátira como comedia (Guillén Cabañero, 1991: 14-28; Balasch-Dolç, 1991: 10-15, 18). Guillén Cabañero afirma que el espíritu satírico es natural y tan antiguo como la humanidad misma, y lo encuentra presente en la literatura griega, en las obras de Arquíloco, Hiponacte, Timón y los autores de la comedia antigua (1991: 9-10). Quesada ve el origen de la sátira en escritores romanos como Ennio y Lucilio, y niega de este modo el hecho de que las composiciones griegas sean de carácter satírico (1878: 43). Entre los romanos, fragmentos de burlas aparecían en las improvisaciones que hacían los soldados en los *carmina triumphalia*: estos cantos no sólo festejaban los triunfos del magistrado que volvía de la guerra y entusiasmaban al pueblo presente, sino que también contenían alguna ridiculización de los defectos y costumbres del general e incluso alguna chanza sobre los soldados mismos. También se hallaban bromas en los *carmina Fescennina*, cantos de alegría igualmente improvisados por distintos grupos que se entonaban en los momentos de la siega, la vendimia o el esquila del ganado, e incluso en la *deductio* de la novia a la casa del esposo (Guillén Cabañero, 1991: 12-14). Las opiniones de los estudiosos del género revelan las disidencias que existen entre los que creen que su origen es plenamente latino y los que sostienen que la sátira romana deriva de las composiciones griegas (Guillén Cabañero, 1991: 16; Balasch-Dolç, 1991: 17-18). Algunos se han animado a sostener que no existe el género satírico como tal. Como indican Balasch y Dolç, dado que las sátiras que conocemos hoy de Horacio, Persio y Juvenal son tan distintas entre sí, es difícil pensar en un origen común (1991: 19). Ciertos críticos ven en las composiciones menores de Ennio el origen de la sátira, aunque estos poemas no llevaban nombre alguno, tenían asuntos y temas diversos, y su designación genérica es posterior. El primero en utilizar el vocablo *satura* como sustantivo y en sentido literario fue Horacio, refiriéndose sólo a la obra de Lucilio,

aunque la expresión *per saturam* existía en el ámbito legal y, de allí, *carmina, poemata* o *sermones per saturam* se aplicaban a las obras de Ennio y Lucilio para significar composiciones ‘variadas’ y ‘mezcladas’ (Ullman, 1913: 172-177; Guillén Cabañero, 1991: 28-35). Ullman plantea que, en vista a las coincidencias de varios autores antiguos, es altamente probable que *satura* como término literario se haya desarrollado a partir de su significado culinario y que, si bien Horacio no concibe la *satura* en el sentido actual de la sátira, sí contenía para él la connotación de ‘miscelánea’ (1913: 185-186). Sería la obra de Lucilio, cuyo título pudo haber sido originalmente *Saturae*, la que causó gran interés por sus notables elementos satíricos, y desde entonces la palabra *satura* habría cobrado su nuevo significado. Según Ullman, se puede deducir que este cambio haya ocurrido precisamente en tiempos de Lucilio, ya que los primeros libros de su obra están compuestos en distintos tipos de verso mientras que los últimos sólo contienen hexámetros (1913: 188-189). Para Rosen, Lucilio es el gran poeta tomado como punto de referencia por los siguientes poetas satíricos romanos, él fijó el hexámetro dactílico como verso canónico del género e instaló la burla y la vituperación como sus características particulares (2012: 22).

La sátira es una composición poética dirigida a criticar mordazmente los vicios o defectos humanos. Puede estar dirigida a un individuo o a la sociedad toda, o incluso sólo nombrar el vicio que se quiere atacar, dejando una enseñanza moral (Guillén Cabañero, 1991: 31). Gracias a su situación privilegiada, Lucilio podía ridiculizar con sus versos a sus víctimas abiertamente, refiriéndose a ellos por sus nombres propios y sus condiciones personales. En cuanto a la lengua de nuestro autor, se puede decir que él estableció para la sátira el estilo coloquial y que, dentro de este estilo, incluía tanto elementos cultos como vulgares del latín hablado. Las formas arcaicas o tradicionales, mezcladas en la conversación, no eran del todo distinguidas por el lector (Guillén Cabañero, 1991: 45-46). Aunque Horacio no llega a admitir la superioridad de Lucilio, otros autores, como Valerio Catón, Cicerón, Quintiliano y Marcial, alaban su obra (Guillén Cabañero, 1991: 46-47).

6. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas, dentro de las *Sátiras* de Lucilio, se encuentra entre los fragmentos dudosos o espurios, por lo cual carecemos del contexto en el que aparece. Está registrado en los versos 1364-1365 en la edición de Marx (1904) y en el fragmento 954 en la traducción de Guillén Cabañero (1991), quien lo agrupa junto a otros versos compuestos también en hexámetros. Ocurre que Servio, en sus comentarios a las *Geórgicas* y a la *Eneida*, señala a Lucrecio como intermediario entre Homero y Virgilio, indicando la igualdad entre los versos de *De rerum natura* y los virgilianos, pero cambiando el término *ferrea* por *aerea* o *aenea*, en su función de adjetivo de *vox* (Marx, 1904: II, 433-434). Los versos que Servio refiere no se encuentran en *De rerum natura*, aunque algunos editores, como Lachmann, suponen una laguna del libro 6, entre los versos 839 y 840, donde se encontraría el tópico (1840: 233). Según Ernout, Lucrecio no se preocupa aquí por introducir una transición entre los fenómenos que describe, y nada indica la ausencia de los versos del tópico (1942-1946: 134). Lo más probable, aunque Courcelle dude entre ambas hipótesis (1956: 232), es que el nombre de Lucrecio haya sido confundido por Servio con el de Lucilio (Marx, 1904: 93).

6. 3. Análisis de LUCIL. 1364-1365

non mihi si linguae centum sint oraque centum

$$\underbrace{\quad \text{N} \quad \text{at.} \quad \quad \text{N} \quad \text{at.}}_{\text{S-} \quad \quad \text{V} \quad \text{-S-} \quad \text{n/c} \quad \text{-S}}$$

ni para mí aunque lenguas cien fueran y bocas cien

aenea vox

$$\underbrace{\quad \text{at.} \quad \text{N}}_{\text{S}}$$

de bronce la voz.

Lo que en una traducción más libre sería:

ni aunque tuviera cien lenguas y cien bocas

y voz de bronce.

En cuanto a los elementos, notamos la alusión a Homero por el material de la voz, si bien el elemento de bronce en la *Iliada* es el pecho. La misma inclusión de la voz es una alusión homérica, ya que Ennio no la nombra y Hostio utiliza el término en plural, por lo que su sentido se interpreta como ‘palabras’ más que como el resultado físico de la fonación. Las bocas y lenguas son cien, al igual que en el fragmento de Hostio.

Tal vez podríamos relacionar este fragmento con el de Plauto, ya que el género satírico se aproxima más a la comedia, sobre todo por el origen común en el territorio itálico, que a la épica. Los elementos, presentados de la manera en que lo hace Lucilio, sin embargo, demuestran menor cercanía con el comediógrafo arcaico que con los autores épicos nombrados.

7. Virgilio: *Linguae centum oraque centum, ferrea vox*

7. 1. El autor y su obra

Publio Virgilio Marón nació en el año 70 a. C., en Andes, cerca de Mantua, y murió a los cincuenta años de edad en Bríndisi, en el 19 a. C. Vivió la Guerra Civil entre César y Pompeyo, el asesinato de César, las proscripciones y muertes que trajo el Segundo Triunvirato, las guerras civiles que llevó a cabo Augusto. Hijo de campesinos acomodados, Virgilio estudió gramática, lengua y literatura en Cremona, luego lengua y literatura griegas en Milán y finalmente retórica en Roma para ejercer como abogado. Pero abandona sus estudios de elocuencia y parte a Nápoles, al círculo filosófico del epicúreo Sirón. Su salud siempre fue delicada, según sus biógrafos, y tal vez por eso se dedicó a una vida tranquila (Fernández Corte, 1994: 18). Este estilo de vida conjugaba también con el ideal epicúreo de la *ataraxía*, un estado de imperturbabilidad ante las pasiones (Bauzá, 1989: 23). Respecto del epicureísmo en Virgilio, Bauzá opina que es posible cierto sincretismo en el que ninguna doctrina es asumida a ultranza; de hecho, en la obra del poeta también se observan influjos neopitagóricos y órficos (1989: 26-27). De la misma opinión es Fernández Corte (1994: 23).

Si bien los epicúreos reprobaban la poesía en cuanto que podía perturbar las almas, y probablemente Virgilio haya adherido a esta idea en un comienzo, el poeta mantuano pudo luego constatar, tal vez gracias a la figura de Filodemo, que “la sabiduría epicureísta y el amor –la práctica– de las Musas no eran incompatibles” (Grimal, 1987: 48). Fue en Nápoles donde Virgilio inició la composición de las *Bucólicas* (Grimal, 1987: 49), cuya primera edición se habría publicado en el año 39 a. C. Muy pronto la sexta *Égloga* habría sido representada en teatros en forma de mimos, con un éxito notable (Grimal, 1987: 76-79).

7. 2. *Cuncta amplecti*

7. 2. 1. La obra: *Geórgicas*

En los textos de Virgilio, el tópico de las cien bocas aparece en dos ocasiones. La primera aparición tiene lugar en las *Geórgicas*, el segundo de sus grandes poemas. La materia de este poema está formada por los preceptos de la vida agrícola, que lo provee de imágenes y colores (Curcio, 1934: 34). Fue escrita entre el año 37/36 y el año 30/29 (Bauzá, 1989: 15). El dato que poseemos para fecharla proviene de la *Vita* de Suetonio, en la que se menciona la lectura del poema de Virgilio a Octavio, durante cuatro días consecutivos, después de la victoria de este último en Accio y mientras se encontraba en Atela (Bauzá, 1989: 15-16; Perret, 1952: 52). Perret añade que, bajo la forma en que las conocemos hoy, las *Geórgicas* deben de haber sido publicadas a fines del 28, aunque haya podido existir una versión anterior diferente (1952: 55).

Las *Geórgicas* son cuatro composiciones de extensión similar, escritas en hexámetros dactílicos (Bauzá, 1989: 16). La estructura de la obra presenta dos unidades temáticas: los dos primeros libros se ocupan de la agricultura y los dos últimos del cuidado de los animales (Bauzá, 1989: 17). Es posible subrayar un aspecto de la doctrina epicureísta, muy presente en las *Geórgicas*, que Virgilio recibe de la lectura de Lucrecio (Bauzá, 1989: 25). Se trata de la idea de una simpatía entre todos los seres, por la cual la afectividad y los sentimientos de placer y de dolor serían análogos entre todos (Grimal, 1987: 109). En ese aspecto, la obra presenta una jerarquía de seres que culmina con la descripción de las abejas. Ellas están vistas como un espejo de los hombres, en

cuanto seres sociales, y la colmena es, para Virgilio, el ideal de comunidad, porque se basa en una ordenada distribución de tareas, en el sentido del sacrificio y en la orientación hacia el bien común (Bauzá, 1989: 36-37).

Según Curcio, el poema tiene una intención didáctica (1934: 34-35), pero Bauzá advierte que existe un propósito poético que se impone por sobre el didáctico-moralizante (1989: 17). También, desde el punto de vista de Perret, “il apparaît bien qu’il n’y a pas opposition entre la finalité sociale et la finalité esthétique du poème” (1952: 83). Para Grimal, no hay que interpretar esta obra como “propaganda” de la agricultura o la vida campesina, porque no es la práctica comercial lo que a Virgilio le interesa sino las relaciones que existen entre el hombre y la tierra (1987: 113-118). Dalzell cree que el propósito didáctico no es el propósito principal, y que este poema está diseñado claramente para un gusto literario sofisticado (1996: 106), aunque todo parece indicar que la estructura y los elementos didácticos están en la génesis de la inspiración del poeta (1996: 113). Por su parte, Volk opta por atenerse al nivel textual y dejar a un lado las intenciones del autor real, por más que la primera persona del poema pueda identificarse con el autor por su nombre (2002: 3-11), concluyendo que, si bien el Virgilio histórico no ha intentado en realidad instruir a los campesinos con su obra, las *Geórgicas* son un poema didáctico (2002: 122).

Los biógrafos antiguos, como Donato por ejemplo, explicaron que el poema estaba destinado a honrar a Mecenas, en agradecimiento por su intervención para restituir las tierras mantuanas que le habían sido expropiadas a la familia de Virgilio para ser repartidas entre los soldados, método no muy común pero de acuerdo con el derecho, aclara Grimal (1987: 50-51). Pero hay que reconocer, también con Grimal, que no había razones para que este agradecimiento formara parte de un poema didáctico ni para que Virgilio tardara diez años en expresarlo (1987: 99). Tampoco hay motivos para pensar que el poema habría sido compuesto por encargo de Mecenas: si bien él le habría sugerido a Virgilio el tema de la crianza de animales, la idea inicial de escribir un poema sobre la tierra era del mantuano (Grimal, 1987: 101). A propósito, Perret afirma que “on ne voit pas que Mécène ait jamais prétendu guider impérativement aucun des poètes dont il fut l’ami” (1952: 81).

Entre las fuentes que Virgilio utilizó para esta obra, se encuentran los griegos Menécrates de Éfeso, Nicandro de Colofón, Arato, Jenofonte, el cartaginés Magón. Al parecer, el mantuano no tuvo contacto con las obras de Catón y de Varrón, pero los conocimientos de agricultura que se encuentran en ellas pertenecían ya al patrimonio común (Curcio, 1934: 35-36; Bauzá, 1989: 20-22). Además, en la época en que escribía Virgilio, la agronomía y la historia natural se hallaban en manuales muy parecidos entre sí, porque los autores se copiaban unos a otros. Por eso, como advierte Perret, es muy difícil determinar si Virgilio siguió, por ejemplo, a Varrón, o a una fuente de Varrón, o a un autor que se inspiró en Varrón (1952: 56-57). El modelo formal podría haber sido tomado de los *Trabajos y días* de Hesíodo, en el que el autor instruye a su hermano Perses, y con él al público, de la misma manera que Virgilio se dirige a sus lectores representados por Mecenas (Bauzá, 1989: 20; Fernández Corte, 1994: 33). También en *De rerum natura*, Lucrecio dirige sus instrucciones a Memmio. Volk no niega que estas obras hayan servido a Virgilio de modelos, pero nota que mientras Perses y Memmio offician de destinatario y alumno a la vez, Mecenas en las *Geórgicas* sólo ocupa el lugar de destinatario, dejando a los campesinos (*agricolae*) en el lugar de los alumnos receptores de las instrucciones (2002: 131). Entre otras fuentes, Perret nota la influencia de Teofrasto y de la *Historia de los animales* de Aristóteles (1952: 58). También es destacable el influjo de Cicerón (Bauzá, 1989: 22). Hemos nombrado la importancia de la obra de Lucrecio y hemos de notar la paráfrasis de Ennio en VERG. *Georg.* 3, 8-9 (*victorque virum volitare per ora*), en la cual Virgilio expresa su ambición de género épico (Grimal, 1987: 121; Volk, 2002: 148-149). Además de haber influido en el pensamiento de Virgilio y su concepción del mundo, Lucrecio le ha proporcionado el lenguaje, a la vez didáctico y épico, completado también con elementos ennianos, para las *Geórgicas* (Grimal, 1987: 127).

Hemos dicho que el poema pertenece al género didáctico pero hay que tener en cuenta que para los antiguos esto no parecía tan claro. Según la *communis opinio*, cuya clasificación se basaba en primer lugar en el criterio del tipo de verso, esta obra, por estar escrita en hexámetros, pertenecería al género épico. Para las teorías derivadas de Aristóteles, el género didáctico, por ser no-mimético, sería también no-poético. Salvo pocos ejemplos, y tardíos, no hay evidencia de que griegos y romanos concibieran la

literatura didáctica como un subgrupo específico ni que intentaran definirlo o describirlo según sus rasgos característicos; tampoco hay testimonios de que cualquiera de esas teorías haya influido en la práctica de los autores que compusieron poemas didácticos (Dalzell, 1996: 11-21; Volk, 2002: 29-33). Sin embargo, existían ciertos códigos literarios que marcaban la distinción del género, como la apelación a la autoridad de Hesíodo, y con ella, la repetición de algunos rasgos de la obra hesiódica, como el metro, el entusiasmo propagador, la asociación con la épica, las digresiones formales (Dalzell, 1996: 21-23). Volk propone para este género una definición que busca capturar la esencia tanto de lo “didáctico” como de lo “poético”: un poema didáctico es un discurso que se concibe a sí mismo poético y que crea la impresión de simultaneidad (del desarrollo del poema y del desarrollo de la instrucción) en el que un enunciador, que combina los roles de poeta y maestro, muestra explícitamente su intención de instruir a un determinado alumno o público en algún arte o conocimiento (2002: 36-40). Resulta interesante notar aquí la diferencia que plantea Schniebs entre lo didáctico como género literario y como formación discursiva. El contexto de enunciación propio de lo didáctico como formación discursiva supone una relación asimétrica en la que el emisor-maestro está en una situación de jerarquía y autoridad con respecto al receptor-discípulo (Schniebs, 2006: 318). La poesía didáctica en particular, es decir, diferenciándose de la prosa, recurre a una estrategia discursiva que consiste en ficcionalizar ese proceso de aprendizaje en el que el emisor-maestro instruye a un receptor-alumno, logrando como consecuencia una doble instancia de destinación, ya que al receptor interno de la obra se agrega un destinatario extratextual: el lector empírico (Schniebs, 2006: 324).

“En efecto, los destinatarios internos de *Geórgicas* son Mecenas, César y los *agricolae*, a los que hay que sumarle, como destinatario extratextual, el lector empírico; y esa multiplicación de las referencias señala la polivalencia intrínseca del mensaje geórgico y garantiza un valor que trasciende la especialización técnica” (Schniebs, 2006: 325).

Para Volk, sin embargo, este lector extratextual, constituido por los lectores educados, sería en realidad un personaje intratextual representado por Mecenas (2002: 136).

Retomando los elementos que caracterizan un poema didáctico según la definición de Volk, encontramos que, en las *Geórgicas*, Virgilio anuncia el asunto de su poema y su intención didáctica en las primeras líneas (1, 1-4) y establece la relación con sus destinatarios-alumnos que son *agricolae* (por ejemplo en 1, 101), *viri* (1, 210), *coloni* (3, 288) y *pastor* (3, 420) (Volk, 2002: 123). Además, el sujeto poético se concibe a sí mismo como poeta, en el uso repetitivo de *canere* (1, 5; 1, 12; 2, 2; 2, 176; 3, 1; 4, 119; 4, 559), en la referencia a la obra como *carmen* (2, 45; 2, 95; 2, 176; 3, 3) y como *versus* (2, 42; 3, 339) (Volk, 2002: 123). Recrea la simultaneidad poética anunciando el comienzo con *hinc canere incipiam* (1, 5) y afirmando el final con *haec super arborum cultu pecorumque canebam / et super arboribus* (4, 559-560), además de referirse al proceso mismo del poema en desarrollo (2, 1-2; 3, 1-2; 3, 294; 4, 1-2) (Volk, 2002: 124). En lo formal utiliza imperativos (por ejemplo en 1, 100), formas yusivas de subjuntivo (por ejemplo en 1, 45-46) y perifrásticas pasivas (1, 204-205) (Volk, 2002: 123). También recurre a la tradición con una clara referencia hesiódica, llamando a su poema *Ascraeum carmen* (2, 176) y con otra lucreciana, expresando su admiración hacia el autor de *De rerum natura* (2, 483- 494) (Dalzell, 1996: 114). Sin embargo, Dalzell indica que se trata de un tipo especial de didactismo, con un contenido esencialmente didáctico pero con una actitud hacia ese contenido que está llena de ambigüedades, y un estilo heroico-burlesco en muchos pasajes (1996: 119-124).

7. 2. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas aparece en el segundo libro de las *Geórgicas*. Perret, al comparar las estructuras de los cuatro libros que las componen, nota en el segundo cierto desorden, que él relaciona con una más marcada intención lírica del autor. A esta intención lírica pertenecerían también los elogios de Italia y de la vida campestre que aparecen en este libro, además del fervor y el énfasis de las invocaciones a Baco, en los primeros versos, y a Mecenas, en los versos que contienen el tópico de las cien bocas (Perret, 1952: 64-65). En efecto, después de haber expuesto en el primer libro sus consejos sobre las actividades agrarias en general, Virgilio comienza el segundo invocando a Baco y a la planta de olivo, enunciando así el tema de estos cultivos

específicos a los que se referirán sus consejos. Continúa con un registro de los árboles y sus características, sin olvidar dirigirse a los agricultores en el verso 36. Pero desde el verso 40, el poema se dirige a otro destinatario: Virgilio invoca la ayuda de Mecenas, por mérito de quien el autor ha obtenido su fama. En ese momento, Virgilio se excusa de no abarcar la totalidad de las cosas con sus versos, aclarando que no es esa su intención, y que no sería su intención aun cuando pudiera, es decir, en el caso que tuviera mayores medios para hacerlo.

7. 2. 3. Análisis de VERG. *Georg.* 2, 42-44

Non ego cuncta meis amplecti versibus opto;

	at.		N	
	$\underbrace{\text{OD c.inst.- v -c. inst.}}_{\text{OD}}$			
c.n.	S		V	

No yo todas las cosas con mis abarcar versos deseo;

non, mihi si linguae centum sint oraque centum,

	$\underbrace{\text{N at.}}_{\text{S-}}$		N	at.
c.n.	dat. c/conces.		V -S-	n/c -S

ni para mí aunque lenguas cien fueran y bocas cien,

ferrea vox.

$\underbrace{\text{at. N}}_{\text{S}}$

de hierro la voz.

A continuación, se ofrece una traducción más libre:

Yo no quiero abarcar todas las cosas con mis versos,
ni aunque tuviera cien lenguas y cien bocas
y voz de hierro.

Por la cantidad de bocas, podríamos estar de acuerdo con la teoría de Macrobio: que Virgilio tomó el tópico de Hostio. Además, el orden de los elementos (las lenguas en primer lugar y luego las bocas) confirmaría esta teoría. Pero el fragmento de Lucilio presenta aún mayor identidad con el de Virgilio. La voz de hierro revela una combinación de elementos. Por un lado, la voz aparecía, inquebrantable, en la obra de Homero, y de bronce en la de Lucilio. Al mismo tiempo, el bronce era el material del que estaba hecho el corazón en el fragmento de Homero. Por otro lado, el hierro conformaba el pecho y el corazón en los versos de Ennio. Virgilio recoge un elemento de cada uno de los autores que utilizaron el tópico antes que él.

El narrador de este fragmento no expresa su incapacidad sino su deseo y su elección mediante el verbo *optare*. La apódosis, en la que aparece este verbo, ubicada en primer lugar y su sujeto explícito (*ego*) no son cuestiones de menor importancia, sino que enfatizan el valor semántico de *opto*. Como en el caso de Homero, la imposibilidad proviene del objeto, es decir, de lo que se pretende expresar. En este fragmento de las *Geórgicas*, las palabras *cuncta amplecti* enuncian la exageración del objetivo (negado) del narrador. No es su intención abarcar todo, y no sería su intención aunque contara con más lenguas y bocas. Sin embargo, lo que el narrador quiere abarcar (la variedad de cultivos, el trabajo del agricultor, especialmente el cuidado de la vid y el olivo) no es un objeto pequeño, ya que solicita la ayuda de Mecenas (*ades, decurre, da vela*) en los versos anteriores y posteriores. Podemos inferir que el narrador utiliza el tópico para expresar cierta modestia: no desea llevar a cabo una tarea tan grande, pero no hay indicación alguna de su incapacidad de hacerlo. Volk compara este fragmento con otro del mismo libro, referido a los tipos de vino: *Sed neque quam multae species, nec nomina quae sint, / est numerus; neque enim numero comprehendere refert* (VERG. *Georg.* 2, 104-105). En ambos, Virgilio expresa, con la figura de la paralipsis o *praeteritio*, no su imposibilidad de abarcar una serie de elementos con su poema, sino una clara voluntad de no enumerar todo (Volk, 2002: 134,140). La elección de los elementos léxicos y el orden de los mismos no hacen más que ratificar esta idea. A pesar de esto, en el verso 41, el poeta requiere la asistencia de Mecenas. Grimal considera que Mecenas cumple aquí el rol de la divinidad protectora (1987: 101). Resulta más aceptable la opinión de Volk, quien sostiene que, como en otros pasajes de las

Geórgicas, Mecenas cumple un rol de colaborador en la composición: “the speaker’s conversation with Maecenas is like a self-referential frame drawn around the teaching speech” (2002: 136).

El hecho de que el tópico tenga lugar al comienzo del libro (en la primera décima parte) podría apoyar la idea de que se tratara de un caso de falsa modestia, que, según Curtius, era una convención social que apuntaba a captar la atención y la benevolencia del público (1955: 127). Si tomamos la descripción de Curtius con exactitud, la falsa modestia debe ubicarse en la introducción y concernir a la presentación del orador, ya que es un recurso proveniente del discurso forense. Aunque, en este caso, el tópico sólo aparezca relativamente al principio, y no sea posible justificar que forme parte de una introducción separada del resto del libro, se puede percibir la intención del autor de presentarse modestamente para sorprender luego con la extensa descripción de agricultura de *Geórgicas* 2.

7. 3. *Scelerum formae et poenarum nomina*

7. 3. 1. La obra: *Eneida*

El tópico de las cien bocas vuelve a aparecer en la *Eneida*. El poeta mantuvo siempre había soñado con escribir una epopeya, aunque los nuevos poetas, siguiendo a Calímaco, desdeñaban los poemas extensos y los temas nacionales. Cuando Octavio aparece como la figura que representa una nueva etapa de paz, esta generación de poetas no puede más que ser atraída por la gloria; la gloria es el ideal que anima la arquitectura de Roma y todas las obras de arte. Lo será también el de la poesía (Grimal, 1987: 74-85). Virgilio se abocará a la tarea de escribir la *Eneida* desde el año 30 o 29 (Grimal, 1987: 98), dejando el poema inconcluso, o más bien, no corregido, con su muerte.

Grimal aclara que, en tiempos de Virgilio, la noción misma de epopeya tampoco era muy clara: se trataba de una narración continua, escrita en un único metro, el hexámetro dactílico, cuyo modelo griego había sido traspuesto al latín únicamente por Ennio. Además, debía tratar grandes asuntos con un tono elevado: “la narración concierne a un momento del mundo donde se forma un aspecto durable de éste” (Grimal, 1987: 148). Virgilio deseaba contener en su poema épico “una filosofía del

mundo (esa será la revelación de Anquises en el libro VI) y una filosofía de la Historia, en la medida en que aquella está toda entera contenida en el Destino de Roma” (Grimal, 1987: 151). Además de la filiación de la familia Julia, y de los orígenes del *pontifex maximus*, con Ascanio-Julio, hay razones estético-literarias para que Virgilio haya elegido a Eneas como protagonista de su epopeya. Su héroe no sólo es el troyano más valiente después de Héctor, según la *Ilíada*, sino que, en toda la tradición del mundo mediterráneo, son sus características la fortaleza moral y la *pietas*, cualidades romanas exaltadas en la *Eneida* (Fernández Corte, 1994: 41; Grimal, 1987: 164). Según Fernández Corte, el objetivo de Virgilio con la *Eneida* es triple: imitación compleja de los poemas homéricos, glorificación de la historia de Roma y exaltación de la figura de Augusto (1994: 48).

En cuanto a la materia, Perret propone agrupar los procedimientos a los que recurre Virgilio en dos conjuntos: anexiones y trasposiciones. Por una parte, la materia de la tradición se anexa a la historia de Eneas posibilitando un desarrollo totalmente nuevo (Perret, 1952: 120-121). Sobre todo en la segunda parte, Virgilio emplea material no homérico, itálico, siguiendo las líneas de acción de la *Ilíada*, aunque con una estética propia (Fernández Corte, 1994: 57). Por otra parte, episodios o esquemas de otros autores son traspuestos en la *Eneida*. Entre estas trasposiciones, las que provienen de la obra de Homero son las más evidentes (Perret, 1952: 122). Consideremos que Homero, por ese entonces, era el canon insuperable, los gramáticos enseñaban a imitarlo: “para los antiguos crear significaba tomar el mismo material homérico, digamos el contenido, y conseguir en latín efectos métricos, fónicos, sintácticos, etc., parecidos a los del modelo griego” (Fernández Corte, 1994: 91). Por otro lado, la imitación homérica pretende, según Fernández Corte, dirigir la mirada del lector más hacia las diferencias que hacia las semejanzas de la *Eneida* con su modelo (1994: 50). Tal vez la más notable sea la diferencia que existe entre ambos héroes. Aunque hay casos de utilización sostenida de episodios homéricos (por ejemplo en VERG. *Aen.* 3), no hay ninguna correspondencia estricta entre un libro entero de la *Odisea* y uno de la *Eneida*, salvo el caso de la semejanza temática entre *Odisea* 2 y *Eneida* 6 (Fernández Corte, 1994: 51-52).

“La originalidad virgiliana se afirmará en las contaminaciones a partir de las cuales se construyen los libros I y III de la *Eneida*, y, sobre todo, en los cambios de orden y de función que experimenta el material homérico. Se hará sentir también en la atmósfera radicalmente distinta de la odiseica que aparece en alguno de sus libros (IV), en la introducción de nuevo material histórico en lugar del tradicional de la épica (VI) y en fin, en la ruptura del tipo de heroísmo homérico, sustituyéndolo por otro de nuevo cuño” (Fernández Corte, 1994: 52).

Muchos de los episodios odiseicos, constata Fernández Corte, son utilizados por Virgilio en otros contextos diferentes a los originarios, acarreado un cambio total de importancia y en la función que estos cumplen en la obra (1994: 52-53). Perret también distingue marcadamente el uso que de estos episodios hacen Homero y Virgilio, y condena el punto de vista de los críticos de generaciones anteriores que, comparando verso a verso las obras de estos dos autores, perdían de vista la intención fundamental de la obra (1952: 122-125). A propósito de este tema, Fernández Corte analiza los versos de VERG. *Aen.* 11, 89-90 en los que se describe el cortejo fúnebre de Palante: *post bellator equus positus insignibus Aethon / it lacrimans guttisque umectat grandibus ora*. Su caballo, de nombre griego, en ese episodio, derrama lágrimas, al igual que el caballo de Patroclo en el modelo homérico. Este crítico muestra, con este ejemplo, que la tradición actúa como motivadora de un pasaje, porque la lengua poética está motivada, y la de la poesía culta está especialmente motivada por la tradición. En este caso, es doble: griega y latina. Fernández Corte afirma que la poesía culta es el arte de la alusión y que las relaciones con la tradición, tomando los términos de Pasquali y de Conte, pueden ser variadas: reminiscencia, imitación, alusión, emulación (1994: 99-101).

“Numerosos giros tomados de Ennio o de la tradición (pues no olvidemos que no disponemos de la totalidad de la producción épica enniana y no estamos por tanto en disposición de determinar en medida exacta su contribución al común acervo poético) sirven para indicar simplemente eso, que estamos en la lengua poética y que ésta ciertamente difiere de la prosa. (...) No siempre que encontremos característicos fenómenos de la lengua de la *Eneida* como la

declinación grecolatina, la supresión de preposiciones (...) y tantos otros pertenecientes a la formación de palabras (adjetivos compuestos, al léxico (arcaísmos, vulgarismos, dialectalismos, metrismos, etc), hay que buscarles un sentido poético especial o un intento de emular a los precursores a menos que el contexto así lo asegure” (Fernández Corte, 1994: 101).

Además de las obras de Ennio y Nevio, para conocer el pasado de Roma, Virgilio se sirvió de otras fuentes históricas, entre las que se encuentran Catón el Censor y Varrón (Fernández Corte, 1994: 36). Para resumir, citamos a Perret:

“Tout ceci fait de la matière de l'*Enéide* une matière singulièrement mêlée: légendes locales, traditions authentiques, emprunts littéraires, mœurs ou usages contemporains du poète, fantaisies ethnographiques, sans exclure, bien entendu, des inventions pures et simples, de type romanesque, le génie seul a pu dominer tout cela, le ployer à servir des intentions nationales et à répondre à des exigences esthétiques définies” (1952: 127).

Virgilio habría comenzado redactando en prosa el contenido del poema, luego lo habría dividido en doce libros, probablemente en referencia a los veinticuatro de la *Ilíada* y veinticuatro de la *Odisea*, y cada canto tendría una longitud semejante a cada uno de los libros de los poemas homéricos (Grimal, 1987: 153; Fernández Corte, 1994: 37; Bellessort, 1937: V). El procedimiento posterior habría sido el mismo para las *Geórgicas* que para la *Eneida*: una vez elaborado el contenido, Virgilio tomaba cualquier episodio y lo componía en versos, dictando espontáneamente y después limando y corrigiendo minuciosamente el texto, aunque muchas veces la inspiración se le presentaba durante las lecturas que él mismo daba a sus amigos (Grimal, 1987: 156-157; Fernández Corte, 1994: 80). Fernández Corte cree que la actitud estética de la incansable corrección de lo ya escrito emparentaría a Virgilio con la escuela neotérica que, aunque no hay datos de que él participara de sus círculos, se encontraba en plena efervescencia por aquella época (1994: 20-22).

En cuanto a la estructura, Fernández Corte nota que en la primera parte, la “odiseica”, la acción principal está constituida por el viaje de Eneas y sus compañeros

desde Troya hasta el Lacio: el libro 2 narra la causa del viaje, es decir, la destrucción de Troya; el 3 cuenta el primer tramo hasta Sicilia; el 4 la estancia de Eneas en Cartago; el 5 se ocupa de los juegos en honor de Anquises, celebrados en Sicilia; el 6 es el descenso de Eneas a los infiernos (1994: 49). La segunda parte, compuesta por los libros 7 a 12, abarca los hechos sucedidos entre la llegada de Eneas al Lacio y el asentamiento definitivo de los troyanos. Aquí, Virgilio no sólo simplificó los datos temporales, concentrando en pocos días lo que en la tradición ocupaba varios años, sino que también modificó las líneas de acción, tendiendo a la claridad (Fernández Corte, 1994: 55). Si bien la acción de todo el poema transcurre en un año, son numerosas las prospecciones y retrospectivas; con estas logra abarcar acontecimientos que van desde la destrucción de Troya hasta la fundación de Roma y su duración eterna (Fernández Corte, 1994: 62). Desde el punto de vista estructural, el canto 6 actuaría como centro del poema y a la vez bisagra, dividiendo el material en dos partes de las cuales la primera correspondería a la *Odisea* y la segunda a la *Ilíada* (Grimal, 1987: 154-155; Fernández Corte, 1994: 77). El descenso a los infiernos es tan importante para la estructura del poema como lo es para la transformación del personaje de Eneas: a partir de la entrevista con su padre y la contemplación de los futuros héroes romanos, adquiere confianza y seguridad en sí mismo y en su destino (Grimal, 1987: 182; Fernández Corte, 1994: 72; Curcio, 1934: 83-84; La Fico Guzzo, 2003: 105-106). Perret escribe al respecto:

“Entre le passé et l’avenir, comme toute l’*Enéide* suspendue entre Troie et Rome, entre les douleurs des catastrophes, des exils, des tentations et les promesses de la neuve et verte Italie, le liv. VI est vraiment la synthèse du poème” (1952: 114).

En lo que concierne a la recepción de la obra virgiliana, sabemos que generó entusiasmo desde que fue publicada. Comparetti, que analiza detalladamente el lugar de Virgilio en la tradición latina, indica que, incluso antes de conocerse alguna parte de su obra, mientras el poeta la componía, enemigos y admiradores esperaban ansiosamente que esta viera la luz; existen incluso escritos relativos a Virgilio de gramáticos contemporáneos a él (1943: 24-25). En su época, el poeta gozaba de popularidad en

todas las esferas. Virgilio tenía fama no sólo entre las clases altas, que eran afectas a mostrarse literatas y recitaban sus versos durante los ricos banquetes. También triunfaba, como hemos visto, en el teatro. Y hasta entre las numerosas inscripciones de los muros de Pompeya se encuentran líneas virgilianas (Comparetti, 1943: 31-33; Perret, 1952: 149).

En la tradición latina, la influencia de Virgilio fue muy significativa en la enseñanza: abundan los estudios gramaticales sobre su obra durante el primer siglo del Imperio y parte del segundo. Fueron estos críticos los que fijaron el canon de poetas que por la vía escolar llegarían a nosotros; entre ellos, Virgilio se presentaba, sobre todo por la propiedad de la lengua, como rey de los escritores. También el estudio retórico sobre la obra del mantuano fue importante: era usada por sus preceptos teóricos pero sobre todo en la práctica escolar, era fundamental la extracción de temas e imágenes virgilianas y la imitación de sus expresiones (Comparetti, 1943: 34-43). Virgilio es el modelo formal de la poesía durante el siglo posterior a su muerte, una poesía esencialmente imitativa; y llega a convertirse en una figura de veneración, deificado y elevado a santo entre poetas como Silio Itálico, Estacio, Marcial (Comparetti, 1943: 58-60) y Valerio Flaco (Perret, 1952: 149). Los siglos posteriores estuvieron signados por las preocupaciones militares, de modo que los estudios gramaticales se vieron reducidos y empobrecidos. Sin embargo, las reminiscencias virgilianas se notaban en el uso casi proverbial de algunos versos, dado el conocimiento ampliamente difundido del poeta, gracias a la escuela y al teatro. De allí surge el pasatiempo del centón, con el que cualquiera que estuviera familiarizado con sus versos podía hacer hablar a Virgilio sobre cualquier tema. Luego serán los cristianos los que harán hablar a Virgilio sobre su fe, componiendo centones hasta el siglo V (Comparetti, 1943: 61-66).

Los comentarios virgilianos se multiplicaron hasta fines de la Edad Media, no sin sufrir reducciones y modificaciones, de modo que estos no han llegado a nuestros días en su forma originaria, sino por compendios o compilaciones. Entre los comentarios resaltan el de Tiberio Claudio Donato, con observaciones más retóricas que gramaticales, y el de Servio, que fue muy usado en la Edad Media. También de la misma época es la obra de Macrobio, que termina siendo una glorificación del mantuano. Las representaciones teatrales sobre la obra virgiliana siguieron siendo

comunes y en el siglo VI el pueblo podía oír lecturas públicas de la *Eneida* en el foro de Trajano. En la Edad Media, con la consideración de la gramática como la primera de las artes liberales, Virgilio ocupó el lugar de autoridad suprema. En los primeros años del cristianismo, encontramos actos en apariencia contradictorios: San Jerónimo, por ejemplo, estima a Virgilio y, sin embargo, condena a los sacerdotes que leen su obra con placer. Aunque la lectura de autores paganos fue prohibida en algunas órdenes monásticas, muchos manuscritos que hoy poseemos fueron copiados y conservados en los monasterios. Los hagiógrafos, por supuesto, sostenían que era mejor leer la vida de un santo que los hechos de Eneas. Algunos autores, como Alcuino o Teodulfo, se arrepentían de haber leído a Virgilio. Otros incitaban la admiración por este poeta hasta el fanatismo. El rechazo, o al menos la recomendación de mucha cautela en la lectura de autores antiguos, continuó hasta fines de la Edad Media (Comparetti, 1943: 67-115). Finalmente, Comparetti plantea que lo inevitable ocurre: “la declamazioni adunque e le intolleranze di alcuni individui ebbero poca efficacia contro le necessità pratiche, che non permettevano studi sacri senza qualche preparazione di studi profani” (Comparetti, 1943: 115).

7. 3. 2. El contexto del tópico

En el canto 6 aparece nuevamente el tópico de las cien bocas. Después del largo viaje narrado en los primeros cinco cantos de la *Eneida*, nuestro héroe y los troyanos que lo acompañan llegan a Cumas, en la costa de la actual región de Campania. Se dirigen a la cueva de la Sibila, pasando por el templo de Apolo, donde observan en imágenes algunas historias de la mitología griega. La Sibila es un personaje que actuará con un doble rol para Eneas: como sacerdotisa de Hécate, será su guía en el Hades y, como profetisa de Apolo, le comunicará el futuro (Dolç, 1982: 26; Schilling, 1982: 132; Gowers, 2005: 170-171). Después de una inmólación, Eneas es introducido al antro de la Sibila, que da paso a cien largas galerías con cien puertas, y desde donde se oye la voz de la Sibila en cien voces⁹. Enseguida, la voz de la Sibila se transforma, ya no

⁹ *Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum, / quo lati ducunt aditus centum, ostia centum, / unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae.* (VERG. *Aen.* 6, 42-44)

parece humana sino mezclada con la del dios. Y advierte a Eneas que si él deja de orar no se abrirá la boca de la mansión¹⁰. Entonces, nuestro héroe continúa su plegaria a Apolo, pidiendo además a la Sibila que no escriba los augurios en hojas que se lleve el viento sino que los cante¹¹. Inmediatamente, mientras la Sibila es poseída por Apolo, las cien puertas (VERG. *Aen.* 6, 81) se abren solas y anuncian con la voz el futuro de Eneas y los suyos en Italia. Luego, el hijo de Anquises pide a la Sibila que lo guíe por el Hades, para encontrar a su padre y ella, hablando ahora por sí misma, le da instrucciones. Eneas deberá encontrar el árbol de oro en el bosque y cortar un ramo, también tendrá que dar sepulcro a uno de los suyos. Después de llevar a cabo estos pasos, se abre la caverna. El narrador explica el nombre griego (Aorno, ‘sin pájaros’) diciendo que no hay ave que pueda sobrevolar esta cueva por el veneno que sale de sus fauces contaminando el aire¹². Entran en la oscuridad la Sibila y Eneas. En este momento, el sujeto poético invoca a Flegetón y Caos, dioses de los muertos, y les pide licencia para hablar de los misterios de los que es testigo. Luego de cruzar el vestíbulo del Orco, donde están los males y los monstruos que atormentan al hombre, nuestro héroe y su guía llegan a la orilla en la que encuentran a Caronte en su barca y una turba de almas, las de los insepultos, que deben vagar por cien años (VERG. *Aen.* 6, 471) antes de tener permitido cruzar al otro lado del río.

Después de su encuentro con Palinuro, Eneas y la Sibila cruzan el río en la barca de Caronte. En la otra orilla, la profetisa adormece con una pócima a Cerbero. Continúan el camino y encuentran a los niños, los inocentes condenados injustamente, los suicidas, las víctimas del amor (entre las que está Dido, a quien Eneas habla) y los caídos en la guerra. Luego, el camino se divide entre el que va al Elíseo y el que va al Tártaro. La Sibila describe lo que sucede en este último, porque el verdadero destino de Eneas es el Elíseo y porque, además, está prohibido al ser puro pisar el umbral del crimen (VERG. *Aen.* 6, 562-563). Con fluidez, la profetisa enumera a los pecadores y los castigos que ellos sufren. Finalmente, concluye en que todos cometieron monstruosos males y los gozaron. Y se excusa de no poder seguir la descripción, que ya ha ocupado

¹⁰ *neque enim ante dehiscent / attonitae magna ora domus.* (VERG. *Aen.* 6, 52-53)

¹¹ *foliis tantum ne carmina manda, / ne turbata volent rapidis ludibria ventis; / ipsa canas oro.* (VERG. *Aen.* 6, 74-76)

¹² *talis sese halitus atris / faucibus effundens supera ad convexa ferebat.* (VERG. *Aen.* 6, 240-241)

59 versos (VERG. *Aen.* 6, 566-624), haciendo uso del tópico de las cien bocas. Tras esto, la Sibila apura a Eneas y llegan al umbral del Elíseo. Allí, buscarán a Anquises, quien les explicará la doctrina del *anima mundi*, espíritu que infunde vida a todas las cosas, la purificación de las almas durante mil años y su reencarnación. Luego les contará el futuro enumerando reyes albanos, reyes romanos y héroes de la República. Anquises anuncia el Imperio y ejemplifica el orgullo de Roma por sus hijos con la figura de Berecintia, nombre frigio para Cibeles, diosa de la naturaleza y de la tierra fértil, que pasea en su carroza abrazando a cien nietos¹³.

Virgilio no usa aquí el tópico para introducir un catálogo. Ni siquiera lo usa para introducir alguna información, sino al final de su enumeración de pecadores y penas del Tártaro. En esto se diferencia del uso que hacen sus predecesores. De hecho, en VERG. *Aen.* 7, 641-646 invoca a las musas y pide su ayuda para enumerar a los guerreros que combaten en Italia. También en *Aen.* 10, 163-165 Virgilio pide la inspiración de las musas para exponer el catálogo de naves etruscas que acompañan al héroe troyano. Esta es la novedad que aporta vitalidad al cliché: no está en el lugar obvio o esperado sino que es situado en un contexto revitalizante. Si comparamos el uso virgiliano con el homérico, el objetivo de ambos catálogos es distinto. Mientras Homero describía vastas multitudes y distinguía sus líderes, Virgilio apunta a mostrar el carácter extranjero, si uno se remonta lo suficiente, de los líderes italianos y los lazos entre los romanos de su época y los antiguos habitantes de Italia (Gowers, 2005: 173-174).

Otra diferencia con las anteriores apariciones del tópico es que no aparece en la voz del poeta sino en la de la Sibila. El objeto del tópico es la información del inframundo, un ámbito vedado a los vivos. Lo que la Sibila comunica es realmente inaccesible para Eneas, el destinatario del mensaje. Por eso, Virgilio elige a la profetisa de Apolo, lo opuesto a un hablante directo, una especialista en pronunciamientos ambiguos e inquietantes y en palabras verdaderas sumidas en oscuridad (Gowers, 2005: 174). Notemos, además, que el espacio en el que se mueve la Sibila prefigura su discurso. En el resumen del libro 6 que ocupa los párrafos previos, podemos notar una presencia considerable del número cien. Esta cantidad aparece en seis ocasiones, fuera

¹³ *qualis Berecynthia mater / invehitur curru Phrygias turrita per urbe / laeta deum partu, centum complexa nepotes* (VERG. *Aen.* 6, 784-786)

del t3pico: aplicada a las puertas y las galerías del Hades, a las voces que de allí surgen (*totidem voces*), una vez más a las puertas, a los años que deben vagar las almas antes de poder cruzar el río en la barca de Caronte y a los nietos de Berecintia. Podemos interpretarlo como hipérbole, como símbolo de lo innumerable, pero es interesante notar que el número cien no aparece aislado en el t3pico sino acompañado de otras manifestaciones en toda la *Eneida* (cfr. VERG. *Aen.* 1, 634-635; 4, 199-200), pero en particular en este libro. Especialmente aplicado al espacio, el número cien colabora a la figuración de un laberinto. Las palabras oscuras de la Sibila son un equivalente verbal de la cueva misteriosa y el difícil acceso al Hades, relacionado al comienzo del libro 6 con el laberinto de Dédalo grabado en las puertas del templo de Apolo (Gowers, 2005: 174).

Un aspecto que busca también señalar el resumen de los párrafos anteriores es la presencia de la voz y la boca. El Hades se configura como órgano que hablará a Eneas: tiene boca, fauces, cien voces emergen de sus galerías y puertas. En este libro, lo dicho tiene una importancia extrema. Ya hemos mencionado en la Introducción el valor que la palabra hablada tiene para los romanos (*vid.* Pernot, 2005: 84-85). En VERG. *Aen.* 6 el mismo Eneas solicita que los misterios que le revele la Sibila no sean escritos sino cantados. Además, el héroe podrá contemplar los secretos del inframundo pero siempre tendrá la explicación de alguno de sus acompañantes. Así, Palinuro le cuenta lo que le ha sucedido, Anquises le habla del futuro de Roma. Pero hay un reducto, el Tártaro, ámbito del crimen, al que Eneas no puede, por estar vivo y por ser moralmente puro (*castus*), acceder. Él solamente puede ver una ciudad de triple muro, rodeada por un río, una puerta maciza (resistente a cualquier asalto de hombres y aun de dioses), una torre de hierro desde la cual vigila Tisífone; y puede oír gritos, azotes, ruidos de cadenas (VERG. *Aen.* 6, 548-558). Por eso, la Sibila, a quien Hécate ha querido mostrar los castigos divinos, es quien relata lo que sucede en esta parte del Hades. Gowers señala los impulsos en conflicto que imperan en el personaje de la Sibila: revelar algo inefable y escondido, y a la vez mantenerlo escondido. El modelo narrativo para la descripción del espacio también manifiesta esa alternancia entre mostrar y ocultar (2005: 176).

7. 3. 3. Análisis de VERG. *Aen.* 6, 625-627

non, mihi si linguae centum sint oraque centum,

$$\begin{array}{ccccccc} & & \text{N} & \text{at.} & & \text{N} & \text{n/c} & \text{at.} \\ & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ \text{c.n.} & \text{dat.} & \text{c/conces.} & \text{S-} & \text{V} & & \text{-S} & \end{array}$$

no, para mí aunque lenguas cien fueran y bocas cien,

ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas,

$$\begin{array}{ccccccc} & & \text{at.} & \text{g.e.} & & \text{N} & \\ & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \\ \text{at.} & \text{N} & \text{OD-} & \text{v} & & \text{-OD} & \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \\ \text{S} & & & \text{OD} & & & \end{array}$$

de hierro una voz, todas de los crímenes expresar las formas,

omnia poenarum percurrere nomina possim.

$$\begin{array}{ccccccc} \text{at.} & \text{g.e.} & & & \text{N} & & \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & & \\ \text{OD-} & \text{v} & & \text{-OD} & & & \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & & \\ \text{OD} & & & & \text{V} & & \end{array}$$

todos de las penas recorrer los nombres (yo) pueda.

Y en una versión menos literal:

Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,

una voz de hierro, no podría expresar todas las formas de los crímenes,

y recorrer todos los nombres de las penas.

Fácilmente, notamos los mismos elementos del tópico, y en el mismo orden, que encontramos en el fragmento de las *Geórgicas*. Se diferencian ambos fragmentos en cuanto a la posición de la apódosis, pero esto se relaciona con la especial intención del tópico en la obra anterior. Con el verbo *possim* en la apódosis de esta oración concesiva, se formula la posibilidad negada por la prótasis. Por lo tanto, el hablante, en este caso la Sibila, no está declarando su deseo o elección, como el sujeto del tópico en las *Geórgicas*. Observamos entonces un sujeto, que ya no es el narrador del poema, sino un personaje, que expresa su imposibilidad de abarcar un objeto. Ahora bien, ese objeto no

sólo es inabarcable por su vastedad (hablamos de los crímenes y castigos que se encuentran en el Tártaro) sino también por su inaccesibilidad para nuestro mundo, el mundo de los vivos. Ya hemos advertido que Eneas sólo puede observar esta porción del inframundo desde fuera y oír sus sonidos, e incluso la Sibila lo previene de pisar su umbral. Este mundo es realmente secreto e inefable, por las calamidades que contiene y porque pertenece a los muertos. Su hermetismo se observa ya en la arquitectura desde la vista de Eneas, como comentamos párrafos atrás.

Este objeto de la imposibilidad es doble: por un lado, expresar las formas de los crímenes y, por otro, recorrer los nombres de las penas. El adjetivo *omnis* aparece en ambos casos, cumpliendo un rol similar al de *cuncta* en VERG. *Georg.* 2, 42: expresa la vastedad, la amplitud inabarcable del objeto (OLD *omnis, cunctus*). Los verbos que utiliza la Sibila también son sugerentes. *Comprehendere* (de *com-pre-hendere*) significa atrapar global y enteramente un conocimiento, y cubrirlo en el habla o la escritura (OLD *compr(eh)endo*). Podríamos proponer las acepciones ‘abarcar’, ‘captar’ ‘entender’, ‘percibir’ pero ‘expresar’ es tal vez la que mejor se combina con el propósito de la Sibila y del viaje de Eneas por el inframundo (recordemos la importancia de la boca, la voz y sus funciones). *Percurrere* no posee mejor traducción que ‘recorrer’, que expresa su etimología y significado más adecuadamente que cualquier otra. Significa también ‘recorrer atravesando’, ‘moverse rápidamente por encima o a través de algo’, ‘exponer sucesivamente’ o ‘desbordarse en pensamientos o palabras’ (OLD *percurro*). El prefijo *per-* agrega cierto sentido de vastedad a su objeto: en composición con un verbo aporta la idea de sucesión, de una acción llevada hasta el fin o sin interrupción, a través o a lo largo de algo (OLD *per-*). Otras lenguas romances poseen un término más cercano al que aquí utiliza Virgilio: el francés *parcourir*, el italiano *percorrere* y el portugués *percorrer* conservan la etimología latina y son los equivalentes al español ‘recorrer’. Los dos verbos, entonces, que utiliza Virgilio, en combinación con el adjetivo que repite, contribuyen a generar la idea de un objeto inabarcable. De este hecho podemos deducir que la Sibila no está expresando más que una verdadera imposibilidad cuando, habiendo ya descrito varios crímenes y castigos, acepta que no puede abarcarlo todo. La imposibilidad, en consecuencia, no es del personaje sino del objeto y, por esto, considerarlo como expresión de falsa modestia sería interpretarlo erróneamente. El

tópico tampoco está situado al comienzo de un discurso, es decir, no cumple una función retórica de *captatio benevolentiae*.

8. Ovidio: *decem, centum, mille, plus*

8. 1. El autor y su obra

Publio Ovidio Nasón nació en Sulmona en el año 43 a. C., en el seno de una antigua familia ecuestre. Sus datos biográficos se encuentran, por fortuna, en su propia obra, especialmente en la elegía 10 del libro 4 de los *Tristia*. Por eso, sabemos que su padre lo envió a estudiar a Roma junto con su hermano, un año mayor, aunque sólo su hermano progresaba en la ciencia de la elocuencia. Ovidio, en cambio, prefería la poesía, a pesar de los reproches de su padre (Ov. *Trist.* 4, 10, 15-19). Gracias a su holgada posición económica y como era práctica habitual entre los jóvenes de su clase, Ovidio viajó a Oriente y a Grecia, en compañía de su amigo, el poeta Macro. También desempeñó algún cargo público menor pero decidió retirarse pronto para dedicarse a la poesía. Así, ingresó en el círculo de Mesala Corvino, trabando amistad con escritores como Propercio, Póntico, Baso y Horacio. El mismo Ovidio confiesa que conoció a Virgilio, si bien no tuvo trato con él (Ov. *Trist.* 4, 10, 43-52). El joven poeta adquirió fama relativamente temprano con su primera obra, los *Amores*. Escribió luego una tragedia, *Medea*, que no nos ha llegado, y después las *Heroides*, el *Ars amatoria*, el tratado *Medicamina faciei feminae* y los *Remedia amoris*. Más tarde, cultivó el género épico escribiendo los *Metamorphoseon libri*. Su obra posterior, los *Fasti*, una poetización de las fiestas romanas, quedaría inconclusa tras su destierro. En Tomis, actual Constanza, compuso los *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto*, ambos elegíacos. También de esa época serían sus poemas *Ibis*, *Halieutica* y *Nux* (López, 1995: 7-14). Tuvo tres esposas, la última de las cuales era una mujer joven de una familia ilustre de la *gens* Fabia y fue el apoyo de Ovidio durante el exilio (López, 1995: 11-12; Curcio, 1934: 208). El decreto de Augusto, en el que se le comunicaba al poeta que su *Ars amatoria* había sido retirada de las bibliotecas públicas y se le ordenaba dejar Roma, es recibido por el sulmonense en su mejor momento, cuando era ya un reconocido poeta, al que la vida le sonreía, que participaba alegremente de fiestas mundanas y de la vida

galante (Curcio, 1934: 208; González Vázquez, 1992: 19). Como Ovidio mismo lo acepta, esta y otras obras de su juventud no estaban a tono con el espíritu augústeo y la restauración moral que el emperador había emprendido (González Vázquez, 1992: 10; López, 1995: 23) y aunque, como aparecía en el decreto, el *Ars* era una de las causas de su *relegatio* (pena más leve que la *deportatio*), algunos estudiosos creen que fue un pretexto, ya que la obra se había publicado siete años antes (Fränkel, 1945: 112; González Vázquez, 1992: 11; López, 1995: 15-16). Sin haber perdido nunca la esperanza de volver a Roma, Ovidio pasó diez años en Tomis, actual Constanza, y murió allí en el 17 d. C. (Curcio, 1934: 212; López, 1995: 14).

Como poeta polifacético, cultivó diversos géneros, como la épica, la didáctica, la tragedia y, sobre todo, la elegía. En sus versos, Ovidio se hace eco de la tradición de la poesía helenística o alejandrina, representada en Roma por los *poetae novi*, que se distinguía por la forma pulida, el tema amoroso, la elección de historias no muy extensas ni conocidas, el gusto por la delicadeza y el detalle (López, 1995: 27-30). Una nota propia del estilo ovidiano es el humor, que está presente en toda su producción (López, 1995: 36). También se caracteriza por una increíble capacidad para la variación sobre unos mismos temas, probablemente gracias a su formación retórica (López, 1995: 63). López también señala la nitidez racional de su discurso, las descripciones precisas y minuciosas, que contrastan con el poder de sugerencia virgiliano, pero que otorgan vivacidad y verosimilitud a sus versos (1995: 64).

Sabemos por su propia obra que Ovidio fue elogiado y considerado en vida como uno de los más grandes poetas de Roma, su poesía era aplaudida en los teatros y hasta transcrita, como los versos de Virgilio, en los famosos *graffiti* de Pompeya (González Vázquez, 1992: 43). Ovidio fue modelo, al menos en cuanto a forma de expresión, tanto para los poetas de la época del Imperio como para los propios cristianos. Silio Itálico, Estacio, Juvenal, Arnobio, Claudiano, Rutilio Namaciano, Prudencio, Paulino de Nola, Sidonio Apolinar y Venancio Fortunato recibieron su influencia. De sus elegías del destierro se hicieron eco Quintiliano y Rutilio Namaciano, y muchos autores de la Edad Media (González Vázquez, 1992: 44).

8. 2. *Artes meretricum persequi*

8. 2. 1. La obra: *Ars Amatoria*

En este poema Ovidio emplea por primera vez el tópico de las cien bocas. Fue publicado entre el año 2 a. C. y el 2 d. C. y, en todo caso, entre la segunda edición de los *Amores* y la publicación de *Remedia amoris* (López, 1995: 67-68). El contraste en cuanto a la visión del amor ha cambiado desde sus elegías juveniles: la práctica lo ha iluminado y sus lectores se benefician ahora de la sabiduría ganada por el autor (Fränkel, 1945: 53-54). A menudo en el *Ars*, el enunciador, que es el maestro, usa su propia experiencia como ejemplo negativo, para ilustrar cómo sus alumnos no deberían actuar (Volk, 2002: 164). Si bien el material de esta obra está en gran medida tomado de sus elegías más tempranas, aquí Ovidio asume un aire de superioridad en cuanto a sus conocimientos y no permite que la emoción nuble la razón, permaneciendo siempre lúcido (Fränkel, 1945: 56). El enunciador del poema, partiendo del análisis del proemio que realiza Schniebs, “primero amó y escribió poesía amorosa, eso lo volvió *doctus* en ambos campos y, a partir de ello, escribió un método con estructura de poema didáctico para ser leído por quien no conozca el arte de amar” (2006: 342). Dalzell (1996: 140) y Volk (2002: 172) llaman la atención acerca del doble sentido de *amare*. Mientras que para los elegíacos (incluso para el mismo Ovidio en *Amores*) es una emoción abrumadora, una enfermedad, una herida, un fuego abrasador, en el *Ars amatoria* es una práctica social, un comportamiento que puede ser transmitido: “The *Ars amatoria* also deals with *amor*, but with an *amor* that has been tacitly redefined: what used to be an affliction has become a social skill, what used to be wholly irrational can be taught and learned” (Volk, 2002: 172).

El *Ars* es, entonces, un poema de contenido didáctico compuesto en dísticos elegíacos, forma métrica propia de la elegía. Este género, la elegía, parece derivar de los epigramas griegos, y la ampliación de extensión y temática, sobre todo la intensificación de lo autobiográfico, habrían corrido por cuenta de los poetas romanos (López, 1995:

28-30). Los elegíacos romanos se nutren de los motivos de los poetas helenísticos, y del canon de la *variatio*, que rige su empleo: los poetas latinos logran la variación por inversión, combinación con elementos romanos y cambio de la posición tradicional en el texto. El humor y la autoironía, elementos literarios propios de la poesía helenística, también son adoptados por los romanos en la elegía (Giangrande, 1974, 35-36). Estas características alcanzan la obra amorosa de Ovidio. La primacía de la parodia en el *Ars* puede interpretarse como una evidencia de la conexión genérica entre la comedia y la elegía latina (Dalzell, 1996: 148). Además de los epigramáticos griegos, Tibulo y Propertio están entre los modelos del *Ars*, como también Lucrecio y las *Geórgicas* de Virgilio: de ellos toma episodios, fórmulas e imágenes (López, 1995: 108-111). Dalzell destaca el carácter metalingüístico de esta obra ovidiana y afirma que el poema “depends less upon life than upon literature. If erotic elegy had not existed, the poem could not have been written; or, rather, there would have no point in writing it” (1996: 146). Sobre la relación del *Ars* con la elegía latina, Schniebs analiza, entre otros elementos, el lugar del sujeto (o *ego*) poético. Explica que el género elegíaco exhibe el código cultural junto con el código elegíaco: el *ego* enunciador es a la vez *vir civis* y *amator*; por esta incongruencia de la doble identidad del *ego* “el mundo construido por la elegía latina erótica es (...) contradictorio e inestable” y “la experiencia amorosa es para [el *ego*] una práctica vergonzante” (Schniebs, 2006: 16). Si la elegía erótica latina intenta adecuar el *civis* al *amator*, el *Ars* de Ovidio funciona inversamente, adecuando el *amator* al *civis*, y esta es la diferencia no sólo con sus predecesores, sino incluso con su propia obra anterior (Schniebs, 2006: 18). En el proemio, advierte Schniebs, se establece que la materia del tratado es una reformulación de la realidad supuestamente referida por los poetas elegíacos. Ese mundo, que es el mismo también de los *Amores*,

“puede ser visto de otra ‘manera’, si quien lo ve no es un *amator* sino un *artifex*, un *praeceptor*, un *magister*. Más aun, llevando al extremo el carácter ‘retórico’ de la manera ovidiana de concebir el conocimiento, el *Ars* todo mostrará, como lo muestra el proemio, que diciendo aparentemente lo mismo, es posible decir lo otro” (Schniebs, 2006: 373-374).

Hay razones para establecer que, a pesar de su forma elegíaca, el *Ars amatoria* es un poema didáctico. Es necesario advertir que los poemas didácticos eran una moda por ese entonces: un poeta podía ofrecer instrucciones sobre cualquier materia (Fränkel, 1945: 55; Dalzell, 1996: 137). Esta obra en particular se ocupa del amor, concibiéndolo como una especie de deporte, de juego, de entretenimiento social (Fränkel, 1945, 55). Desde el primer dístico¹⁴ y a lo largo de todo el *Ars* está presente el objetivo del enunciador: enseñar el arte de amar. Son abundantes las referencias, en el texto, al enunciador como *praeceptor* (por ejemplo en 1, 17; 2, 161) y *magister* (2, 173; 3, 341), a su actividad como *docere* (3, 43; 3, 195) y *praecipere* (1, 264; 2, 273), y a su obra como *praecepta* (2, 745; 3, 57) (Volk, 2002: 160). El mismo enunciador, además, se reconoce como *vates* (1, 29), concibe su actividad como *canere* (1, 30; 1, 33) y su obra como *carmen* (1, 2; 1, 34) (Volk, 2002: 161), a pesar de que declara no estar inspirado por dioses o musas, sino basarse en su propia experiencia (Ov. *Ars* 1, 25-30). Pero este enunciador no sólo es, como otros sujetos de poemas didácticos, maestro y poeta, sino que también, como los elegíacos, es amante. Esto no sólo permite que su enseñanza sea más personal y menos objetiva, sino que, a diferencia del enunciador de *De rerum natura*, se coloca a veces en el mismo nivel del alumno, admitiendo su propia falibilidad y valorando la competencia de sus alumnos (Volk, 2002: 163-165).

Como ya vimos en el caso de *Geórgicas*, el poema didáctico establece una ficcionalización del proceso de aprendizaje, desdoblado la figura del destinatario. No cabe duda de que el receptor extratextual, ese amplio auditorio que espía la escena de aprendizaje, está constituido por un público de la elite, docto y letrado (Schniebs, 2006: 343). En cuanto al receptor intratextual, no encontramos aquí un discípulo único, como sucede con Perses en los *Trabajos y días* hesiódicos y con Memmio en Lucrecio,

“sino un receptor anónimo y difuso, una suerte de colectivo indiferenciado (...). Semejante por su carácter colectivo y su presunta ignorancia a los *ignari* agrestes del proemio de *Geórgicas* (1.41), se distingue en cambio de ellos por su total indefinición en términos de actor social” (Schniebs, 2006: 342).

¹⁴ *si quis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet* (Ov. *Ars* 1, 1-2).

Sin embargo, más adelante en el proemio, el enunciador excluye a las mujeres casadas y a las jóvenes ingenuas de su público¹⁵ y adentrándonos en el segundo libro de la obra, podemos observar que se dirige a un público joven, que disfruta de la vida social en fiestas, encuentros, baños, espectáculos; le habla a una juventud elegante, de pocos escrúpulos, derrochadora y especialmente a aquellos que no disponen de muchos medios¹⁶ (Curcio, 1934: 217; Dalzell, 1996: 152-153), una juventud educada, políticamente activa y de elite (Schniebs, 2006: 405-408).

Recapitulando, el *Ars amatoria* es un poema con una explícita intención didáctica, en la que el enunciador, que es consciente de que su obra es poética, se dirige a un destinatario-alumno para impartir sus instrucciones. Como última característica, siguiendo la definición de Volk (2002: 36-40), notamos también la simultaneidad poética, exhibida en los verbos en futuro del proemio¹⁷, en las indicaciones del enunciador cuando cambia de un tema a otro y en las continuas referencias al proceso de aprendizaje (Volk, 2002: 173-174). También hay que notar la referencia a Hesíodo (*Ars* 1, 28) con la que Ovidio muestra su afiliación genérica, el uso de imágenes de la navegación que apunta a la misma dirección, los ecos de Virgilio (sobre todo de las *Geórgicas*), la disposición lógica propia del lenguaje pedagógico, las digresiones mitológicas, las fórmulas transicionales tomadas de Lucrecio y Virgilio (Dalzell, 1996: 138). Además, el lenguaje del *Ars* es el característico de la exposición didáctica: se advierten procedimientos discursivos explicativos, argumentativos y directivos, y elementos lexicales y morfosintácticos propios de las modalidades epistémicas y deónticas, como los adverbios aseverativos, la deixis de segunda persona, el uso de vocativos, sintagmas imperativos y formas verbales yusivas (López, 1995: 123; Schniebs, 2006: 318-319, 378-381).

Propia de este género, y aprovechada por Ovidio, es la alternancia entre exposición doctrinal y narración, es decir, entre los consejos y la ilustración de dichos consejos (López, 1995: 119). Más de una vez, el poeta ilumina su lección con mitos y

¹⁵ *Este procul, vittae tenues, insigne pudoris, / quaeque tegis medios instita longa pedes:* (OV. *Ars* 1, 31-32)

¹⁶ *Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi; / Cum dare non possem munera, verba dabam.* (OV. *Ars* 2, 165-166)

¹⁷ *Vera canam: coeptis, mater Amoris, ades!* (OV. *Ars* 1, 30); *Nos venerem tutam concessaque furta canemus, / Inque meo nullum carmine crimen erit* (OV. *Ars* 1, 33-34)

leyendas pintorescas, como si ya se estuviera entrenando para las *Metamorfosis* o los *Fasti* (Fränkel, 1945: 56). El mito puede aparecer también como digresión para distender el ánimo del lector, pero siempre con un tono lírico, destacando la subjetiva expresión de sentimientos (López, 1995: 118). Fränkel opina que la principal virtud de esta obra es la claridad de visión y argumento, antes que la profundidad de sentimientos (1945: 56).

En cuanto a la estructura del *Ars*, podemos decir que su principio compositivo sigue la progresión temporal de una aventura amorosa: cómo encontrar y empezar la relación, y cómo mantenerla. López considera el *Ars amatoria* junto con *Medicamina* y *Remedia*: los dos primeros libros del *Ars* formarían la etapa ascendente de encontrar y mantener; *Ars 3* y *Medicamina* se dedicarían a atraer y mantener; *Remedia* constituiría la etapa descendente en contra del amor, es decir, cómo terminar con un amor indeseado (1995: 119). En el *Ars* particularmente, se sigue, tanto para el universo masculino como para el femenino, la secuencia de las distintas etapas de una relación erótica (Dalzell, 1996: 139; Schniebs, 2006: 378).

8. 2. 2. El contexto del tópico

En este poema elegíaco-didáctico se encuentra la primera aparición, en la obra de Ovidio, del tópico de las cien bocas. La primera diferencia con las obras de los autores anteriores que podríamos destacar es justamente la del género literario: el *Ars* es un poema didáctico, del cual el único antecedente son las *Geórgicas* de Virgilio, pero escrito en dísticos elegíacos, metro característico de la elegía. Como obra didáctica, tiene el propósito explícito de enseñar este arte de amar, del cual Ovidio se siente maestro, gracias a su propia experiencia que lo inspira y no a la ayuda de las musas (OV. *Ars* 1, 25-30). Con estos versos del proemio, el sujeto parodia el tema de la iniciación divina, que, desde Hesíodo, era una convención de la poesía didáctica (Dalzell, 1996: 25). Para Dalzell, el *Ars* es una parodia de la poesía didáctica, aunque no por eso debe ser destructiva: “[p]arody always depends on a relationship with another text, but the relationship need not to be essentially hostile” (1996: 147-148).

Y en una traducción más ordenada:

No serían suficientes para mí diez bocas y otras tantas lenguas
para exponer las sacrílegas técnicas de las meretrices.

Observemos que las bocas y las lenguas son diez, como en Homero. Ovidio no amplifica a cien este número, como lo habían hecho Hostio, Lucilio y Virgilio, ni agrega la voz ni el corazón o el pecho. El verbo deponente *persequi* significa ‘seguir’, ‘narrar, relatar, describir, apuntar’, ‘analizar, revisar en detalle’ (OLD *persequor*) y tal vez en este contexto está presente ese sentido de vigilancia permanente que connota el término latino. Ovidio usa el sustantivo *ars*, que significa ‘habilidad, talento’ y que, particularmente en plural, expresa ‘cualidades intelectuales o morales, inclinaciones o conducta’ e incluso ‘prácticas o hábitos malvados, malas formas’ (OLD *ars*), para indicar esa destreza que poseen las mujeres, y que hemos traducido por ‘técnica’ recordando el calco del griego *τέχνη*. Esas habilidades no son, tal como Ovidio las presenta, positivas, sino sacrílegas. En latín, *sacrilegus* (de *sacer-lego*) es ‘impío, profanador, que roba cosas sagradas’ (OLD *sacrilegus*). Esta es la caracterización de las mujeres (que además aparecen despreciadas en el genitivo de *meretrix*): tienen destrezas para conseguir los objetos que quieren, de alguna manera “robar”, y esas destrezas no son descubiertas y narradas fácilmente, sino mediante un seguimiento vigilante de las mismas. Se debe tener en cuenta que, en el género elegíaco romano, la *puella* suele asumir una conducta muy poco virtuosa. Es generalmente calificada, como advierte Schniebs, “como *fallax* y sujeto del *fallere*, vicio que es propio de todas las mujeres, como *mendax* y sujeto del *mentiri*, como *periura*, [y, tal como el *amator*,] la amada jura una *fides* que tampoco ella cumple” (2006: 282). Schniebs agrega que

“en el caso de Tibulo y Propercio (...) el pacto [*foedus amoris*] no se verifica porque, en los hechos, la mujer no cumple ni con la fidelidad prometida, ni con la permanente disponibilidad a satisfacer los deseos del *ego* ni con un *do ut des* definido como intercambio de *officia* pues exige una contraprestación económica en costosos y permanentes regalos” (2006: 288).

La imagen de la mujer que construye Ovidio en el *Ars*, por lo tanto, está en plena consonancia con la que plantea la gramática del género elegíaco romano.

Por las observaciones precedentes podemos deducir que el tópico aquí cumple la función de hipérbole de un aspecto negativo femenino a los ojos del enunciador, que se presenta a sí mismo incapaz de enumerar todas las formas que pueden tomar los artilugios de las damas para obtener regalos de sus pretendientes. El objetivo incumplido de Ovidio es, como en los otros autores, abarcar una serie de elementos muy extensa, y el tópico sirve para exagerar el tamaño de ese objeto a describir, indicando la imposibilidad de hacerlo. También se puede agregar otro aspecto del objeto, que es la variedad: las formas de la destreza femenina son muchas y múltiples. Ahora bien, el objeto ya no está formado por los ejércitos en una batalla, ni las penas y castigos del Tártaro. El objeto es menos grave y más mundano, por eso está más cerca del objeto del fragmento de las *Geórgicas* que del de los otros antecedentes. Tampoco encontramos en *Ars amatoria* que el tópico introduzca lo que intenta describir, sino que está al final de la descripción, para declarar la imposibilidad de continuarla, como lo haría la Sibila en la *Eneida*. Además, como no lo encontramos al comienzo de una exposición, no podemos declarar que se trate de un tópico de falsa modestia para captar la atención del público.

Ahora bien, este enunciador se identifica con un ‘maestro’ que transmite conocimientos adquiridos en sus experiencias previas. Para crear ese efecto de sentido de autoridad, necesaria para legitimar a este emisor-maestro, Ovidio utiliza recursos discursivos como la autointertextualidad con *Amores*, la intertextualidad con otros elegíacos romanos y recursos retóricos como la *sententia* y la *praeteritio*, que es justamente la que se observa en este pasaje del tópico (Schniebs, 2006: 401-403). En esta paralipsis o *praeteritio*, el enunciador sugiere que su conocimiento es mayor del que está transmitiendo, pero elige callar, no contar más, en función del buen criterio que guía su instrucción (Schniebs, 2006: 403).

8. 3. *Miserarum sororum tristia dicta persequi*

8. 3. 1. La obra: *Metamorfosis*

El libro de las *Metamorfosis* (*Metamorphoseon*) fue compuesto antes del destierro y es un poema-catálogo de género épico compuesto por 250 relatos con entidad de epilios, cuyo conjunto unitario tiene una extensión equivalente a una epopeya de estilo homérico (López, 1995: 42-44). Los primeros versos de las *Metamorfosis* anuncian el objetivo del autor: hablar sobre los cambios de forma que renovaron los cuerpos desde el origen del mundo hasta sus días con la ayuda de los dioses que tomaron parte en tales transformaciones¹⁸. Así, las primeras páginas tratan de la mayor de las metamorfosis, aquella por la cual el caos se vuelve universo, emerge la vida y nace la humanidad. Para Fränkel, el tema y su tratamiento se ajustan a la sublimidad propia del arte épico (1945: 75). Bonifaz Nuño concuerda con esta opinión, aunque algunas características del género no se encuentren en la obra, como el héroe central que da unidad a las acciones que ocurren en la epopeya. Sin embargo, este crítico cree que las *Metamorfosis* están lejos de ser una “suma artificiosamente lograda” de distintos géneros (1979: XIV-XV). López sostiene que esa diversidad de géneros literarios (entre los cuales enumera la oda, el himno, monólogos típicos de la tragedia, la elegía, el epigrama, la carta y la canción amorosa) obedece a una voluntad del poeta de manifestar la plural realidad del hombre y del cosmos (1995: 47-49). También Ruiz de Elvira admira en esta obra la capacidad de Ovidio para reunir la totalidad de los temas míticos de la poesía clásica en sus tres géneros nobles de épica, lírica y tragedia (1969: 113-114).

Como en su obra elegíaca, el amor también está presente en las *Metamorfosis* como tema unificador (Fränkel, 1945, 78; López, 1995: 45). Dice Schniebs que

“si en algún texto ovidiano está presente la compulsión irrefrenable del deseo, capaz de desafiar toda norma y toda ley, no es de ningún modo en la elegía erótica, sino en *Metamorfosis*, donde el impulso erótico está presentado casi en bruto, sin la mediatización de un discurso amoroso cuya rígida gramática termina a veces por restarle fuerza expresiva” (2006: 222).

¹⁸ *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen!* (OV. *Met.* 1, 1-4)

Fränkel también agrega al respecto:

“[t]he stories abound with instances of passionate desire, but they also contain some of the most delicate instances of marital love in middle and late age. Naïveté can be found everywhere, since Ovid was full of it himself” (1945: 100).

Está igualmente presente la irreverencia característica de sus obras de juventud, sin que esto suponga un enfrentamiento al proyecto político de Augusto porque el objetivo de Ovidio no era engrandecer a Roma y a su caudillo, como lo era el de la *Eneida*, sino el entretenimiento y el disfrute estético de su público (López, 1995: 50; Curcio, 1934: 219). Con esta obra, Ovidio entra en un período de actividad poética diferente del precedente: su poesía se había desarrollado dentro de un mundo natural y dado, ahora debe conquistar lo fabuloso y maravilloso (Fränkel, 1945: 73). Los episodios, que antes aparecían incidentalmente y como ilustración, ahora deben ser desplegados, con sus personajes, escenarios y descripciones. Además, el estilo épico también se presentaba como un desafío, no sólo por su métrica, sino por la selección y construcción de historias, la naturaleza de los sentimientos y la elección de las palabras (Fränkel, 1945: 74). Sin embargo, tampoco está ausente el humor.

“He had both wit and a sense of humor. Being an unbeliever, he injected into the fables that grain of irony which is just enough to serve as an antidote for the melodramatic –an overdose would have led to satire and clownishness” (Fränkel, 1945: 90).

El estilo de Ovidio en las *Metamorfosis* es rico y diverso, con tendencia a la expresión barroca, a la plasticidad, la paradoja, la exuberancia y la hipérbole (López, 1995: 52-53). Además, “la autonomía de los diversos elementos, el rechazo de la unidad de tono, la asimetría narrativa, el afán de subrayar el movimiento y el desdén por lo estático” (López, 1995: 53) muestran el barroquismo en esta obra. Para Ruiz de Elvira, este poema es a la vez erudito y popular; al mismo tiempo se caracteriza por una cautivadora sencillez y una noble elevación (1969: 118).

Las compilaciones de Nicandro de Colofón, Partenio de Nicea, Antígono de Caristo el Joven, un tal Teodoro, Beo y Emilio Macro fueron verdaderos precedentes de esta obra de Ovidio, además de muchos pasajes de la poesía griega y romana, especialmente el epilio neotérico (López, 1995: 45). López hace una mención especial a la *Odisea* y la *Eneida* como fuentes, sobre todo en los últimos cuatro libros (1995: 46). Las *Metamorfosis* de Ovidio son la mayor compilación de historias mitológicas griegas y romanas que nos llegó de la Antigüedad clásica, historias que se mantienen en contacto por el marco temático de las transformaciones. El fundamento filosófico se encuentra en Pitágoras, cuyo discurso ocupa gran parte del último libro, y para quien la metamorfosis es la esencia misma de la realidad, ya que todo es un perpetuo fluir (Fränkel, 1945: 108-110; López, 1995: 49). De la misma manera, el sulmonense organiza su material en un poema sin interrupciones en el que fluyen las historias, obedeciendo a un orden cronológico (Fränkel, 1945: 74-75; Bonifaz Nuño, 1979: XIII)¹⁹. Las historias, de diversa extensión, son referidas por distintos personajes, encadenándose unas a otras por similitud de situaciones, por temas o por los más inesperados recursos. En sintonía con la tendencia de los *poetae novi*, Ovidio selecciona el material menos conocido o varía los relatos antiguos cambiando nombres e introduciendo detalles pintorescos, centrándose en alguna figura particular del mito y enfatizando los sentimientos y conflictos anímicos (López, 1995: 43).

Las *Metamorfosis* obtuvieron su consagración inmediatamente después de la muerte de su autor, como se puede deducir de las referencias a él en las obras de importantes autores latinos del siglo I d. C., como Marcial, Estacio, Juvenal y Quintiliano. Ovidio también gozó de fama en los siglos posteriores al suyo, influyendo en escritores como Tertuliano y Prudencio. En el siglo VI apareció un resumen de Lactancio Plácido y a partir de allí, las ediciones ofrecieron una división en capítulos, incluyendo el correspondiente resumen para introducir cada parte. Más tarde, el poema

¹⁹ Algunos críticos han querido organizar la estructura de la obra, como López, que sigue el modelo de B. Otis de la división en cuatro bloques, cada uno de ellos con un episodio central, diferenciado en estilo, extensión y contenido, rodeado de episodios que le corresponden temáticamente (1995: 52). Así, el primer bloque (1-2) contiene el episodio de Faetón, rodeado de los relatos de amores de los dioses; el segundo (3-4, 400) se centra en la historia de Perseo y Andrómeda, con un marco de episodios de venganzas divinas; el núcleo del tercero (4, 401-11) se divide en Meleagro y Hércules, y lo circundan las tragedias amorosas; por último, el cuarto (12-15) se refiere a Troya y Roma, con su centro en Eneas y Circe.

es mencionado por Alcuino y Teodulfo. Y ya durante el siglo XII y los siguientes, Ovidio llega a ocupar un lugar preeminente casi equiparable a Virgilio, dada la posibilidad de interpretar alegóricamente los mitos de las *Metamorfosis* (Fränkel, 1945: 2; González Vázquez, 1992: 43-44). En la Edad Moderna, la obra de Ovidio alcanza la máxima difusión, inspirando miles de cuadros, relatos, esculturas y otras obras artísticas (Ruiz de Elvira, 1969: 111).

8. 3. 2. El contexto del tópico

El libro 8 comienza con el ataque del rey Minos a Mégara, gobernada por Niso. En los vv. 17-144, cuenta Ovidio el episodio de Escila, hija de Niso, que, enamorada del enemigo, traiciona a su patria pero es rechazada también por Minos. Luego de la transformación de Escila en ave (8, 145-151), narra la vuelta de Minos a Creta, el descubrimiento del Minotauro, fruto del adulterio de su esposa, y su encierro en el laberinto (8, 152-170). El poeta expone brevemente la historia de Teseo y Ariadna (8, 171-183) y dedica un poco más a la del arquitecto del laberinto, Dédalo, y su hijo Ícaro (8, 184-262). Refiere luego cómo la fama de Teseo se extiende por todas las ciudades argólicas, que solicitan su ayuda para trabajos peligrosos (8, 262-269). La ciudad de Calidón, a pesar de contar con Meleagro, también lo requiere para enfrentarse a un jabalí, castigo enviado por Diana porque Eneo la había excluido al ofrecer las primicias de sus cosechas a todos los dioses (8, 270-297). La matanza del jabalí está representada detalladamente y desemboca en la ira de Meleagro, que mata a los hijos de Testio por haber arrebatado el trofeo a Atalanta (8, 329-444). Altea, madre de Meleagro y hermana de los Testíadas, al ver a estos muertos, arroja al fuego un madero que se consume junto con la vida de su hijo, según el vaticinio de las Moiras (8, 445-525). El pueblo de Calidón queda abatido por esta desgracia y Altea se suicida (8, 526-532). Ovidio utiliza en este momento el tópico de las cien bocas para señalar que los llantos de las hermanas de Meleagro son irreproducibles (8, 533-535). En efecto, su sufrimiento es tal que Diana se compadece de ellas y las convierte en pájaros, excepto a Gorge y a Deyanira (8, 536-546). Tras esto, el poeta retoma la historia de Teseo y su encuentro con el río Aqueloo, quien le cuenta la historia de las náyades convertidas en islas y la de su amor

por Perimele (8, 547-612). Luego Lélex, uno de los acompañantes de Teseo, ejemplifica el poder de los dioses con el episodio de Baucis y Filemón (8, 613-726). Por último, Aqueloo relata el castigo que Ceres impuso a Erisictón (8, 726-884). Aquí finaliza el libro, aunque el siguiente continúa con más sucesos referidos por Aqueloo.

Como es evidente, los sucesos relatados son variados: hay distintas metamorfosis, voluntarias e involuntarias, impuestas y solicitadas, movidas por el amor en su mayoría. Hay episodios de batallas: la primera escena expone, apenas mencionándolo, un enfrentamiento entre las tropas de Minos y las de Niso; la cacería del jabalí de Calidón se presenta como un combate entre la fiera y un ejército de jóvenes. Está siempre presente el poder de los dioses y el castigo que pueden enviar a quien no se muestra piadoso con ellos. En esta variedad de acontecimientos, aparece el tópico estudiado. No se encuentra precediendo un catálogo, aunque no falta este elemento antes de la lucha de los jóvenes contra el jabalí (Ov. *Met.* 8, 299- 323). Se halla después de concluida esta lucha y aún después de que Altea ha vengado la muerte de sus hermanos. El tópico introduce el llanto de las hermanas de Meleagro, que hubiera pasado inadvertido junto con el llanto del padre y de los habitantes de Calidón. Como Ovidio quiere insertar la metamorfosis de estas mujeres en aves, necesita destacar la angustia que sufren y con la que logran conmovier a Diana.

8. 3. 3. Análisis de Ov. *Met.* 8, 533-535

non mihi si centum deus ora sonantia linguis

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & \underbrace{\text{v}} & \underbrace{\text{c.inst.}} & \\ & & & & \text{N} & \text{at.} & \\ \text{c.n. dat.} & \text{c/conces.} & \text{OD-} & \text{S} & & & \text{-OD} \end{array}$$

No a mí aunque cien un dios bocas que suenan con lenguas

ingeniumque capax totumque Helicon dedisset,

$$\underbrace{\text{N} \quad \text{n/c} \quad \text{at.} \quad \text{at.} \quad \text{n/c} \quad \text{N}}_{\text{OD}} \quad \text{V}$$

y una inteligencia capaz y todo el Helicón me hubiera dado,

lo haya usado en ambas situaciones para aplicarlo a los respectivos objetos del t3pico, los ardidcs femeninos en el *Ars* y los llantos de las hermanas de Meleagro en las *Metamorfosis*.

En lo que respecta a los elementos del t3pico, encontramos en este fragmento las cien bocas, y sus lenguas, que tambi3n son cien por inferencia. No hay una voz pero las bocas son sonantes, es decir que est3 presente el efecto de hablar. Los nuevos elementos son la inteligencia y el Helic3n. Si recordamos que ya en Homero el coraz3n es uno de los instrumentos necesarios para llevar a cabo, desde el interior, el acto de hablar, podemos arribar a la misma conclusi3n para estos elementos. El coraz3n aparece tambi3n en el fragmento de Ennio. La inteligencia es esa funci3n interior del acto que exteriormente llevan a cabo las bocas y las lenguas. El Helic3n, la morada de las musas, se presenta como un elemento externo al sujeto pero igualmente necesario, ya que simboliza la inspiraci3n. Adem3s de ese elemento externo, aparece un agente, un dios, que asistir3a al poeta en su tarea. El poeta no se dirige al dios, no solicita su ayuda, sino que simplemente lo agrega a los elementos que forman el t3pico. Si en los fragmentos de las obras anteriores, el sujeto po3tico simplemente postula la posesi3n (*mihi esse*) de las bocas o lenguas, en el fragmento de las *Metamorfosis*, esas bocas y lenguas son dadas (expl3citamente con el verbo *dare*) por un dios. Sin embargo, el narrador no invoca al dios ni a las musas del Helic3n sino que los expone como parte de la condici3n, junto con las cien bocas, sus lenguas y una inteligencia adecuada.

El objeto de la inefabilidad del t3pico es el llanto de las hermanas. El plural *dicta* hace referencia a lo dicho, las palabras, pero estas palabras son tristes, llenas de angustia por la p3rdida, y las enunciatoras de esas palabras son miserables, dignas de pena, sumidas por la desgracia. Cabe suponer que esas palabras, m3s que razonamientos son la expresi3n de sus sentimientos: son palabras de dolor, gritos y llantos. En los vv. 536-541, el narrador muestra a las hermanas golpe3ndose el pecho, besando el cad3ver de Meleagro, y luego abrazando sus cenizas, cayendo sobre su tumba. El dolor de las mujeres es irreproducible, por lo tanto, el objeto del t3pico es nuevamente el que impone la imposibilidad al sujeto. No se trata aqu3 de un caso de modestia simulada, sino de una exageraci3n del objeto. El 3nfasis est3 puesto en el dolor de las hermanas

que, como hemos precisado, permite al narrador introducir el relato de otra de las muchas metamorfosis que hay en este libro.

Es válido preguntarse por qué Ovidio utilizó el tópico en este lugar de las *Metamorfosis*, mientras podría haberlo introducido, obedeciendo a la tradición, en su descripción del Tártaro (Ov. *Met.* 4, 432-446), o en los catálogos de pueblos aliados y enemigos para el ataque de Minos a Egeo (Ov. *Met.* 7, 461-471), incluso en el catálogo de hombres que participaron de la cacería del jabalí de Calidón (Ov. *Met.* 8, 299-323). También podría haber usado el tópico en boca de Ulises, cuando, en el libro 13, el propio personaje expresa que no le alcanzan las palabras para contar sus hazañas²⁰; o junto a la invocación a las musas en Ov. *Met.* 15, 622-625. En cualquiera de estas ocasiones, sería más esperable encontrar el tópico ya que los autores anteriores han fijado precedentes. Sin embargo, Ovidio elige un detalle, unos personajes ciertamente marginales y un objeto humilde. Como afirma Volk, no es posible conocer la intención del poeta: “[t]here is no way to find out, if not backstage; and in the interpretation of ancient poetry, there is no backstage” (2002: 11).

8. 4. *Sonis pectore et ore sacras Nonas canere*

8. 4. 1. La obra: *Fasti*

Los *Fasti* se enmarcan en el género de la elegía, pero ya no de tema amoroso. Cada uno de los seis libros de los *Fasti* recorre uno de los meses del año: expone y explica día por día las festividades del calendario romano. La intención del autor era completar la descripción del año entero con otros seis libros pero la obra se vio interrumpida con el destierro y quedó inconclusa. Fue compuesto en su mayoría entre los años 7 y 8 d. C. (Fränkel, 1945: 143). Si bien están escritos en dísticos elegíacos, están muy próximos a la épica por ser doctos y narrativos (López, 1995: 34). La diferencia con el contenido épico es constatable en sus propios versos: Ovidio deja que otros canten las hazañas de César²¹. Los *Fasti* exponen los festivales y costumbres religiosas del pueblo romano, explicando las causas u orígenes de los mismos y los

²⁰ *ergo, operum quoniam nudum certamen habetur, / plura quidem feci, quam quae comprehendere dictis / in promptu mihi sit, rerum tamen ordine ducar.* (Ov. *Met.* 13, 159-161)

²¹ *Caesaris arma canant alii* (Ov. *Fast.* 1, 13)

datos astronómicos correspondientes (Segura Ramos, 1988: 9). Su contenido mitológico está presente para explicar el culto de cada día. Los *Fasti* se enmarcan en una corriente de literatura nacionalista y, según López, esta es la obra más proaugústea de Ovidio, con pasajes panegíricos muy elaborados durante los años de su destierro (1995: 35). Segura Ramos, en cambio, no cree que exista una versión del destierro sino sólo retoques al primer libro, puesto que solamente en él se registran hechos posteriores a la redacción originaria. El ejemplo más notorio es que los *Fasti* habían sido dedicados al emperador Augusto, pero a la muerte de este, en el 14 d. C., Ovidio cambió la dedicatoria del libro primero destinándolo a Germánico, siempre con la esperanza de volver a Roma (Segura Ramos, 1988: 8).

Entre las fuentes que utilizó Ovidio para los *Fasti* se encuentran Calímaco y Propertio, Arato, Eratóstenes, los Anales de los Pontífices, las obras de Catón el Censor, Terencio Varrón, Tito Livio, Verrio Flaco, Gayo Julio Higino, la *Eneida* y, según el poeta, su propia indagación de otras fuentes orales (Segura Ramos, 1988: 9; López, 1995: 35). Muchos eruditos se habían dedicado a este tipo de investigaciones sobre la antigua religión de Italia y el origen de las instituciones romanas, por lo que Ovidio pudo encontrar fácilmente el material para su obra. Como la sociedad augústea era una sociedad orgullosa de sus viejos cultos y celebraciones, el tema de los *Fasti* también estaba destinado a tener gran atractivo popular (Fränkel, 1945: 145).

Con los *Fasti*, Ovidio se retira del mundo fantástico para lograr una obra de erudición anticuaria, de contenido prosaico pero animado con la exposición poética, haciendo intervenir a dioses y sacerdotes para explicar los porqués de algunos cultos (Curcio, 1934: 227). Los temas de asunto religioso o cultural se alternan con leyendas y pasajes de la historia romana, entre las que no falta la ironía y el humor (Segura Ramos, 1988: 14). Estas explicaciones y la alternancia de ejemplos responden al hecho de que el poema, como las *Geórgicas* virgilianas o el *Ars amatoria*, tiene una intención didáctica. Ovidio se dirige a un público romano general aunque en ocasiones ofrece instrucciones a grupos específicos que participan en una determinada celebración ritual (Miller, 1980: 204). Este tipo de variaciones son las que fascinan a algunos críticos como Miller, quien señala que, en los *Fasti*, el mismo narrador varía como varía el acercamiento: por momentos un *vates* habla con los dioses, por otros un erudito calimaqueo instruye al

lector, en unos pasajes canta himnos o es un panegirista, en otros es un ingenioso narrador. Y aunque ninguno de estos elementos es enteramente didáctico, todos se encuentran entrelazados dentro de la estructura didáctica del poema (Miller, 1980: 214). Segura Ramos, al contrario, encuentra en los *Fasti* abundantes repeticiones y, por momentos, falta de entusiasmo en la narración, y lo atribuye a la falta de revisión de la obra durante el exilio (1988: 15). Fränkel cree que muchos pasajes carecen de vida porque aquella nostalgia del anticuario por lo primitivo no es natural en Ovidio, que prefiere lo espontáneo y para quien esas creencias y prácticas antiguas no tienen sentido (1945: 147).

8. 4. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas aparece en el segundo libro de los *Fasti*, el que se dedica al mes de febrero. Este libro comienza con un proemio, al igual que los demás, y continúa con la explicación del nombre del mes, haciendo referencia a los instrumentos de purificación que recibían el nombre de *februa*. Expone luego Ovidio el culto a Juno en las calendas y se ocupa de las constelaciones de los días siguientes. A continuación el poeta se dirige a Homero y, usando el tópico, anuncia que el quinto día, es decir, las nonas, está dedicado a Augusto. Por la calidad del personaje, el poeta insiste en su incapacidad y pobreza de ingenio para presentarlo. Acentúa a la vez la grandeza de Augusto, su relación con Júpiter y su comparación con Rómulo. Después de esto, Ovidio continúa con más explicaciones astronómicas y meteorológicas para anunciar la proximidad de la primavera. En este contexto, aparece el tópico que nos ocupa. Como primera diferencia con sus antecesores, notamos que el contenido del fragmento ya no es épico, sino histórico y, en última instancia, encomiástico.

8. 4. 3. Análisis de Ov. *Fast.* 2. 119-124

Nunc mihi mille sonos quoque est memoratus Achilles

$\underbrace{\text{at. N } \langle \text{(n/s-c.inst n/c} \quad \text{V} \quad \text{S)}^{\text{PSAdj=at}} \rangle}_{\text{OD}} \text{ >Ac+Inf=OD}$

c.t. dat.rég.

este día debe ser cantado por mí con extraordinaria boca.

Como es evidente, el fragmento seleccionado es más extenso que los que hemos analizado previamente, pero esta ampliación se ve justificada por la insistencia en la idea del tópico que ocupa mayor cantidad de versos. El motivo del canto para este día es supremo, y por eso, Ovidio nota que necesita más voces, el pecho de Homero, una versificación solemne, un ingenio y energías mayores y, por último, una boca fuera de lo normal. El vocativo, refiriéndose a Homero, que según una tradición habría nacido en Lidia, también llamada Meonia, es sugerente: Ovidio es consciente de su herencia homérica y recuerda, sin olvidar a su autor, las voces y el pecho que aparecen en los versos de la *Iliada*. Sin embargo, el tópico en Homero no está destinado a narrar una hazaña del héroe Aquiles, sino a enumerar las naves aqueas. Ovidio presenta sinecdóquicamente el motivo del poema homérico para establecer la relación con el fragmento.

En este fragmento, Ovidio introduce un aumento del número: son mil las voces que desea poseer el poeta. Esta intensificación se aplica a las voces, para las cuales Ovidio utiliza *sonus*, término hasta ahora inédito en el tópico, que significa ‘sonido, ruido’, también ‘discurso, declaración’ y ‘acento, inflexión de la voz’ (OLD *sonus*). Esta palabra subraya el efecto, el resultado, de esta capacidad de hablar, y la cualidad personal de la voz, lo que la distingue de las demás. No aparecen aquí lenguas, pero sí una boca ‘preferente, superior, privilegiada’ (OLD *praecipuus*). También aparece el pecho, particularmente referido al de Homero, aunque puede recordarnos a Ennio, el único de los poetas latinos anteriores que utiliza en el tópico la palabra *pectus*.

La importancia del canto está presente en la repetición de términos vinculados a esta acción (*canimus, carmine, canenda*) y la trascendencia de la circunstancia está subrayada en los adverbios *nunc, hic, haec dies*. El día dedicado a Augusto, para recordar que en el año 2 a. C. obtuvo el título de *pater patriae*, merece el canto más elevado, por eso Ovidio expresa, en los versos posteriores, su temor a que el género elegido sea demasiado débil para esta tarea y lamenta no haber usado el verso heroico para un peso tan grande: *quid volui demens elegis imponere tantum / ponderis? heroi res erat ista pedis* (Ov. *Fast.* 2, 125-126). Volk nota en este fragmento una reflexión

metagenérica, propia de una época en la que el desarrollo de nuevos géneros fue acompañado por la tematización de esas cuestiones de género en la propia poesía (2002: 62).

Nuevamente, notamos entonces un claro empequeñecimiento del narrador frente al objeto. Otra vez también el tópico de las cien bocas está al servicio de un objeto inefable, esta vez no por su cantidad sino por su calidad: el énfasis recae sobre Augusto. Pero notemos que, también por primera vez, el tópico se utiliza en una alabanza. Curtius menciona el particular uso que se hace del tópico en el panegírico: el autor carece de palabras para elogiar convenientemente a una persona (1955: 231). A diferencia de Homero y los otros poetas que usaron el tópico previamente, Ovidio no busca la objetividad ni pretende ofrecer un reflejo fiel de la realidad. El género elegíaco, por lo demás, lo habilita a mostrar sentimientos. El sulmonense expresa en sus palabras la emoción que genera la figura del emperador, si no en él, al menos en sus contemporáneos, receptores del poema. A partir de esa identificación con su público, podemos colegir que el tópico también apunta aquí a la falsa modestia. Si bien no se encuentra al principio del libro, podemos interpretar una unidad de sentido en la porción de texto referente al día de Augusto y concluir que Ovidio busca aquí captar la benevolencia de sus lectores, antes de engrandecer con sus palabras al emperador.

8. 5. *Plura cum linguis pluribus ora*

8. 5. 1. La obra: *Tristia*

En sus elegías del destierro, Ovidio deja el tono jocoso que le había dado a sus anteriores elegías y canta sus pesares, acercándose al espíritu original del género, de contenido más contemplativo que narrativo (Fränkel, 1945: 119). Pero su sufrimiento no es inventado sino auténtico, es un sincero desahogo de su soledad, por lo que el tema, su destierro, vuelve a ser novedoso para el género elegíaco, que tradicionalmente abarcaba los temas de la muerte y del amor infeliz (López, 1995: 36-37). Para González Vázquez, la innovación genérica de los *Tristia* es doble: elegía autobiográfica y además epistolar (1992: 34).

El libro primero de los *Tristia* fue escrito durante el viaje desde Bríndisi a Tomis y el resto, ya en su lugar de destierro, durante el período comprendido entre los años 9 y 12 (González Vázquez, 1992: 26; López, 1995: 37). Los cinco libros de los *Tristia* abarcan cincuenta elegías, la mayoría en forma de epístolas cuyos destinatarios no se especifican, aunque se pueden deducir del texto del poema. Escritos en dísticos elegíacos, exponen la queja reiterada por la situación desesperada del poeta en Tomis. Por su calidad de cartas, ofrecen información variada acerca del paisaje, el clima, la vida y las costumbres de la región del Ponto y, más que nada, acerca de la vida y pensamientos de Ovidio durante su destierro (González Vázquez, 1992: 29). Curcio (1934: 229) y González Vázquez (1992: 27) subrayan como nota dominante la súplica al emperador, para obtener el perdón, para lo cual también se dirige a sus amigos y su mujer, recordando el pasado, mostrando su miserable estado y exponiendo la defensa de sus errores. Añade López que, a diferencia de su producción anterior, la de este período no tiene antecedentes en Ovidio y contrasta con aquélla (1995: 62). González Vázquez señala el cambio, la interiorización, que experimenta la poesía ovidiana a partir del destierro: se hace más profunda y rica. El tema de la creación poética está presente, y la monotonía propia de estos poemas puede interpretarse como una manifestación de una tendencia poética contraria al clasicismo augústeo, por la cual la poesía dejaría de perseguir la perfección formal para ajustarse más al ingenio de su autor, vinculándose con su vida e intereses (1992: 39-42).

Además de la nombrada contaminación de la elegía con la epístola (López, 1995: 37), aparecen en esta obra los géneros narrativo y descriptivo, ciertas semejanzas con la poesía didáctica y la épica, y pasajes que recuerdan la oratoria, la sátira y la misma tragedia, sin olvidar las numerosas piezas líricas (González Vázquez, 1992: 30). En estas obras, como hemos visto, por la situación del poeta, el tono es más monótono, el contenido exclusivamente personal y, también por eso, tal vez opina López que cuenta con un menor número de ecos e influencias literarias (1995: 38). Sin embargo, las influencias de otros autores en esta obra de Ovidio se pueden apreciar por los rasgos de los distintos géneros que emergen en ella: el género epistolar de Horacio, la épica de Ennio y Virgilio, el carácter narrativo y didáctico de Lucrecio. Incluso la

autorreferencia, en la repetición de frases, clichés y episodios de su producción anterior al destierro, es frecuente en los *Tristia* (González Vázquez, 1992: 33).

El cuanto al estilo, González Vázquez destaca el preciosismo como rasgo característico de los poemas del destierro. Los recursos fónicos, como aliteraciones, y los retórico-estilísticos, como antítesis o quiasmos, son tan frecuentes aquí como en las obras anteriores. Hay, por otro lado, una fuerte presencia de rasgos típicamente barrocos, fundamentalmente contrastes y repeticiones léxicas (González Vázquez, 1992: 35-38).

8. 5. 2. El contexto del tópico

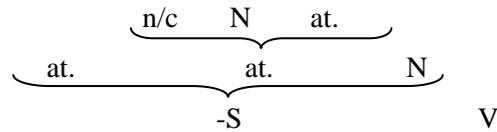
En *Ov. Trist. 1, 5* aparece por cuarta vez en la obra de Ovidio el tópico de las cien bocas. El poeta se dirige a un amigo, a quien evita nombrar para no despertar la ira de Augusto contra él, lo recuerda con elogios, agradece que no lo haya abandonado y le pide sutilmente que interceda por él ante César (1, 5, 1-16 y 25-44). Ovidio recuerda ejemplos mitológicos de amigos que han permanecido fieles durante la adversidad para ilustrar la amistad del destinatario (1, 5, 19-24). Luego recuerda que los males que ha padecido son muchos, y los compara con los astros del cielo y con las partículas de polvo (1, 5, 45-50). Declara también que conviene que cierta parte muera con él (1, 5, 5-52) y usa el tópico aquí para manifestar que no puede reproducir en palabras todos aquellos males (1, 5, 53-56). Después, compara sus desgracias con las de Ulises, demostrando que las propias superan las del héroe griego (1, 5, 57-84).

8. 5. 3. Análisis de *Ov. Trist. 1, 5, 53-56*

si vox infragilis, pectus mihi firminus aere,
 N at. N c.comp.
 c/conces. S- dat. -S-

Aunque una voz inquebrantable, un pecho para mí más fuerte que el bronce,

pluraque cum linguis pluribus ora forent,



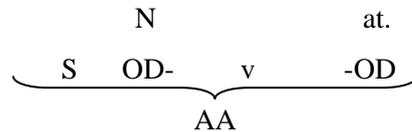
y más con más lenguas bocas fueran,

non tamen idcirco complecterer omnia verbis,

c.n. n/c n/c V OD c.inst.

no, sin embargo, por esto abarcaría todas las cosas con palabras,

materia vires exsuperante meas.



el tema fuerzas sobrepasando mías.

Y en una traducción más libre:

Aunque tuviera una voz inquebrantable, un pecho más fuerte que el bronce,

y más bocas con más lenguas,

no por esto, sin embargo, abarcaría todas las cosas con palabras,

ya que el tema supera mis fuerzas.

Como notamos aquí, la alusión a Homero está presente por los elementos que Ovidio elige usar. En el fragmento del poeta griego, la voz era igualmente indestructible, no había un pecho pero un corazón de bronce y las bocas eran diez, con diez lenguas. Si bien Homero utiliza otro término no equivalente en griego, la palabra *pectus* también designa figurativamente ‘corazón’, ‘alma’, ‘entendimiento’, ‘mente’, ‘pensamiento’, de manera que este elemento cubre la actividad interior necesaria para poder realizar el acto de habla por medio de la boca y la lengua (OLD *pectus*). Como en Homero, dos elementos, la voz y el pecho, se encuentran exagerados en su calidad (*infragilis, firmissus*). También en Virgilio la voz era indestructible, aunque esa condición era expresada por el material, el hierro. Lo mismo podemos afirmar de la voz en el

fragmento de Lucilio y encontrar incluso una mayor similitud, porque en el fragmento del satírico también está presente el bronce. El pecho también aparece en el fragmento de Ennio, aunque su material ya no es el bronce sino el hierro, y en los *Fasti* encontramos nuevamente un pecho homérico. En los *Tristia*, estos dos elementos que expresan fuerza, por la exageración, son los que aparecen en el primer verso del tópico, ganando con esta posición mayor intensidad. Notamos también que las bocas no son diez, ni cien, ni mil, sino *plura*, comparativo de *multus*. Lo mismo ocurre con las lenguas. No hay un número definido de bocas y lenguas, sino una cantidad mayor a la normal. Debemos advertir que se trata de comparaciones, aunque el segundo término de las mismas esté sobreentendido. La comparación además se repite en el primer verso del fragmento mediante *firmius*, haciendo referencia al corazón homérico del tópico. Otra construcción que connota la idea de superioridad en la comparación es el ablativo absoluto del último verso del fragmento analizado, cuyo verbo, *exsuperare* (OLD *ex(s)upero*), relaciona dos términos, el tema (*materia*) y las fuerzas (*vires*). Los términos comparativos son abundantes en toda la elegía 5 de este libro (v. 41: *melior*, v. 46: *plus*, v. 47: *tot*, v. 49: *maiora*, v. 53: *firmius*, v. 54: *plura* y *pluribus*, v. 58: *plura*) y es justamente la comparación de superioridad la que refuerza la hipérbole.

En cuanto al objetivo, como siempre negado, del tópico, observamos que, si en los dos primeros fragmentos ovidianos estaba encabezado por el verbo *persequi*, y en el tercero por *canere*, en este caso Ovidio usa otro deponente, que es *complecti*, que significa ‘abrazar, rodear, envolver’ y también ‘comprender, abarcar, expresar’ (OLD *complector*). Este verbo puede remitirnos, principalmente por su similitud morfológica pero también semántica, al *amplecti* de las *Geórgicas*. El objeto del verbo está ocupado, en el caso de los *Tristia*, por una palabra con un significado tan amplio como pocas: *omnia*. Aquí tiene una referencia anafórica, por lo que es necesario buscar en el contexto del fragmento el significado preciso que desempeña en el tópico. En el verso 45, encontramos el sintagma *omnes meos casus*, donde *casus* significa ‘caída, accidente, desastre’, ‘circunstancia’, ‘suerte desagradable, desgracia’ (OLD *casus*). En el verso 47, *tot mala*, en el que *malum* es ‘mal’, ‘problema, desgracia, calamidad’, ‘dolor, sufrimiento’, ‘pena, castigo, malos tratos’ (OLD *malum*). En el verso 49, *multa* vuelve a referirse a los males y desgracias. Recordemos que esta elegía comienza con el tema de

la adversidad y la presencia de los verdaderos amigos, y continúa con la comparación de la desdicha de Ovidio con la de Ulises. Aún más, el poeta considera sus padecimientos mayores que los del rey de Ítaca: *Neritio nam mala plura tuli* (Ov. *Trist.* 1, 5, 58).

El último verso del fragmento refuerza la idea de la incapacidad de abordar con palabras las desventuras del destierro. Si bien Ovidio aclara que sus fuerzas no son suficientes para tal materia, esto no ocurre porque él sea inferior al objeto, sino precisamente porque el objeto es superior a las fuerzas de cualquiera. El objeto (*materia*) es lo que determina esa incapacidad. La imagen de la imposibilidad aparece repetidas veces en esta elegía: *scire meos casus siquis desiderat omnes, / plus, quam quod fieri res sint, ille petit.* (1, 5, 45-46); *multaque credibili tulimus maiora ratamque, / quamvis acciderint, non habitura fidem* (1, 5, 49-50). Todos sus tormentos no se pueden conocer, ni siquiera imaginar o creer. En los versos 47 y 48, la cantidad de esos infortunios es comparable a las estrellas del cielo y los granos de polvo. Este recurso consistente en comparar cantidades con conjuntos de elementos naturales como hojas, flores, abejas, hormigas, estrellas, gotas de lluvia, olas y arena, entre otros, es, como indica McCartney, una forma vívida de indicar multitudes que ningún hombre podría contar, y fue utilizado comúnmente como alternativa a las enumeraciones matemáticas en poesía (1960: 79). Con este procedimiento, se enfatiza la idea de imposibilidad variando la forma de presentar lo innumerable. A partir de lo analizado y del complemento que ofrecen estos versos, se deduce que lo que expresa el tópico es una hipérbole del objeto, que son las desgracias del poeta desterrado. La imposibilidad de abarcarlas con palabras está dada por la cantidad y la calidad de los males. El poeta se vio forzado a dejar a su familia y su vida urbana en Roma, para dirigirse a los confines del Imperio, un lugar con un clima inhóspito, habitado por gente bárbara, con la que no se podía comunicar. Al comparar sus desventuras con las de Ulises, pondera que el héroe estaba acompañado de unas tropas fieles, que anduvo errante pero se dirigía a su patria (que, además, por no ser Roma, el estar alejado de ella no era una gran pena), que era fuerte y estaba acostumbrado a las guerras, que una diosa lo protegía y, por último, que la mayor parte de su historia era ficticia. No podemos, entonces, afirmar que se trate de un tópico de falsa modestia. Como en Homero, lo que se persigue es la hipérbole del objeto y allí está el énfasis, no en mostrar un empequeñecimiento del sujeto. Además, el

objeto no está relacionado con una alabanza o elogio (como sí ocurre por ejemplo en Ov. *Trist.* 1, 6, 29-30, versos que expresan la incapacidad del poeta ante las virtudes de su esposa Fabia²²), sino que estas desgracias son el tema y motivo de todo el poema, porque, recordemos, los *Tristia* son una obra escrita desde el dolor.

La alusión a los otros autores es visible no sólo por el uso de los mismos elementos, sino también por el empleo de la comparación y la elección de un léxico similar. Además, es sugestiva la comparación con Ulises. Todos estos aspectos, lejos de ser casuales, remiten a las obras de los poetas anteriores. Por tratarse de una elegía, el tópico en los *Tristia* comporta una novedad en cuanto al género. Dentro de su composición interna, el objeto del tópico (las desgracias) se acerca tal vez más al elegido por Virgilio en la *Eneida*. Si observamos el conjunto de fragmentos de la obra ovidiana, notamos muchas discrepancias en cuanto al contexto, el tema e incluso el vocabulario. Sin embargo, estos fragmentos se encuentran unidos por un recurso léxico que no pasa inadvertido. Hay una gradación del número aplicado a bocas, lenguas o voces que componen el tópico: son diez en el *Ars*, cien en las *Metamorfosis*, mil en los *Fasti* y “más” en los *Tristia*. Si bien habíamos interpretado que ese comparativo (*plura*) significaba “más de lo normal”, ahora podemos atribuirle un término de comparación externo y el sentido del verso se puede completar con la referencia a las obras anteriores. En ese caso, las bocas y lenguas del último fragmento no serían más de una, sino más de mil.

9. Valerio Flaco: *ego movens mille vel ora*

9. 1. El autor y su obra

Existe muy poca evidencia sobre la vida de Valerio Flaco. Hay unanimidad entre los críticos en la afirmación de que pertenecía al orden senatorial y que era miembro de los *quindecimviri sacris faciundis*, un colegio sacerdotal encargado de la custodia y consulta de los Libros Sibilinos, del servicio al culto de Apolo y del control de los cultos extranjeros que ingresaban a Roma (Von Albrecht, 1997: 860; López Moreda, 1996: 24). Si bien Quintiliano se refiere a la pérdida reciente de Valerio Flaco en su

²² *ei mihi, non magnas quod habent mea carmina uires, / nostraque sunt meritis ora minora tuis*

Institutio Oratoria 10, no se puede establecer con exactitud la fecha de composición de este libro, sino sólo una aproximación al período comprendido entre los años 93 y 96; tampoco se puede precisar cuánto tiempo habría pasado desde la defunción de Valerio, dada la flexibilidad de la palabra *nuper* que usa Quintiliano. Esta nota obituarial (*Inst.* 10, 1, 90) aparece en el texto poco antes de la mención de la muerte de Cesio Basso (*Inst.* 10, 1, 96), que murió en el año 79 durante la erupción del Vesubio, por lo cual inferimos que ambas referencias fueron escritas alrededor del mismo momento. Por eso, se supone que Valerio Flaco murió alrededor del año 80 (Stover, 2012: 7-9). También carecemos de evidencia en cuanto a la fecha de composición de *Argonautica*, su obra épica de ocho libros que ha quedado inconclusa con su muerte. La dedicatoria a Vespasiano, en el proemio del libro 1, y la referencia a la erupción del Vesubio, en el libro 4, más algunos datos temporales dispersos en el texto, constituyen toda la evidencia que podemos encontrar dentro de la obra acerca de la fecha de su composición (Stover, 2012: 9). Stover aclara que no es comprobable, por el contrario, la tesis de algunos estudiosos que plantean que el orden de los libros respeta el de su redacción o que esta última se llevó a cabo a razón de un libro por año. Y sostiene que la referencia a la erupción del volcán pudo haber sido añadida cuando el poema ya estaba avanzado, y que el proemio se dirige a Vespasiano, mientras era el emperador y no a sus sucesores (2012: 11-24). En general, los críticos siguen la opinión de Strand, que parece la más verosímil (no sólo por ser razonable sino también por tratarse de una práctica poética común): que el poema está dedicado a Vespasiano y que este emperador estaba aún vivo al momento de la composición del proemio²³, aunque este fragmento muestra especial énfasis en la continuidad de la dinastía flavia (Strand, 1972: 29-31; Taylor, 1994: 215-216; López Moreda, 1996: 27). Lo más probable, entonces, es que *Argonautica* haya sido compuesto entre los años 70 y 79²⁴, y en consecuencia, se inscriba totalmente en el período de Vespasiano y refleje las dimensiones inaugurales y recuperativas de su régimen (Stover, 2012: 2). En cuanto a su recepción, ha tenido una

²³ Algunos críticos que han sostenido que el proemio no fue escrito en vida de Vespasiano son W. Meerum Terwogt (1898), Ronald Syme (1929), Kenneth Scott (1934), Robert Getty (1936), A. Rostagni (1952). Una refutación de estas tesis se puede encontrar en Strand (1972: 23-34).

²⁴ Strand calcula que la obra de Valerio fue escrita entre los años 75 y 85, suponiendo que los libros fueron compuestos en el orden en el que aparecen publicados y a razón de un libro por año (1972: 35-37).

injusta valoración y ha sido relegado al número de imitadores de Virgilio, Ovidio y Apolonio de Rodas. Por eso, hasta el siglo XV la obra de Valerio Flaco ha permanecido prácticamente en el anonimato (López Moreda, 1996: 21-22).

El argumento era de sobra conocido en la literatura griega: cuenta la expedición de los argonautas a bordo de la nave Argo, al mando de Jasón, en busca del vello cino de oro. La traducción del homónimo poema del alejandrino Apolonio de Rodas, hecha en el siglo I a. C. por Varrón Atacino, pudo haber sido la fuente directa de la que se sirvió Valerio Flaco (López Moreda, 1996: 16-17). Las referencias a esta leyenda se remontan a Homero y a Hesíodo. La versión de Píndaro parece constituir la fuente inmediata de Apolonio de Rodas (López Moreda, 1996: 17). Los poetas trágicos abundaron en el ciclo y el tema fue tratado con exhaustividad a lo largo de toda la literatura griega, incluidos los trágicos menores y los comediógrafos. En el siglo III a. C. Apolonio ofrece una versión épica completa a la que sólo falta el trágico final de los amores entre Jasón y Medea (López Moreda, 1996: 18). Es probable que en cualquier momento más o menos filohelénico de la literatura latina se haya publicado una obra émula de la tradición griega, aunque el primer testimonio de ello parece ser una obra del comediógrafo Turpilio, basada en el episodio de las mujeres de Lemnos, escrita en el siglo II a. C. (López Moreda, 1996: 19). Después de la versión de Varrón Atacino, debemos tener en cuenta la influencia de Ovidio y la “actualización” del mito por parte de Séneca y Lucano (López Moreda, 1996: 19-20).

Los motivos de la elección de este tema por parte de Valerio Flaco pueden tener que ver con el tipo de épica que propiciaba la dinastía flavia, o con la necesidad de una nueva interpretación del mito desde el punto de vista estoico, o con la actualidad misma que el tema presentaba, por ejemplo, en la importancia de la navegación o en las luchas fratricidas (López Moreda, 1996: 20-21). Strand sostiene que la elección del tema por parte de Valerio Flaco responde a su falta de habilidad poética y concibe el proemio de *Argonautica* como una *recusatio*, tópico que consiste en el reconocimiento expreso por parte del autor de su incapacidad para tratar un tema o género:

“Valerius wants to excuse himself for choosing an old myth as the subject of his epic when he has the recent accomplishments of the Emperor through his son

Titus as a topical and much worthier theme. He cleverly avoids this blame by suggesting that this theme is beyond his powers; instead it is a task worthy of Domitian's superior muse. (...) The tendency of a poet to present an apologetic explanation of this kind is understandable. The idea is, of course, that the only really worthy theme is the emperor himself" (Strand, 1972: 13).

Taylor cuestiona la opinión de Strand, porque, para ese entonces, los poetas augústeos ya habían alterado este tópico calimaqueo y lo usaban justamente para los temas y estilos para los cuales lamentaban no poseer destrezas, es decir, como falsa modestia. Y Valerio sin duda conocía muy bien las prácticas de los poetas augústeos (Taylor, 1994: 212). Esta visión puede ser apoyada por los argumentos que emplea el mismo Strand: el poeta invoca en el proemio a Vespasiano para que lo asista en su tarea, en función de ganar gloria y éxito como poeta (VAL. FL. 1, 7-12), como ya otros poetas lo han hecho anteriormente con emperadores o personalidades reconocidas. De esta manera, el emperador parece cumplir la función de las musas o de Apolo, y Valerio expresa su deseo de convertirse en un poeta famoso (Strand, 1972: 10-11).

Taylor sigue la interpretación que hace Ehlers del proemio, según la cual tanto la nave Argo como Vespasiano son descriptos como conquistadores del mar. Pero se muestra reticente a llamar "comparación" a lo que él considera más bien una conexión simbólica entre el viaje de Argo y el régimen de Vespasiano, por un lado, y una conexión tipológica entre los personajes mitológicos y ciertas figuras históricas contemporáneas, por el otro. Este tipo de simbolismo también aparecerá en la obra de Estacio, y es un rasgo de la épica virgiliana (Taylor, 1994: 216-218). Ya Strand había planteado que, en el proemio, la aparición de la nave Argo inaugura una nueva era beneficiosa, la empresa entera es favorecida por los dioses y Vespasiano es halagado por haber abierto un océano también (1972: 8-9). Por estos años, tanto el imperio como la poesía épica necesitaban renovarse. Stover cree que Valerio Flaco interpreta la refundación del proyecto imperial y la rehabilitación del género épico como actos que se refuerzan mutuamente. En esto se diferencia de su antecesor Lucano, que presenta un mundo cercano a su fin, una Roma que se hunde por su propio peso. La nave que zarpa es símbolo de un nuevo comienzo, caracterizado por la posibilidad de expansión tanto

en el ámbito político como en el poético (Stover, 2012: 3). Así, la energía centrífuga de *Argonautica* se diferencia de la fuerza centrípeta del *Bellum Civile* de Lucano (Stover, 2012: 5). También se diferencia de su fuente principal, la obra homónima de Apolonio de Rodas, al plantear el tema en el proemio. Mientras el rodio señala como propósito del viaje la búsqueda del vellocino de oro, Valerio Flaco no lo menciona y enfatiza la expansión de las fronteras de navegación (Taylor, 1994: 216). Es necesario considerar que cuatro siglos separan al alejandrino del romano, tiempo suficiente para que el mito se transforme a través de sus numerosas versiones en distintos géneros literarios, y para que las condiciones de su recepción y su función social sean diferentes (López Moreda, 1996: 42-43).

El poema de Valerio es épico porque responde a las características del género: acciones humanas sobrepajadas por la intervención divina, el relato de un héroe que es puesto a prueba. En el proemio programático, aparece la invocación a las musas y se bosqueja la temática de la obra. En el desarrollo de la acción se insertan las características del héroe, el ornato de la vida de la naturaleza y las alusiones mitográficas (López Moreda, 1996: 7). La originalidad de cada poema dentro de este esquema depende de la capacidad del autor de crear a partir de un modelo: si bien este modelo es, para Valerio, Apolonio de Rodas, la retórica del siglo I ya había dejado de ser un conjunto de normas y cánones para la creación artística y había avanzado con innovaciones como la de Lucano, que había dado el revolucionario paso de situar al hombre en el centro del poema en detrimento de la divinidad o el *fatum*. La retórica ya contemplaba el aspecto psicológico de los personajes (López Moreda, 1996: 8). Si consideramos la función social de *Argonautica*, podemos comprobar que ni en objetivos ni en tema argumental se cumplen los ideales de Virgilio, sino más bien los de los neotéricos. Valerio sigue el modelo de una exquisita elaboración formal, en la que lo patriótico se desvanece ante las fábulas eróticas de la mitología y las digresiones de carácter mitológico y geográfico definidas por el colorismo retórico (López Moreda, 1996: 11-12). En ocasiones, *Argonautica* parece una suma de epilios en la que la figura del héroe pasa inadvertida, y casi se podría decir que la obra resulta anticlásica, en cuanto se aleja de la severidad moral de la *Eneida* (López Moreda, 1996: 12). Tal vez la dificultad del género épico en esta época residía en encontrar el equilibrio mientras se

movía pendularmente entre dos polos bien distintos: las ataduras convencionales que venían dadas por la gran epopeya de Virgilio, con episodios estereotipados y recursos maravillosos en los que lo mitológico era un mero artificio artístico, y las tendencias innovadoras que propiciaba la tradición alejandrina primero y neotérica después (López Moreda, 1996: 13). Valerio Flaco presenta un poema mitológico de corte virgiliano, pero de temática alejandrina. La leyenda de los argonautas no tiene la trascendencia histórica ni patriótica de la *Eneida*, pero la épica neoclásica, y la de Valerio en particular, saca el mayor rendimiento en la concepción dramática de temas morales, especialmente en la intensificación del elemento patético (López Moreda, 1996: 14). La imitación es avalada por la retórica de la época, que valora la originalidad no en función del contenido sino en la forma de tratarlo (López Moreda, 1996: 15).

“En líneas generales, la arquitectura de *Argonautica* es virgiliana en aquellos episodios que tienen especial relevancia épica. [Sin embargo,] no faltan en el poema de Valerio Flaco al lado de los elementos virgilianos aquellos otros procedentes de las tendencias más innovadoras, particularmente de Lucano. (...) Es verdad que las innovaciones épicas de Valerio Flaco no llegan al excesivo retoricismo de Lucano ni rompen con los tópicos obligados del género. En *Argonautica* hay un héroe y hay un aparato divino que sitúan a Valerio Flaco en el punto de equilibrio entre Virgilio y Lucano porque la ira de los dioses y la Fortuna están más mitigadas y otro tanto sucede con el dolor humano” (López Moreda, 1996: 40-42).

Fiel a la retórica de la época, Valerio Flaco, a diferencia de Apolonio de Rodas, busca la concentración dramática y la exaltación del *pathos*, siguiendo las tragedias de Séneca como referencia obligada (López Moreda, 1996: 44). La mayor diferencia entre Apolonio y Valerio no se asienta en la línea argumental del viaje sino en el tratamiento de muchos episodios, particularmente por el recurso manierista de la *amplificatio*, elemento convencional de la epopeya en esta época. Si en Apolonio se observan *excursus* de carácter geográfico o etnográfico, junto con el deleite mitológico y erudito, en Valerio se encuentran detallados los rasgos psicológicos de los personajes, en ocasiones con un dramatismo cercano a Séneca (López Moreda, 1996: 43-45). El héroe

es distinto al clásico. Jasón no responde a los rasgos de Eneas, sino a unos esquemas universales: es más individualista que el protagonista de la *Eneida* y a veces antihéroe; está más interesado en satisfacer su amor egoísta (por Medea) que en el objetivo último de la expedición. Eneas respondía a los intereses de Augusto, Jasón a los del hombre de un imperio cosmopolita más individual y ajeno a los intereses patrióticos (López Moreda, 1996: 35-36). También el personaje de Medea está más desarrollado en la complejidad de su ánimo y con gran coherencia en la transformación de su actitud (López Moreda, 1996: 45). “El individualismo del héroe y la heroína son poco patrióticos, pero muy humanos, reflejaban bien la nueva época flavia y así han de entenderse (...)” (López Moreda, 1996: 46).

Podríamos afirmar que se trata de una obra épica que responde al gusto de su época, no surge de la necesidad de un pueblo de ver reflejada su identidad y afirmar su espíritu nacional mediante su historia o leyendas propias. En el caso de Valerio y la épica posclásica, se está respondiendo al gusto de una época barroca, y de un público con fines puramente estéticos y literarios. Como consecuencia de la fidelidad a esta estética, “la obra presenta sus valores: su gusto por lo fantástico y legendario; la tendencia a lo maravilloso y patético; una estructura a base de cuadros yuxta o superpuestos; la búsqueda de experiencias enrevesadas en la forma, en el léxico, en la frase” (Sánchez Salor, 1996: III-IV).

Los poetas latinos del período argénteo se sirven de un arsenal de imágenes forjadas por sus predecesores. En este sentido, Valerio es un poeta convencional: debe parte de su atractivo a un abundante uso de estas imágenes convencionales, dispersas en su obra pero perfectamente fusionadas en ella, imágenes que son siempre evocativas y sugestivas (Garson, 1970: 181). A pesar de esto, el estilo de Valerio Flaco resulta a veces laberíntico (Garson, 1970: 183). Aunque muchos críticos han desacreditado su tratamiento del hexámetro por monótono, Garson considera a Valerio como un maestro del ritmo y el sonido. Algunos ejemplos son su uso del verso dactílico para describir la velocidad del barco (VAL. FL. 2, 430) o la repentina aparición de la luz (VAL. FL. 3, 466-467) o la vivacidad de pasajes festivos (VAL. FL. 1, 844); la aliteración de *s* para representar la bruma del mar salpicando (VAL. FL. 2, 430); la confusión del orden de las palabras para reflejar la de la escena y la aliteración de *t* y *r* para señalar la rasgadura de

las velas (VAL. FL. 1, 620-621) (Garson, 1970: 184-185). Otro recurso estilístico que Valerio Flaco toma de los escritores épicos es el uso de símiles. Fitch utiliza la definición de O'Neal, según la cual el símil es un tipo especial de comparación: debe ser figurativa y establecida entre objetos esencial o accidentalmente diferentes. Aun cuando los objetos comparados sean de la misma clase, la base de la comparación no debe ser fáctica, es decir, el elemento figurativo no puede estar ausente (Fitch, 1976: 113-114). Entre los símiles que aparecen en *Argonautica*, Fitch nota que los largos y detallados, propios de la épica y del estilo elevado, alcanzan una proporción mucho mayor que los breves, más comunes en el lenguaje cotidiano. En este punto, Valerio se acerca a Virgilio y se distingue de Apolonio de Rodas. La atmósfera de gravedad de estilo virgiliano también se refleja en el asunto o tema de los símiles de Valerio Flaco (Fitch, 1976: 114-115). Dos rasgos de los símiles, la brevedad y la frecuencia, contribuyen a crear el clima agitado e intenso de la épica de Valerio (Fitch, 1976: 119). Hudson-Williams analiza algunos pasajes de la obra de Valerio (4, 85-89; 4, 436-441; 7, 252-254; 5, 275-277; 6, 657 y 668-674) para ilustrar el tratamiento inusual que recibe su antecedente virgiliano, generando efectos llamativos; y para refutar así la opinión de algunos críticos según la cual Valerio habría malinterpretado o no habría entendido las expresiones de Virgilio (1973: 23-28). Garson estudia, por otra parte, los ecos homéricos en *Argonautica* y los clasifica en tres categorías: usos verbales, situaciones y símiles. De estos últimos, en los que la influencia de Homero es mayor que en otros aspectos, la gran mayoría son hasta cierto punto homéricos, pero a menudo es imposible precisar dogmáticamente si Valerio está siguiendo a Virgilio o a Homero (Garson, 1969: 362; 364). Garson demuestra la originalidad del estilo de Valerio: “[c]ases of slavish imitation are exceptional. At his best Valerius is curiously Virgilian in his way of fusing sources and integrating them into his new context” (1969: 365-366).

Otro rasgo particular del estilo de Valerio Flaco es su autoconciencia poética. Como indica Zissos, “a striking quality in the poem is its literary «afterness», its evident awareness of its own place in the poetic tradition” (1999: 289). En muchas ocasiones, la selección en las variantes de la tradición se lleva a cabo aludiendo a las versiones del mito que él mismo decide no seguir. Zissos nota una especie de *praeteritio* intertextual a la que llama “alusión negativa”, con la que Valerio señala la tradición en la que se

inserta a la vez que subraya la naturaleza ficticia de su narrativa (1999: 289). A veces, Valerio sólo hace referencia a las variantes rechazadas sin interrumpir el hilo del relato, las menciona sin actualizarlas en la narración, como por ejemplo en VAL. FL. 8, 64-66 y 8, 98-99. Este tipo de “alusiones negativas” pueden ocasionar una contradicción en una estricta lógica narrativa, como sucede en VAL. FL. 1, 22-23 y 1, 71-73, o al menos complicar la interpretación (1999: 290-291). Zissos también analiza el episodio de la profecía de Mopso, en VAL. FL. 1, 218-220, como una falsa anticipación narrativa y otras retrospectivas que funcionan como “alusiones negativas” porque refieren a hechos que no se encuentran en el texto, como por ejemplo VAL. FL. 7, 573-575. Estas últimas son difíciles de identificar porque, dado el estilo altamente elíptico de Valerio, muchas veces no se diferencian de simples omisiones (Zissos, 1999: 293-294). Zissos insiste en la autoconciencia de Valerio acerca de su inserción en la tradición:

“[T]his display of artifice is a pointed metaliterary gesture; what Conte has termed «poetic memory» is appropriated by a character within the text, resulting in a jarring suppression of narrative coherence in favor of intertextual continuity” (1999: 296).

Otro tipo de alusión negativa sin provocar inconsistencias narrativas es la referencia a las variantes no utilizadas dentro de actos de la imaginación, como sueños, engaños o confusiones (1999: 297). Una última alusión adoptada por Valerio es la de convertir lo que en la tradición era un acto imaginario en un hecho de la narración de su texto. Así, el autor de *Argonautica* confiere un carácter predictivo al sueño de Medea que en la versión de Apolonio de Rodas sólo tenía un carácter de satisfacción de un deseo erótico (Arg. 3. 617-623), porque anticipa la realidad narrativa de la versión romana (VAL. FL. 8, 37-40). Este es un gesto metaliterario particularmente sofisticado, concluye Zissos, ya que dos textos se entrelazan para generar retrospectivamente un nuevo significado (1999: 299). Este crítico sostiene que el texto de *Argonautica* es hiper-alusivo y demanda al lector captar continuamente las conexiones intertextuales, por lo que presupone una amplia competencia literaria por parte de su audiencia. Si bien el lector se enfrenta a discontinuidades internas que surgen de la coexistencia de distintas y aun

incompatibles afirmaciones de los hechos narrativos, también, gracias el mismo recurso, el propio poema expone el proceso creativo por el cual una particular constelación narrativa se establece a expensas de otras y, al mismo tiempo, problematiza ese proceso de ficcionalización. El poema constituye, en cierto nivel, una reflexión autoconsciente sobre la mutabilidad de la narrativa mitológica (Zissos, 1999: 300).

9. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas se encuentra en el libro 6, que relata la guerra entre los hermanos Eetes y Perses. Este relato es original de Valerio Flaco; no tiene antecedente en la obra de Apolonio (Kenney-Clausen, 1983: 86; Taylor, 1994: 224). En el libro 5, los argonautas divisan la Cólquide, destino final de su viaje, y allí encuentran la tumba de Frixo y su hermana Hele, antepasados del rey Pelias, que se habían salvado de la muerte tramada por Ino, la celosa esposa de su padre Atamante, gracias a un carnero fabuloso enviado por su madre, Néfele, que los llevó hasta la Cólquide. En este lugar, Frixo fue bien acogido por el rey Eetes, se casó con Calcíope, hija del rey, y ofreció el sacrificio del carnero en agradecimiento a Zeus. La piel del carnero, el vellocino de oro, fue entregada a Eetes para corresponder a su cortesía, y el rey la consagró a Ares, clavándola en un roble en el bosque sagrado de este dios, haciendo que una serpiente la custodiara. En los versos 217-219, el sujeto poético invoca a las musas, pidiéndoles ayuda para relatar la guerra que ocupará el siguiente libro. En esta invocación es interesante notar que el propio sujeto se concibe incapaz de llevar a cabo el relato, ya que tanto su mente como su voz son insuficientes: *Incipe nunc cantus alios, dea, visaque vobis / Thessalici da bella ducis. Non mens mihi, non haec / ora satis*. Luego de esta súplica, se cuenta que Eetes recibe a la sombra de Frixo y esta le ordena que no entregue el vellocino de oro a nadie y que mantenga a Medea, su otra hija, en el culto de Diana. Sin embargo, el dios Helios envía amenazas e indicios de catástrofes y males para su pueblo. Un sacerdote interpreta que la solución es devolver el vellocino de oro, pero el rey, recordando la advertencia de Frixo, se niega. Perses, su hermano, le reprocha esta decisión, con el apoyo del pueblo, y Eetes lo amenaza. Entonces, Perses huye hacia el norte en busca de aliados para enfrentar a su propio hermano. Mientras

tanto, Medea ve llegar a los argonautas y contempla maravillada la figura de Jasón, que ha sido embellecido por Juno. Jasón se enamora igualmente de Medea, que es quien los recibe en la Cólquide. Al encontrarse con Eetes, Jasón le comunica la causa de su llegada y expresa la justicia de su reclamo del vellocino de oro, ofreciéndole en retribución unos regalos que habían viajado con él desde Tesalia. Eetes, como se ve amenazado por dos frentes, el de su hermano y el de Jasón, finge amistad con este último y le promete el vellocino a cambio de su ayuda en la guerra contra Perses. El libro 6 comienza mostrando al dios Marte que reflexiona, indeciso en cuanto a qué bando ayudar; luego la Fama hace llegar al campamento de Perses la noticia de que los griegos han llegado a la Cólquide para recuperar el vellocino de oro que había pertenecido a uno de sus antepasados, y que el rey Eetes los ha engañado con su hospitalidad y ha logrado con ellos una alianza que es falsa (6, 1-14). Perses decide enviar una embajada a los argonautas para advertirles del engaño, prometerles la entrega del vellocino, causa de la guerra entre los hermanos, y cuestionarles si realmente vale la pena todo su viaje para enfrentarse a desconocidos a quienes no pueden odiar, confiando en la palabra de un rey que no merece credibilidad (6, 15-26). En ese momento, aparece Marte animando a la guerra pues el enemigo se encuentra cerca. Se desata el combate (6, 26-32). El narrador, entonces, pide asistencia a la musa para el relato de la batalla, ya que él no podría nombrar ni enumerar a los guerreros que participaron en ella, ni aunque tuviera mil bocas (6, 33-41). Después de esta invocación, se encuentra el catálogo de los ejércitos que acudieron a la batalla del lado de Perses (6, 42-162) y luego su encuentro con los enemigos. Se corrobora aquí uno de los rasgos propios de su estilo: tanto en este catálogo como en el de luchas singulares que le sigue y en el de los argonautas en 1, 350 y ss., como Valerio Flaco sigue la línea de la poesía alejandrina y de la tragedia, presenta más los rasgos psicológicos que los épicos: nos los presenta individualmente o por parejas, y no por contingentes (López Moreda, 1996: 34).

9. 3. Análisis de VAL. FL. 6, 33-41

Hinc age Riphæo quos videris orbe furores,
 (abl.loc.- OD V -abl.loc.)^{PSAdj=at.} N

c.lugar interj. OD

De aquí, entonces, Rifea que has visto en la región los furros,

Musa, mone; quanto Scythiam molimine Perses

voc. V $\underbrace{\text{c.m.- OD -c.m. S}}_{\text{OD-}}$

Musa, cuenta; con cuánto a Escitia esfuerzo Perses

concierit, quis fretus equis per bella virisque.

V at. N $\underbrace{\text{s.p. N}}_{\text{ct}}$ N n/c
 $\underbrace{-\text{OD}}_{\text{c.rég.- S -c.rég.-}} \underbrace{\text{OD}}_{\text{-c.rég.}}$

ha puesto en movimiento, en qué confiado caballos en las guerras y hombres.

verum ego nec numero memorem nec nomine cunctos

c.af. S $\underbrace{\text{n/c N}}_{\text{c.m.-}}$ V $\underbrace{\text{n/c N}}_{\text{-c.m.}}$ OD

verdaderamente yo ni en número traiga a la memoria ni en nombre a todos

mille vel ora movens; neque enim plaga gentibus ulla

at. N N at.
 $\underbrace{\text{OD- c.conc.-OD N(v)}}_{\text{PS}}$ n/c n/c $\underbrace{\text{1TC- 2TC -1TC}}_{\text{c.comp.}}$

mil incluso bocas ejercitando; ni en efecto región que su población alguna

ditior: aeterno quamquam Maeotia pubes

$\underbrace{\text{N}}_{\text{c.comp.}}$ c.t. c/conces. $\underbrace{\text{at. N}}_{\text{S}}$

(es) más abundante: permanentemente aunque la meocia juventud

Marte cadat, pingui numquam tamen ubere defit

at. N

c.causa V c.rel.- c.t. n/c -c.rel V

a causa de Marte caiga, de rico nunca sin embargo campo fértil está falta

quod geminas Arctos magnumque quod impleat Anguem

(S $\overbrace{\text{at. N}}^{\text{OD}}$ PS n/c S V $\overbrace{\text{OD}}^{\text{PSust=S}}$)

lo que de las dos hermanas Osas y, grande, lo que llena la superficie de la serpiente.

ergo duces solasque²⁵, deae, mihi promite gentes.

n/c $\overbrace{\text{N at. n/c}}^{\text{OD-}}$ voc. dat. V $\overbrace{\text{N}}^{\text{OD}}$

por consiguiente los jefes y solos, diosas, a mí revelad los pueblos.

Una traducción más libre sería:

A partir de aquí, Musa, ahora sí, cuenta los furores que has visto en la región rifea,

con cuánto esfuerzo Perses ha puesto en movimiento a Escitia,

en qué caballos y hombres confiado en la guerra,

realmente yo no traería a la memoria a todos ni en número ni por nombre,

incluso empleando mil bocas; en efecto ninguna región es más opulenta

que su población: aunque la juventud meocia caiga constantemente

a causa de Marte, sin embargo nunca carece de rico campo fértil

la que, de grandes dimensiones, se extiende desde las dos hermanas Osas hasta la Serpiente.

Por eso, diosas, reveladme sólo los jefes y sus pueblos.

Es pertinente hacer algunas aclaraciones sobre la traducción y la sintaxis. En los primeros versos, aparecen dos verbos en imperativo sin ninguna coordinación entre sí.

²⁵ La mayoría de los editores (Schenkl, Carrione, Langen, Giarratano) aceptan *solasque*. Baehrens, en cambio prefiere *sociasque*, a pesar de la falta de coordinación en la que deja al último núcleo del OD.

Si bien *agere* significa ‘hacer’²⁶, ‘conducir’, ‘hacer avanzar’, ‘dirigir’, en imperativo este verbo se usa como exclamación. En exhortaciones o expresiones de aliento y ánimo, puede funcionar como interjección y significar ‘¡vamos!’²⁷, ‘¡arriba!’, ‘¡rápido!’. Y en transiciones del discurso, también tiene el valor de una interjección como ‘bueno’, ‘entonces’, ‘con más razón’, ‘ahora sí’, ‘en fin’, ‘ahora bien’ (Lewis & Short *ago*), que es la acepción que hemos adoptado, interpretándolo como elemento incidental o parentético. En este primer verso del fragmento, por otra parte, entendemos que el sustantivo *furores* no está utilizado como ‘inspiración’ sino como ‘locura violenta, furia, ira o rabia hostil, comportamiento violento’ (OLD *furor*). El verbo propiamente dicho de la oración, en imperativo dirigido a la musa, es *monere* (v. 34), que significa ‘relatar, contar’ y especialmente ‘traer el recuerdo, hacer acordar a alguien’ (OLD *moneo*). Pero además, puede sugerir inspiración divina, como en VERG. *Aen.* 7, 41: *tu, vatem, tu, diva, mone* (Leverett *moneo*). La alusión a Virgilio, entonces, se hace visible en este pasaje de Valerio Flaco. *Monere* también puede significar ‘enseñar, instruir’ (Leverett *moneo*) y Burman (1724) toma esta acepción para comentar en VAL. FL. 1, 5 que este verbo equivale a *docere*, citando otra referencia a Virgilio, la de *Aen.* 3, 461: *Haec sunt quae nostra liceat te voce moneri*. En segundo lugar, también en el verso 34, el sustantivo *molimen* tiene el significado de ‘fuerza, esfuerzo, intensidad, vehemencia’ (OLD *molimen*). Y en el siguiente, el verbo *conciere*, si bien es traducido por ‘poner en movimiento’, también tiene los valores de ‘sembrar cizaña, alterar el orden, poner en estado violento, incitar, provocar, despertar la ira, excitar’ (OLD *concieo*), que connotan la acción de llevar al pueblo a la guerra, que es lo que realmente se quiere expresar en estos versos de *Argonautica*. En el mismo verso, el pronombre *quis* es una forma arcaica por *quibus* (Wijsman, 2000: 31), por lo que el pronombre desempeña su función de atributo de *equis*, dentro de un complemento régimen de *fretus*. En el verso 37, el participio *movens* se ajusta al valor de *movere* como ‘ejercitar, emplear, hacer uso de la voz o de la lengua en una canción o discurso’ (OLD *moveo*), y en el 40, el verbo

²⁶ El diccionario Lewis & Short muestra la diferencia con *facere*: mientras *agere* corresponde al gr. πράττειν y refiere una acción mental o física que se completa en sí misma, *facere* se ajusta al gr. ποιεῖν y denota la producción de un objeto que continúa existiendo después que la acción está finalizada (Lewis and Short *ago*).

²⁷ Lo que, en el lenguaje coloquial del español rioplatense, expresaríamos con ‘¡dale!’.

implere es un transitivo que expresa ‘llenar, cubrir la superficie’ (OLD *impleo*) y también ‘expandirse, desplegar por completo’ (Leverett *impleo*). Por último, *promere* es un verbo que significa ‘presentar, declarar, pronunciar’, ‘contar, relatar, divulgar’ pero implica además ‘traer a la vista o a la luz, sacar lo encubierto, descubrir lo mantenido en secreto u oculto, dejar ver u oír, hacer conocido, revelar’ (OLD, Leverett *promo*), y este sentido es el que parece más adecuado.

En cuanto a las referencias geográficas, interpretamos *Riphaeo orbe* como ablativo locativo, concibiendo *orbe* en su acepción de ‘región, zona’ (OLD *orbis*) o ‘tierra, porción de la superficie de la tierra’ (Leverett *orbis*). Los montes Rifeos se encontraban en Escitia, al norte de la Cólquide²⁸. También la laguna Meotis, o lago Meocio, aparentemente el actual mar de Azov, se encontraba en Escitia. Por eso, el sintagma del verso 36, *Maeotia pubes*, equivale a ‘población escita’. Las constelaciones que figuran en el fragmento simbolizan, según Mozley (1928), el norte.

Si comparamos estos versos de Valerio Flaco con los fragmentos de los autores anteriores, encontramos algunas diferencias. La primera reside en la ausencia de la conjunción *si* y de la estructura sintáctica que expresaba condicionalidad o concesividad. En su lugar, se expresa el tópico en un predicativo subjetivo con núcleo verboidal de matiz concesivo. En vez del dativo *mihi*, se sobreentiende que las *mille ora* pertenecen potencialmente al sujeto por ubicarse este sintagma dentro del predicativo y modificar al participio presente *movens*, que concuerda con *ego*. Por eso también, las *mille ora* no son sujeto de ningún verbo, como en la mayoría de los fragmentos de los autores analizados. La explicitación del sujeto con *ego* ya aparecía en Virgilio. Otra diferencia estructural es la ausencia de la negación *non*, pero en su lugar el poeta hace uso de los coordinantes copulativos *nec... nec*.

Con respecto a los elementos del tópico, sólo aparecen aquí mil bocas. El único autor anterior que aumenta el número de cien a mil es Ovidio en *Fasti*, pero no lo hace con las bocas, sino con las voces (*mille sonos*). No hay lenguas, ni voz, ni pecho o

²⁸ Resultan interesantes al respecto las observaciones de historiadores y geógrafos de los siglos XVIII y XIX, como las que encontramos en Malte-Brun, Conrad. *La geografía universal o descripción de todas las partes del mundo* Tomo I. Madrid/ Barcelona: Librería Española, 1853, pág. 18 y Cantú, Cesare. *Historia Universal* Tomo X. Madrid: Gaspar y Roig, 1868, pág. 39.

inteligencia en el fragmento de Valerio Flaco. El sujeto del tópico es el narrador, que cuenta con la asistencia de las musas, a las que invoca con frecuencia en su obra.

El objetivo negado del tópico es traer a la memoria (*memorare*) el número y los nombres de los guerreros escitas que, del lado de Perses, participarán en la guerra contra su hermano Eetes. La incapacidad del sujeto se origina en la magnitud del objeto del verbo *memorare*: el adjetivo *cunctos* ya expresa una amplitud inabarcable, y nos recuerda el *cuncta* del fragmento de las *Geórgicas*, cuyo sentido se repite en *omnis* y *omnia* en la *Eneida*, en *omnia* en los *Tristia*. Este adjetivo en el fragmento de *Argonautica* tiene su antecedente en el verso anterior: los caballos y hombres de Escitia. La descripción del pueblo escita que se presenta junto al tópico refuerza la idea de un objeto inabarcable: a Perses le cuesta esfuerzo (*quanto molimine*) ponerlo en movimiento, ninguna otra región lo supera en población (*ditior gentibus*), es grande (*magnum*) y se extiende (*impleat*) bajo tres constelaciones. En el último verso del fragmento, el sujeto poético pide a las musas que le revelen sólo el nombre de los jefes de cada pueblo, mostrando que, aun para ellas, abarcar en número a todos los guerreros es una tarea imposible. Como en Homero, el tópico introduce un catálogo y lo indecible para el narrador de *Argonautica* es una cantidad. También como en Homero, la intención del sujeto poético es nombrar y enumerar: lo que el poeta griego expresa con los verbos *μυϑήσεται* y *οἰονομήσει*, Valerio Flaco lo enuncia con los ablativos *numero* y *nomine*.

La función, entonces, del tópico, no es presentar un empequeñecimiento del sujeto sino una hipérbole del objeto. El narrador no se confiesa incapaz por poseer un lenguaje rústico o insuficiente habilidad poética y, por lo tanto, no expone falsa modestia, como sí podríamos interpretar en VAL. FL. 5, 217-219. Si bien el objeto también se muestra caracterizado por su cualidad de pueblo fuerte, tenaz y prolífero (6, 38-39), no estamos frente a un elogio o alabanza, y su inefabilidad recae plenamente en la exageración de las dimensiones del país escita.

10. Silio Itálico: *gloria linguae Maeoniae centenasque voces*

10. 1. El autor y su obra

Tiberio Catio Asconio Silio Itálico nació entre el 25 y el 29 d. C. y habría muerto en el 101. No hay datos sobre su lugar de nacimiento y las suposiciones de los estudiosos varían entre Padua y Capua. De cualquier modo, habría nacido en el seno una familia aristocrática (Von Albrecht, 1997: 884) o bien plebeya pero ilustrada (Le Clerc, 1857: 205), y con seguridad conocida en Roma (Villalba, 2005: 40). Fue cónsul bajo Nerón en el año 68 y procónsul en Asia en el 77. Las fuentes que aportan datos sobre su vida son las obras de Plinio el joven, Marcial y Tácito. Por ellos sabemos que era un gran orador y que gracias a esta habilidad habría accedido al cargo de cónsul. También se rumoreaba que desempeñaba el oficio de delator, una práctica común en la época, aunque su gestión como procónsul habría sido tan admirada que lograría con ella limpiar su pasado y alcanzar la gloria política (Le Clerc, 1857: 205; Villalba, 2005: 42). Tras el proconsulado, Silio poseía una fortuna que le permitió alejarse de la vida política y dedicarse a los placeres intelectuales: adquirió una finca que pertenecía a Cicerón y el lugar donde se encontraba el sepulcro de Virgilio, donde festejaba el natalicio del mantuano con más honores que el suyo propio (Le Clerc, 1857: 206; Von Albrecht, 1997: 884; Villalba, 2005: 43-45). Silio, ya a edad avanzada y sufriendo una enfermedad incurable, decidió morir de inanición en su finca cerca de Nápoles (Von Albrecht, 1997: 885; Villalba, 2005: 41). Este dato, entre otros, ha llevado a pensar en la adscripción del poeta al estoicismo, corriente que además se vislumbra en algunos pasajes de su obra (Von Albrecht, 1997: 885; Villalba, 2005: 41).

Es uno de los grandes poetas épicos de la época flavia, junto con Estacio y Valerio Flaco. A pesar de que los temas épicos parecían agotados y estos autores se vuelcan a lo mitológico o lo histórico, el modelo virgiliano de la *Eneida* seguía vigente (Villalba, 2005: 33; 82-83). Las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Farsalia* de Lucano, si bien se apartan del patrón virgiliano, también ejercen una gran influencia en estos autores (Villalba, 2005: 22; 83). La composición de poemas épicos en esta época responde más a un interés estético de una elite a la vez emisora y receptora, que a una función social (Villalba, 2005: 34). Sin embargo, Von Albrecht ve en *Punica* cierta

reflexión sobre la literatura, que plantea que ésta se concibe al servicio de una idea ética: los valores de *virtus* y *decus laborum* deben estar presentes para mostrar el camino que llevará a la gloria de la antigua Italia (1997: 891).

Punica es una obra de la vejez, se compone de 17 cantos y narra la segunda guerra púnica. Es la única obra de Silio que nos ha llegado. Habría sido compuesta entre el año 88 y el de la muerte de su autor, quedando si no inconcluso, al menos sin los últimos retoques (Villalba, 2005: 50-52). Hay razones para creer que habrían existido 18 cantos, el mismo número que los *Annales* de Ennio, o bien que ese sería el plan inicial de Silio. Una laguna en el último canto ha llevado a algunos estudiosos a pensar que se trataría de dos cantos distintos (Villalba, 2005: 62). A pesar de esto, la obra presenta una estructura cerrada y un orden interno bastante coherente (Villalba, 2005: 63). La mayoría de los partidarios de la redacción en 18 libros concuerdan también en una división en dos partes, en la que cada libro de la primera se corresponde con otro de la segunda, e incluso una división en tres partes (Von Albrecht, 1997: 889; Villalba, 2005: 63-64). Villalba sostiene, junto a otros críticos, que la batalla de Cannas, en el libro 9, constituye el punto de inflexión, porque si bien fue una derrota para Roma, la fortaleció y contribuyó a su supremacía (2005: 65-66). Además, el relato de la batalla comienza con la invocación a las musas, lo que destaca la relevancia del episodio (Villalba, 2005: 66).

La fuente histórica principal de *Punica* es la obra de Tito Livio, aunque el episodio formaba parte del conocimiento general de cualquier hombre culto (Von Albrecht, 1997: 886; Villalba, 2005: 56). Otras posibles fuentes son Polibio, Valerio Antias, Ennio, Salustio, Diodoro de Sicilia y Plutarco; y para las digresiones de carácter geográfico, Timeo, Trogo, Filisto, Catón, Cneo Gelio, Varrón o Posidonio (Villalba, 2005: 89-91). El uso de las fuentes es bastante libre: los hechos son históricos pero el tratamiento es poético, y marcadamente virgiliano. Por eso, el homenaje a Virgilio, Ennio y Homero como modelos épicos es explícito y, con respecto al último, Silio utiliza incluso escenas homéricas omitidas en la *Eneida* (Von Albrecht, 1997: 886). Aunque la materia es histórica, en vez de una presentación lineal nos encontramos frente a un caos cronológico, como expresa Villalba. Así, observamos omisiones de episodios de trascendencia, sucesos asociados a otros momentos históricos,

amplificaciones de ciertos acontecimientos, todo esto en función del efectismo poético y la pomposidad (2005: 60). Para Von Albrecht, “los *Punica* no describen como la *Eneida* un acontecimiento unitario e ideal, sino la multiplicidad del acontecer histórico” y “la estructura está orientada al esclarecimiento de conexiones éticas” (1997: 889-890). Según Lorenzo, que compara fragmentos de la *Eneida* y *Punica*, las épicas de los poetas son diferentes: la de Virgilio es narrativa, su relato es dinámico y continuo, mientras que la de Silio es descriptiva, con un relato interrumpido permanentemente y centrado en los detalles (1978: 202; 212). Por otra parte, la elección de un tema histórico, la ausencia de un héroe y la relevancia de los conflictos internos emparentan la obra de Silio con la de Lucano (Villalba, 2005: 36). Sin embargo, se distingue de este, ya que en *Punica* se exalta la grandeza de Roma, mientras la *Farsalia* muestra con pesimismo su decadencia (Villalba, 2005: 39). También se encuentran en *Punica* “episodios de corte helenístico cercanos al epilio o cierta concepción estoica que impregna algunos pasajes” (Villalba, 2005: 84).

En cuanto a la elección del tema, Silio se aleja, como vimos, de la épica convencional del momento (de tema mitológico, como las de Valerio y Estacio), para dedicarse a episodios históricos, salpicando la narración con elementos legendarios y mitológicos (Villalba, 2005: 54-55). Elige la segunda guerra púnica, un episodio real nunca antes tomado por la literatura, en la que la victoria de Escipión sobre Aníbal se establece como suceso cargado de sentimiento patriótico y nacional (Villalba, 2005: 55). Según Villalba, el propósito de Silio era erigirse en sucesor de Virgilio, siguiendo la preceptiva de Quintiliano y aprovechando el estímulo del régimen de Domiciano (2005: 55).

“Por el peligro que supuso para Roma, por las múltiples vicisitudes sufridas, llenas de dramatismo y horror, y por el amplio marco temporal pero también espacial que abarcó la contienda, la narración de este periodo de la historia de Roma presentaba una grandiosidad y un patetismo propios del género épico, y muy especialmente del tipo de épica realizada en tiempos de Silio Itálico” (Villalba, 2005: 57).

Sin embargo, no encontramos en *Punica* el compromiso político de la *Eneida*: además de haber sido compuesto cuando el autor ya se había retirado de sus funciones públicas, el episodio elegido por Silio era suficientemente lejano en el tiempo como para no plantear ninguna relación con el gobierno del momento (Villalba, 2005: 56-57).

A pesar de que Marcial lo cita varias veces en sus versos, y lo equipara a Cicerón y Virgilio, no encontramos más referencias a Silio en la literatura posterior hasta Sidonio Apolinar (Le Clerc, 1857: 206; Von Albrecht, 1997: 893). Plinio el Joven, a diferencia de Marcial, no parece haber valorado mucho la obra de nuestro autor, de quien declaró: *scribebat carmina maiore cura quam ingenio* (PLIN. *Epist.* 3, 7, 5).

10. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas se encuentra en el libro 4 de *Punica*. Este libro comienza narrando el momento en que los pueblos itálicos se enteran, gracias a la Fama, de que Aníbal ha cruzado los Alpes y su ataque es inminente (4, 1-9). Se preparan los ejércitos al mando de Publio Cornelio Escipión y, después de un prodigio en el que un halcón devora dieciséis palomas, se enfrentan romanos y cartagineses (4, 10-142). A continuación, se relatan los encuentros de distintos soldados en la Batalla de Ticino, que termina con la actuación del joven Escipión (luego el Africano) para salvar a su padre, el cónsul, que estaba cercado por el enemigo. Marte interviene en este rescate a pedido de Júpiter (4, 143-478). El ejército ausonio se retira al otro lado del río Trebia, donde aguarda el envío de refuerzos al mando del otro cónsul, Tiberio Sempronio Longo. Este, al llegar, decide enfrentarse a los cartagineses, a pesar de que Escipión no está de acuerdo (4, 479-524). Silio introduce el tópico de las cien bocas justo tras la aparición de Sempronio en el campo de batalla y antes de comenzar a relatar la Batalla del Trebia, en la que nuevamente los romanos son derrotados (4, 525-703). Después de esto, el nuevo cónsul, Gayo Flaminio Nepote, se apresura para hacerse cargo del ejército y es comparado aquí a un navegante inexperto que expone la nave a todas las tormentas (4, 704-721). Mientras tanto, Juno advierte a Aníbal de los planes de Flaminio y el cartaginés conduce sus tropas hacia el Lago Trasimeno (4, 722-762), cuya batalla se narrará en el libro 5.

10. 3. Análisis de SIL. 4, 525-528

Non, mihi Maeoniae redeat si gloria linguae,

c.n. dat. $\overbrace{\text{S}}^{\text{g.e.}}$ V c/conces. $\overbrace{\text{S}}^{\text{N g.e.}}$

No, para mí meonia volviera aunque la gloria de la lengua,

centenasque pater det Phoebus fundere voces,

at. $\overbrace{\text{OD-}}^{\text{OD n/c N V N}}$ $\overbrace{\text{v -OD}}^{\text{OD}}$ N

y cien el padre concediera Febo fundir voces,

tot caedes proferre queam, quot dextera magni

at. $\overbrace{\text{OD}}^{\text{N}}$ v $\overbrace{\text{N g.e.(at)}}^{\text{c.comp. c.inst.-}}$ V

tantas muertes dar a conocer podría, cuantas con la diestra del magno

consulis, aut contra Tyriae furor edidit irae.

$\overbrace{\text{-c.inst. n/c c.opos.}}^{\text{g.e.(N)}}$ $\overbrace{\text{S-}}^{\text{g.e. N}}$ V $\overbrace{\text{-S}}^{\text{g.e.}}$

cónsul, o, por el otro lado, tiria el furor produjo de la ira.

En una traducción libre:

Ni aunque a mí volviera la gloria de la lengua homérica,
y el padre Febo me concediera fundir cien voces,
podría yo dar a conocer tantas muertes, las que produjo la diestra
del gran cónsul ni, por el otro lado, la furia violenta de los tirios.

Es preciso atender a ciertas cuestiones acerca del vocabulario y la traducción. En primer lugar, en la prótasis de la condicional ya no aparece el verbo *esse*, como sucedía con la mayoría de los fragmentos anteriores. En el fragmento de Silio, el verbo es *redire*, un intransitivo que significa ‘volver, regresar’ y también ‘proceder como beneficio, resultar un producto’ (OLD *redeo*). El segundo significado presupone una actividad previa que apunta a obtener el beneficio, por lo cual, podemos interpretar que el poeta ha ejercitado su talento como para recibir la gloria de la lengua homérica, que la espera como fruto de su esfuerzo. Esto no significa que el poeta se coloque al nivel de Homero, pero sí puede implicar su deseo de acercarse a él mediante las mismas prácticas literarias. No olvidemos que este verbo, *redire*, se encuentra en la prótasis, lugar de la condición que existe como posibilidad y que, si no estuviera negada, permitiría alcanzar el resultado que se expresa en la apódosis. También es necesario notar que la lengua no aparece aquí como elemento físico, es decir, como parte del cuerpo y órgano de la fonación, sino en su sentido de ‘lenguaje’, ‘modo de hablar’ o ‘capacidad poética’. La utilización de este término para expresar algo que se podría haber expresado con otro puede deberse a un juego de palabras en el que Silio, respetando el léxico del tópico, lo enriquece añadiendo un nuevo sentido.

El otro verbo de la prótasis es *dare*, y el sujeto es un dios, como habíamos observado en el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque en la obra de Silio no es simplemente *deus*, sino *pater Phoebus*. La elección de este dios se justifica por su relación con las musas y la inspiración artística. Entonces, los dos verbos principales de la prótasis presentan el mismo aspecto: la capacidad de hablar en el más elevado lenguaje poético. Dentro del objeto de *dare*, el verbo *fundere* significa ‘derramar, verter, fundir’ y también ‘dispersar, diseminar, esparcir, extender, producir con abundancia’ y ‘hablar sin parar’ (OLD *fundo*). Las cien voces, entonces, no aparecen aisladas ni estáticas, sino fundidas y dispersadas. Hay una hipérbole, como vimos en otros autores, en la multiplicación de voces, pero esta hipérbole está reforzada en la imagen de las voces mezcladas, fusionadas, lo que además subraya la fuerza de tales voces. La imagen de este verso presenta un dinamismo en el que los elementos del tópico, *centenas* y *voces*, predominan por estar en los extremos, conteniendo la fluidez representada por los

verbos *dare* y *fundere*, y en el que el sujeto, colocado entre los verbos, es nada menos que Apolo.

En cuanto a los constituyentes del t3pico, la lengua, como vimos, aparece unitaria y aludiendo a su sentido de ‘lenguaje’ o ‘modo de hablar’, y las voces s3 se encuentran hiperbolizadas con el n3mero cien. Pero no est3n presentes los elementos f3sicos como la boca, el coraz3n o el pecho. Tampoco son expl3citas las funciones internas, como el ingenio o la inspiraci3n, aunque esta 3ltima se deduce de la presencia de Homero y Apolo. Ya en los *Fasti*, Ovidio hac3a referencia a Homero mediante las voces que guardan el recuerdo de Aquiles y el pecho del Me3nida. Y en las *Metamorfosis* tambi3n ovidianas, el poeta pide ingenio y todo el Helic3n, lugar de las musas y, por tanto, de la inspiraci3n po3tica.

En la ap3dosis, encontramos, como en los otros autores, un objetivo no alcanzado. En este caso, lo que el poeta desear3a expresar y no puede, son las muertes acaecidas en el enfrentamiento entre romanos y cartagineses, al comienzo de la Batalla del Trebia. Su incapacidad se manifiesta claramente en el uso de *queam* (OLD *queo*), lo que nos recuerda al *possim* de la *Eneida* virgiliana. El poeta no elige no contar algo, sino que no es capaz de hacerlo, y tambi3n en este caso, no por sus propias limitaciones sino por las del objeto. Son tantas las muertes (*tot caedes*) que no se pueden abarcar en el relato. Literalmente, *proferre* (de *pro-fero*) es ‘llevar m3s lejos, m3s adelante’ y es este el fin que el poeta no puede alcanzar: llevar estos hechos al conocimiento de los lectores. Por eso, y siguiendo tambi3n el acertado sentido de Duff en la edici3n de Loeb (*set forth*), lo m3s apropiado parece ser una traducci3n por ‘dar a conocer’, ‘exponer’ o ‘mostrar’ (OLD *profero*). El objeto de *proferre* son las muertes, cuya cantidad es enfatizada por *tot* y desmembrada luego por bandos. Si dijimos que, en la *Eneida*, el objeto del t3pico era doble, aqu3 podemos afirmar que se encuentra desdoblado. Cada uno de los bandos se presentan con la imagen de la idiosincrasia que Silio quiere mostrar: los romanos responden al l3der, que los representa con su diestra, una imagen de obediencia, disciplina, control, y tambi3n mesura, moderaci3n y temple; los cartagineses aparecen como horda salvaje, respondiendo a su ira y furia, transmitiendo la imagen de desenfreno, locura, odio, violencia e impetuosidad. Este pasaje puede servir de ejemplo a las afirmaciones de Von Albrecht, para quien la polaridad de

virtudes romanas y emociones cartaginesas está al servicio de la idea ética que subyace a todo el texto de *Punica* (1997, 891-892).

Con respecto a su funcionamiento, notamos nuevamente que la imposibilidad presentada por el tópico es la del objeto: las muertes de esta batalla son tantas (*tot*) que son inabarcables. De hecho no aparecen en el relato, no hay una suerte de catálogo de los caídos, como sucedía con los cultivos en las *Geórgicas* o con las penas y castigos del Tártaro en la *Eneida*, ni antes ni después del tópico. Sólo a continuación se describe la lucha, destacando las actuaciones de los generales de cada ejército, Sempronio y Aníbal. Además, el sujeto no se disculpa por su lenguaje ni por su limitación poética, por lo que no podríamos interpretarlo como un tópico de falsa modestia. Tampoco se trata de una alabanza o elogio. La imposibilidad y la incapacidad se deben claramente al objeto, precisamente a la cantidad del objeto que el sujeto querría abarcar.

11. Aulo Persio: *centenae fauces, vox pura et verba resignent totum hoc quod latet non enarrabile*

11. 1. El autor y su obra

Aulo Persio Flaco nació en el año 34 d. C. en Volterra, antigua ciudad etrusca, en el seno de una acaudalada familia ecuestre. Cuando tenía seis años, su padre murió y Persio fue educado por su madre y su tía, que marcaron su carácter con una formación estoica. A los doce años, se trasladó a Roma, donde prosiguió sus estudios de retórica y gramática. Conocemos los datos de su vida gracias a la biografía que de él escribió Valerio Probo. En Roma, Persio trabó amistad con Anneo Cornuto, representante del estoicismo, quien sería desterrado por Nerón en el 68. Familiarizado con la filosofía estoica, conoció, entre otros, en el círculo de Cornuto, a Lucano, su admirador. En el año 62 Persio murió de una enfermedad estomacal en su finca cercana a Roma (Quesada, 1878: 53-67; Vigil, 1879: VII-IX; Dolç, 1949: 12-15; Dinter, 2012: 42-43).

Las *Sátiras* son la única obra que nos llegó de Persio y fueron publicadas póstumamente por Cornuto, con la intervención también de su otro amigo Cesio Basso. Según el testimonio de Valerio Probo, sabemos que tempranamente nuestro autor habría escrito una *praetexta*, un libro de viajes o aventuras y unos versos en honor de Arria,

esposa de Cecina Peto y madre de Traseas, pero Cornuto, encargado de revisar la obra tras su muerte, habría mandado destruir estos escritos, considerándolos carentes de valor (PROB. *Vita Pers.* 8). Las *Sátiras* son seis, de las cuales sólo la primera y la última parecen haber sido compuestas en esa posición. Las demás piezas no tienen un orden cronológico preciso, ya que se trata de ejercicios escolares no fundados en hechos de la vida real, sino en circunstancias ocasionales (Dolç, 1949: 18). Están escritas en hexámetros dactílicos, versos canónicos del género, salvo en el poema corto que, según el editor, es tomado como prólogo o epílogo de la obra. Este poema está compuesto en trímetros yámbicos escazontes (o coliambos), metro propio del ataque que fue inventado por Hiponacte, poeta griego del siglo VI a. C, y usado por los filósofos cínicos satirizantes (Dolç, 1949: 21; Kenney, 2012: 122). En estos coliambos²⁹, Persio declara que es poeta, en el sentido propio del término ποιητής, un hacedor, un artesano (Kenney, 2012: 122), porque explica que, aunque no ha nacido poeta, su causa es noble³⁰. Además, contiene una clara burla de los pseudopoetas que lo son por hambre y de los que compran los aplausos, de modo que queda explícita la crítica al pésimo gusto literario que reinaba en tiempos de Persio.

Si bien Lucilio ya había fijado el hexámetro dactílico como verso del género y había usado la ridiculización y la crítica como sus características, la palabra *satura* definía, incluso en la época en que Persio escribió su obra, una colección de poemas, ya que nuestro autor la tituló simplemente *Satura*, y sólo a partir de la obra de Juvenal, el término adquiere el sentido de ‘poema individual de género satírico’ (Ullman, 1913: 191-192). A decir verdad, como hemos visto y como recuerda Rosen, la historia de la sátira romana anterior a Persio y Juvenal es la historia de los poetas satíricos calibrando las exigencias del género para adaptarse a las condiciones culturales y políticas. Así como el sistema político romano pasó de la República al Imperio, también la libertad de expresión se vio afectada por una autocracia en la que las decisiones últimas eran guiadas por la voluntad de un solo gobernante. Los riesgos de la burla y la censura se

²⁹ Sobre el carácter calimaqueo de estos coliambos, remito al interesante estudio de Cucchiarelli (2012).

³⁰ Se presenta a sí mismo como *semipaganus*, literalmente ‘semi-aldeano’, ya queriendo indicar que no es miembro completamente del círculo de poetas (Kenney, 2012: 122), ya mostrándose, con falsa modestia, como indigno miembro de ese círculo (OLD *semipaganus*), ya señalando que, aunque trate de evitar los gestos banales de los poetas, él también pertenece a ese mundillo (Cucchiarelli, 2012: 173).

volvieron más problemáticos bajo los gobiernos de emperadores volátiles y, a menudo, paranoicos y despiadados en sus respuestas hacia la crítica. En este período de la Roma imperial nacen Persio y Juvenal (Rosen, 2012: 20). Para Van der Berg, la sátira es caracterizada por sus propios autores por contraposición a otros géneros, incluso cuando esta se alimenta de ellos. Así, tanto Persio como Juvenal repudian, en sus introducciones programáticas, la poesía épica. Aunque una de las dificultades que plantean estos autores radica en diferenciar las referencias a la épica de las referencias a la retórica (2012: 268; 271; 282). Concluye Van der Berg que los satíricos de la era imperial aprovechan una variedad de recursos retóricos y, al mismo tiempo, insisten en la superioridad de su propio discurso con respecto al retórico (2012: 282). La sátira ridiculiza y ataca, asumiendo una postura polémica y reclamando para sí también cierta superioridad moral, de manera explícita u oblicua, pero siempre marcando una línea clara que separa lo justo de lo erróneo; es allí donde el problema comienza porque la distinción entre el artificio literario, que el poeta usa, o el fin literario del poema, y la realidad, de la que toma el contenido, se vuelve borrosa (Rosen, 2012: 19). El problema del objetivo de la sátira y del público, que puede sentirse tenso a pesar de no ser específicamente el blanco de la composición, es planteado por Rosen (2012: 34).

“Is the point of satire, in fact, to persuade its targets, through shame or humiliation, to change their behavior, or is it to play the aesthetic tastes of people who implicitly align themselves with the poet and take more pleasure in the performance of comic *Schadenfreude* than in its moral substance?” (Rosen, 2012: 36)

Quesada sostiene que la sátira era el único recurso que tenía una minoría, la de los estoicos, para protestar contra la depravación de su época; por eso se trata de un género producto de su tiempo, porque su misión es atacar los vicios, desenmascarar los fraudes y denunciar la mentira (1878: 40-42). Dinter, observando la situación de la exclusivista literatura neroniana, percibe la voz de Persio como la del *outsider*, el único poeta que manifiestamente no era parte de la corte de Nerón y afirma sobre las *Sátiras*:

“Not dedicated to a ruler or patron, they offer the non-conformist voice of a cantankerous poet who seeks no patronage or office, no audience except for one or two (Persius 1.3) and certainly no fame or benevolence from the literary establishment” (Dinter, 2012: 43).

Sin embargo, el éxito que desató esta obra de Persio fue inmediato entre los hombres de letras y el público en general (Quesada, 1878: 72; Dolç, 1949: 19). A Lucano le entusiasmaba la lectura de las *Sátiras*, Quintiliano cita e incluso imita a Persio mostrando su estima por la obra del satírico, Marcial lo menciona en un epigrama en el que valora la brevedad, Juvenal no lo nombra pero usa sus frases (Quesada, 1878: 107; Vigil, 1879: X-XI; Dolç, 1949: 41-42; Kenney, 2012: 113). “La admiración hacia Persio se acrecentó particularmente por obra de los escritores cristianos, para quienes el valor moral y no pocos pensamientos de la doctrina estoica expuesta por el poeta acordaban con la ética cristiana” (Dolç, 1949: 42-43). Lo citan Lactancio, Tertuliano, San Jerónimo, San Agustín, San Isidoro de Sevilla y lo imitan poetas como Ausonio, Prudencio, Sedulio y Sidonio Apolinar. Lo mencionan los gramáticos Diomedes, Donato, Servio, Macrobio y Prisciano (Vigil, 1879: XI; Dolç, 1949: 43). La obra de Persio llega a la Edad Media con una enorme difusión y rodeada de prestigio, aunque, por su oscuridad, se multiplicaron los códices que contenían comentarios y glosas, sembrando así en los lectores más confusión que claridad (Vigil, 1879: XII; Dolç, 1949: 44). Cuanto más alejados de la época de Persio, los copistas se enfrentaban a mayores obstáculos que no podían resolver con sus conocimientos de filología ni del latín (Dolç, 1949: 36-37; Kenney, 2012, 113). Los críticos siempre han sostenido que la breve obra de Persio es oscura e incluso han pensado que el poeta evitaba voluntariamente la expresión natural, dificultando la comprensión de sus textos (Quesada, 1878: 106; Dolç, 1949: 34). Las anécdotas que cuentan que tanto San Ambrosio como San Jerónimo arrojaron el libro de las *Sátiras* por considerarlo inentendible son, aunque legendarias e improbables, ciertamente elocuentes (Dolç, 1949: 35). Lo cierto es que la oscuridad señalada por algunos críticos no impidió su amplia difusión entre los autores posteriores a Persio. Su éxito inmediato, sin embargo, confirma que sus contemporáneos lo entendían. Quesada sostiene que las *Sátiras* eran la expresión fiel de la sociedad romana

y por eso el público las recibió de tan buen grado y las leyó con avidez. Como contrapartida, todas las alusiones históricas presentes en la obra la hacen oscura para las generaciones siguientes y casi indescifrable para los críticos modernos (1878: 29, 108). Además, el uso de términos extraños, derivados de locuciones familiares, y de expresiones proverbiales, combinado con complicadas metáforas y transiciones violentas de un tema a otro contribuye a dificultar la lectura de la obra de Persio (Quesada, 1878: 108). Dolç también explica esta oscuridad por el estilo particular de su autor: la exposición de su pensamiento no siempre sigue un encadenamiento lógico y muchas veces carece del nexo que conecta las ideas, con frecuencia omite las conclusiones o las premisas por considerarlas sobreentendidas, a menudo acude a la forma dialógica de manera poco clara y no se logra distinguir la palabra del interlocutor de la del poeta, además, las alusiones a costumbres de su época resultan claras solamente para sus coetáneos (1949: 39-40).

Para componer las *Sátiras*, Persio se inspiró en el ejemplo de Lucilio y recibió también la influencia estoica de Cornuto (Vigil, 1879: VIII; Dolç, 1949: 22; 33). Tanto por el argumento como por la forma y el desarrollo, su conexión con Lucilio y aún más con Horacio es evidente, e incluso llega, con respecto a este último, a la imitación literal de varios conceptos, motivos y frases (Quesada, 1878: 70; Dolç, 1949: 27; Osgood, 2012: 2-3). Dinter enumera ciertas características de la literatura neroniana presentes en Séneca, Lucano y Petronio, que se reflejan en la obra de Persio: “his image-rich, allusive, and compressed style «skilled at the pointed combination» (5.15) of words shows the same rhetoricization as the other Neronian authors” (2012: 57). La presencia de léxico referido a lo corporal y su imaginería en las *Sátiras* se relaciona con los temas de la exposición y teatralidad observados en la tríada de autores neronianos, y la *Sátira* 1 revela, como en las obras de estos autores, la preocupación por superar a sus modelos literarios. También la desilusión frente a la sociedad y el rechazo de una Roma en desintegración acerca la obra de Persio a la de Lucano y Séneca (Dinter, 2012: 58). Sin embargo, Quesada opina que, “como satírico es inferior a Horacio y Juvenal: sus sátiras son una condenación del vicio en general y los remedios que aconseja, son máximas universales” (1878: 69). Además, “Juvenal flagela sin piedad a los vicios y a los hombres de su tiempo, mientras que Persio diserta sobre los males inherentes a la

sociedad” (Quesada, 1878: 42). Cucchiarelli expresa las diferencias entre estos satíricos en otros términos: Horacio concebía su propio potencial satírico como un arma que podía usar sólo en legítima defensa, Lucilio fue quien “cantó” por la ciudad los nombres de sus adversarios, Persio plantea desde el comienzo de su obra que él escribe para ser leído y que el lector no encontrará en sus páginas situaciones reales (2012: 183). Y agrega: “unlike Persius, who seems to situate himself in the indefinite and abstract space of the written page, Juvenal goes down into the streets of Rome” (Cucchiarelli, 2012: 184).

En la primera de las *Sátiras*, Persio expone su rechazo a las exageradas influencias griegas y al alejandrino (Dolç, 1949: 22). Su estilo es libre de excesos y estridencias, pero no es un innovador: “al satirizar los versos de moda, vacíos de contenido, salpicados de vana frondosidad y mitología patética, lo hace con versos elegantes y rotundos que habrían levantado aplausos en una *recitatio*” (Dolç, 1949: 32). Mientras algunos críticos creen que Persio “a veces construye el hexámetro con dificultad y técnica imperfecta” (Dolç, 1949: 32), otros observan un voluntario acercamiento al lenguaje coloquial por la incidencia de elisiones mucho mayor a la de otros autores, que otorga velocidad y fluidez al verso (Kenney, 2012: 123).

El contenido de las *Sátiras* es filosófico y marcado por sus ideas estoicas (Dolç, 1949: 22-23). Persio denuncia los vicios que dominan la Roma neroniana. Apela a la conciencia como juez de nuestros actos y pensamientos, y concibe la libertad como dominio total de las pasiones (Vigil, 1879: XVI; XXI). No alude en su obra a personas reales, sino sólo a ideas, y los nombres que aparecen son los de los destinatarios o de personajes ficticios o bien de personajes históricos con valor prototípico (Dolç, 1949: 25).

11. 2. El contexto del tópico

El tópico de las cien bocas aparece en la *Sátira* 5, en los primeros versos. En los libros anteriores, Persio diserta acerca del pésimo gusto literario de su época y de los vicios del quehacer poético, también denuncia el desvirtuado culto religioso, critica la negligencia y la pereza, reprueba la soberbia y exhorta a la reflexión filosófica como

antídoto. En la *Sátira 5*, nuestro autor se ocupa del falso concepto de libertad, porque, como hemos visto, esta es, para Persio, la victoria de la voluntad sobre las pasiones. Comienza con una reflexión sobre la actividad literaria, refiriendo la costumbre de los poetas de desear muchas bocas, lenguas y voces para dedicarse a temas extraordinarios y usar un lenguaje grandilocuente con el único fin de impresionar a su auditorio, para lo cual también acuden al empleo de tópicos y lugares comunes (5, 1-4). A continuación aparece un interlocutor, su maestro Cornuto, que también se burla de estos vicios (5, 5-9) e indica el camino que ha de tomar el buen poeta, ejemplificándolo con la actividad de su alumno Persio: versificar en el más puro lenguaje de Roma, sin afectación, moderadamente, ocupándose de argumentos extraídos de la vida real y de temas sencillos y cotidianos, pero con habilidad para señalar los desvíos en las costumbres (5, 10-18). A esta intervención responde el sujeto poético, identificado con Persio, afirmando que se considera dentro del grupo que describe su maestro, justamente gracias a él, y lo invita a comprobar que su obra es verdadera porque nace de un corazón sincero (5, 19-25). Entonces, se atreve a reclamar cien bocas para mostrar su gratitud hacia Cornuto, haciendo fluir las palabras que se encuentran en su corazón (5, 26-29). Y luego rememora el momento en que conoció a su maestro y describe cómo fueron los primeros años con él (5, 30-51). Después de ese relato personal, Persio presenta diferentes clases de hombres con diferentes hábitos, destacando que la mejor actividad es la de Cornuto, que se dedica al estudio y a la enseñanza de la filosofía estoica (5, 31-72). Posteriormente, comienza su reflexión acerca de la verdadera libertad, a la que concibe como la superación de las pasiones que esclavizan el alma y a la que distingue así de la libertad social que se otorga a los esclavos (5, 73 y ss.).

11. 3. Análisis de PERS. 5, 1-4 y 26-29

Vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces,

	N		at.		N	
	PS		(OD-	dat.	v	-OD) ^{PSS=apos.}
dat.	S-	V			-S	

Para los vates esto costumbre es, cien para sí reclamar voces,

centum ora et linguas optare in carmina centum,

at.	N	n/c	N	v	s.p.	N	at.
(OD-					c.fin	-OD) ^{PSS=apos.}	
S							

cien bocas y lenguas desear para sus poemas cien,

fabula seu maesto ponatur hianda tragoedo,

	at.			N
	dat.ag.-		v	-dat.ag.)
N	at.-		-at.)	
S-	n/c	-S-	V	-S

un drama o por un triste sea representado que ha de ser pronunciado con excesiva articulación actor trágico,

vulnera seu Parthi ducentis ab inguine ferrum.

		v	unde	OD
	N	at.)		
N		g.e.		
S-	n/c			-S

las heridas o del parto que saca de su ingle el hierro.

[...]

his³¹ ego centenas ausim deprecere fauces,

c.causa	at.			N
	OD-		v	-OD)
S	OD-	V	-OD	

por estas cosas yo cien me haya atrevido a exigir fauces,

³¹Seguimos la propuesta de la mayoría de las ediciones (Madan, 1820; Cartault, 1829; Casaubon, 1833; Jahn, 1843; Villeneuve, 1918). Sin embargo, las ediciones de Dolç (1949) y de Clausen (1959) optan por el adverbio *hic*.

ut quantum mihi te sinuoso in pectore fixi

[n/s (OD dat. c.causa $\overbrace{\text{at. s.p. N}}^{\text{ubi}}$ V)^{PSS=OD}

para que cuanto para mí por ti lleno de recovecos en mi pecho he fijado

voce traham pura, totumque hoc verba resignent

N at. at. N
c.inst.- V -c.inst. OD- n/c- OD S V

con voz yo haga salir pura, y todo esto las palabras muestren

quod latet arcana non enarrabile fibra.

at. $\overbrace{\text{c.n. N}}^{\text{PS}}$ N
(n/s-S V abl.loc.- -abl.loc.)^{PSAdj=at. }^{PSAdv=c.fin}}

lo que permanece oculto, inexplicable, en mis profundas entrañas.

Y a continuación, presentamos una traducción menos literal:

Esto es costumbre para los poetas, reclamar para sí cien voces,
desear para sus poemas cien bocas y cien lenguas,
ya sea que un drama sea representado por un triste actor trágico con afectación
ya sea las heridas del parto que arranca de su ingle el hierro.

[...]

Por estas cosas yo me atrevería a exigir cien bocas,
para que cuanto por ti he fijado en lo más profundo de mi pecho
yo haga salir con voz pura, y las palabras muestren todo esto
que permanece oculto, inefable, en lo más íntimo de mis entrañas.

En cuanto al vocabulario, *voces*, *ora* y *linguae* aparecen junto a la repetición de *centum*, que puede perseguir un efecto irónico, ya que la intención de los primeros versos es ridiculizar la costumbre de usar este tópico en obras dramáticas para

impresionar al público. Más adelante, el adjetivo numeral elegido por Persio es *centenus* en el verso 26. Aquí también hay que tener en cuenta que el sintagma *centenas fauces* puede aludir al *centeno gutture* del verso 6, aunque el uso de *guttire* es irónico mientras que el de *fauces* no tiene esa intención (Villeneuve, 1918: 116; Dolç, 1949: 199). Sin embargo, la elección de *fauces*, en vez de *ora*, refleja la intención de expresar el sentido del vocablo no sólo como ‘fuente de la emisión de la voz’, sino también como ‘lugar por el que se traga’ y ‘tráquea o lugar del pasaje de aire’ (OLD *fauces*). La multiplicidad de significados que da Persio a las “bocas” que pide para hablar de su maestro también muestra cierta intención burlesca. Con respecto al uso del numeral distributivo, se plantea una posible relación con el pronombre *his* y los versos precedentes, ya que en ellos el poeta ha anunciado que hablará de las cosas que ha aprendido de su maestro. Es decir, la traducción de “cien bocas”, podría explicarse como “una boca para cada una de esas cosas”. Pero es probable, como lo indican los críticos (Villeneuve, 1918: 116; Dolç, 1949: 199), que el distributivo tenga el sentido del numeral cardinal, como en los primeros versos. Otro elemento, la voz, está presente en el pedido que hace Persio, adicionalmente a las cien bocas. Esta voz es *pura*, adjetivo que, aplicado al discurso o la composición, significa ‘simple, sencillo, no elaborado, sin adornos’ (OLD *purus*). Aquí, Persio enfatiza su oposición al discurso cargado de tópicos que critica en los primeros versos. Las palabras (*verba*) que emitiría esta “voz pura” poseen la función de ‘exponer a la vista’, ‘mostrar, descubrir’ (OLD *resignare*) lo oculto (*totum hoc quod latet non enarrabile*). Nuevamente, el poeta valoriza la claridad y la expresión abierta, llana y natural de lo que se quiere transmitir, en lugar del estilo afectado e impresionante que estaba en boga en su tiempo.

Entonces, en lo que respecta a los elementos que componen el tópico, Persio utiliza las voces, las bocas y las lenguas en la primera aparición, en la que el tópico forma parte de la denuncia de la trivialidad y la afectación de los poetas características de esta época. No pertenece propiamente al discurso de Persio, sino que este lo coloca en boca de estos poetas, como recurso habitual y vacío. Quesada afirma que, en época de Persio, una de las manías de esta poesía agotada era buscar la originalidad en las tradiciones nacionales más antiguas, en el contraste de lo primitivo y lejano con lo contemporáneo. Por eso, ciertas obras se llenaban de lugares comunes y rebuscados

arcaísmos, y repetían las mismas cosas sobre los mismos héroes (1878: 81). Madan aclara que la costumbre de utilizar el tópico era no sólo de los poetas sino también de los oradores (1820: 282). A pesar de esta recriminación, en los versos siguientes, Persio afirma que no necesita aumentar sus páginas con pomposidades inútiles, como si quisiera dar peso al humo, pero cita a la musa y recurre al tópico de las cien bocas con el fin de alabar a su maestro. Quesada sostiene que, como en su época se confundían los sentimientos naturales con las formas escolásticas, Persio no ha podido sustraerse a ello para expresar con sencillez y franqueza su vínculo con Cornuto (1878: 96). Para Cucchiarelli, la actitud crítica de los satíricos hacia los lugares comunes, como el sueño, es parte de una actitud más general hacia la épica. Además, la decisión de utilizar hexámetros facilita aún más la confrontación con este género (2012: 174). Van der Berg, como hemos visto, concuerda con esta idea y sostiene que en la *Sátira* 5, el sujeto debilita sus propias declaraciones mediante la referencia reiterada del tópico de las cien bocas, propio de la poesía épica: si bien en los primeros versos parodia esta idea, luego parece tomarla seriamente cuando desea elogiar a Cornuto y finalmente, el poema concluye diluyendo la idea del tópico en una burla de sí mismo, con la imagen de un grupo de centuriones burlándose de estos versos y uno de ellos ofreciendo cien ases por cien filósofos griegos³². El significado último continúa siendo oscuro: no podemos estar seguros de que esta comicidad de la conclusión sirva de aceptación o rechazo de la propia poesía de Persio. Pero sí podríamos deducir que el tópico de la “indefinibilidad” es un elemento definitorio en la auto-presentación del poeta satírico (Van der Berg, 2012: 269).

En la segunda aparición del tópico, el tono no es burlesco y sólo encontramos las bocas, que son cien pero expresadas con el vocablo *fauces* en vez de *ora*, que es el que utilizan los demás autores estudiados, exceptuando a Silio Itálico, que sólo pide voces, y teniendo en cuenta que Ovidio en los *Fasti* refiere sólo una boca (*praecipuo ore*). Adicionalmente, Persio alude a la voz pura con la que las cien bocas le permitirían expresar lo que su interior guarda. La voz, que aparece “inquebrantable” en la obra de Homero, “broncínea” en la de Lucilio, “férrea” en las de Virgilio, nuevamente

³² *dixeris haec inter varicosos centuriones, / continuo crassum ridet Pulfenius ingens / et centum Graecos curto centusse licetur* (PERS. 5, 189-191).

“inquebrantable” en los *Tristia* de Ovidio, aquí es “pura”. Por otro lado, el *pectus* que aparece en Persio, si bien nos recuerda a Ovidio y Ennio, no es aquí un objeto de deseo o pedido sino que aparece dentro de una proposición cuyo núcleo verbal se encuentra en modo indicativo y pertenece al ámbito de lo existente. El pecho no forma parte, en este caso, de los elementos del tópico.

Algunas notas complementarias sobre el vocabulario arrojarán luz sobre la traducción y el uso del tópico. En principio, el sustantivo *fabula* es entendido aquí como ‘pieza teatral, drama, ficción’ (OLD *fabula*), pero algunos editores aclaran que se puede tratar tanto de un drama como de una tragedia (Dolç, 1949: 192) o tanto de una tragedia como de una epopeya o descripción de una guerra (Jahn, 1843: 319; Villeneuve, 1918: 111). Incluso hay quienes interpretan que esta *fabula* puede ser una comedia o una tragedia (Balasch, 1991: 543) o simplemente una historia (Madan, 1820: 282). Preferimos concebir ‘drama’ como ‘pieza teatral’ por el sentido que tiene el verbo que acompaña a este sustantivo, que es *ponere*, y significa ‘representar’ y en ese sentido aparece también en PERS. 1, 70 (OLD *pono*). Jahn sostiene que en ambas apariciones el verbo significa ‘poner por escrito’ (1843: 319). Dolç especifica que se trata de ‘representar al vivo’, distinguiendo este uso del de la primera de las *Sátiras* (1949: 193). La idea de un drama representado en vivo está reforzada, y caricaturizada, por el participio de *hiare*, verbo que significa ‘abrir la boca’ y también ‘pronunciar con excesiva articulación’ (OLD *hio*). Así lo notan Dolç (1949: 193) y Madan (1820: 282). Villeneuve observa en el verbo *ponere* un juego de palabras con el significado de *apponere*, en el sentido de ‘poner o servir la mesa’ y lo relaciona con el verbo *hiare*: así, la pieza teatral está servida para hacer abrir la boca (1918: 111).

Hay que observar que entre los dos fragmentos asoman otras menciones de los elementos del tópico. En el v. 6 *centeno gutture* aparece en boca del interlocutor, Cornuto, al preguntar cuál es el fin de este pedido e ironizar sobre la necesidad de poseer cien gargantas para ingerir una gran cantidad de bocados de poesía. Se trata de una ridiculización del sentido de las cien bocas, modificando su finalidad, poniéndolas al servicio de la alimentación y no de la poesía (OLD *guttur*). En el verso siguiente el mismo personaje menciona las nieblas del Helicón (*nebulas Helicone*), monte de las musas reservado para quienes buscan la grandilocuencia. En las líneas que siguen,

Cornuto se refiere al estilo de su discípulo. Primero, usa una serie de metáforas para caracterizar la poesía vacía, de las cuales una es el resuello que sale con fuerza y ruido de las mejillas hinchadas como si intentara romperlas. En este caso, el sintagma “hinchadas mejillas” (*tumidas buccas*, v. 13) se refiere a la cavidad de la boca o a las mejillas dilatadas por presión de su contenido, especialmente infladas por el aire (OLD *tumidus, bucca*) y no a la boca como órgano interviniente en la fonación. Después, el maestro de Persio reconoce las virtudes de su alumno, entre otras, seguir las palabras de toga (*verba togae sequeris*, v. 14), que significa usar un lenguaje cotidiano, y ser moderado con su delicada boca (*ore teres modico*, v. 15)³³. Quesada observa que la expresión en el discurso de Cornuto equivale a la de *lingua nobilis*, que era la lengua clásica, pura, identificada con la de Plauto y opuesta a la *plebeya*, que, mezclada con los idiomas diversos de las naciones subyugadas, daría como resultado las lenguas romances (1878: 95). Para Kenney, Cornuto describe el estilo de Persio que, acorde a los principios horacianos, contiene palabras cotidianas y coloquiales (2012: 117). Más adelante en el fragmento, retoma la palabra Persio para contestar a su maestro. Entonces, a pedido de la musa, ofrece sus *praecordia* (v. 22), es decir, su ‘corazón’, sus ‘entrañas’, sus ‘sentimientos’ (OLD *praecordia*)³⁴ para ser escrutados por Cornuto y demostrar cuánto de ellos a él le pertenecen, ya que por él fue educada su alma.

El sujeto del tópico es identificado con el autor, Persio, ya que mantiene un diálogo con su maestro Cornuto, quien lo había sido también en la vida real, y porque se dispone a contar sus memorias, que pertenecen asimismo a su biografía. La explicitación del sujeto *ego* ya aparecía en el fragmento de las *Geórgicas* de Virgilio y en el de Valerio Flaco. Pero además, como rasgo genérico, el poeta satírico tiende a representarse a sí mismo (Cucchiarelli, 2012: 181)³⁵. Como asistente, podemos notar la

³³ Kenney examina la relación entre los versos 14 y 15, en especial por los sintagmas *iunctura callidus acri* y *ore teres modico*: “*teres* following immediately on *acri* smacks of paradox: can a style be both «sharp» and «smooth»?” (2012: 116) Hay que tener en cuenta que *acer* se refiere al estilo, agudo e ingenioso, y que la palabra *iunctura* es usada en la *Sátira* 1 dos veces sarcásticamente en contra de la moda de versificación de los poetas de la época, porque las transiciones de Persio no son para nada delicadas o suaves. Por otro lado, *teres* y *modicus* deben ser interpretados a la luz de sus resonancias horacianas: parecen tener un significado dual, al referirse a Persio como poeta y también como filósofo (*teres*) o indicando su estilo de vida modesto (*modicus*) (Kenney, 2012: 115-116).

³⁴ El término ha sido ya utilizado por Persio como lugar de los sentimientos en 1, 117.

³⁵ Sin embargo, el poeta satírico asume una *persona* desde la cual proyecta sus críticas. Esto no significa que debemos desestimar todos los detalles biográficos, sino que debemos tener en cuenta cómo un autor

presencia de la musa. En realidad, no es invocada por el poeta, sino mencionada como causa del acto de expresar todo lo que, en el alma de Persio, pertenece a Cornuto. En el verso 21, las palabras *hortante Camena* son, como indica Viveros, una construcción de ablativo absoluto con un matiz temporal de simultaneidad con el verbo *damus* del siguiente verso (1977: CIV). Este mismo crítico cree que, tal como está expresada, en singular, *Camena* debe referirse sólo a la inspiración creadora, porque es su plural el que se refería a un grupo de divinidades que terminó identificándose con las musas (1977: CXVII). Dolç interpreta este sintagma como “al sentirme inspirado por la musa” (1949: 198), Villeneuve lo comprende como un impulso y aclara que, haciendo honor al impulso de la musa, Persio da a entender que su amor por la filosofía es una fuente de inspiración no menos alta que la que ostentan los poetas épicos o trágicos (1918: 115). Las traducciones de Cartault y Balasch transmiten la idea de una invitación hecha por la musa (Cartault, 1929: 42; Balasch, 1991: 544). Tal vez la traducción más adecuada para el verbo que acompaña a *Camena* sea ‘alentar, incitar, animar’ e incluso ‘exhortar’ (OLD *hortor*). De cualquier modo, la musa no figura como destinataria de ningún pedido y, sin embargo, puede interpretarse como asistente o facilitadora de esas cien bocas que pide Persio, ya que es ella la que insta al poeta a hablar, y para hacerlo, Persio exigiría cien bocas.

En el fragmento de Persio, el objeto del tópico en los vv. 26-29 es mostrar con voz pura las cosas que su maestro le ha enseñado, lo que con él ha vivido y lo que por él ha descubierto, todo lo cual permanece oculto en lo más profundo de su ser y es inenarrable. Los verbos utilizados son *trahere* y *resignare*. El primero significa ‘mover jalando, traer a la fuerza, sacar a rastras’ y más específicamente en este pasaje, ‘tratar de sacar, extraer, arrancar, hacer salir o hacer que algo (un sonido o un suspiro, por ejemplo) salga de adentro del cuerpo’ (OLD *traho*). Estos sentidos están presentes en el pasaje porque Persio se propone sacar a la luz aquellos recuerdos o enseñanzas que ha guardado tan profundamente que no puede lograr que afloren sin esfuerzo. Además, la presencia del cuerpo es indispensable, porque el poeta requiere no sólo las cien bocas, sino también una voz pura. Aunque Casaubon lo interpreta por ‘decir’ (1833: 249),

elige presentar esos detalles y cómo se presenta a sí mismo ante una audiencia, como parte de los requisitos morales y artísticos de un poema (Van del Berg, 2012: 265).

creemos que ‘hacer salir’ traduce mejor el sentido de una acción que impulsa a otra acción que involucra un objeto y conserva el valor del movimiento entre el espacio interno y el externo. El otro verbo, *resignare*, significa literalmente ‘quitar el sello, romper el sello, soltar, abrir’ y, particularmente en los versos de Persio, es ‘descubrir, quitar el encubrimiento, revelar, exponer a la vista, desbloquear los secretos de algo’ (OLD *resigno*). Si bien la traducción por ‘mostrar’ es correcta, también es interesante observar que el verbo latino enfatiza la cualidad de hermeticidad de aquello que el poeta quiere expresar con palabras. Esta hermeticidad u ocultamiento está acentuada por el léxico que Persio elige para estos versos. Él quiere mostrar lo que ha “fijado en lo más profundo de su pecho”, como expresa en su verso 27 con el verbo *figere*, que significa ‘fijar, implantar sentimientos en la mente o la memoria’ (OLD *figo*), y con el sintagma *in sinuoso pectore*, donde *sinuosus* no expresa tanto la idea de ‘curvado, tortuoso, lleno de vueltas, complicado’ sino más bien debe tomarse en sentido metafórico, como indica Madan (1820: 286), para lo cual la mejor traducción resulta ‘en lo más profundo’ (OLD *sinuosus*). También en el verso 29 se expresa aquello “que permanece oculto, inefable, en sus profundas entrañas”, con el verbo *latere*, que significa ‘estar escondido, mantenerse oculto, estar fuera de la vista, ser invisible, permanecer en la oscuridad, estar latente, ser desconocido’ (OLD *lateo*), el adjetivo *enarrabilis* negado, es decir, que no ‘puede ser explicado o descrito’ (OLD *enarrabilis*) y el lugar en que se encuentra ese objeto, *arcana fibra*, sintagma en el cual el sustantivo significa ‘entrañas, vísceras’ (OLD *fibra*) y el adjetivo, ‘secreto, privado, lo más íntimo (del corazón, por ejemplo), interior, profundo’ (OLD *arcanus*). Seguimos la opinión de Dolç, para quien *arcana fibra* es ablativo locativo. Si bien podría tratarse de un caso nominativo, con el que el sintagma se comportaría como sujeto de *latet*, y por lo que *quod* se interpretaría como conjunción, el sentido total de la oración sugiere que el pronombre *quod*, cuyo antecedente es *hoc*, ocupe el lugar del sujeto. Por otra parte, *latere* es un verbo intransitivo, razón por la cual *quod* no podría ser objeto directo de este verbo. Lo que ‘permanece oculto’ es justamente lo inefable, lo que Cornuto ha depositado en las ‘profundas entrañas’ de Persio.

Un aspecto distintivo del fragmento de Persio es la ausencia de la oración condicional o concesiva. No hay prótasis ni apódosis. Si bien aparece un verbo en

pretérito perfecto del modo subjuntivo (*ausim*) que expresa la posibilidad de una acción, no encontramos la conjunción *si*. La traducción literal sugiere “yo me haya atrevido”, y algunos editores lo traducen en tiempo presente del modo indicativo (Cartault, 1929: 43; Balasch, 1991: 544) pero seguimos aquí a Viveros, que interpreta este verbo con valor potencial (1977: CIV), acercándose al sentido condicional, “yo me atrevería”. También Madan lo traduce con este valor (1820: 287). Persio parece distanciarse de aquellos que usan el tópic, indicando que sólo para hablar de lo que le ha legado su maestro, estaría dispuesto a pedir cien bocas. Las ediciones que proponen el adverbio *hic* a comienzo del verso 26, en lugar del pronombre *his* por el que optamos aquí, refuerzan esta delimitación del uso del tópic que quiere mostrar Persio, porque si bien significa literalmente ‘aquí’ también posee la acepción de ‘en este caso, en estas circunstancias, en las circunstancias recién mencionadas’ (OLD *hic*). De todos modos, respetando el *his*, el sentido no se disipa y sigue apuntando a la exclusividad del tema que llevaría a Persio a usar el tópic de las cien bocas.

Frente a las construcciones, en general, con el dativo posesivo *mihi* (*in me* en Ennio) y los verbos *esse*, *dare*, *velle*, *redire* de los fragmentos que hemos analizado anteriormente, Persio utiliza *ego ausim deprecere*, ejerciendo una leve alteración de la acción: en vez de desear algo o esperar que le sea dado, el sujeto poético se coloca como sujeto activo y su acción es ‘reclamar, exigir’, ‘demandar perentoriamente, autoritariamente’ (OLD *deprecere*). Al criticar el uso del tópic, *sibi precere* es la construcción elegida por Persio, que conserva el dativo pero ya no como dativo posesivo y afecta el sentido, cambiando el verbo, de igual manera: centrando la atención en un sujeto que ‘pide, demanda’ (OLD *precere*), aunque también aparece el verbo *optare*, que mantiene parcialmente el significado de una acción pasiva propia de los autores anteriores. Por otra parte, si observamos los dos fragmentos de Persio, notamos la repetición del verbo *precere*, aunque con un prefijo en la segunda aparición. El prefijo *de-* combinado con verbos indica, entre otros significados, ‘profundidad o completitud’ (OLD *de-*), por lo que podemos notar que Persio confiere más importancia a su reclamo que al de los poetas que critica: si estos pedían cien bocas, él las exige o, en todo caso, las exigiría con mayor derecho.

No podemos afirmar que Persio utiliza el t3pico para expresar falsa modestia, puesto que no se disculpa por su incapacidad de expresi3n o por su lenguaje insuficiente. De hecho, en su respuesta a Cornuto, expresa una alta idea de s3 mismo, atribuy3ndose las virtudes que su maestro ha enumerado con anterioridad. Vale aclarar que nos referimos aqu3 s3lo al uso del t3pico en su segunda aparici3n, dado que en la primera s3lo aparece como ridiculizaci3n de los usos po3ticos de su 3poca. No parece ser intenci3n del poeta presentarse a s3 mismo humildemente. Persio tampoco busca, en primera instancia, expresar una imposibilidad, sino marcar el contraste con otros poetas en cuanto al estilo de escritura. Sin embargo, si se quiere buscar cierta imposibilidad traducida en el t3pico de las cien bocas, esta no se aplicaría al sujeto sino al objeto de la expresi3n: la parte de su alma que fue formada por Cornuto. Este objeto es inefable, como el mismo Persio lo enuncia (*non enarrabilis*, v. 29), y est3 arraigado tan fuerte y profundamente que ser3a necesario tener cien bocas para poder extraerlo (*trahere* v. 28) y descubrirlo (*resignare* v.28). Adem3s es grande o amplio, porque *quantum* (v. 27) aparece en relaci3n con esas cien bocas, no s3lo por la cercan3a de los vocablos sino por integrar la proposici3n final que se deriva directamente del sintagma *centenas fauces deposcere* (v. 26). Este relativo de cantidad es incluso interpretado por algunos traductores como “cu3n grande” (Viveros, 1977: 18) o “gran” (Cartault, 1929: 43; Balasch, 1991: 545). Tambi3n *totum* (v. 28) expresa un objeto inabarcable porque se pretende mostrar por completo. Esta idea ya aparec3a en el *cuncta* del fragmento de las *Ge3rgicas*, en *omnis* y *omnia* en la *Eneida*, en *omnia* en los *Tristia*, en *cunctos* en *Argonautica* y en *tot* en *Punica*. De esta manera, la imposibilidad que plantea el objeto procede tanto de su calidad como de su cantidad. Sin embargo, esta cantidad del objeto se diferencia de las enumeraciones que se propon3an los autores anteriores. La excepci3n es la obra de Ovidio, que, en los fragmentos de *Metamorfosis* y *Fasti*, no expone cat3logos ni listas sino que pretende ponderar sobre todo la calidad de los objetos. Incluso por el detalle de lo personal, Ovidio es el m3s cercano a Persio, por el car3cter del objeto del t3pico en los *Tristia*. Aunque all3 la imposibilidad se aplica a exponer las desgracias del destierro y en el fragmento de Persio, los privilegios de la amistad con Cornuto, en ambos se enfatizan circunstancias de una experiencia 3ntima y privada. Hooley sostiene que la pluralidad a la que se refiere Persio no est3 aplicada a

una amplificación hiperbólica de las emociones, sino al compuesto de capas verticales y yuxtaposiciones horizontales, como un mosaico, de palabras y frases de sus modelos. La emoción no es materia de lenguaje, ya que cada experiencia es original, y el lenguaje es sistemático y repetitivo; por eso, el lenguaje nunca basta para expresar sentimientos y no puede ser arrancado de sus anclajes (1997: 77-78).

Podemos concluir que el de Persio es otro caso en el que el tópico no cumple la función de expresar falsa modestia. Por el contrario, como hemos visto que sucede también en otros fragmentos, no se busca empequeñecer al sujeto sino engrandecer el objeto. Nuevamente el tópico está al servicio de la figura retórica de la hipérbole: el énfasis está en la cualidad, claramente positiva, de su experiencia personal con el maestro Cornuto y el aprendizaje que de esa relación proviene. Hooley apoya esta opinión argumentando que Persio repite en el tópico tres veces la palabra *centum* y la aplica a todos los medios físicos posibles. Para él, la exageración es clara y acorde con las parodias presentes en los coliambos. Por eso, la intención del poeta no es “incorporar” la alusión con fines estéticos, como habría hecho Virgilio con los versos de Homero, sino generar una suerte de contrapunto entre dos voces genéricas, la de la exageración verbal típicamente épica contra la llaneza del lenguaje satírico. Tal vez la intención de Lucilio haya sido la misma, aunque por la falta de contexto del fragmento no podamos comprobarlo. El resultado al que llega Persio es una visible ironía (Hooley, 1997: 68-69). Además, la alusión es inesperada porque en la primera aparición del tópico Persio no parece parodiar al género épico o didáctico, en los que uno esperaría encontrar la figura de las cien bocas, sino a la tragedia (Hooley, 1997: 69). Hooley destaca que:

“Persius has done something remarkable through all this: he has taken an ordinary figure, the *centum voces*, with all its conventional associations, and led it through a gauntlet of intertextual references, dislocating it, reinterpreting it, and restoring it to a positively expressive status within his poem. Which is to say that the allusion is suddenly presented as motivated. Persius has jumbled the generic frame; more precisely, he has provisionally opened the channels among genres whose interactions allow for the transformation of the status of an allusion from a

syntagmatic and ironic condition to one fully at home in a reshaped context” (1997: 77).

12. Estacio: *aequare et implere, pectore centenaque voce, novo furore venienteque Apolline.*

12. 1. El autor y su obra

Lo que sabemos de la vida y personalidad de Publio Papinio Estacio nos ha llegado por sus *Silvas*. Su padre era nativo de Velia, pero luego se habría establecido en Nápoles, donde se dedicó a la poesía con éxito, ya que sus composiciones obtuvieron premios en los festivales que se organizaban periódicamente en su ciudad y en Grecia. Habría sido un caballero, pero habría perdido su título ecuestre a causa de un revés financiero. En Nápoles habría nacido Estacio, probablemente alrededor del año 50 d. C. Siguiendo los pasos de su padre, cultivó la poesía, también ganando premios en festivales locales. Después de la muerte de su padre, se trasladó a Roma para volverse poeta de la corte del emperador Domiciano (Shackleton Bailey, 2003: 1-2).

La *Tebaida*, obra épica en doce libros, está basada en el tema mitológico de los Siete contra Tebas y fue publicada, después de doce años de trabajo y una ardua revisión, probablemente en el año 92. Algunas partes habrían sido recitadas previamente pero sin seguir un orden establecido, simplemente como fragmentos elegidos por el autor según lo que él percibía que sería del gusto de su auditorio (Vessey, 1973: 55). La composición de las *Silvas*, otra de sus obras, habría ocupado el período comprendido entre el 89 y el 96. En el año 95, Estacio comenzó a trabajar en la *Aquileida*, que ambiciosamente trataría de la vida y muerte del héroe Aquiles, dejándola inconclusa con su fallecimiento (Shackleton Bailey, 2003: 2-3).

Si bien Estacio comenzó su carrera literaria bajo Vespasiano, fue durante el mandato de su hijo Domiciano que la obra del poeta alcanzó su apogeo. Este emperador no gozaba de una buena reputación: era un administrador eficiente, pero sus problemas eran de naturaleza psicológica. Triste, sombrío, nervioso y severo, carecía de las cualidades esenciales para tener una verdadera popularidad positiva (Vessey, 1973: 6). Los poetas de la época estaban forzados a rendir homenaje al emperador en sus obras.

Sin libertad de pensamiento, y sin saber muy claramente lo que ese concepto implicaba, Estacio recurrió a la dramatización de las actividades triviales de sus amigos y mecenas y a la épica mitológica. Lejos de la motivación patriótica de Virgilio, que se centraba en la glorificación de una nueva etapa en la cual la grandeza romana había renacido y era reafirmada, los poetas de la época de Estacio debían orientarse a la alabanza del *dominus* y sus acciones públicas (Vessey, 1973: 6). En cuanto al grado de sinceridad de la alabanza al emperador, los críticos mantienen opiniones variadas. Para Vessey, por ejemplo, Estacio era un manifiesto y comprometido partidario de Domiciano y su estima por él parece genuina. Sus *Silvas* han sido criticadas por este motivo. Juvenal se burla de él en sus *Sátiras* y hay escritores modernos que lo acusan de servilismo. Vessey también argumenta, en favor de Estacio, que una época que ha conocido las mayores tiranías no puede culpar a un hombre por elegir la seguridad y el alimento antes que el dudoso privilegio de una gloria póstuma (1973: 7). Pollmann, en cambio, cree que el elemento panegírico en este poeta es más bien un acto artificial y obligatorio (2001: 12). En la *Tebaida*, la falta de referencias a la historia contemporánea o reciente de Roma (salvo unas pocas líneas en las que Estacio elogia a Domiciano) y el mantenerse en un nivel puramente mitológico son diferencias marcadas con respecto a la épica virgiliana (Pollmann, 2001: 12). Desde el comienzo de ambos poemas (la *Eneida* y la *Tebaida*), las cosmovisiones que muestran sus autores son diferentes. Virgilio cuenta una lucha con enemigos externos que, a los ojos de Roma, es política y moralmente correcta; Estacio presenta una guerra entre hermanos, que es antinatural y moralmente condenable. La cantidad y el rol de los dioses, la significación del sufrimiento como medio para alcanzar una meta futura o como consecuencia de un pasado terrible, los héroes como encarnación de la virtud de *pietas* romana o de su perversión son otros contrastes notables entre ambos poemas (Pollmann, 2001: 14-16). La técnica de alusión a Virgilio brinda a Estacio la oportunidad de escapar al panegírico político, es decir, el elogio del Imperio Romano, y dirigirlo hacia lo poético, o sea, al elogio de su predecesor literario.

“In Statius, the political realm is substituted by the poetical as the only reliable one. The glory of the Roman Empire is replaced by the glory of the epic tradition

which provides an escape from reality and which forms the most attractive possibility of posthumous fame” (Pollmann, 2001: 28).

Estacio esperaba la inmortalidad de su *Tebaida*, pretendiendo que el emperador notara su valor y que la juventud romana la aprendiera de memoria. Algunos extractos, de hecho, fueron copiados y distribuidos para ser recitados ante audiencias que incluían hasta senadores. Juvenal, un cuarto de siglo más tarde, atestigua que estas declamaciones eran esperadas ansiosamente y recibidas con entusiasmo, aunque no muy provechosas en términos económicos (Shackleton Bailey, 2003: 3). Vessey apunta que Estacio ocupó durante varios siglos un lugar de honor entre los hombres de letras (1973: 2). Barreda Edo afirma que desde el siglo XII tanto la *Tebaida* como la *Aquileida* pasaron a tener un uso escolar (1992: 15). Los eruditos de la Edad Media encontraron en él mucho para elogiar y emular, leyéndolo casi tanto como a Virgilio. En el Renacimiento también fue estudiado y admirado (Vessey, 1973: 2).

En cuanto a la tradición textual, la opinión más extendida es la de la existencia de dos arquetipos, o uno del que surgieron dos tradiciones, p y w, de los cuales derivarían los manuscritos datados entre los siglos IX y XII que se poseen hoy en día. Del primer arquetipo el único representante sería el *codex Parisinus 8051 (Putaneus)* del siglo IX. Es el más antiguo conservado, y aporta la versión más pura, casi sin contaminación de la tradición p (Barreda Edo, 1992, 3-16). Las dobles lecturas se explican porque desde los siglos VIII o IX hubo una contaminación entre p y w. En general, los copistas disponían de ambas tradiciones y escogían una de ellas, muchas veces aleatoriamente, o los correctores se cansaban de anotar las variantes durante la copia y la cantidad de diferencias registradas disminuía notablemente hacia el final de la obra (Barreda Edo, 1992: 14). A partir del siglo XII, las tradiciones se mezclan totalmente y los manuscritos se multiplican (Barreda Edo, 1992: 15).

El estilo de Estacio es denso y repleto de hipérboles; Estacio dilata el lenguaje hasta hacerlo oscuro y favorece así largas oraciones articuladas intrincadamente. Su técnica versificadora es suprema, secundando en su maestría a Virgilio (Shackleton Bailey, 2003: 4). Para Vessey el estilo de Estacio puede considerarse barroco y esta tendencia se relaciona con su interés en las artes plásticas. En la *Tebaida*, algunos de los

pasajes con mayor efecto descriptivo parecen haber sido inspirados por pinturas o esculturas, obedeciendo Estacio al gusto por las *εἰκονογραφίαι* con las que, desde Homero, los poetas celebraban los trabajos de arquitectos, pintores y escultores (Vessey, 1970: 232). Además, hay una relación entre el método poético de Estacio y las tendencias en las artes visuales del período de los Flavios. El estilo complejo de Estacio es el equivalente literario del barroquismo plástico que propició Domiciano, si bien durante la dinastía flavia también existió un arte clasicista cuyo paralelo, en poesía, se encuentra en Quintiliano o en Valerio Flaco (Vessey, 1970: 233). Los críticos han tildado a Estacio muchas veces de manierista, retórico y poco original, lo han desaprobado por imitar servilmente a Virgilio, por dejarse influir por la pomposidad de Ovidio y por su excesivo alarde de erudición. Sin embargo, Estacio aporta originalidad en cuanto convierte el mito en eje de la narración y causa de unidad de la obra, en cuanto presenta un estudio psicológico para explicar la actuación de los personajes, en cuanto emplea elementos coloristas en los episodios que toma de la *Eneida*, diferenciando así su estilo del de Virgilio (Iglesias Montiel, 1973: 5-6). Según Vessey, Estacio ha intentado fusionar dos tradiciones literarias opuestas: la de Virgilio, por un lado, y la de Ovidio, Séneca y Lucano, por otro. El resultado es una *mannered epic*, en total contraste con el clasicismo promovido por Quintiliano (1973: 12). También su barroquismo proviene de esta combinación de tradiciones (Vessey, 1970: 234). Para este crítico, este manierismo es la consecuencia inevitable de autocracias como la de Nerón o Domiciano: no se genera de una simple elección de un grupo de artistas, sino de la voluntad impuesta por una corte cuyo espíritu opresivo se refleja en las obras de arte que florecen bajo este tipo de regímenes (Vessey, 1973: 13).

También para Criado la *Tebaida* es fruto de la confluencia de distintas tradiciones y de elementos tanto trágicos como épicos, y esto es lo que dificulta su circunscripción a una poética puramente virgiliana (1999: 142). Iglesias Montiel asevera que Estacio “conoce la totalidad de la literatura greco-latina, lo que le hace dar todas las versiones de un mito tratando de compaginarlas de una manera coherente” (1973: 6). Pero también afirma que el autor de la *Tebaida* puede ser considerado epígono de Virgilio, pues su modelo formal es la *Eneida*, aunque no debe ser por esto despreciado ya que “muestra su admiración por el mantuano de la misma manera que el propio

Virgilio lo hacía con Homero: recogiendo sus versos e incorporándolos a su obra, sin que esa incorporación indique servilismo” (Iglesias Montiel, 1973: 33). Para Shackleton Bailey, la *Tebaida* se acomoda firmemente a los cánones de la tradición épica, con moradores de los cielos y los infiernos, héroes y ancianos, tiranos y profetas, juegos y catálogos (2003: 3). La principal innovación de Estacio sobre la teología y teodicea virgiliana es la usurpación de los atributos del mundo olímpico de tradición épica por parte de una divinidad aquerónica (Criado, 1999: 155). La maldición, de Edipo contra su proge, y la consecuente invocación a una divinidad infernal, para sembrar la discordia entre Eteocles y Polinices, se presentan como motor de la narración en la obra estaciana, alejándola de su modelo virgiliano y emparentándola con la tradición trágica griega y aún más con la épica de tema tebano (Criado, 1999: 147-150). Sin embargo, la funcionalidad narrativa de Tisífone parece encontrar su modelo en Séneca³⁶, pero no en sus obras de tema cadmeo sino en *Hércules furioso* y *Tiestes*, obras en las que la maldición y la Furia constituyen el *Leitmotiv* (Criado, 1999: 150). Además, el tema del poder y el planteo moral de que el poder corrompe constituyen similitudes en el nivel argumental entre ambos autores (Criado, 1999: 152-153). Criado también refiere como modelos a Ovidio, que en sus *Metamorfosis* da hegemonía a Tisífone sobre la Alecto virgiliana, y a Lucano, por la actitud de la bruja tesalia en *Farsalia* 6, 523-524 (1999: 156). Para Criado,

“Estacio no sólo es trágico en sentido estoico-senecano, sino en sentido eurípideo y lucaneo y, aunque parezca extraño, homérico. La inexorabilidad del *fatum* o de la *boulh' qeou<* funciona con intensidad ya en la épica homérica y en la pre-estoica tragedia griega, con lo que hay que reconocer que la noción de un destino implacable no sólo no es un elemento exclusivo de la tragedia estoica senecana sino tampoco de la tragedia griega y, por tanto, no es suficiente para definir la especificidad de lo trágico de la composición estaciana. (...) Al contrario [de la perspectiva estoica], el de Estacio es el trágico desconsuelo radical de la religiosidad olímpica prefilosófica que impera en los poemas de Homero: por esta

³⁶ Criado sostiene este punto de vista aunque reconoce que la crítica insiste en vincular la Tisífone estaciana con la Alecto virgiliana. A pesar de mostrar similitudes en sus funciones, la aparición de cada una de ellas en momentos narrativos absolutamente diferentes es, para nuestra estudiosa, razón suficiente para descartar esta hipótesis (1999: 151).

razón no creo demasiado arriesgado afirmar que, alejándose de Virgilio y Séneca, Estacio es homéricamente trágico, o lo que es lo mismo, épicamente trágico” (1999: 157-159).

Newlands analiza en la obra estaciana la influencia de Ovidio: además de las personificaciones y los métodos de caracterización que los emparentan, las técnicas narrativas y la sensibilidad de la *Tebaida* son ovidianas. El énfasis en la experiencia femenina y en los efectos psicológicos, las transiciones sutiles, un panteón disfuncional, la fascinación por los efectos corruptores del poder y el uso del mito como comentario político son otros rasgos que comparten ambos autores. Incluso la declaración de influencia virgiliana al final de la *Tebaida* está formulada en los mismos términos con los que concluyen las *Metamorfosis*. Esta investigadora examina en detalle cómo el paisaje, en las dos obras, juega un rol importante, no como fondo decorativo, sino como participante en la acción y como comentario acerca de la misma (2004: 135-136).

Otro aporte interesante a la cuestión de las fuentes es el de Mozley, que analiza las operaciones que efectúa Estacio sobre los préstamos de sus antecesores Virgilio y Ovidio: una de ellas es la expansión, es decir, expresa la misma idea usando mayor cantidad de versos; otra es la elaboración, o sea, usa expresiones más elaboradas e incluso rebuscadas; como tercera operación, añade detalles a una imagen, a veces hasta el punto de no dejar trabajar a la imaginación, esto a expensas de un verdadero efecto poético; por último, se inclina a agregar una nota sentimental, por la naturaleza sensible de su personalidad y por su hábito de personificar no sólo sentimientos y pasiones sino también objetos inanimados (Mozley, 1933: 33).

El argumento de la *Tebaida* se basa en la continuación del mito griego de Edipo. Edipo se había quitado los ojos y retirado a vivir al monte Citerión. Eteocles y Polinices, hijos de Edipo y Yocasta, quedan entonces a cargo de Tebas. Edipo maldice a esta generación incestuosa e invoca a la furia Tisífone para que siembre la discordia entre los hermanos y estos determinan alternarse cada año para gobernar. Mientras reina Eteocles, Polinices sale desterrado de Tebas. Júpiter, tras el concilio de los dioses, dispone la destrucción de Tebas y de Argos, y envía a Mercurio para que convenza a Layo, padre de Edipo, de aparecer en sueños a Eteocles e incitarlo a no entregar el trono

a su hermano transcurrido el año. Mientras Polinices se encuentra en la Beocia, lo sorprende una tempestad y se refugia en el palacio de Adrasto, rey de los argivos, al mismo tiempo que Tideo, príncipe de Calidonia, que sufre la misma suerte. Los refugiados se casan con las hijas de Adrasto, porque el rey recuerda un oráculo que concuerda con los hechos. Cuando Polinices se dispone a reclamar el trono, Tideo se dirige a Tebas para presentar el pedido y Eteocles se lo niega. Además, Eteocles manda matar a Tideo en una emboscada nocturna pero Tideo vence a los soldados tebanos, regresa a Argos y cuenta la traición que ha sufrido. Júpiter envía a Marte a incitar a los pueblos de Grecia a la guerra contra Tebas. Adrasto planea atacar Tebas, consulta a sus sacerdotes y uno de ellos, su cuñado Anfiarao, predice que todos, menos Adrasto, morirán en el asalto. Aunque el adivino al principio se niega a participar, lo que enfurece al rey, Tideo y Polinices sobornan, con la ayuda de Argía, a su esposa Erífíle para que lo convenza de unirse a la expedición. Estos fueron los siete que marcharon hacia Tebas: Polinices, Tideo de Calidonia, el rey de Argos Adrasto, su cuñado Anfiarao, Hipomedonte, Capaneo y Partenopeo de Arcadia. En el camino, Baco manda secar los ríos y lagos por donde deben pasar los argivos. Por eso, los argivos se detienen en Nemea a pedir que les den de beber. Tras la muerte del hijo del rey Licurgo, asesinado por una serpiente por distracción de su nodriza, Adrasto decide instaurar los juegos nemeos para honrar al pequeño y ahuyentar los malos augurios que parecía traer este hecho. Cuando los argivos se acercan a Tebas, otros pueblos acuden en defensa de Eteocles. Yocasta se acerca a Polinices para convencerlo de evitar la guerra pero Tideo le recuerda la traición que ha sufrido por parte del rey tebano e incita a la multitud a atacar. Se desata el combate. Anfiarao se destaca en la lucha, Apolo lo asiste y finalmente, la tierra se abre y el adivino de Argos desciende, con su carro y sus caballos, al Tártaro. Lo reemplaza Tiodamante y los argivos asedian las siete puertas de Tebas. Ahora sobresale Tideo pero finalmente muere, a pesar de la ayuda brindada por Palas. Hipomedonte quiere vengar la muerte de Tideo y, aunque vence a muchos tebanos, acaba muriendo también. Capaneo se dispone a desagraviar la muerte de Hipomedonte y en este nuevo ataque muere Partenopeo. Los tebanos salen de noche para atacar el campamento de los argivos, pero las matronas de estos últimos piden la ayuda de Juno, que manda a adormecer a los primeros. Así, los argivos asaltan los reales enemigos y,

después de una gran matanza, se retiran, pero dos de ellos, cuando se están llevando los cuerpos de Tideo y Partenopeo, son sorprendidos y atacados por las tropas de Anfión, enviado por Eteocles a visitar el campamento tebano. Luego, los argivos llegan a las murallas de Tebas. Ante el ataque, una parte del pueblo tebano exige que el rey Eteocles rinda el trono a su hermano como estaba pactado. Otra parte está a favor de la guerra. Consultan a Tiresias y él les indica que sólo se aplacará la guerra si ofrecen en sacrificio a Meneceo, hijo de Creonte, quien obedece suicidándose. Mientras tanto, Capaneo causa una gran matanza y, preso de la ira, sube la muralla tebana y desafía a los dioses que defienden Tebas. Júpiter, persuadido por los demás dioses, lo castiga lanzando un rayo mortal sobre él. Los argivos deciden, ante esto, retirarse. La furia Tisífone pide a su hermana Mégera que la ayude a completar su designio, y ambas avivan la discordia entre Polinices y Eteocles para que se enfrenten a duelo. A pesar de que Yocasta, Antígona y Adrasto intentan disuadirlos del combate, los hermanos luchan y en la lucha, mueren ambos. Edipo aparece, llora sobre sus cuerpos y muestra su intención de suicidarse. Yocasta, mientras tanto, se da muerte con la espada de Layo. Creonte toma, como tirano, el cetro de Tebas y muestra su crueldad, prohibiendo la sepultura de los cuerpos de Polinices y los enemigos muertos. También destierra a Edipo. Cuando los argivos se retiran, se hacen las exequias de Meneceo.

12. 2. El contexto del tópico

En el libro 12, las mujeres de Argos acuden a Teseo, rey de Atenas, para que interceda ante las impías decisiones de Creonte (12, 105-176). Argía y Antígona llegan de noche al lugar donde yace Polinices, esposo de una y hermano de la otra, para darle sepultura y lo arrojan a la hoguera en la que se quema el cuerpo de Eteocles, pero en este acto son sorprendidas por los guardias y llevadas ante Creonte (12, 255-463). Cuando él está a punto de degollarlas, llegan los ejércitos de Teseo y los tebanos se arman, pero al encontrarse estos últimos tan débiles, resultan más dañados aún por el nuevo enemigo (12, 464-751). Teseo se enfrenta a Creonte y lo mata (12, 752-781). En el mismo campo de batalla la gente celebra la paz y los tebanos tratan al ateniense vencedor como a un huésped, ofreciéndole sus casas (12, 782-788). Las mujeres griegas

se alegran buscando los cuerpos de sus hombres para honrarlos con funerales (12, 789-796)³⁷. En este momento, el poeta utiliza el tópico de las cien bocas para describir los sepulcros de ese día (12, 797-809), y finaliza dirigiéndose al poema, encargándole fama e inmortalidad (12, 810-819).

El contexto en el que se inserta el tópico, entonces, es el de la narración de las secuelas de la batalla o lo que Pagán denomina como “*aftermath narrative*” (2000: 424)³⁸. Este momento, en el que el narrador describe el campo de batalla cubierto de cuerpos en descomposición, armas y despojos desde la perspectiva de los sobrevivientes, oficia de transición entre el estado violento de la guerra y el acuerdo que finaliza la disputa, con la consecuente vuelta al estado de equilibrio, por eso permite al autor conectar el pasado, el presente y el futuro. Pagán encuentra episodios en el resto de la *Tebaida* que preanuncian esta descripción de las secuelas de una batalla³⁹. Si bien la guerra da la posibilidad al soldado de ganar *laus* y *gloria*, reafirmando la fama de sus ancestros y aumentando la de su progenie, cuando este muere, su sepultura es responsabilidad de los parientes: su cadáver debe ser purificado por el acto del funeral porque, si permanece insepulto, el destino del alma del difunto puede sufrir lamentables repercusiones (Pagán, 2000: 424-425). El concepto de *aftermath narrative* además le permite a Pagán trazar un paralelo con la sensación de vacío o angustia que puede sentir el autor al finalizar su obra (2000: 425), y la referencia a Orfeo y Eurídice está presente

³⁷ Pollmann considera que este final feliz es abrupto, si tenemos en cuenta que los anteriores once libros se ocupan de describir baños de sangre y guerreros que luchan motivados por el furor y la ira, y es recién en el último libro donde aparece la figura de Teseo, el buen héroe que encarna la justicia y la piedad, como una suerte de *deus ex machina* humano. Esta crítica menciona el debate que existe sobre la significación de esta resolución, ya tratado por Susan Morton Braund (“Ending Epic: Statius, Theseus, and a Merciful Release” en *PCPS* 42, 1996, 1-23): mientras para algunos se dirige a expresar un mensaje optimista, para otros, siendo tan abrupta y hasta artificial, debe ser entendida como irónica y cínica. Hay incluso quienes opinan que Estacio, en una postura propia del deconstruccionismo, plantea un mensaje pluralista, vedando a sus lectores la oportunidad de decidirse acerca del sentido de la épica (2001: 13).

³⁸ Para esta estudiosa, se trata de un tópico presente en los historiadores Salustio, Tito Livio y Tácito, pero también en los poetas épicos Lucano y Siliio Itálico (2000: 425): todos ellos comparten cierta retórica que incluye frases temporales que separan la descripción del resto de la narración, y que contiene el uso de gerundios, verbos de percepción y conjunciones coordinantes (Pagán, 2000: 433).

³⁹ Los episodios son tres. El primero se encuentra en el libro 3 y refiere la salida de las familias tebanas a recoger los cuerpos de los 49 hombres que, a pedido de Eteocles, sorprendieron en la noche a Tideo para matarlo y fueron asesinados por él. El segundo aparece en el libro 5, en la narración que hace Hipsípila de la matanza que cometieron las mujeres de Lemnos a sus hombres, cuando la luz del día descubre para ellas los restos de los maridos, hermanos, padres e hijos, llenándolas de vergüenza. El tercer episodio se presenta en el libro 11, tras el duelo entre Eteocles y Polinices, y quien realiza la inspección de los caídos es, irónicamente, el padre ciego, Edipo (Pagán, 2000: 434-438).

en esa mirada hacia atrás, en esa retrospectiva (2000: 443). Esta investigadora sostiene que

“[a] backward glance implies the need for resolution: the warrior is not yet buried, the epic is still incomplete” (2000: 444). “Through the redeeming advent of Theseus, Thebes is purified. Through funeral rites the survivors purify the slain and themselves. And through narrative the author is purified, that is, brought to a resting place of order and reason” (Pagán, 2000: 448).

12. 3. Análisis de STAT. *Theb.* 12, 797- 809

Non ego, centena si quis mea pectora laxet

at. at. at. N
c.n. S c.inst. c/conces. S- OD V

No yo, por cien aunque algún mi pecho ensanchara

voce deus, tot busta simul vulgique ducumque,

N N N g.e. n/c g.e. n/c
-c.inst. -S c.comp. OD- c.t. -OD

con una voz dios, tantos funerales al mismo tiempo del pueblo y de los jefes,

tot pariter gemitus dignis conatibus aequem:

at. N
c.comp. c.m. OD c.inst. V

como a la vez los gemidos con dignos esfuerzos igualaría:

turbine quo sese caris impleverit⁴⁰ audax

at. at.
c.m. c.m. OD c.inst.- V S-

como un torbellino cómo con sus amados se haya llenado la audaz

⁴⁰ Mozley, Klotz y Garrod se atienen aquí al código P, que propone *impleverit*. La tradición w, en cambio, refiere *instraverit*. El sentido de la oración no varía mucho con esta variante, ya que *insternere* significa, entre otras acepciones, ‘cubrir, recubrir’ (OLD y Leverett *insterno*). Pero Leverett brinda otra acepción citando el pasaje de Estacio: ‘to throw down or into’ (*instraverit se ignibus*) (Leverett *insterno*). Este último sentido es el que adopta en su traducción Nisard.

Arcada, consumpto servantem sanguine vultus,

	at.	N	N	OD
N	AA-	at.-	-AA	-at.
após.				
OD				

el arcadio, consumida que conserva su sangre sus rasgos,

Arcada, quem geminae pariter flevere cohortes.

N		at.		N
	(OD	S-	c.m.	V
				-S) ^{PSAdj=at.}
após.				
OD				

el arcadio, a quien las dos por igual lloran cohortes.

vix novus ista furor veniensque implesset Apollo,

	at.		N	at.	n/c		N	
c.cant.	S-	OD				-S-	V	-S

Escasamente una nueva estas cosas inspiración o, haciéndose presente, hubiera proporcionado de manera completa Apolo,

et mea iam longo meruit ratis aequore portum.

	at.		at.		N	N	
n/c	S-	ct	c.causa-	V	-S	-c.causa	OD

y mi ya por el largo obtuvo barco mar su puerto.

La siguiente es una traducción menos literal del fragmento:

Ni aunque algún dios ensanchara mi pecho con cien voces,
 tantos funerales al mismo tiempo del pueblo y de los jefes,
 como tantos gemidos conjuntamente, yo transmitiría en profundidad con dignos
 esfuerzos:

cómo la audaz Evadne, como un torbellino, se envolvió en los amados fuegos
y buscó el rayo en el distinguido pecho,
cómo la desgraciada esposa excusa a Tideo,
reclinándose, como de costumbre, sobre los labios del feroz cuerpo,
cómo Argía habla de los crueles guardianes a su hermana,
cómo por el arcadio clama con golpes en el pecho la madre del Erimanto,
el arcadio, que conserva sus rasgos consumida su sangre
el arcadio, a quien lloran por igual las dos cohortes.

Difícilmente una nueva inspiración, e incluso haciéndose presente Apolo,
hubiera proporcionado de manera completa estas cosas,
y ya mi barco, habiendo recorrido el largo mar, ha merecido llegar a su puerto.

Aclararemos algunos términos de la traducción, antes de analizar los elementos que componen el tópico en este fragmento. En primer lugar, si bien *pectora* es plural, optamos por la traducción en singular, pues el significado de *pectus*, usado en plural, como ‘pecho, corazón’ y ‘lugar de los sentimientos o afectos’ está avalado en los diccionarios de Lewis-Short (1879) y Leverett (1839). De hecho, este último añade una cita de Virgilio (*promulsit pectora dictis*) que acredita esta traducción. En segundo lugar, *centena*, que es un distributivo, puede ser tanto un adjetivo neutro plural en caso acusativo como uno femenino singular en ablativo. En consecuencia, podría modificar tanto a *pectora* como a *voce*, y la traducción, si siguiéramos el primer caso, podría haber sido “si un dios ensanchara mi pecho en cien, uno para cada voz”⁴⁵. Como el sentido concluye, de todas maneras, en una voz multiplicada, hemos optado por concebir el numeral como atributo de *voce*, a costa de cambiar el sustantivo a plural en la traducción. En tercer lugar, si bien elegimos ‘funerales’ para traducir *busta*, es necesario aclarar que otras acepciones son ‘tumbas, sepulcros, piras funerarias’ (OLD *bustum*), y que esta última también podría haber sido la traducción en este fragmento, aunque se sobreentienda que el funeral romano implica una hoguera en la que se quema el cuerpo del difunto. De hecho, la traducción de Nisard enfatiza este aspecto (1865: 300).

⁴⁵ Descartamos la opción “si un dios ensanchara mis cien pechos con una voz”, por carecer de coherencia y porque el plural *pectora*, como hemos visto, posee aquí el sentido del singular *pectus*.

Además de estos términos, es interesante notar que *gemitus* posee el sentido de una ‘voz inarticulada que expresa dolor o pena’ (OLD *gemitus*) y que *pariter*, aunque es adverbio, puede ser traducido, como participio atributo de *gemitus*, como lo hacen Mozley, con ‘*lamentations united*’ (1928: 503) y Nisard, con ‘*gémissements confondus*’ (1865: 300). En el verso 801, *magnus* se interpreta mejor como ‘grande en la propia estima’ o ‘distinguido, famoso, de gran reputación, notable, de gran valor, apreciado’ (OLD *magnus*), ya que se trata del pecho de Capaneo, al cual su esposa Evadne se abraza. Este adjetivo ya aparecía en los fragmentos de Silio Itálico, para referirse a la diestra del cónsul Publio Cornelio Escipión, y de Valerio Flaco, aplicado al pueblo de Escitia. Si bien en el último caso, la grandeza puede ser física, en todos, incluso en *Argonautica*, se distingue con este adjetivo la grandeza moral y civil. En el verso 805, el verbo *clamare* refiere la acción de ‘gritar el nombre o llamar por su nombre a la persona difunta, durante su funeral’ (OLD *clamo*). El arcadio de estos versos es Partenoqueo y el Erimanto es un monte de Arcadia. La madre de Partenoqueo, Atalanta⁴⁶, acompaña estos gritos con ‘la acción de golpearse ruidosamente, especialmente en el pecho, como signo de dolor’ (OLD *planctus*). Finalmente, en el verso 808, *furor* podría ser ‘locura, furor, ira, furia’, como en las apariciones de este mismo sustantivo en *Punica* y *Argonautica*, pero la traducción por ‘inspiración’ parece aquí la más adecuada (OLD *furor*), porque no se aplica a la descripción de un combate sino a la del momento posterior al mismo, para la cual no basta, incluso, la presencia de Apolo. De todos modos, el *novus furor* parece aludir a VERG. *Aen.* 5, 670 (*quis furor iste novus?*), en el cual el sintagma sí posee el primero de los sentidos, ya que Virgilio muestra a Ascanio sorprendido al ver que las mujeres queman las embarcaciones y se pregunta “¿qué es esta nueva locura?”.

En el mismo verso, es importante aclarar que, en lo que concierne al análisis sintáctico, observamos una concordancia especial entre un sujeto compuesto y un verbo conjugado en singular, caso frecuente cuando el verbo aparece ubicado entre los núcleos del sujeto o cuando el énfasis está en el sujeto más próximo al verbo (Bennett, 2000: 166). Otra opción sería considerar la posibilidad de una hendíadis, y la traducción de lo que hemos considerado sujeto (*novus furor veniensque Apollo*), en este caso, se

⁴⁶ Estacio sigue en este punto las versiones de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Otras fuentes afirman que Partenoqueo es argivo e hijo de Tálao (Iglesias Montiel, 1973: 15)

acercaría a la siguiente: ‘una nueva inspiración de Apolo que se hace presente’. Además, distinguimos en la construcción *veniensque Apollo* cierto matiz concesivo, ya que la conjunción *-que* puede añadir una nota de énfasis sobre la parte precedente de la oración y significar ‘*and what is more*’ o ‘*and – too*’ (OLD *-que*), y en tal caso refuerza el adverbio *vix*; o bien puede dar prominencia a la palabra a la cual está anexada y significar ‘*or rather*’ (Leverett *-que*). Por esta razón, la traducción de esa conjunción por ‘e incluso’ parece la más acertada. Por último, a pesar de que el *-que* enclítico puede interpretarse como un caso de *cum inversum* por la aparición de *vix* en la oración principal (OLD *-que*), descartamos esta opción ya que la conjunción no cumple un rol subordinante porque no introduce una proposición con verbo conjugado. Si se tratara de un caso de *cum inversum*, esta construcción debería ser interpretada como un circunstancial temporal de simultaneidad que se encuentra en el mismo nivel de importancia que la oración principal o incluso es intercambiable por ella.

Es interesante notar ciertas repeticiones léxicas dentro del fragmento. El verbo *implere* aparece, variando en su flexión, en los versos 800 y 808. Su significado en el primer caso es el de ‘llenar la superficie, llenar, cubrir’ pero en el segundo adquiere el sentido de ‘proporcionar en plenitud, en completa medida, especialmente emociones o pensamientos’ (OLD *impleo*). Recordemos que este verbo también aparece en el fragmento de *Argonautica*, obra contemporánea a la *Tebaida*, aunque publicada con anterioridad. Algo similar ocurre con el verbo *aequare* del verso 799 y el sustantivo *aequor* del 809. Si bien comparten la raíz y el sentido de *aequus*, ‘nivelado, parejo, regular, igual, uniforme’ (OLD *aequus*), en el verbo encontramos la carga semántica de la acción de ‘alcanzar la altura o profundidad de algo’ (OLD *aequo*) y de ‘conseguir, lograr, estar a la altura de algo’ (Leverett *aequo*), mientras el sustantivo aparece con su acepción de ‘mar, especialmente considerado como calmo’ (OLD *aequor*), ‘la superficie nivelada del mar’ (Leverett *aequo*). También se repiten el adjetivo *saevus*, que tiene los sentidos de ‘feroz, violento, cruel, salvaje, despiadado, riguroso, severo, implacable’ (OLD y Leverett *saevus*) y aparece aplicado tanto al cuerpo de Tideo como a los guardias de Tebas, y el adverbio *pariter*, que puede significar ‘juntos, en sintonía, sincronizados’, ‘en igual medida, cantidad o grado’, ‘de la misma manera’, ‘al mismo tiempo, simultáneamente’ (OLD *pariter*).

Otra breve digresión es válida antes de examinar el funcionamiento del tópico. En STAT. *Theb.* 10, 293-295, encontramos un pasaje que parece preanunciar el tópico en el mismo texto. Tiodamante mira los estragos que han hecho los argivos en el campamento tebano pero, insatisfecha su ira, desea tener más manos y brazos para el combate: *optet nunc bracchia centum / centenasque in bella manus; iam taedet inanes / exhaurire animas, hostemque adsurgere mallet*. Observamos con claridad la analogía con el tópico de las cien bocas: son justamente cien los brazos y cien las manos que el guerrero anhela para la batalla, lo enfurece no hallar más cuerpos con vida para matar y desea que el enemigo se levante contra él. La referencia a VERG. *Aen.* 10, 565-566 (*centum cui bracchia dicunt / centenasque manus*) es explícita.

En los versos estacianos que contienen el tópico de las cien bocas no aparecen todos los elementos que lo componen. Sólo figuran las cien voces y un pecho, ensanchado por un dios. Hallamos ya cien voces en los textos de Hostio y de Silio, aunque en el primero traducimos por ‘palabras’. Inversamente, en los *Fasti*, Ovidio emplea mil voces, según la traducción aquí realizada, pero usa el sustantivo *sonus*. Persio las menciona en la primera parte del fragmento que analizamos, como burla o denuncia del estilo poético de su época. La voz, recordamos, aparece modificada sólo en su calidad (*aenea, ferrea, infragilis, pura*) en los fragmentos de las *Sátiras* de Lucilio, de las dos obras de Virgilio, de los *Tristia* de Ovidio y de las *Sátiras* de Persio. El *pectus* aparece en Ennio y en los *Fasti* y los *Tristia* de Ovidio. Si en los *Tristia* habíamos notado que, como en el fragmento homérico, dos elementos, voz y pecho, se veían exagerados en su calidad, en la *Tebaida* las voces están amplificadas en cantidad y el pecho afectado por un ensanchamiento, es decir, un cambio de calidad tan relacionado con el tamaño que casi podría considerarse un cambio de cantidad, más aún si recordamos la ambigüedad que añade el numeral distributivo *centena*. Desestimamos la aparición del pecho en Persio, porque su *pectus* no constituye un elemento del tópico. En el fragmento de la *Tebaida*, no aparecen los otros elementos físicos que son las lenguas y las bocas. Pero podemos interpretar como elementos del tópico a dos componentes que aparecen en el verso 808: una nueva inspiración y el dios Apolo haciéndose presente. La razón de considerarlos parte del tópico es que se expresan como condición del objeto de expresión que plantea el sujeto poético (*ista*, aludiendo a las

descripciones precedentes). Estos elementos no se encuentran exagerados, sino sólo afectados por sus atributos: la novedad en el caso de la inspiración y la acción de hacerse presente en el de Apolo. La comparación con el fragmento de Ovidio en las *Metamorphosis* es inevitable: allí, el sujeto incluía en la prótasis una inteligencia capaz y todo el Helicón. Recordemos que, a pesar de haber elegido traducir *ingenium* por ‘inteligencia’, la palabra también significa ‘inspiración’. El Helicón, por otra parte, es el lugar de las musas, responsables de la inspiración poética, y Apolo, dios de la poesía, parece ser su equivalente en el texto estaciano.

Los primeros elementos citados se encuentran en la prótasis y son modificadores (objeto directo y circunstancial) del verbo *laxet*. En este sentido, la estructura se diferencia de los anteriores fragmentos en los que los elementos del tópico eran sujetos sintácticos de una construcción *mihi esse* o similar, y se acerca a los de las *Metamorphosis* de Ovidio y las *Punica* de Silio, porque ambas presentan, como en la *Tebaida*, un dios que otorga algo o actúa sobre el sujeto poético. En el caso de Ovidio, el dios es indefinido como en el fragmento de Estacio, mientras el dios de Silio es Febo. Este dios aparece en los últimos versos analizados de la *Tebaida*, como elemento de la condición, sin realizar ninguna acción, simplemente ‘haciéndose presente’ (*veniens*). Estos últimos elementos, la inspiración y la presencia de Apolo, que aparecen separados de los primeros en el fragmento, sí son sujetos de un verbo, *impleo*, y si bien no se encuentran dentro de una estructura de prótasis, tienen un matiz concesivo, por el adverbio *vix* y el tiempo pretérito pluscuamperfecto del modo subjuntivo del verbo, y por lo tanto se pueden considerar como “expresión de una condición no suficiente, que viola una implicación causal presupuesta” (Rodríguez Rosique, 2008: 180), ya que lo que expresa el sujeto poético es que no le sería suficiente una nueva inspiración o la presencia del mismo Apolo para referir estas cosas que ha enumerado, cuando se presupone que estos elementos, en circunstancias normales, implican la posibilidad de hacerlo.

Otra observación en cuanto a la estructura del fragmento es la posible conexión con las *Geórgicas* de Virgilio, por su comienzo análogo con *non ego*, que revela un interés en enfatizar la negación de una acción (voluntaria, en el caso de Virgilio, pero involuntaria, en el de Estacio) y sobre todo en acentuar el valor del sujeto poético, en la

primera persona del singular, plasmando una verdadera declaración metapoética y manifestando la autoconciencia de ese sujeto. La diferencia con este fragmento es que, al revés de la *Tebaida* y de las otras obras ya analizadas, en las *Geórgicas*, la apódosis se presenta antes que la prótasis.

El objetivo, negado por la condición no cumplida que, como vimos, expresa el tópico, es alcanzar la altura o profundidad de lo que quiere describir el narrador: la situación de los funerales de los argivos que murieron en el ataque a Tebas y que permanecían insepultos por orden de Creonte. El verbo, situado en la apódosis, que representa esa intención es *aequem* y el objeto de este verbo es doble, en primera instancia, porque incluye los funerales y los gemidos. También podemos considerarlos dos aspectos del mismo objeto: la acción objetiva de las exequias y la reacción emocional de las mujeres argivas. En este punto, resulta natural recordar el fragmento ovidiano de las *Metamorfosis*, en el que el narrador es incapaz de reproducir el llanto de las hermanas de Meleagro, otro ejemplo de mujeres lamentando la muerte de un ser querido. Esta temática del dolor que caracteriza a los objetos inexpresables emparenta a la *Tebaida* también con el texto ovidiano de los *Tristia* y, en cierto modo, con la *Eneida* y las *Punica*. Como en estas últimas, a pesar de que los primeros ejemplos épicos aplicaron el tópico a la presentación de catálogos de naves o ejércitos, Estacio opta por añadir dramatismo a la narración mediante su uso del tópico. Si recordamos la función del tópico en la obra de Homero y la que probablemente cumplió en los primeros épicos latinos, correspondería esperar el tópico en otras situaciones narradas, como el catálogo de guerreros que parten de Argos hacia Tebas, en 4, 30-308, o el de ejércitos que vienen en apoyo de Tebas, en 7, 240-370, cuando Antígona, hermana de Eteocles, pregunta a Forbante quiénes son los que se acercan y él enumera los pueblos que defenderán a Eteocles, mostrándoselos y refiriéndolos con detalle. Otro catálogo ocupa los versos 615-631 del último libro: brevemente se enumeran las tropas que acompañan a Teseo a vengar la crueldad de Creonte en Tebas. Tampoco aparece el tópico en otra situación, digna de mención por su similitud con el fragmento analizado, en la que el narrador busca expresar los resultados de la matanza que llevan a cabo los argivos en el campamento tebano adormecido por acción de Juno. Aquí, el sujeto poético se pregunta *quis numeret caedes, aut nomine turbam / exanimem signare queat?* (10, 273-274). En

estos versos, además, parece resonar el léxico que tanto Virgilio, en la *Eneida*, como Silio Itálico y Valerio Flaco emplean en sus fragmentos (*nomina*, VERG. *Aen.* 6, 627; *caedes*, SIL. 4, 527; *nomine*, VAL. FL. 6, 36). La razón de evitar el uso del tópico aquí para ubicarlo al final de la obra puede relacionarse con el énfasis que el autor haya querido dar al hecho de que los héroes argivos muertos, insepultos por la cruel orden de un tirano, son la verdadera causa de la acción de Teseo sobre Tebas, y esta acción es la que provoca el desenlace de la narración, restituyendo el estado de paz y justicia.

Si volvemos al doble objeto de *aequem*, podemos añadir que el primero de ellos se amplifica en la división que expresan los genitivos *vulgi* y *ducum*. Aquí el fragmento que resuena es el de Silio, en el que el objeto inabarcable (*tot caedes*) se desdobra en una construcción comparativa que menciona a los dos bandos participantes en la Batalla del Trebia. Y si avanzamos en el análisis de los siguientes versos, notaremos otra ampliación de ese objeto, ya que el narrador describe detalles y nombra a tres personajes ejemplificadores de la situación: Evadne lanzándose sobre los restos de su marido en llamas, Argía consolándola, Atalanta llorando la pérdida de su hijo Partenopeo. Con esta ampliación, que contiene, además, una anáfora que enumera las características de Partenopeo, el objeto ya duplicado parece multiplicarse. El objetivo incumplido del narrador se repite en el antepenúltimo verso del fragmento con el verbo *implesset*, cuyo objeto directo, *ista*, busca recapitular la extensa descripción. Nuevamente, el narrador pretende alcanzar la plenitud y la medida completa de lo que está transmitiendo. Con esta repetición del propósito no logrado y la adición de otro par de elementos del tópico, el objeto de la imposibilidad se muestra encerrado. En otros fragmentos analizados, el tópico se situaba al comienzo o al final de lo que el sujeto poético intentaba describir. Aquí, en la *Tebaida*, el tópico antecede y sucede a este objeto, envolviéndolo y abrazándolo, figurando, con una suerte de círculo, la profundidad y plenitud que el narrador querría obtener.

En cuanto a los agentes que intervienen en el tópico, hemos planteado que el sujeto de la imposibilidad es el narrador y que Apolo aparece como elemento del tópico, pero no es invocado, es decir que el sujeto poético no solicita su ayuda expresamente. Por orden de aparición en otros pasajes de la *Tebaida*, encontramos al comienzo de la

obra la referencia a las musas y su función de inspiradoras⁴⁷, más adelante la invocación a Clío, musa de la Historia, para ayudar al poeta a comenzar a hablar sobre los héroes⁴⁸, el pedido de ayuda nuevamente a las musas para describir la batalla entre tebanos y argivos⁴⁹, la apelación a Calíope para proceder con la reanudación del combate tras la designación de Tiodamante como sucesor de Anfiarao⁵⁰, una nueva invocación a Clío después de la consulta a Tiresias cuando la ciudad de Tebas es asediada por los argivos⁵¹ y una última exhortación a las musas a que se atrevan, junto al narrador, a descubrir las causas del actuar impertinente de Capaneo⁵².

En esta obra de Estacio, entonces, el tópico de las cien bocas adquiere la función de expresar la imposibilidad del sujeto poético de transmitir completamente la imagen de estos funerales de los que hablamos. Esta imposibilidad, como hemos notado en otros fragmentos, no se deriva de una incapacidad del sujeto poético, porque él no enuncia sus limitaciones propias, sino que más bien, mediante el léxico utilizado, manifiesta la vastedad o amplitud del objeto y su intrínseca dificultad para ser abarcado. Los verbos comparten los semas de profundidad y plenitud, la comparación con *tot* enfatiza el rasgo de cantidad, los adverbios *pariter* y *simul* indican esa simultaneidad de objetos, irrealizable por su dimensión, el sintagma *dignis conatibus* declara la dificultad y exigencia de estos objetos. Además, si consideramos las características de las estructuras que se ramifican, debemos recordar que el objeto de *aequem* duplicado posee uno de sus componentes al mismo tiempo desmembrado en dos grupos; y este doble objeto es, a su vez, multiplicado en los tres ejemplos de mujeres llorando a sus difuntos, una de las cuales recuerda a su hijo, cuya caracterización se asienta sobre una nueva fragmentación en la triple anáfora. Esta continua amplificación genera, en el lector, una sensación de escalonamiento e incluso puede suscitar la imagen mental de

⁴⁷ *Pierius menti calor incidit. unde iubetis / ire, deae?* (STAT. *Theb.* 1, 3-4).

⁴⁸ *quem prius heroum, Clio, dabis?* (STAT. *Theb.* 1, 41).

⁴⁹ *nunc age, Pieriae, non vos longinqua, sorores, / consulimus, vestras acies vestramque referte / Aoniam; vidistis enim, dum Marte propinquo / horrent Tyrrenos Heliconia plectra tumultus.* (STAT. *Theb.* 7, 628-631).

⁵⁰ *sed iam bella uocant: alias nova suggere vires, / Calliope, maiorque chelyn mihi tendat Apollo* (STAT. *Theb.* 8, 373-374).

⁵¹ *nunc age, quis stimulos et pulchrae gaudia mortis / addiderit iuveni (neque enim haec absentibus umquam / mens homini transmissa deis), memor incipe Clio, / saecula te quoniam penes et digesta vetustas* (STAT. *Theb.* 10, 628-631).

⁵² *non mihi iam solito vatium de more canendum; / maior ab Aoniis poscenda amentia lucis: / mecum omnes audete deae!* (STAT. *Theb.* 10, 829-831).

círculos concéntricos al pasar de lo general a lo particular, simbolizando la altura o profundidad. Concluimos entonces que el tópico aquí no está al servicio del empequeñecimiento del narrador sino de la hipérbole del objeto. Y por lo que hemos examinado, este objeto se ve exagerado en su cantidad y variedad.

Sin embargo, el tópico de la falsa modestia no está ausente en la *Tebaida*. Se puede observar en lo que algunos editores han interpretado como la dedicatoria a Domiciano, aunque esta parte no figura como tal en el texto latino sino dentro del libro 1. Específicamente en los versos 17-22, el poeta plantea el tema de su obra, la tragedia de Edipo, porque no se atreve a cantar las hazañas de Domiciano⁵³. Prefiere entrenarse cantando historias ajenas, para luego cantar las de su propia Roma⁵⁴. Otros ejemplos se registran en el libro 10: en los versos 445-448, el narrador compara la gloria de Hopleo y Dimante con la de Niso y Euríalo, personajes de la *Eneida* en los que se basa Estacio para este episodio, aunque señala que su lira es inferior⁵⁵; en 829-836 el sujeto poético declara que no le corresponde a él cantar como los otros poetas, cuya inspiración es mayor porque proviene de Aonia, una región de la Beocia habitada por las musas, y pide ayuda a las musas para expresar los motivos de la acción de Capaneo, quien, furioso, embiste a los tebanos y sube al muro de la ciudad desafiando al mismo Júpiter⁵⁶. También al final del libro 12, pide a su obra que no se compare a la *Eneida*. Pollmann nota que en la *Tebaida*, Estacio evoca explícitamente en estos dos libros (10 y 12) su modelo virgiliano, mostrando su deseo de que sean comparadas ambas obras épicas, a pesar de la ambigüedad del último pasaje: *nec tu divinam Aeneida tempta, / sed longe sequere et vestigia semper adora* (STAT. *Theb.* 12, 816-817). Esto revela humildad y orgullo al mismo tiempo, pero además muestra que el sujeto siente que no es posible escribir una obra épica sin referirse a Virgilio de alguna manera (Pollmann,

⁵³ *Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum / signa nec Arctos ausim spirare triumphos / bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum / et coniurato deiectos vertice Dacos / aut defensa prius vix pubescentibus annis / bella Iovis.*

⁵⁴ *tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro / facta canam* (STAT. *Theb.* 1, 32-33)

⁵⁵ *vos quoque sacrati, quamvis mea carmina surgant / inferiore lyra, memores superabitis annos. / forsitan et comites non aspernabitur umbras / Euryalus Phrygiique admittet gloria Nisi.*

⁵⁶ *non mihi iam solito vatium de more canendum; / maior ab Aoniis poscenda amentia lucis: / mecum omnes audete deae! sive ille profunda / missus nocte furor, Capaneaue signa secutae / arma Iovem contra Stygiae rapuere sorores, / seu virtus egressa modum, seu gloria praeceps, / seu magnae data fama neci, seu laeta malorum / principia et blandae superum mortalibus irae.*

2001: 11). La dualidad de menosprecio de la propia obra y crítica al modelo virgiliano se manifiesta también en tanto que Estacio proyecta la figura de Orfeo sobre la *Eneida*.

“Thus the compliment (12. 816-17) is tempered; neither is it the hollow insincerity or abject adulation often associated with the Domitianic age, nor is it solely an admission of poetic inferiority. (...) By evoking the final episode of the *Georgics* in his sphragis, Statius reinforces the many closural elements of *Thebaid* 12. He carves out a space for himself in the epic tradition, while at the same time he wrestles with any poet’s Orphic fear at the end of his song: silence” (Pagán, 2000: 446).

13. Apuleyo: *vocis ubertas, ora mille linguaeque totidem vel indefessi sermonis aeterna series*.

13. 1. El autor y su obra

Apuleyo vivió en el siglo II, fue orador y filósofo. Los datos biográficos que poseemos provienen principalmente de sus obras *Apología* y *Flórida*, aunque también existen testimonios de algunos escritores como San Agustín y un documento epigráfico en una estatua de su ciudad natal, Madaura, en la actual Argelia, erigida en honor de un “filósofo platónico” identificado con Apuleyo. Las subscripciones de los códices suelen proporcionar sólo su *nomen*, *Apuleius*, junto con los calificativos *Madaurensis* y *philosophus platonicus*, pero se le ha atribuido *Lucius* como *praenomen*, probablemente por su identificación con el protagonista de las *Metamorfosis* (Rubio Fernández, 1978: 7-8; Segura Munguía, 1992: 2; Martos, 2003: XI-XII). Apuleyo nació alrededor del 125 d. C., según se puede inferir de los datos que ofrece su *Apología*, en una familia ilustre y adinerada, ya que su padre fue *duunviro*, es decir, el magistrado más importante en una colonia, que legó a sus hijos una importante fortuna (Rubio Fernández, 1978: 9; Segura Munguía, 1992: 2-3; Martos, 2003: XIII). Probablemente, Apuleyo dominaba tanto la lengua latina como la púnica desde su infancia y habría aprendido griego tempranamente en Madaura (Martos, 2003: XIII-XIV). Gracias a su posición económica, se formó en gramática y retórica en Cartago y en Atenas estudió poesía, geometría, música, dialéctica y filosofía platónica. También realizó viajes a Samos,

Frigia y Roma, donde se desempeñó como abogado y conquistó fama como orador y hombre de letras, relacionándose con importantes personajes del ambiente (Rubio Fernández, 1978: 10; Segura Munguía, 1992: 4-5). En su camino hacia Egipto, se detuvo en Oea, la actual Trípoli, donde se encontró con Ponciano, un antiguo compañero de estudios, que lo animó a prolongar su estancia allí y a tomar por esposa a su madre viuda, Pudentila (Martos, 2003: XIV). La familia del primer marido de Pudentila, ante el temor de perder la fortuna de la viuda, presentó una acusación contra Apuleyo, por haber utilizado la magia para seducir a la mujer. Del discurso de defensa pronunciado en Sábrata ante el procónsul Claudio Máximo nace su *Apología*, considerada por la crítica como obra de la Segunda Sofística. El proceso tuvo lugar entre los años 148 y 161, y Apuleyo resultó absuelto, a juzgar por el tono de la *Apología*. Con seguridad, las *Metamorfosis* no habían visto la luz para ese entonces, ya que las descripciones de magia que allí se presentan habrían sido utilizadas como argumento en su contra por sus enemigos. Luego Apuleyo se estableció en Cartago, donde alcanzó gran fama como escritor y orador. De esta época son los discursos que sobrevivieron en su *Flórida*, de extensión desigual y temas variados, desarrollados con un lenguaje preciosista, rebuscado y pintoresco (Rubio Fernández, 1978: 10-11; Segura Munguía, 1992: 6-7; Martos, 2003: XV). Murió seguramente en Cartago entre los años 170-180 (Segura Munguía, 1992: 8). Además de estas obras oratorias y las *Metamorfosis*, Apuleyo escribió tratados filosóficos que son, en general, obras de divulgación, traducciones o resúmenes de doctrinas platónicas. *De deo Socratis*, *De Platone et eius dogmate* y *De mundo* parecen conformar una trilogía, basada en la filosofía de Sócrates, Platón y Aristóteles, respectivamente (Segura Munguía, 1992: 9). Otras obras en verso, históricas, científicas, prosas de ficción y discursos aparecen citadas por el propio Apuleyo u otros autores que las conocieron, e incluso algunos gramáticos han transmitido fragmentos de ellas (Segura Munguía, 1992: 10-11). En síntesis, se dedicó a escribir en griego y en latín, tanto en verso como en prosa, con una riqueza extraordinaria en todos los géneros (Rubio Fernández, 1978: 11). Sabemos por el testimonio de Tertuliano que en la época de Apuleyo, el cristianismo se había extendido por el norte de África. Pero los críticos difieren en su opinión sobre la religión del madaurensis. Hay quienes creen que era cristiano y por eso, no por mago,

fue acusado en Sábata. Para otros, Apuleyo intentó contrarrestar el avance del cristianismo con el libro de Isis, el último de las *Metamorfosis* (Segura Munguía, 1992: 31).

Las *Metamorfosis*, obra de ficción compuesta de gran extensión, constituyen la obra más importante de este autor. Se componen de once libros, lo cual es una rareza para la época, ya que lo normal eran diez, como los que escribió Lucano, o doce, siguiendo el modelo de Virgilio, u ocho, lo usual en la novela griega. Los críticos han explicado esta particularidad alegando que a unos iniciales ocho libros se le habrían agregado los del episodio central de Cupido y Psique y el último como homenaje a Isis, o que deberíamos concebir la obra como compuesta por diez libros, aislando el último dedicado a Isis (Martos, 2003: XXXVI).

“En efecto, existe una gran diferencia entre el último libro impregnado de sorprendente fervor religioso, y los diez anteriores, en los que en una trama puramente lineal se van acumulando fábulas, anécdotas y descripciones, con el único objeto de complacer la imaginación” (Segura Munguía, 1992: 18).

Otros encuentran la respuesta en el simbolismo numérico pitagórico, relevante para los platónicos, según el cual el número 11 representa el comienzo de una nueva serie, el renacimiento o la renovación, y también la divinidad trascendente, ya que el 10 es el cosmos, o ‘mundo’ (Segura Munguía, 1992: 30).

El argumento es, básicamente, la historia de un joven llamado Lucio que, lleno de curiosidad⁵⁷ por la magia, llega a una ciudad de Tesalia, donde Fótide, la esclava de su anfitrión Milón y amante de Lucio, lo transforma accidentalmente en asno. Por la noche, asaltan la casa de Milón, llevándose al asno e impidiendo que Fótide le suministre el remedio que anularía la metamorfosis. Durante los libros 4 a 10, se narran los trabajos que sufre el asno al servicio de diferentes dueños y las historias que otros personajes relatan. Finalmente, en el último libro, la diosa Isis se le aparece y le

⁵⁷ El deseo de conocimiento supone, para Graverini, una implícita asociación entre Lucio y Odiseo, aunque el medio por el cual Lucio adquiere conocimiento, sus grandes orejas de asno, provoca un efecto cómico y paródico que lo distancia de la sabiduría del héroe tanto como de la precisión de un historiador (2007: 140; 143-144).

devuelve su forma humana. Lucio se dedica a partir de entonces a la vida religiosa, se inicia en los misterios de Isis y concluye como sacerdote y abogado en Roma. El narrador se identifica con el protagonista, que relata en primera persona sus peripecias y aquellas de las que es testigo presencial⁵⁸ (Segura Munguía, 1992: 32; Dowden, 1982: 420). Las historias que se entremezclan con la de Lucio presentan extensiones dispares, mantienen distintos grados de vinculación con el personaje principal y son narradas por diferentes personajes bajo variadas modalidades (Fernández, 2013: 101). La curiosidad es el principal motor de la acción (Segura Munguía, 1992: 33): es la que lleva a Lucio a su transformación en asno, pero es a la vez la que le permite conocer y transmitir las diversas historias. Es la curiosidad, finalmente, la que lleva al protagonista a iniciarse en el culto a Isis.

En cuanto al título, la tradición ha conservado tanto *Metamorfosis* como *El asno de oro*. El primero es el que recoge el mejor manuscrito conservado, el *Laurentianus* 68.2 o F, del siglo XI, y el que repiten todas sus copias (Martos, 2003: XXXVIII). San Agustín es el primer autor en aludir a la obra con el título de *Asinus Aureus* y este se mantuvo desde el Renacimiento (Segura Munguía, 1992: 23). Si bien Martos, como muchos otros críticos, considera las *Metamorfosis* de Apuleyo como novela, advierte que el término se ha utilizado con cierta ligereza, además de que esta clasificación resulta un anacronismo (2003: XLIV). Al respecto, el reciente trabajo de Christian Fernández demuestra, analizando sus antecedentes, que esta obra de Apuleyo pertenece al género milesio. Ante la comodidad que el término ‘novela’ (o *romance*) parece haber brindado a la tradición crítica para la clasificación de la gran obra apuleyana, y el descrédito en el que ha caído la noción de ‘género’ a partir de las teorías de Croce, Fernández ha juzgado necesario un análisis que parta del marco histórico-cultural de producción de la obra y que estudie las fuentes antiguas en su propio contexto. La

⁵⁸ Dowden nota que, en este caso, el narrador protagonista y testigo debe mantener esa perspectiva cuidando la información que presenta al lector. La preocupación del autor por esta cuestión se hace visible en las *Metamorfosis* mediante la repetición de *scilicet*, que aparece 50 veces en toda la obra y, en la mayoría de los casos, cumple una función especulativa. Pero esta especulación se presta a menudo a la ironía y el sarcasmo: la información proporcionada por *scilicet* es inversamente proporcional a la ironía empleada. También observa que muchos de los ejemplos buscan ofrecer información al mismo tiempo que valorar el reclamo de información por parte del narrador. Si tenemos en cuenta las fuentes griegas de las que se sirve Apuleyo, esta palabra y la actitud del narrador hacia lo que esta representa revelan un aporte original de este autor (1982: 422-423).

fabula milesia nació como un género literario cuya finalidad era el entretenimiento. Esta ficción que se acercaba humorísticamente a lo cotidiano se introdujo en el sistema de géneros literarios bajo la forma ya consolidada de la historiografía. Su espectro de lectores fue amplio, posiblemente a causa de la gran variedad de su contenido, y su dinámica puede ser caracterizada como “teatral” debido a su preocupación por la acción y el uso del diálogo, pero el modo utilizado fue el de la *narratio in personis*. Su estructura general consistía en un entramado de secuencias narrativas y escenas humorísticas en torno a un personaje principal identificado con el autor. Nacido en Mileto, ciudad con fama de costumbres relajadas, este tipo literario tuvo como obra prototípica a las *Milesíacas* de Arístides y fue traducido al latín por el historiador Cornelio Sisena. El género milesio alcanzó gran difusión y fue ampliamente imitado, al punto de constituirse en un modelo para Apuleyo varios siglos después de la aparición de la obra que le dio inicio (Rubio Fernández, 1978: 20; Fernández, 2013: 75). Ya en su prólogo, el narrador de las *Metamorfosis* expresa su intención (entretener), su estilo (conversacional y explícitamente ‘milesio’), el objeto de su imitación (relatos variados), el modo de imitación (un narrador intradieгético que delega en forma directa la voz narrativa en otros personajes) y los recursos de los que se vale (ingenio y jovialidad), orientando al lector hacia el modelo de género milesio (Fernández, 2013: 77). Sin embargo, se distingue de la obra fundacional de dicho género al apartarse de la forma historiográfica para instalarse plenamente en el ámbito de la prosa de ficción (Fernández, 2013: 94). Dowden diferencia el comienzo de las *Metamorfosis* de otras llamadas “novelas” antiguas, en las que se presentan los hechos directamente y el narrador se identifica con el autor, sin llamar la atención sobre este hecho, para evitar la desconfianza en la historia: en estas obras el contenido lo es todo. Estos autores buscan reforzar la actitud histórica que adoptan en sus narraciones (Dowden, 1982: 425). En cambio, no hay nada historiográfico en el prólogo de Apuleyo: le preocupan tan poco los hechos que el narrador ni siquiera se nombra a sí mismo ni su lugar de origen, tampoco presenta testigos u otros medios para establecer su credibilidad. Por el contrario, muestra más interés en el lector que cualquier otro narrador, acercándose al modo conversacional de la sátira, y por su ambiente, a la comedia (Dowden, 1982: 426-427). Graverini también establece la diferencia entre el modo narrativo de las

Metamorfosis y las obras de Polibio o Luciano, por ejemplo: la experiencia personal es claramente la fuente conocimiento del narrador protagonista, Lucio, y esa experiencia personal es adquirida mediante el sentido auditivo más que visual, subvirtiendo de este modo la escala de valores de los historiadores (2007: 143). El rasgo de oralidad, por otra parte, ayuda a construir una narración como historia mitológica y fabulosa, y a marcar la diferencia con otros géneros, como la historiografía, en la que la verdad y la racionalidad juegan un rol preponderante (Graverini, 2007: 147). La pretensión de oralidad es parte del plan de Apuleyo de ofrecer un ‘dulce’ y psicagógico entretenimiento:

“[A] listener is in a more immediate relationship with the narrator than a reader, he is more easily involved in the narration and ready to identify himself with the main character. A listener’s ears (...) are a traditionally discredited means of perception, not suitable for the ‘useful’ purposes of history and philosophy and more exposed to delusions and enchantments; but it is for this very same reason that they are suitable for the suggestions that any good fiction must induce” (Graverini, 2007: 162-163).

Además de la fuente griega de Arístides y su traducción por parte de Sisena, podemos nombrar otra obra griega, *Lucio o El asno*, atribuida a Luciano de Samosata o “Pseudo-Luciano”, que es más meticulosa en cuanto a las aventuras del asno pero más breve, que no abunda en los cuentos y anécdotas intercalados y carece de la intervención final de Isis, aspectos relevantes de las *Metamorfosis* (Rubio Fernández, 1978: 15; Segura Munguía, 1992: 20). Perry cree que la historia del asno fue originalmente un cuento folklórico de carácter supersticioso en el que la transformación de un joven representaba la consecuencia de sus tendencias lujuriosas, dado que el asno representa proverbialmente la lujuria. Pero este argumento se vuelve más sofisticado en la versión atribuida a Luciano, además de adquirir un matiz satírico: el protagonista es un escritor romano de clase social alta que viaja a Tesalia interesado especialmente en investigar el fenómeno de la metamorfosis y su transformación en asno es el resultado directo de su curiosidad (Perry, 1926: 247).

Las *Metamorfosis* cuentan con un gran número de alusiones literarias: ciertos pasajes están tomados de la épica de Virgilio y Homero; el episodio del descenso a los infiernos de Psique (6, 16-21) sigue al del libro 6 de la *Eneida*; en el uso de arcaísmos se reconoce la influencia de Plauto; la poesía de Ovidio, Catulo y los elegíacos también está presente; hay alusiones a la tragedia griega y a Lucrecio; se encuentran paralelos con las obras de Cicerón y Salustio. Pero los motivos e ideas de otros autores se introducen en la narración con una amplia gama de tonos y propósitos (Segura Munguía, 1992: 23; Martos, 2003: LXI-LXIII). Finkelpearl nota que las alusiones a Virgilio, Ovidio y Lucrecio en la caracterización de Venus, Cupido y Psique apuntan a una desestabilización de las identidades divinas (1998: 67).

“In short, the allusions here are not chosen to link Olympians to descriptions of these same divinities in the heart of the Latin literary tradition. This process certainly would have been easily possible. Rather, allusions seem to link the gods in the *Metamorphoses* with others, thereby undoing their identities. This jagged linking prepares the way for Isis’ syncretistic amalgamation of countless traits of other divinities and heralds her superiority by demolishing the previously established identities of her rivals. The literary tradition, too, is involved in the skewed patterns of heredity” (Finkelpearl, 1998: 71).

A pesar de que la mayoría de los críticos relaciona esta obra de Apuleyo con la homónima de Ovidio, a partir de la identidad de ambos títulos, Graverini también nota la intertextualidad con los *Tristia*. La relación del “yo” narrador en el prólogo presenta el primero de los problemas, por la ambigüedad del texto apuleyano, en el que cuesta decidir si el que habla es Lucio, Apuleyo, ambos o un prologuista independiente de ellos. Siguiendo la hipótesis de Harrison, Graverini postula que el prologuista es, como en la elegía que sirve de proemio a *Tristia* 3, el mismo libro que se dirige al lector. A pesar de esta similitud, mientras en los textos de Ovidio el libro como narrador es claramente identificable, esto no es tan evidente en la obra de Apuleyo: las diversas identidades posibles del “yo” del prólogo de las *Metamorfosis* (autor, narrador, actor, libro) se superponen entre sí y en ocasiones se mezclan de manera confusa (2005: 225-227; 230-231). Distintas identidades también parecen fusionarse en *Met.* 11, 27, 9: en

este pasaje el personaje principal se identifica en un sueño con un ciudadano de Madaura, ciudad nativa de Apuleyo, a pesar de que anteriormente Lucio se había presentado como corintio. Por ubicarse cerca del final de la obra, la confusión que crea este fragmento parece evocar aquella del prólogo (Graverini, 2005: 232). Finkelpearl, en este caso, ve una identificación entre el autor y el protagonista, no en términos de experiencias de vida o afinidad religiosa, sino como desarrollo paralelo de los eventos de la vida de Lucio y el movimiento propio de la obra, que él llama novela (1998: 216). En APUL. *Met.* 4, 32, 6 se mezclan las identidades del protagonista y del autor en el oráculo de Apolo; en 2, 12, 5 Lucio refiere una profecía del adivino caldeo Diófanes que afirma que el protagonista se convertirá en historia, fábula, libro; otra profecía que repite los términos *historia* y *fabula*, y la alusión a la realidad material del libro (*stili doctorum*) es la de 6, 29, 1 (Graverini, 2005: 233; 236-237). Graverini cree que la identificación de Lucio con el libro que relata sus propias aventuras corre en paralelo con su transformación en asno, en *El asno*. En este sentido, la profecía acerca de la metamorfosis de Lucio en libro prefigura su metamorfosis en dicho animal (2005: 241; 244). Tanto en la profecía de Diófanes como en la *σφαγίς* de las *Metamorfosis* ovidianas, el uso del futuro al final de la oración enfatiza la absoluta certeza de la predicción (2005: 243). Graverini advierte que la referencia a Ovidio es casi inevitable cuando el tema es la gloria literaria futura: así lo demuestran diversos ejemplos de Marcial. Pero la apropiación del modelo ovidiano, de la poesía del exilio, por parte de Apuleyo es más profunda: el eco del deseo de Ovidio de convertirse en libro para poder así regresar a Roma está presente en la profecía de Diófanes. De hecho, el destino de Lucio es similar al del libro de Ovidio: ambos llegarán a Roma, luego de un largo viaje que pone fin a su exilio, y la *fama* de Ovidio es tan ambigua y peligrosa como la *gloria* de Lucio (2005: 243-245). Graverini agrega: “there are a number of topics that relate the first elegy of the *Tristia* to Lucius' adventures, and in particular to the words with which the priest of Isis describes them in the last book” (2005: 245). La última coincidencia que nota Graverini es que, tal como Ovidio ordena a sus *Tristia* llevar un mensaje para sus *Metamorfosis*, el pedido de incorporar entre los *mutata corpora* su cambio de *fortuna* (que fue una vez alegre y ahora es lamentable), Apuleyo incorpora al programa de su prólogo la acción de relatar los cambios de fortuna, demostrando que no adopta la

perspectiva de las *Metamorfosis* de Ovidio sino la de sus *Tristia*: las metamorfosis de *corpora/figurae* y *fortuna* (2005: 246-247). Este mismo crítico observa también que la falta de habilidad para expresarse en la lengua latina que aparece en las *Metamorfosis* apuleyanas parece ser un tópico de la poesía del exilio en Ovidio (Graverini, 2005: 227).

Svendsen demuestra, además, que la técnica narrativa de Apuleyo es altamente tradicional y encuentra analogías no sólo con la ficción griega y romana, sino también con la épica homérica: “Homer and Apuleius mark the alpha and omega of the classical narrative” (1983: 23). En cuanto al contenido y la atmósfera, la *Odisea* y las *Metamorfosis* muestran paralelismos: constituyen una suerte de *Bildungsroman* enfocado en la educación del protagonista, que emprende un viaje mítico hacia lo desconocido, en el que aparecen divinidades benéficas y maléficas y personajes femeninos que ayudan o entorpecen la misión (Svendsen, 1983: 23). En lo que a estrategias narrativas se refiere, ambas obras presentan relatos interpolados. “Basic to each narrative is the “mirroring” device, the reflection, refraction and distillation of themes, motifs and characters in the outer narrative by an extended tale” (Svendsen, 1983: 24). La forma dramática, el discurso directo, el relato en primera persona y los diálogos en escenarios cotidianos también son elementos que emparentan la narrativa homérica (incluso de la *Ilíada*) con la apuleyana. Otras estrategias son el uso de la extensa digresión descriptiva o *e5kfrasiç* y la aparición de anticipaciones o preanuncios de la acción. Estas características pueden generarse mediante tres técnicas de estructuración: yuxtaposición o montaje, composición en círculos o secuencias enmarcadas y disposición de elementos en tríadas (1983: 23-26). A pesar de ser tradicional, la técnica narrativa de Apuleyo también es innovadora en cuanto al punto de vista elegido por el autor, no solamente por la narración de ficción en primera persona sino más que nada por el esfuerzo en mantener la perspectiva de un narrador “experimentador” (Svendsen, 1983: 27).

El estilo de Apuleyo es variado, ya que emplea una diversidad de recursos expresivos para ofrecer un ritmo musical y colorido (Segura Munguía, 1992: 34). Para Martos, es el estilo propio de un sofista, que

“habitado a las declamaciones públicas y a encandilar a su audiencia mediante la palabra, debe preocuparse ante todo de cómo se oiga su discurso. Y, en efecto, Apuleyo parece casi obsesionado por la «música» de sus frases: en sus textos se acumulan las asonancias, las aliteraciones, el homoteleuton, el homeoptoton y el cuidado continuo por el ritmo. Característico de este esmero es el esfuerzo por evitar el hiato. También se presta extraordinario cuidado a la distribución de las palabras en el discurso: de aquí el paralelismo entre los miembros de una frase, el isosilabismo o la disposición en quiasmo. El hipérbaton sirve a esta reestructuración fónica y semántica de los elementos de la oración” (2003: LXXVIII).

Otros recursos apuleyanos son el pleonismo, la hipérbole, la antítesis, los juegos de palabras o el oxímoron; y en la sintaxis, si bien es clásica, prefiere la parataxis, la sobreabundancia de construcciones con participio, las variaciones y ampliaciones (Martos, 2003: LXXIX). Para Winkler, Apuleyo crea la impresión de un realismo familiar mediante el uso de un vocabulario cotidiano, rechazando la exclusividad de un público de doctos y aristócratas. Pero, al mismo tiempo, crea una continua distancia con el *sermo cotidianus* (que tiende a ser banal) mediante un sorprendente preciosismo, trazos de parodia literaria e incluso piezas de reconocible composición sofística (1991: 17).

El testimonio de Julio Capitolino resulta interesante para observar la recepción del texto apuleyano. En su *Historia Augusta*, este autor cuenta que Severo reprendía ante el senado a Clodio Albino por dedicarse a las “milesias púnicas” de Apuleyo. Por la fecha de la muerte de Albino, en 197, podemos ubicar este episodio en los últimos años del siglo II. En el siglo IV lo citan Lactancio, Jerónimo y Ausonio. En la obra de San Agustín es notable la importancia de Apuleyo. La Antigüedad tardía lo conoció como filósofo y mago, y como autor de *Cupido y Psique*, por lo que muestran autores como Marciano Capela en el siglo V y Fulgencio en el VI. También es nombrado por Macrobio, Claudiano Mamerto, Sidonio Apolinar, Casiodoro, Prisciano, Zenón de Verona. Hasta los primeros siglos de la Edad Media muchos autores lo mencionan y en los siglos XI (época en que se escribe el manuscrito F) y XII vuelven a evocarlos autores tan importantes como Juan de Salisbury. A partir de ese momento, Apuleyo comienza a

ser imitado y se multiplican las copias de su obra (Martos, 2003: LXXIX-LXXX). El testimonio de lectores tanto en la Antigüedad como en tiempos actuales es bastante discordante acerca del significado de las *Metamorfosis* de Ovidio, al igual que en cuanto al género al que pertenece (Winkler, 1991: 1-2).

Rubio Fernández presenta sus dudas sobre la unidad de las *Metamorfosis* y afirma que, si bien abundan en ellas los rasgos satíricos, “son a la vez obra de edificación, obra satírica, novela erótica y símbolo religioso” (1978: 21). Ya Perry se había pronunciado sobre la falta de unidad y la inconsistencia de esta obra apuleyana, aduciendo la incapacidad del autor de mantenerse dentro del hilo narrativo por cierto tiempo, y advirtiendo que el resultado era la digresión irrelevante y la interrupción, las transiciones repentinas y mecánicas, la falta de lógica y las continuas contradicciones. Para este crítico, no podía haber otro propósito, filosófico o aun artístico, más que el puro entretenimiento y la variedad (1926: 240-242). “The principles which govern the selection and arrangement of materials in the *Metamorphoses* are manifestly few and rudimentary” (Perry, 1926: 250). Svendsen, en cambio, al analizar los modos narrativos de las *Metamorfosis*, concuerda con otros críticos, como Scobie, en que el método compositivo de Apuleyo no es tan aleatorio, inconexo o poco metódico (*desultoriae scientiae stilo*, APUL. *Met.* 1, 1) como se deduce de su proemio⁵⁹. “Though the content and the tone may vary enormously, the manner of composition and arrangement of episode and tale reflect detailed concern and almost mathematical precision” (Svendsen, 1983: 26). Con respecto a la personalidad de Apuleyo, por lo que se puede inducir de esta obra, Perry encuentra ciertas peculiaridades psicológicas que lo distinguen de los autores contemporáneos a él y considera que, por su instinto y dones naturales, no parece pertenecer al mundo formal de la filosofía y las letras, como él aspiraba, sino al vulgo, con el que comparte esa debilidad por los fenómenos extraños, el amor por el detalle pintoresco en la naturaleza y los asuntos humanos, el entusiasmo ante cualquier revelación, la concepción de una filosofía conformada por múltiples secretos (1926:

⁵⁹ Smith opina que la frase metafórica *desultoria scientia* remite al salto geográfico que el narrador hace de Mileto a Egipto, y que corresponde al movimiento que el narrador dice haber experimentado de Grecia a Roma, salto que demuestra también la doble habilidad del narrador para componer tanto relatos milesios (historias que pertenecen al ámbito oral) como papiros egipcios (más cercanos a un género literario serio digno de ser escrito) (1972: 518-519).

258-259). Como es de esperar, para este crítico, sólo el estilo y el asunto de las *Metamorfosis* se pueden considerar en relación con la fábula milesia: para Perry, las referencias del prólogo y del libro 4 no son pruebas concluyentes, los testimonios sobre la obra griega que dio origen al género son evasivos respecto a esta relación, y el desconocimiento del texto de Arístides desautoriza la pretendida similitud entre las dos obras (1926: 254-255).

Segura Munguía cree que el fin de la obra de Apuleyo no se circunscribe al simple entretenimiento. Los críticos que así la consideran no logran explicar completamente el sentido del libro 11 ni el valor simbólico del cuento de Cupido y Psique. Frente a ellos, algunos estudiosos han interpretado que el título de *Asinus Aureus* responde al contenido filosófico, religioso o moral de la obra: en la mitología egipcia, Seth, personificación del mal y enemigo de Osiris, se representa como un asno de pelaje rojizo (el οβνοϝ πurrόϝ que describe Plutarco). Según este punto de vista, el protagonista de esta “novela” iniciática transformado en asno representa al hombre que es dominado por el pecado, sus aventuras y trabajos constituyen pruebas, y su retorno a la forma humana es el símbolo de su salvación (Rubio Fernández, 1978: 19; Segura Munguía, 1992: 24-26).

El tópico de las cien bocas aparece en el libro 11 de las *Metamorfosis*. La dedicación del libro a Isis estaría relacionada con las frecuentes referencias a esta diosa en las novelas griegas, que ejercieron su influencia sobre la obra apuleyana (Segura Munguía, 1992: 23). Segura Munguía afirma que este libro, que rompe con la estructura y el contenido del modelo griego de Luciano de Samosata, no puede ser un simple apéndice ni un final serio agregado para equilibrar la frivolidad del resto de los libros. El libro 11 es creación exclusiva de Apuleyo y su finalidad depende de la interpretación que se haga de él: así como algunos críticos creen que está allí simplemente para conferir a la obra cierta seriedad, otros ven una armonía entre los diez primeros libros y el último, en el que se revela el fin didáctico (Segura Munguía, 1992: 29-31). Perry, que no veía ninguna unidad en la obra entera, concebía, sin embargo, el libro 11 como unidad artística en sí misma: “In it the author has lavished all his rhetorical energies upon the description and glorification of the mysteries” (1926: 243). Este libro tiene, para Perry, la función de equilibrar la trivialidad de los anteriores diez, siguiendo el

ejemplo de otros autores: Apuleyo debió de haberlo escrito por su propia respetabilidad, para llevar esta historia a una conclusión edificante o darle cierta tendencia filosófica seria o, al menos, el aspecto de tal. Pero de ninguna manera apuntaba el autor a establecer una moral sino más bien a liberar su obra de la carga de absoluta frivolidad (Perry, 1926: 245). Este último libro agregado (en aparente incongruencia con los anteriores) por Apuleyo, a juzgar por su estilo artificial y superficial, busca el mismo efecto que el elemento satírico en la versión griega atribuida a Luciano, aunque allí está incorporado de manera orgánica en el argumento: su efecto es servir de justificación formal para una historia que, de otro modo, habría resultado frívola (Perry, 1926: 248-249). En una posición contraria, Sandy establece no sólo que la atmósfera del último libro está preanunciada por los episodios de los primeros tres, sino también que la inconsistencia o accidentalidad de la obra entera (acusada por la crítica e incluso confesada por el mismo narrador) sólo es aplicable a lo narrado entre los libros 4 y 10. En los libros 1 a 3, Apuleyo ensambla hábilmente historias relativas a lo sobrenatural de manera que cada episodio referido delinea la siguiente situación en la que Lucio se enfrenta con las artes negras, y además despierta suspenso en el lector al prevenirlo sutilmente del desastre al que Lucio está destinado (1973: 232).

“Apuleius’ use of motifs in *Metamorphoses* 1-3 creates an atmosphere of gradually increasing mystery, of foreboding and of inevitable calamity. In each successive episode of the first three books, the dangers involved in meddling with the black arts become more and more apparent, the warnings against doing so more and more intense, and the lessons to be heeded more and more blindly ignored by Lucius” (Sandy, 1973: 235).

Graverini considera que la “gloria”, que es uno de los temas unificadores de las *Metamorfosis*, conecta los diez primeros libros con el último, construyendo una suerte de oposición temática entre el mundo material, sometido a la magia y a la Fortuna, con el mundo religioso y la providencia de Isis: anunciada a través de las distintas profecías y sueños, la gloria a la que Lucio estaba destinado es predicha por los dioses egipcios, y aunque se encuentra perfilada hacia el final de la obra, se trata de una gloria extra-

textual. Recordemos también que tanto en las profecías de APUL. *Met.* 2, 12, 5 y 6, 29, 1-5 como en el sueño de 11, 27, 9 las predicciones pueden tener una interpretación extra-textual, aludiendo a la gloria del libro y/o a la del autor (2005: 235, 238-239)⁶⁰. A partir del discurso de Mitras, el sacerdote de Isis, en 11, 15, Winkler cree ver en la obra un cambio de reglas. Este discurso opera como interpretación de los diez libros anteriores y por eso podemos concluir que la función del libro 11 es la de una interpretación de todo lo anterior, la conclusión de las *Metamorfosis* es una respuesta a un problema que no aparece sino en el discurso de Mitras: las aventuras de Lucio son vistas retrospectivamente como el problema y el libro 11 se presenta no sólo como la conclusión sino también como la solución (Winkler, 1991: 8-10). Esta observación deriva en otra conclusión sobre el sentido del libro 11 para el lector, que al encontrarse por primera vez ante esta reformulación es sorprendido y desconfía de la propia lectura: “Books 1-10 contain stories to be consumed one after another; Book 11 is a condemnation of that method of reading, one that demands instead that the naive reader, or first-reader submit to explication and intellectualization” (Winkler, 1991: 11). Finkelpearl ofrece una lectura del libro 11 que, en consonancia con su estudio, observa principalmente la herencia literaria, el peso de la tradición y la posibilidad de que la obra, junto con Lucio, encuentre su propia voz en el desenlace (1998: 188). Y considera que este libro constituye un relativo, aunque no completo, corte con la tradición, particularmente después de la opresiva concentración de alusiones del libro 10 (Finkelpearl, 1998: 196). Así como Lucio ha lidiado sin cesar con repetidas aventuras y encuentra su camino hacia la salvación, Apuleyo, que ha explorado varios géneros y tradiciones, encuentra su camino de seguridad en el carácter multiforme de su escritura. Lucio encuentra en Isis su refugio y Apuleyo utiliza a la diosa como musa (Finkelpearl, 1998: 216). Para Finkelpearl, Isis, en el libro 11, es una especie de musa que devuelve la voz a Lucio y muestra el camino a Apuleyo entre los textos tradicionales que podrían limitarlo (1998: 208). Esta lectura de Isis como musa también da un nuevo significado a

⁶⁰ Las personificaciones de libros, como también los pasajes en los que un personaje predice su propia gloria literaria eran frecuentes en poesía; también el apóstrofe del poeta a su libro es un tópico especialmente en Horacio, Ovidio y Marcial. Sin embargo, la auto-identificación material y tan explícita de un personaje o autor con un libro es un recurso extraño en la literatura tanto griega como latina (Graverini, 2005: 242).

las referencias que aparecen en el prólogo (*papyrus Aegyptiam y argutia Nilotici calami*). “The book not only concludes with Egyptian subject matter but is Egyptian – that is, Isiac– in its essential inspiration, which is to say, multiform” (Finkelpearl, 1998: 210).

13. 2. El contexto del tópico

Este último libro comienza cuando Lucio, todavía asno, despierta en medio de la noche y decide dirigirle una oración a la Luna, enumerando todos sus posibles nombres e identidades (11, 1-2). En esta plegaria, Lucio implora el fin de sus sufrimientos. Luego, vuelve a dormirse y apenas cierra los ojos, ve surgir del mar ante él a la diosa (11, 3, 1-2). El narrador alude aquí a su pobreza de lenguaje para describirla: *Eius mirandam speciem ad vos etiam referre conitar, si tamen mihi disserendi tribuerit facultatem paupertas oris humani vel ipsum numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministraverit* (11, 3, 3). Sigue a esta declaración una descripción física de Isis y su saludo de presentación, destacando el hecho de ser venerada bajo múltiples apariencias y nombres. También da ciertas instrucciones a Lucio, que lo liberarán de su forma animal, pero recuerda su obligación de rendirle culto eternamente, como retribución al beneficio que le será otorgado por la diosa (11, 3, 4- 11, 6, 7). Cuando amanece, Lucio nota la alegría del día indicado y ve la procesión de la que le ha hablado Isis: se trata de la ceremonia de reanudación de las actividades marítimas (11, 7-11). El protagonista se acerca al gran sacerdote, quien, advertido ya de su misión, le alcanza la corona de rosas a la boca. Lucio devora la corona y, al instante, vuelve a su forma humana (11, 12-13). En este momento, ante el asombro de la situación, nuestro personaje, a pesar de que ha vuelto a ser un hombre, se siente incapaz de articular las palabras⁶¹: *At ego stupore nimio defixus tacitus haerebam, (...) quid potissimum praeferer primarium, unde novae vocis exordium caperem, quo sermone nun renata lingua felicius auspicerer, quibus quantisque verbis tantae deae gratias agerem* (11, 14,

⁶¹ Finkelpearl nota que la transformación de Lucio en asno toma como modelo la de Ío en vaca según Ovidio en sus propias *Metamorfosis*. En ambas historias, además, el esfuerzo por hablar o por comunicar, aunque sea no verbalmente, ha sido central. Sin embargo, cuando el lenguaje le es restablecido a cada uno de estos personajes, tanto Lucio como Ío se muestran estupefactos, sin habla (1998: 189-193).

1-2). Finkelpearl observa que esta incapacidad es expresada ingeniosa y expresivamente por Lucio-*auctor*, desde su mirada hacia el pasado. Si tenemos en cuenta que, después de su conversión, se dedica en Roma a ejercer como abogado y a ser el narrador de sus propias aventuras, la elocuencia es una característica esperable en este pasaje (1998: 193). Sin embargo, la mirada se concentra en la experiencia de Lucio-*actor*, subrayando su desconcierto. Rápidamente le ofrecen a Lucio una túnica para cubrirse y el sacerdote lo reprende para hacerle comprender que, ante la crueldad de la Fortuna y las desgracias a las que lo han arrastrado su curiosidad desmedida y su tendencia a los placeres, ni la ciencia ni los méritos constituyen la salvación (11, 14, 3- 11, 15, 5). Después de la consagración del primer barco y su partida, todos regresan al santuario (11, 16-17). La Fama hace correr la noticia de la metamorfosis de Lucio, por lo que él recibe la visita de amigos, familiares y conocidos (11, 18). A continuación, Lucio se retira a reflexionar y quiere iniciarse cuanto antes en los misterios de la diosa pero el sacerdote calma su impaciencia (11, 19-21). Tras un período de abstinencia y calma, el protagonista recibe el llamado de Isis en la noche, que le anuncia su ceremonia de consagración y enseguida Lucio comienza a prepararla, con la ayuda del gran sacerdote, Mitra, según las instrucciones de la diosa (11, 22, 1- 11, 23, 3). En esa ceremonia, sabemos que Lucio es conducido a la parte más recóndita del santuario (11, 23, 4), pero el mismo personaje-narrador le advierte al lector que lo que allí sucedió no puede ser revelado: *Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contraherent et aures et lingua, (ista impiae loquacitatis,) illae temerariae curiositatis* (11, 23, 5). Luego de la ceremonia y de unos días de contemplación, Lucio dirige una oración a Isis y parte hacia su hogar (11, 24-26). La importancia de las palabras y de la capacidad de hablar también se advierte antes de esta oración, ya que sus lágrimas y sollozos interrumpen su voz y ahogan sus palabras: *singultu crebro sermonem interficiens et verba devorans aio* (11, 24, 7). Inserto en esta plegaria, en la que Lucio refiere el inmenso poder de la diosa, aparece el tópico de las cien bocas, en un marco de agradecimiento y veneración.

Antes de analizar el tópico en sí, resulta inevitable notar el hincapié, a lo largo del libro 11 en particular, puesto en la capacidad (o incapacidad) de hablar. Primero, Lucio refiere su pobreza de lenguaje (*paupertas oris humani*) para describir a la diosa,

pero su descripción, sin embargo, es extensa y detallada. En este caso, podemos vislumbrar la falsa modestia utilizada tal vez para captar la atención de su público, pero sobre todo parece tratarse de una fórmula de devoción: el narrador muestra su inferioridad respecto de la diosa e incluso pide su ayuda para expresarse. Es interesante en este pasaje citado más arriba preguntarse por el lugar del narrador: ¿es Lucio reconvertido a su forma humana que refiere los hechos pasados o es Lucio desde su perspectiva de asno quien alude al lenguaje humano que, aunque pobre, es condición necesaria para poder llevar a cabo la descripción? La segunda referencia a la incapacidad de comunicar aparece en el momento en que el protagonista recobra su cuerpo de hombre y, a pesar de la supuesta posibilidad física de hablar que esto conlleva, no puede articular palabras debido al estupor que ha causado en él esta transformación. La importancia de la palabra también está enfatizada por las preguntas que se formula Lucio: qué decir primero, qué expresar con su nueva voz, con qué discurso usar su lengua renacida, con cuántas y cuáles palabras dar gracias a la diosa. Más adelante, el fragmento en el que los misterios de Isis son revelados a Lucio expresa la imposibilidad de hablar sobre lo que está vedado y nos recuerda, de este modo, al pasaje de la *Eneida* en el que la Sibila informa a Eneas que el ámbito del Tártaro no puede ser conocido por un ser puro (VERG. *Aen.* 6, 562-563). En ambos casos, la imposibilidad de expresar algo no depende del sujeto que lo quiere expresar sino del objeto que se quiere expresar. Los misterios isíacos no pueden ser comunicados porque comunicarlos sería un delito, un sacrilegio. También es interesante notar aquí que el narrador interrumpe su relato para dirigirse al lector, apelando a su curiosidad pero reprimiéndola a la vez, dejándolo en suspenso en cuanto a los hechos hacia los cuales la misma narración lo ha llevado. El uso repetido del verbo *dicere*, en distintas inflexiones, añade énfasis a la acción de hablar, como lo hacen los términos *audire*, *auris* y *lingua*. La ambigüedad de este pasaje se vuelve notoria porque el narrador se dirige al lector, a la vez que menciona las acciones de decir y escuchar, y los elementos físicos que son los oídos y la lengua.

“The pretence of oral dialogue, which immediately replaces the suggested image of a reader with a book in his hands, represents more vividly the close connection

between narrator and reader/listener, who in this case share a strong temptation to surrender to *loquacitas/curiositas*. Involved in a dialogue with the narrator, the reader shares Lucius' joys and sorrows more easily, becoming part of his narrative world" (Graverini, 2007: 154).

El último pasaje que refuerza la importancia de la palabra es el inmediatamente anterior a la oración a Isis que contiene el tópic. Antes de partir, Lucio contempla la imagen de la diosa y a causa de su emoción, nuevamente se ve impedido de articular las palabras. Aquí, los sustantivos *sermo* y *verbum* son sugestivos por su significado y resultan además acentuados por su disposición en un paralelismo sintáctico.

13. 3. Análisis de APUL. *Met.* 11, 25, 5

At ego referendis laudibus tuis exilis ingenio et adhibendis sacrificiis

$$\begin{array}{ccccccc} & \underbrace{\text{at.}} & \text{N} & \underbrace{\text{at.}} & & \underbrace{\text{at.}} & \text{N} \\ \text{n/c S} & & \text{c.fin} & & \text{PS} & \text{c.rel. n/c} & \text{c.fin} \end{array}$$

Pero yo para que serán referidos elogios tuyos escaso de ingenio y para los que serán rendidos sacrificios

tenuis patrimonio; nec mihi vocis ubertas ad dicenda, quae de tua maiestate sentio,

$$\begin{array}{ccccccccccc} & & & & \underbrace{\text{s.p. at.}} & \text{N} & & & & & \\ & & \underbrace{\text{g.e.}} & \text{N} & \underbrace{\text{s.p. v}} & (\text{S}) & \underbrace{\text{c.tema}} & \text{V}^{\text{PSS=S}} & & & \\ \text{PS} & \text{c.rel.} & \text{n/c dat.} & \text{S} & & \text{c.fin} & & & & & \end{array}$$

pobre de patrimonio; ni para mí de la voz la abundancia para que ha de ser dicho todo lo que acerca de tu majestad siento

sufficit nec ora mille linguaeque totidem vel indefessi sermonis aeterna series.

$$\begin{array}{ccccccccccc} \text{V} & \text{n/c N} & \text{at.} & \text{N} & \text{n/c} & \text{at.} & \text{n/c} & \underbrace{\text{at.}} & \text{N} & \text{at.} & \text{N} \\ & & & & & & & \underbrace{\text{g.e.}} & & & \\ & & & & & & & \text{S} & & & \end{array}$$

es suficiente ni bocas mil y lenguas igual cantidad o de incansable discurso una eterna sucesión.

Presentamos a continuación una traducción más libre:

Es muy pobre mi ingenio para cantar tus alabanzas y muy escaso mi patrimonio para ofrecerte sacrificios; no me es suficiente la riqueza de la voz para expresar todo lo que siento acerca de tu grandeza, ni mil bocas y otras tantas lenguas, ni una eterna sucesión de un discurso infatigable.

Sobre la traducción, sólo es necesario considerar unas pocas observaciones. Traducimos, en principio, el verbo *referre* por ‘cantar’ por adecuarse mejor a su objeto. Los adjetivos *exilis* y *tenuis* son usados por Apuleyo casi como sinónimos, ya que ambos significan ‘pobre’, ‘escaso’, ‘exiguo’, ‘humilde’, ‘insuficiente’ (OLD *exilis*, *tenuis*). Además se encuentran en estructuras sintácticas construidas sobre un paralelismo, formadas por el circunstancial de fin, el adjetivo que funciona como predicativo y el ablativo de relación. En segundo lugar, si bien podemos traducir el vocablo *ubertas* por su significado más literal (‘abundancia’), debemos tener en cuenta que tiene un sentido particular en la obra de Apuleyo, que es ‘fertilidad de lenguaje y estilo’ (OLD *ubertas*). Por lo tanto, *vocis ubertas* no sólo declara una copiosidad de voces físicas, sino también una riqueza más profunda, exclusiva de la voz poética.

Entre los elementos del tópico, encontramos la voz (en abundancia y riqueza), mil bocas, mil lenguas y un discurso incansable. La voz ya aparecía en Homero, Lucilio Virgilio, Ovidio, Silio, Persio y Estacio, pero caracterizada por su número (mil o cien) o por su calidad (de bronce o de hierro, inquebrantable o pura), mientras que en Apuleyo la frase subraya tanto la cantidad abundante como la cualidad de profundidad poética. Las bocas y lenguas aparecen multiplicadas en Homero, Ennio, Hostio, Lucilio, Virgilio, Ovidio, Valerio y Persio. La novedad de Apuleyo es presentar las lenguas multiplicadas por mil, porque a pesar de que las mil voces y mil bocas se muestran en las obras de Ovidio y Valerio, no ocurre lo mismo con las lenguas en ninguno de los fragmentos analizados. El eterno discurso incansable constituye un elemento muy rico en el análisis del fragmento apuleyano. Por una parte, el término *sermo* significa ‘discurso más o menos informal, habla, charla, diálogo y expresión de estilo

conversacional' (OLD *sermo*), y esta es una característica, como ya hemos comprobado, del estilo milesio. Además, este vocablo está muy presente en el libro 11 y se relaciona con la importancia del habla que ya hemos argumentado. También en otros autores encontramos este énfasis en lo oral. En Ennio, las bocas del tópico deben poseer una lengua con la capacidad de hablar (*loqui*), en las *Metamorfosis* ovidianas, las bocas son sonoras (*sonantia*), en los *Fasti*, las voces son *mille sonos* y las sagradas Nonas se cantan (*canimus, canenda*), también en la *Eneida*, Eneas solicita que los misterios que le revele la Sibila no sean escritos sino cantados. Incluso en el fragmento de Apuleyo, también el verbo *dicere* dentro del circunstancial de fin subraya este aspecto. Todos estos ejemplos nos recuerdan una vez más el valor que la palabra hablada tiene para los romanos (*vid.* Pernot, 2005: 84-85). Entonces, hay en la voluntaria elección de *sermo* una clara referencia a lo oral que otros autores, como Ovidio o Persio, matizan mediante el uso de *verbum*, ocupando el mismo lugar entre los elementos del tópico sin el énfasis en lo hablado.

Otro elemento que podemos nombrar por su relación con un fragmento anterior es el ingenio, ya utilizado por Ovidio en los *Fasti* con el mismo sentido: ambos narradores se excusan de su pobreza de ingenio. El mismo vocablo aparece en el fragmento de las *Metamorfosis* ovidianas pero como parte de los elementos del tópico que, aunque estuvieran presentes, no serían suficiente para cumplir el objetivo. Este ingenio o inteligencia también se puede relacionar con la inspiración (*furor*) divina de la que habla Estacio, también incluyéndola dentro de los elementos del tópico. De hecho, *ingenium* puede significar tanto 'temperamento, disposición natural, habilidades, capacidad, talento' como 'intelecto que implica excelencia, inteligencia' y, especialmente, 'talento literario o poético, creatividad, inspiración' (OLD *ingenium*). El pecho no aparece como elemento del tópico en el fragmento de Apuleyo, pero en la misma oración a Isis en la que aparece el tópico, cabe destacar que Lucio promete guardar sus misterios en lo profundo de su corazón: *intra pectoris mei secreta conditum* (APUL. *Met.* 11, 25, 6). En Homero, Ennio, Ovidio y Estacio, el *pectus* formaba parte del tópico. El uso que aparece en Apuleyo se acerca al de Persio, porque no es objeto de deseo o pedido sino que muestra el lugar donde el personaje-narrador (en ambos casos) guarda las enseñanzas de su maestro o los secretos develados por la diosa a la cual rinde

culto. Por lo tanto, ni el ingenio ni el pecho, aunque presentes en el fragmento o en su contexto forman parte, en el caso apuleyano, de los elementos del tópico.

No observamos, en el fragmento de Apuleyo, una estructura sintáctica condicional o concesiva sino una declaración con verbo en indicativo (*sufficit*). El objetivo del tópico es cantar las alabanzas de Isis y expresar lo que Lucio siente con respecto a la grandeza de la diosa. El verbo *referre* (*referendis laudibus tuis*) puede recordarnos al *proferre* de Silio. La similitud de significados es notoria porque, de hecho, se trata de distintos prefijos aplicados a una misma raíz o lexema *ferre*. Si *proferre* es ‘llevar más lejos, más adelante’ y, en consecuencia, ‘dar a conocer’, ‘exponer’ o ‘mostrar’ (OLD *profero*), *referre* es ‘traer de vuelta, evocar, recordar, informar, referir, contar, relatar’ y también ‘devolver, dar en agradecimiento’ (OLD *refero*). Ambos verbos comparten el sema ‘informar’, es decir, ‘llevar al conocimiento de los lectores’. Los objetos de los verbos *referre* y *dicere* son, respectivamente las *laudes* y la *maiestas* de Isis.

La última consideración sobre el vocabulario que señalaremos es el uso del adjetivo *indefessus* que, si bien no aparece en los otros fragmentos revisados, presenta una semántica cercana a la voz indestructible del fragmento homérico (fwnh>a5rrhktoç), al corazón de hierro (*ferro cor revinctum*) de Ennio, a la voz de bronce (*aenea vox*) de Lucilio, a la voz de hierro (*ferrea vox*) virgiliana, a la voz inquebrantable (*infragilis vox*) y al pecho más firme que el bronce (*pectus firminus aere*) de Ovidio. Como *indefessus* significa ‘incansable, infatigable’ (OLD *indefessus*), interpretamos que Apuleyo utiliza aquí un nuevo vocablo para un concepto que estaba ya presente en el tópico: la fuerza, la firmeza, la robustez y la resistencia. Mientras los autores épicos y Lucilio asociaban los materiales como el bronce o el hierro para describir la voz incansable que deseaban tener, Apuleyo habla en términos de riqueza, fertilidad y copiosidad que corresponden a su propio tema (Finkelpearl, 1998: 199).

En referencia a los actores que intervienen en el tópico, sólo contamos al sujeto, que es el narrador protagonista⁶², Lucio. No se registra la acción de ningún asistente, ya

⁶² Aunque toda la obra está relatada por este narrador protagonista y testigo, Apuleyo parece jugar con la ambigüedad de esa identidad al filtrar algunos datos biográficos propios en el discurso de Lucio y, sobre todo en el prólogo, donde refiere la actividad de traductor y la conciencia de ficcionalidad del relato. Allí, incluso, es posible que Apuleyo esté presentando un autor ficticio, distinto del personaje Lucio y de él

que si bien podemos interpretar la acción de Isis como musa, no participa del tópico, ni su ayuda es invocada por el narrador en el mismo.

De lo analizado, podemos concluir que la función del tópico es panegírica. Como ya hemos visto, Curtius alude al uso que se hace del tópico en el panegírico: el autor no posee suficientes palabras para celebrar a una persona (1955: 231). Quizás, en este sentido, nuestro poeta se acerca más al uso del tópico que hacen Ovidio en los *Fasti* y Persio en sus *Sátiras*. Recordemos que en los *Fasti*, el sujeto poético insiste en su incapacidad y pobreza de ingenio para presentar a Augusto. Por eso, el empequeñecimiento del poeta está directamente relacionado con la calidad del personaje. De las innovaciones que introduce Ovidio en el tópico de las cien bocas encontramos en Apuleyo dos aspectos: la inefabilidad aplicada a la calidad del objeto y el uso del tópico en una alabanza. En lo que respecta a la cantidad del objeto, convendría referirnos al tamaño o a la innumerabilidad de la diosa Isis en el fragmento del madaurensis. Durante el libro 11 de las *Metamorfosis*, se insiste en la multiplicidad de nombres de la diosa, su variedad y universalidad de poderes y cultos. En APUL. *Met.* 11, 14, 2 Lucio se refiere explícitamente a la cantidad de palabras con las que agradecer a la diosa: *quibus quantisque verbis tantae gratias agerem*. Por lo tanto, el motivo de lo múltiple no sólo se manifiesta en el tópico sino en muchos otros pasajes del mismo libro. Ante esa grandeza, el narrador no puede menos que sentirse inferior y lo muestra, entre otros recursos, con el tópico de las cien bocas. Finkelpearl recuerda que el gran número de bocas siempre se relaciona con algo numeroso en cada texto: la cantidad de naves en el caso de Homero, los crímenes que no puede contar la Sibila en el caso de Virgilio y la vastedad de la majestad de Isis, la variedad de sus formas y la multiplicidad de sus poderes en el caso de Apuleyo. Apuleyo elimina el pecho de hierro o el corazón de bronce y se concentra en la innumerabilidad de las virtudes de Isis y la necesidad de *vocis ubertas* para describirla. Por último, la multiplicidad de formas de Isis simboliza también las múltiples formas que toma la obra (Finkelpearl, 1998: 199). Tanto

mismo como autor real (Dowden, 1982: 427). En otros pasajes, Dowden nota otro juego entre lo que él llama 'narrating I' y 'experiencing I', distinción que nunca se explicita pero se deja notar en ciertos lugares (1982: 429-430).

en la obra mencionada de Ovidio como en la de Persio, es un personaje el que despierta la admiración del sujeto y es el sentimiento de inferioridad el que genera la alabanza por medio del tópico. La modestia no es falsa, aunque el tópico sin duda expresa una exageración. El fin tampoco es atraer la atención del público, sino simplemente expresar gratitud hacia el emperador, el maestro o la divinidad que ha concedido beneficios al sujeto.

Sin embargo, se pueden observar en las *Metamorphosis* apuleyanas otros casos en los que es evidente la modestia simulada. En APUL. *Met.* 1.1.5 el narrador expresa su preocupación por sus habilidades lingüísticas debido a su origen extranjero y se llama a sí mismo *rudis locutor*. Pide la indulgencia del lector por cualquier error que pueda cometer y le recuerda lo difícil que es aprender latín. Aquí sí estamos en presencia del recurso de la *captatio benevolentiae*, como sostenía Curtius. De todos modos, nos enfrentamos a un género que se presenta a sí mismo como más bajo que la épica y la tragedia. “The preface combines an apology for the alleged inadequacy of the language with claims only for entertainment (*lector intende: laetaberis*) (1.1.6)” (Finkelpearl, 1998: 29). En APUL. *Met.* 8, 1 el narrador, si bien no se identifica con Lucio, relata los hechos (*quae gesta sunt*) pero deja a otros más preparados la función de escribirlos (Dowden, 1982: 430). A pesar de que la modestia no pertenece aquí al narrador-protagonista, nos recuerda la diferencia de tono que pretenden asumir las historias en la obra apuleyana con aquellas obras escritas con gravedad. Estos son sólo algunos ejemplos de la fingida inferioridad que asume el narrador, ya sea motivado por el género de la obra, ya por el tema que narra.

Finkelpearl advierte la familiaridad del tópico desde Homero. Si bien podemos concluir que Virgilio pudo haber imitado a Homero, aunque Ennio ya había aumentado el número de bocas en su uso del tópico, el panorama es más complicado para Apuleyo. El motivo parece haberse vuelto tan común en tiempos de Persio que él ridiculiza a los poetas que lo emplean (Finkelpearl, 1998: 197). Finkelpearl aclara que a pesar de llamarlo tópico, una sutil línea, según Hinds, como ya hemos visto en la Introducción a esta tesis, es la que lo separa de la alusión: el de las cien bocas es uno de los casos que él usa como ejemplo. Si podemos establecer la fuente como código modelo del escritor posterior, debemos hablar de alusión directa, en palabras de Hinds. Finkelpearl opina

que esto no es posible en el caso de Apuleyo, más aún porque él considera que sus *Metamorphosis* son una novela y es un rasgo genérico de ella no responder a ningún código modelo salvo ciertas alusiones que evocan claramente un texto dado en detalle (1998: 198).

“In several places throughout the *Metamorphoses*, it has been clear that Apuleius is following a number of sources at once, and here, in the case of the thousand mouths, I suggest that Apuleius is evoking the fraternity of writers who, through the ages, have all struggled with words and wished for more tongues with which to speak. The motif suggests a complex mixture of humility and arrogance, pretended humility, of course, paired inevitably with a virtuoso performance in the passage at hand, coupled with a masterful reworking of the motif itself. So, Vergil uses it to engage in a Callimachean statement of limitation, whereas Persius melds it with satire’s characteristic food imagery. There is a sense of decline built into the motif as well (perhaps explaining why it is so popular among Latin writers) in the writer’s need to increase the number of mouths by a factor of ten to be unable to express himself. However, the requirement of extra mouths is not all humility, for it boasts a more complex subject. The motif also gives a sense of shared and continued literary effort linking generations of insincerely insecure wordsmiths” (Finkelpearl, 1998: 198).

14. El tópico en la literatura latina tardoantigua y medieval

14. 1. Los autores y sus obras

El tópico de las cien bocas es utilizado por veintiún autores entre los siglos IV y XII. Muchos de ellos fueron santos, como Jerónimo, Orencio, Avito, Enodio o Pablo de Verdún. Otros fueron obispos, sacerdotes, monjes o clérigos, como Sedulio, Teodulfo, que también sucedió a Alcuino como consejero teológico de Carlomagno (Martínez Gázquez-Florio, 2006, 91), Byrhtferth, Marcos, Guillermo de Chester o Juan de Salisbury. Otros trabajaron para la corte, como Lactancio, Claudiano, Arator, Casiodoro o Alcuino. Los géneros a los que se dedicaron estos autores son los más diversos, y en consecuencia el tópico aparece en epístolas, tratados, panegíricos, epopeyas bíblicas,

géneros apocalíptico y apologético, hagiografías y visiones medievales del más allá. La mayoría de las apariciones se encuentra en las epístolas y en un género que los críticos han llamado épica bíblica. El Edicto de Milán, en el año 313, marca el fin de las persecuciones de los autores latinos cristianos, y estos empiezan a experimentar con el verso. La épica bíblica es una de las formas más tempranas y populares de la nueva poética cristiana. Los historiadores literarios a menudo la describen como un poema en hexámetros dactílicos de cierta extensión que debe su continuidad narrativa a una secuencia bíblica de eventos. Dentro de este género, Juvenco, Sedulio, Arator y Avito fueron los autores más populares e influyentes en la Edad Media y el Renacimiento (Springer, 1988: 5-6).

Las condiciones de producción también son variadas, aunque predominan los poemas de circunstancias, ya que la mayoría son epístolas, cuyo tema y motivación depende totalmente de la situación y el destinatario. Además, muchos poetas que trabajaban para los representantes del poder político, es decir, para emperadores, cónsules o reyes, debían elogiar virtudes o acciones relacionadas con estos personajes para conservar la protección de la aristocracia. Algunos de los libros fueron escritos a partir de la conversión al cristianismo de sus autores, o durante el encarcelamiento del poeta por cuestiones políticas, como es el caso de San Orencio. Los autores con cargos eclesiásticos escribían o bien como parte de sus quehaceres, como Casiodoro, que hizo de su monasterio un lugar no sólo para la meditación piadosa sino también una escuela teológica y lugar de multiplicación de copias tanto de las Escrituras como de los Padres de la Iglesia o los comentaristas de las Escrituras y también de los grandes escritores de la Antigüedad pagana (Hodgkin, 1886: 57), o bien en sus momentos de ocio, como San Avito, que declara que su obra es recreativa y tiene el fin de distraerlo de sus cargas episcopales (Hecquet-Noti, 1999: 33-34). No todos los autores gozaron de la misma difusión durante la Edad Media: algunos alcanzaron gran popularidad, como Claudiano, Sedulio, San Avito, Arator y Casiodoro.

La finalidad de estas obras es, en su mayoría, didáctica o moralizante. Incluso las epístolas, como las de San Jerónimo, de carácter personal, contienen elogios de virtudes que agregan una intención pedagógica mostrando ejemplos ideales. Las obras *De mortibus persecutorum* de Lactancio, las *Epistulae* de San Jerónimo, *Carmen*

Paschale (y su prosificación *Opus Paschale*) de Sedulio, *Commonitorium* de San Orencio, *De laudibus Dei* de Draconcio, *De spiritalis historiae gestis* de San Avito, *De actibus apostolorum* de Arator, *Expositio psalmorum* de Casiodoro, *Visio sancti Pauli*, *Vita sancti Dunstani* de Byrhtferth, *Visio Thugdali* de Marcos y *Policraticus* de Juan de Salisbury contienen un mensaje didáctico cristiano sin lugar a dudas. Algunas epístolas, como las de Casiodoro, Teodulfo de Orleans o Guillermo de Chester, encierran críticas políticas o sociales cuyo fin también puede considerarse moralizante. Los autores tardoantiguos que componen obras no cristianas y se dedican al elogio político son Claudiano, Prisciano y Coripo. El autor anónimo de las *Laudes Domini* dedica su obra de contenido cristiano a Constantino I y sus hijos. Además de las epístolas nombradas, algunos autores escriben cartas de carácter absolutamente personal, como San Enodio de Pavía, San Pablo de Verdún o Alcuino, en las que agradecen favores o la amistad misma, comentan situaciones o apelan a la generosidad del destinatario para conseguir donaciones.

14. 2. Los fragmentos del tópico y sus contextos

La primera aparición del tópico en este período tiene lugar en *De mortibus persecutorum* 16, 1-2, donde Lactancio utiliza el tópico para aludir específicamente a las penas sufridas por los inocentes, los cristianos perseguidos por los emperadores de la época. Desde el capítulo 12, Lactancio describe el proceso de persecución y en el capítulo 15, detalla algunos de los castigos infligidos no sólo a los servidores del palacio, sino también a cualquier persona que fuese sospechada de profesar el cristianismo. El uso de hipérboles para referirse a la cantidad de gente torturada por orden de los emperadores es notable en el capítulo 15. El capítulo 16 comienza con un resumen de las acciones de estos persecutores:

1. *Vexabatur ergo universa terra et praeter Gallias ab oriente usque ad occasum*

V	n/c	at.	N	n/c	s.p.	N	s.p.	N	c.m.	s.p.	N
		S			c.lugar		unde			quo	

Era devastada entonces entera la tierra y, fuera de las Galias, desde Oriente sin interrupción hasta Occidente

tres acerbissimae bestia saeviebant.

at. at. N
 S V

tres crudelísimas bestias proseguían causando estragos.

2. *non, mihi si linguae centum <sint> oraque centum,*

N at. N n/c at.
 c.n. dat. c/conces. S- V -S-

no, para mí aunque las lenguas cien fueran y las bocas cien,

ferrea vox, omnes scelerum comprehendere formas,

at. N at. g.e. N
 -S OD- v -OD
 OD

de hierro la voz, todas de los crímenes expresar las formas,

omnia poenarum percurrere nomina possim.

at. g.e. N
 OD- v -OD
 OD V

todos de las penas recorrer los nombres podría.

quae iudices per provincias iustis atque innocentibus intulerunt.

(OD S s.p. N qua dat. n/c dat. V)^{PSAdj=at.}

las que los jueces por las provincias a justos e inocentes llevaron.

Así pues era devastada la tierra entera y, fuera de las Galias, desde Oriente sin interrupción hasta Occidente tres crudelísimas bestias⁶³ proseguían causando estragos.

Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
 una voz de hierro, no podría expresar todas las formas de los crímenes,
 y recorrer todos los nombres de las penas,
 las que los jueces aplicaron a justos e inocentes a través de las provincias.

El autor anónimo de las *Laudes Domini* lo coloca al final de la segunda parte, la de la alabanza a Dios como creador, para finalizar con esta hipérbole la descripción del universo (vv. 86-88):

Non <ego>, ferrato tegerer si viscera muro,
 at. N

c.n. S c.inst.- V c/conces. ac.rel. -c.inst.

No yo, de hierro fuera cubierto aunque en mis vísceras con un muro,

ferrea vox linguaeque forent mihi mille canenti,
 at. N N n/c N at. at.
 S- V dat.- -S -dat.

de hierro una voz y lenguas fueran para mí mil que canto,

munera cuncta queam vestrae pietatis obire.

N at. at. N
 OD- g.e. -OD v
 OD- V - OD

los dones todos podría de vuestra piedad abarcar.

⁶³ Las tres bestias crudelísimas nombradas son Diocleciano, Maximiano y Galerio. No aparece Constancio, aunque también formaba parte de la tetrarquía, ya que el padre de Constantino se habría limitado a destruir los lugares de reunión pero no habría atacado a las personas: *Nam Constantius, ne dissentire a maiorum praeceptis videretur, conventicula, id est parietes, qui restitui poterant, dirui passus est, verum autem dei templum, quod est in hominibus, incolume servavit* (*Mort. pers.* 15, 7).

Aunque yo cubriera mis vísceras con un muro de hierro,
 tuviera una voz de hierro y mil lenguas cuando canto,
 no podría abarcar todos los dones de vuestra piedad.

En las *Epistulae* de San Jerónimo, el tópico cumple distintos papeles. En la *Epist.* 60, 16 el autor se aleja del tema principal, que es el elogio de las virtudes sacerdotales en el epitafio de Nepociano, para introducir el relato de las calamidades sufridas por los cristianos perseguidos, donde el tópico funciona, como en el fragmento de Lactancio, como hipérbole para señalar estas penas:

Quot monasteria capta, quantae fluviorum aquae humano cruore mutatae sunt!

at. N at. at. g.e. N at. N
 S c.rég. V

¡Cuántos monasterios arrasados, cuántas de ríos aguas en humana sangre transformadas han sido!

Obsessa Antiochia et urbes reliquae, quas Halys, Cydnus, Orontes, Eufratesque

PS S n/c N at. N N N N N n/c
 S (OD S

Sitiada Antioquía y las ciudades demás, a las que el Halis, el Cidno, el Orontes y el Éufrates

praeterfluunt. Tracti greges captivorum; Arabia, Phoenix, Palaestina, Aegyptus

V) ^{PSAdj=at.} PS N g.e. N N N N
 S S

bañan. Arrastradas las manadas de cautivos; Arabia, Fenicia, Palestina, Egipto

timore captivae.

c.causa PS

por el temor prisioneras.

«*Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,*

$$\begin{array}{ccccccc} & & \text{N} & \text{at.} & & \text{N} & \text{n/c} & \text{at.} \\ & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ \text{c.n.} & \text{dat.} & \text{c/conces.} & \text{S-} & \text{V} & & \text{-S-} & \end{array}$$

no, para mí aunque las lenguas cien fueran y las bocas cien,

ferrea vox, omnia poenarum percurrere nomina possim»

$$\begin{array}{ccccccc} \text{at.} & \text{N} & \text{at.} & \text{g.e.} & & \text{N} & \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \\ \text{-S} & & \text{OD-} & & \text{v} & & \text{-OD} \\ & & & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & \\ & & & & \text{OD} & & \text{V} \end{array}$$

de hierro la voz, todos de las penas recorrer los nombres podría.

Neque enim historiam proposui scribere, sed nostras breviter flere miserias.

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & & \text{at.} & & \text{N} \\ & & & & & & & \\ & & \text{OD} & & \text{v} & & \underbrace{\text{OD-} & \text{c.m.} & \text{v} & \text{-OD}} \\ \text{n/c} & \text{n/c} & \text{OD-} & \text{V} & \text{-OD-} & \text{n/c} & & \text{-OD} \end{array}$$

No en efecto la historia propuse escribir, sino nuestras brevemente lamentar miserias.

¡Cuántos monasterios arrasados, cuántas aguas de ríos han sido transformadas en sangre humana! Ha sido sitiada Antioquía y las demás ciudades, a las que bañan el Halis, el Cidno, el Orontes y el Éufrates. Manadas de cautivos han sido arrastradas; Arabia, Fenicia, Palestina y Egipto están prisioneras por el temor.

“Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
la voz de hierro, no podría recorrer todos los nombres de las penas”

En efecto, no me propuse escribir la historia, sino lamentar brevemente nuestras miserias.

En la *Epist.* 66, 5 San Jerónimo elogia la consagración de Pamaquio a Dios y aquí el tópico se aplica a las desgracias sufridas por los pobres, enfermos y afligidos, de las que se ocupa ahora Pamaquio.

Alius tumentis aqualiculo mortem parturit; alius elinguis et mutus, et ne hoc

S $\overbrace{\text{at. N}}^{\text{AA}}$ OD V S $\overbrace{\text{N n/c N}}^{\text{apos.}}$ $\overbrace{\text{n/c c.n. (OD-)}}^{\text{PS-}}$

Uno, al hincharse el estómago, la muerte pare; otro, sin lengua y mudo, y no esto

quidem habens unde roget, magis rogat quia rogare non potest;

$\underbrace{\text{c.m. v -c.inst- V}}_{\text{-PS}}^{\text{PSS=OD}}$ c.cant. V (c.causa OD c.n. V)^{PSSAdv=c.causa}

ciertamente teniendo con qué pida, más pide porque pedir no puede;

hic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem;

S $\overbrace{\text{N unde}}^{\text{PS}}$ c.n. dat. V OD

éste, discapacitado desde niño, no para sí pide limosna;

ille putrefactus morbo region supervivit cadaveri suo:

S N c.causa c.m. V $\overbrace{\text{N at.}}^{\text{dat.}}$

aquél, putrefacto por enfermedad, regiamente sobrevive a su cadáver:

«non mihi si lingua centum sint ora que centum,

c.n. dat. c/conces. $\overbrace{\text{N at.}}^{\text{S-}}$ V $\overbrace{\text{N n/c at.}}^{\text{-S-}}$

“no, para mí aunque las lenguas cien fueran y las bocas cien,

omnia poenarum percurrere nomina possim».

$\overbrace{\text{at. g.e.}}^{\text{OD-}}$ $\overbrace{\text{N}}^{\text{v -OD}}$

OD V

todos de las penas recorrer los nombres podría”.

Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus

$$\underbrace{\begin{array}{c} \text{at- N} \\ \text{abl.ag.} \end{array}}_{\text{PS}} \quad \text{v} \quad \underbrace{\begin{array}{c} \text{s.p. N} \\ \text{ubi} \end{array}}_{\text{OD}} \quad \text{V} \quad \underbrace{\begin{array}{c} \text{g.e. N} \\ \text{c.inst.} \end{array}}$$

Por este ejército seguido avanza, en estos a Cristo acoge, con de estos las suciedades

dealbatur; numerarius pauperum, egentium candidatus sic festinat ad caelum.

$$\text{V} \quad \underbrace{\begin{array}{c} \text{N} \\ \text{g.e.} \end{array}}_{\text{S (apos.)}} \quad \underbrace{\begin{array}{c} \text{g.e. N} \\ \text{S (apos.)} \end{array}}_{\text{S (apos.)}} \quad \text{c.m. V} \quad \underbrace{\begin{array}{c} \text{s.p. N} \\ \text{quo} \end{array}}$$

se emblanquece; contador de los pobres, de los que necesitan candidato así se apresura al cielo.

Uno, con el vientre hinchado, pare a la muerte; otro, sin lengua y mudo, que no tiene ciertamente con qué pedir esto, más pide porque no puede pedir; éste, discapacitado desde niño, no pide limosna para sí; aquél, putrefacto por la enfermedad, regiamente sobrevive a su cadáver.

“Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
no podría recorrer todos los nombres de las penas”.

Seguido de este ejército avanza (Pamaquio), en ellos acoge a Cristo, con las suciedades de ellos se emblanquece; contador de los pobres, candidato de los necesitados, así se apresura hacia el cielo.

En la *Epist. 77*, epitafio por la muerte de Fabiola, se destaca la penitencia para la absolución de sus pecados: el tópico aparece para describir todas las penas que Fabiola supo trocar en alivios, al fundar un hospital en el que se ocupaba ella misma de los enfermos y heridos. El tópico aparece en el párrafo 6:

*Quidquid patitur*⁶⁴, *et nos pati possumus. Vulnera eius aestimemus propria;*

$$\underbrace{(\text{OD} \quad \text{V})^{\text{PSS}=\text{OD}}}_{\text{OD-}} \quad \text{n/c S} \quad \text{v} \quad \text{-OD} \quad \text{V} \quad \underbrace{\text{N} \quad \text{g.e.}}_{\text{OD}} \quad \text{V} \quad \text{PO}$$

Todo lo que sufre, también nosotros sufrir podemos. Las heridas de éste consideremos propias;

et omnis animi in alterum duritia clementi in nosmet ipsos cogitatione frangetur.

$$\text{n/c} \quad \underbrace{\text{at.} \quad \text{g.e.} \quad \text{at.}}_{\text{S}} \quad \underbrace{\text{s.p.} \quad \text{N}}_{\text{N}} \quad \text{N} \quad \underbrace{\text{at.} \quad \text{at.}}_{\text{abl.ag.}} \quad \underbrace{\text{s.p.} \quad \text{N} \quad \text{at.}}_{\text{N}} \quad \text{V}$$

y toda de alma hacia el otro la dureza por una clemente hacia nosotros mismos consideración será quebrada.

«*Non, mihi si linguae centum sint, oraque centum.*

$$\text{c.n.} \quad \text{dat.} \quad \text{c/conces.} \quad \underbrace{\text{N} \quad \text{at.}}_{\text{S-}} \quad \text{V} \quad \underbrace{\text{N} \quad \text{n/c} \quad \text{at.}}_{\text{-S-}}$$

“no, para mí aunque las lenguas cien fueran y las bocas cien,

Ferrea vox,

$$\underbrace{\text{at.} \quad \text{N}}_{\text{-S}}$$

de hierro la voz,

«*Omnia morborum percurrere nomina possim*»

$$\underbrace{\text{at.} \quad \text{g.e.}}_{\text{OD-}} \quad \text{v} \quad \text{N} \quad \text{-OD} \quad \text{V}$$

todos de las enfermedades recorrer los nombres podría”

⁶⁴ El sujeto de este verbo se deduce de la oración anterior: *Ille quem despiciamus, quem videre non possumus, ad cuius intuitum vomitus nobis erumpit, nostri similis est, de eodem nobiscum formatus luto, isdem compactus elementis.*

quae Fabiola in tanta miserorum refrigeria conmutavit, ut multi pauperum sani

(OD S $\overbrace{\text{s.p. at. g.e. N}}^{\text{quo}}$ V $\overbrace{\text{at. g.e. N}}^{\text{S}}$ (n/s

que Fabiola en tantos de los miserables alivios cambió completamente, que muchos de los pobres sanos

languentibus inviderent.

dat. V $\overbrace{\text{PSAdv=consec. PSAdj=at.}}$

a los que languidecían envidiaban.

Todo lo que (aquel a quien despreciamos) sufre también nosotros lo podemos sufrir. Consideremos sus heridas propias, y toda la dureza del alma hacia el otro será quebrada por una consideración clemente hacia nosotros mismos.

“Aunque tenga cien lenguas y cien bocas,

la voz de hierro, no podría recorrer todos los nombres de las enfermedades”

que Fabiola cambió completamente en tantos alivios de los miserables que muchos pobres sanos envidiaban a los que languidecían.

La *Epist.* 108 es el epitafio de Santa Paula y el tópicos es colocado al comienzo de la carta (108, 1) para enfatizar sus virtudes:

Si cuncta mei corporis membra verterentur in linguas,

$\overbrace{\text{at. N}}^{\text{S}}$ $\overbrace{\text{at. g.e. N}}^{\text{S}}$ V $\overbrace{\text{s.p. N}}^{\text{quo}}$
c/conces.

Aunque todos de mi cuerpo los miembros fueran convertidos en lenguas,

et omnes artus humana voce resonarent, nihil dignum sanctae ac venerabilis

$\overbrace{\text{at. N}}^{\text{S}}$ $\overbrace{\text{at. N}}^{\text{c.inst.}}$ V $\overbrace{\text{N at.}}^{\text{OD}}$ $\overbrace{\text{at. n/c at.}}^{\text{g.e.-}}$
n/c abl. rég.-

PS V OD S c.inst.- V -c.inst. S PS V c/cond. S V
 no basta? Esto nosotros a otra cambiemos declaración: ¿Qué a salvo está, si
 Roma parece?

«*Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,*

$$\begin{array}{ccccccc} & & \text{N} & \text{at.} & & \text{N} & \text{n/c} & \text{at.} \\ & & \underbrace{\hspace{2em}} & & & \underbrace{\hspace{2em}} & & \\ \text{c.n.} & \text{dat.} & \text{c/conces.} & \text{S-} & & \text{V} & & \text{-S-} \end{array}$$

“no, para mí aunque las lenguas cien fueran y las bocas cien,

ferrea vox, omnes captorum dicere poenas,

$$\begin{array}{ccccccc} \text{at.} & \text{N} & \text{at.} & & \text{g.e.} & & \text{N} \\ \underbrace{\hspace{1em}} & & \underbrace{\hspace{2em}} & & & & \underbrace{\hspace{1em}} \\ \text{-S} & & \text{OD-} & & \text{v} & & \text{-OD} \\ & & \underbrace{\hspace{4em}} & & & & \\ & & \text{OD} & & & & \end{array}$$

de hierro la voz, todas de los cautivos decir las penas,

omnia caesorum percurrere nomina possim».

$$\begin{array}{ccccccc} \text{at.} & & \text{g.e.} & & & & \text{N} \\ \underbrace{\hspace{2em}} & & & & & & \underbrace{\hspace{1em}} \\ \text{OD-} & & & & \text{v} & & \text{-OD} \\ \underbrace{\hspace{4em}} & & & & & & \\ \text{OD} & & & & & & \text{V} \end{array}$$

todos de los caídos recorrer los nombres podría”.

Et haec ipsa, quae dixi periculosa sunt tam loquenti quam audientibus,

$$\begin{array}{ccccccc} \text{N} & \text{at.} & \text{(OD V)}^{\text{PSAdj=at}} & & & \text{1TC} & \text{2TC} \\ \underbrace{\hspace{2em}} & & \underbrace{\hspace{2em}} & & & \underbrace{\hspace{2em}} & \underbrace{\hspace{2em}} \\ \text{n/c} & & \text{S} & & \text{PS} & \text{V} & \text{dat.} \end{array}$$

Y estas cosas mismas que dije peligrosas son tanto para el que habla como para los que oyen,

ut ne gemitus quidem liber sit nolentibus, immo nec audentibus nobis flere,

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & & & \text{v} \\ & & & & \text{v} & \text{c.af.} & \text{c.n.} & \text{v} & \text{dat.} & \text{OD-} \\ \text{(n/s cn)} & \text{S} & \text{c.af.} & \text{PS} & \text{V} & \underbrace{\hspace{4em}} & & & & \\ & & & & & \text{dat-} & & & & \end{array}$$

que ni el gemido ciertamente libre sea para los que no queremos, o en realidad no nos atrevemos a llorar

quae patimur.
 (OD V)^{PSS=OD}
 -OD
 -dat.)^{PSAdv=consec.}

las cosas que sufrimos.

El ardiente poeta⁶⁵, al describir la potencia de la ciudad de Roma, dice: “¿Qué es suficiente, si Roma no basta?” Nosotros cambiemos esto a otra declaración: ¿Qué está a salvo, si Roma perece?

“Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
 la voz de hierro, no podría decir todas las penas de los cautivos,
 recorrer todos los nombres de los caídos”.

Y estas mismas cosas que dije son peligrosas tanto para el que habla como para los que oyen, que ni el gemido ciertamente es libre para los que no queremos o, en realidad, no nos atrevemos a llorar lo que padecemos.

Claudiano, en su *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus*, usa el tópico para expresar las innumerables hazañas de Probo, padre de los hermanos cónsules a los que se dirige el panegírico, y los pueblos que gobernó. Esta celebración de Probo forma parte del elogio de los Anicios, *gens* a la que pertenecen los cónsules, que es acompañado por la narración de augurios favorables a este consulado. El tópico aparece en los versos 55-60:

Non, mihi centenis pateant si vocibus ora
 at. N
 c.n. dat. c.inst.- V c/conces. -c.inst. S
 No, para mí con cien permanecieran abiertas aunque voces las bocas

⁶⁵ Se refiere a LUCAN. 5, 274.

y Febo corriera ramificado a través de cien pechos,
 no podría narrar los hechos de Probo, cuántos pueblos en orden
 condujo, cuántas veces a los más altos grados del sumo poder
 llegó, ya que tenía las riendas de Italia en una gran extensión
 y los golfos ilíricos y las llanuras que ara África.

El *Carmen Paschale* de Sedulio responde a la ambición de su autor de relatar la historia de la salvación, conectando los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Una parte importante de su mensaje es que la fe antigua es muestra de la fuerza que se manifestará luego en Cristo. En el primer libro de esta obra, el narrador habla de los innumerables dones de Dios, de las señales de su fuerza a lo largo de la historia. Este narrador decide dedicarse a relatar sólo algunas de estas señales, ya que no sería posible para nadie relatarlas todas. Aquí aparece el tópico de las cien bocas, en los versos 99-102 del primer libro, y junto con esta hipérbole, ciertas expresiones de innumerabilidad: las estrellas del cielo y las arenas empapadas (McCartney, 1960: 81-84).

Nam centum licet ora movens, vox ferrea clamet,

at. N
 OD- -OD v N at.
 n/c PS- c/conces. -PS S V

y cien aunque bocas moviendo, una voz de hierro gritara

centenosque sonos humanum pectus anhelet,

at. n/c N at. N
 OD S V

y cien voces el humano pecho exhalara,

cuncta quis expediet, quorum nec lucida caeli

OD S V g.e. n/c at. g.e.
 (dat.rég.- S-

¿todas las cosas quién desenredará, de las que ni las brillantes del cielo

sidera, nec bibulae numeris aequantur arenae?

N at. N N
 -S n/c S- -dat.rég. V -S)^{PSAdj=at.}

estrellas, ni las empapadas a los números son igualadas arenas?

Y aunque, moviendo cien bocas, una voz de hierro gritara,
 y el pecho humano exhalara cien voces,
 ¿quién desentrañará todas las cosas, a cuyo número
 ni las brillantes estrellas del cielo ni las arenas empapadas se igualan?

En *Opus Paschale* 1, que es la prosificación del mismo poema, el tópico varía:

Nam etsi humano corpori centum simul ora suppeditent, centenisque

at. N at. N at.
 n/c c/conces. dat. S- c.t. -S V c.inst.- n/c
 c.rég.-

Y aunque para el humano cuerpo cien al mismo tiempo bocas vinieran en ayuda,
 y con cien

linguarum motibus vox ferrea clamare non cesset, quis cuncta valeat expedire,

g.e. N
 -c.inst. N at. v OD v
 -c.rég.- S -c.rég. c.n. V S OD- V -OD

de lenguas movimientos una voz de hierro de clamar no cesara, ¿quién todas las
 cosas podría desenredar,

quorum numeris nec astra caeli densissima, nec bibula maris arena conveniat?

g.e. N n/c N g.e. at. n/c at. g.e. N
 (dat. rég. S V)^{PSAdj=at.}

de las que con los números ni los astros del cielo densísimos ni la empapada del mar arena concertaría?

Y aunque cien bocas vinieran en ayuda al mismo tiempo al cuerpo humano, y una voz de hierro no cesara de clamar con cien movimientos de lenguas, ¿quién podría desenredar todas las cosas, con cuyos números ni los astros densísimos del cielo ni la arena empapada del mar concertarían?

San Orencio de Auch escribe su *Commonitorium* en tiempos difíciles para las Galias. Se enfrentó a la idolatría y al arrianismo, y defendió a su ciudad de los ataques vándalos (Durán Gudiol, 1955: 9). Su obra es esencialmente didáctica, contiene conceptos de la moral cristiana, explicados pedagógicamente, acompañados de consejos, siempre dirigidos al lector. El tópico de las cien bocas aparece en el primero de los dos libros que componen la obra, en los versos 387-388. El narrador detalla los pecados, con una introducción previa que describe el mundo infernal rápidamente: para los pecadores hubiera sido preferible no haber nacido antes de sufrir el castigo eterno. El tópico aparece en la descripción del primer pecado, la lascivia o lujuria. Después de numerosos ejemplos bíblicos, el tópico refiere la imposibilidad de contar el daño que puede hacer una apariencia que cautiva por su belleza. Luego, el autor agrega una cita de San Pablo sobre la fidelidad, exhorta al lector a defenderse de la tentación y continúa con la descripción de los demás pecados.

non, mihi si linguae centum sint oraque centum,

N at. N at.
c.n. dat. c/conces. S- V S- n/c -S

no, para mí aunque lenguas cien fueran y bocas cien,

expediam quantum forma placens noceat.

V (OD N at. S V) PSS=OD

desentrañaría cuánto una figura que cautiva daña.

Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas
no podría desentrañar cuánto daño hace la apariencia encantadora.

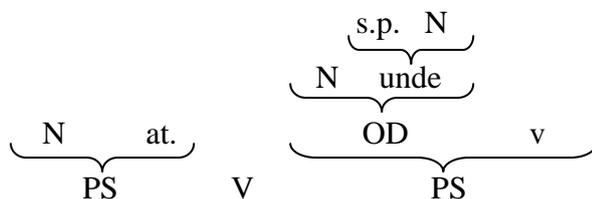
La obra *De laudibus Dei* de Draconcio es una epopeya bíblica desarrollada en tres libros que contienen confesiones, elogios, oraciones, especulación cosmológica y teológica, razonamientos apologeticos, episodios bíblicos y pasajes de historia y de mitología romana. Se puede relacionar la divergencia de temas o la variación de modos de discurso con el trasfondo cultural específico del cual emerge el texto. Por un lado, la variedad de audiencias genera una variedad de relaciones posibles entre un poeta y sus respectivas audiencias, como si a cada una tuviera que dirigirse con distintos modos de discurso. La obra incorpora esta estructura dialógica de discusión exegética en la organización del texto, transfiriendo así el marco histórico de la producción del texto, caracterizada por la incorporación de distintas audiencias con distintas actitudes interpretativas, a un rasgo compositivo del texto (Arweiler, 2007: 150). Además, el mismo autor vivió transformaciones culturales:

“If the characteristically Carthaginian climate of diverging and converging views, conflicting and melting convictions, multicultural traditions, claims, religions, and powers can be identified as the historical background of the LD, one of the underlying literary intentions may be the reordering and reconciling of those conflicting streams of changing world into a tolerable whole” (Arweiler, 2007: 150).

El poeta expresa, en el libro tercero, su falta de capacidad para cubrir por completo los hechos divinamente inspirados: *Quid? Si cuncta velim miracula currere sollers, / non mihi sufficient mortalis tempora vitae, / multa licet maneant sub quovis limite longo* (*Laud. Dei* 3, 248-250). No apela a la incapacidad subjetiva, sino a la imposibilidad objetiva, la incompatibilidad lingüística entre Dios y los esquemas retóricos del encomio (Stella, 2006: 16). Pero el tópico de las cien bocas, sin embargo, no se encuentra en este pasaje sino dentro de una confesión que ocupa los versos 565-572 del libro tercero. Aquí el narrador se reconoce parte de una raza pecadora y expresa

con el t3pico la imposibilidad de enumerar los cr3menes que ha cometido. Como en otros pasajes, Draconcio usa la primera persona plural que incluye al poeta y sus lectores en la consideraci3n de la historia. Las diferentes denotaciones del “nosotros” que Draconcio usa cambian a lo largo del poema. Una de las funciones es incluir a los lectores en una comunidad de fe. Otra funci3n es involucrarlos en un movimiento de confesi3n y auto-deprecaci3n. “The first person involves the readers in the confession the poet performs, and he encourages them to join him through frequent use of rhetorical questions, exclamations and expressive modes that arouse emotional participation” (Arweiler, 2007: 164-165). Como Sedulio, utiliza junto al t3pico figuras de innumerabilidad tomadas de la naturaleza; en este caso, Draconcio compara sus pecados con los granos de arena de la playa y las olas del mar: *Nam scelus omne meum numeros superabit harenae / littoris et pelagi vincent mala nostra liquores* (*Laud. Dei* 3, 584-585).

Gens scelerata sumus, nil de pietate merentes,



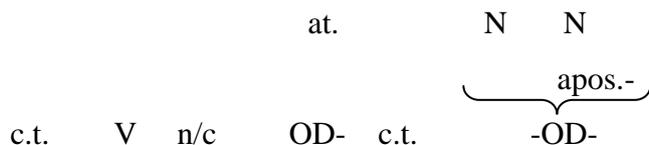
Raza criminal somos, nada de piedad que merecemos,

quorum primus ego plus quam peccator habendus.



de los cuales primero yo m3s que pecador debo ser considerado.

quando fatebor enim scelerum simul omne, reatum



¿cu3ndo confesar3 en efecto de los cr3menes simult3neamente la suma, la culpa

pectoris et carnis? non si mihi ferrea vox sit,

$\overbrace{\text{g.e. n/c g.e.}}^{\text{-apos.}}$
 $\overbrace{\text{at. N}}^{\text{S}}$
 -OD c.n. c/conces. dat. S V

del pecho y de la carne? No, aunque para mí de hierro la voz fuera,

ora tot exurgant, quot dentes ossibus albent,

$\overbrace{\text{N at.}}^{\text{S}}$
 $\overbrace{\text{at. N c.causa V}}^{\text{c.comp.}}$
 S V

bocas tantas crecieran, como los dientes por sus huesos blanquean,

*aut mihi sint linguae, quantos caput omne capillos*⁶⁶

$\overbrace{\text{at. N at. N}}^{\text{S}}$
 $\overbrace{\text{OD- S -OD}}^{\text{c.comp.}}$
 n/c dat. V S

o para mí fueran lenguas, tantas como la cabeza toda cabellos

pectinat, explebo numerum sine fraude fidelem,

$\overbrace{\text{s.p. N at.}}^{\text{c.m.}}$
 V N OD- -OD
 c.comp. V

peina, completaré el número sin fraude verdadero,

sed satis est dixisse reum sub crimine cuncto.

$\overbrace{\text{s.p. N at.}}^{\text{c.rel.}}$
 $\overbrace{\text{v OD}}^{\text{S}}$
 n/c V

pero suficiente es haber declarado culpable bajo la acusación toda.

Somos una raza criminal, que no merecemos nada de piedad,

de entre los cuales yo soy el primero que debe ser considerado más que pecador,

⁶⁶ Referencia a *Sal.* 39, 13.

en efecto, ¿cuándo confesaré la suma de los crímenes simultáneamente, la culpa del corazón y de la carne? Aunque tuviera una voz de hierro, o me crecieran tantas bocas como los dientes que blanquean por sus huesos, o tuviera tantas lenguas como los cabellos que la cabeza entera peina, no completaré el verdadero número sin fraude, pero basta con haberme declarado culpable de toda la acusación.

El tópico aparece en *De spiritalis historiae gestis*, de San Avito, en el tercer libro, titulado *De sententia Dei*. La obra es una narración poética de la historia de la salvación a partir de una tipología: Adán, Noé y Moisés son personajes que prefiguran al héroe universal, salvador de la humanidad, que es Cristo. Los primeros tres libros de esta obra se dedican a subrayar la importancia del pecado original. El tercero debe ser comprendido como ilustración de la necesidad de la gracia que salva al ser humano (Hecquet-Noti, 1999: 42). Comienza con la continuación de la narración de Adán y Eva, después del pecado original, continúa con la parábola del rico y Lázaro y luego con una reflexión sobre la decadencia humana, que es la descripción del ingreso del mal en la tierra que concluye en el desorden de los elementos personificados, aquellos que al comienzo estaban en orden. A continuación, aparece el tópico para hablar de los vicios del mundo actual, constituyendo una digresión exegética y didáctica. En realidad, los problemas actuales son la consecuencia de los primeros hombres, la humanidad debe pagar los costos del pecado original. El ingreso del mal en el mundo se describe como un mundo al revés, con una serie de preguntas referidas a las guerras, a la corrupción, a la desaparición de la justicia. Después del tópico (*Carm.* 3, 333-337), en el que encontramos referencias a Homero y a Virgilio, el narrador advierte, imitando nuevamente a Virgilio, que no recorrerá todas las causas del pecado con su poema: *Nec refert cunctas percurri carmine causas* (*Carm.* 3, 357).

Haec gemini primum senserunt tunc protoplasti.

	at.				N
OD	S-	c.t.	V	c.t.	-S

Estas cosas los nacidos al mismo tiempo por primera vez sufrieron en ese momento primeros hombres

Posteritas nam quanta ferat dispendia rerum,

at. N g.e.)
 S n/c OD- V -OD
 ───────────────────────────────────
 OD
 ───────────────────────────────────
 OD-

La posteridad pues cuantos soporte costos de las cosas,

non cui vel centum linguae vel ferrea vox est,

n/c at. N n/c at. N
 c.n. (dat. S V)^{PSS=S}

no para quien o cien lenguas o de hierro una voz es

enumerare queat, nec si, quem Mantua misit,

(OD S V)^{PSS=N}
 v ───────────────────
 ───────────────────
 -OD V n/c c/conces. S-

enumerar pueda, ni aunque, el que Mantua envió,

Maeoniusve canant diversa voce poetae.

N n/c
 ───────────
 -apos. at. N N
 ─────────── ─────────── ───────────
 S- V c.inst. -S

o el meonio canten con distinta voz los poetas

Estas cosas sufrieron por primera vez en ese momento los primeros hombres nacidos al mismo tiempo.

Pues cuantos costos de las cosas soporte la posteridad,
ni aquel que tiene o cien lenguas o una voz de hierro

podría enumerar, ni aunque los poetas cantaran
con distintas voces, el que Mantua envió o el meonio.

Prisciano, en su *De laude imperatoris Anastasii*, utiliza el tópico en los versos 11-15 del *Praefatio* para excusarse de no poder presentar todas las alabanzas del emperador juntas. Primero el sujeto poético muestra una crítica al elogio exagerado de los poetas y explica que es inadecuado ese estilo por atribuir a los mortales virtudes celestiales. Entonces se diferencia explícitamente de estos poetas, afirmando que sus versos no dirán más que la verdad. El uso del tópico aquí es un claro ejemplo de *affectatio modestiae*, en el que el autor muestra su empequeñecimiento para contrastar su figura con la engrandecida del emperador.

Quare, precor, libenter audias tua,

n/c /parent/ c.m. V OD

Por lo cual, suplico, con placer escuches las tuyas⁶⁷,

quae cuncta non ego potero producere,

$\underbrace{\text{OD PO}}_{\text{(OD- c.n. S V -OD)}} \quad \text{v}$

las cuales todas juntas no yo podré presentar,

non mille dentur si mihi linguae, simul

at. N

c.n. S- V c/conces. dat. -S c.t.

no mil sean dadas aunque a mí lenguas, al mismo tiempo

fons ingeni si carmen effundens novum;

$\underbrace{\text{N g.e.}} \quad \underbrace{\text{N at.}}_{\underbrace{\text{OD- v -OD}}_{\text{at.}}}$

⁶⁷ La referencia es anafórica: ‘tus alabanzas’.

S- c/conces. -S)^{PSAdj=at.}

la fuente del ingenio aunque una canción que derrama nueva;

sed parte ferre qua valeo pro viribus

$$\begin{array}{c}
 \text{N} \quad \underbrace{\text{(c.causa V c.m.)}}_{\text{-c.causa}} \text{PSAdj=at.} \\
 \text{n/c c.causa- v} \quad \underbrace{\text{s.p. N}}_{\text{c.m.}}
 \end{array}$$

sino por la parte llevar por la que soy fuerte a proporción de mis fuerzas.

Por eso, suplico que escuches tus alabanzas con placer,
que yo no podré presentar todas juntas,
aunque me fueran dadas mil lenguas y al mismo tiempo
una fuente de ingenio que derrame una canción nueva;
sino proceder por la parte por la que soy más fuerte en la medida de mis fuerzas.

De manera similar, Coripo, en su *Iohannidos*, usa el tópicos para introducir las hazañas de Juan Troglita, general al servicio del emperador Justiniano, en las campañas en el norte de África a mediados del siglo VI d. C., y también para aludir a las empresas del mismo emperador (*Ioh.* 1, 23-26). Luego comienza la narración propiamente dicha presentando la situación de África antes de la llegada del ejército: la locura bárbara, los saqueos, los peligros, el terror y las muertes sin sepultura forman parte de esta presentación del enemigo. Resulta interesante notar que, unos versos más adelante, se expresa la idea de la inefabilidad, aunque sin el uso del tópicos, aplicada a las circunstancias de Libia, en contraposición a los valores romanos que triunfarán sobre ellas: *quis lacrimas, clades, praedas, incendia, mortes, / insidias, gemitus, tormentum, vincula, raptus / explicet, aut miseros possit numerare dolores?* (*Ioh.* 1, 44-46). Los códices documentan una laguna extensiva, un folio perdido de cerca de 62 versos, inmediatamente anterior a los que citamos a continuación, en los que se encuentra el tópicos:

oraque per centum producant pectora cantus,

$\underbrace{\text{N n/c s.p. at.}}_{\text{qua}} \quad \text{V} \quad \text{S} \quad \text{OD}$
 y bocas por cien presenten los pechos un canto,

non mihi sufficerent sensus, non omne canenti
 $\text{N} \quad \text{at.} \quad \text{apos.}$
 $\text{c.n. dat.-} \quad \text{V} \quad \text{S-} \quad \text{c.n.} \quad \text{-S-} \quad \text{-dat.}$
 no para mí bastaran el sentimiento, no todo, que canto,

ingenium lati volitans per devia mundi.

$\text{g.e.} \quad \text{s.p. N g.e.}$
 $\text{qua-} \quad \text{v} \quad \text{-qua}$
 $\underbrace{\text{N} \quad \text{at.}}_{\text{-S}}$

el ingenio del ancho que revolotea por lugares solitarios mundo.

Summatim illa canam: summis haec laudibus apta.

$\text{at.} \quad \text{N}$
 $\text{c.m.} \quad \text{OD} \quad \text{V} \quad \text{c.rég.-} \quad \text{S} \quad \text{-c.rég.} \quad \text{V}$
 Ligeramente aquellas cosas cante: para mayores estas cosas loas adecuadas.

y mi pecho presentara un canto a través de cien bocas,
 no me bastarían a mí, que canto, el sentimiento ni todo
 el ingenio que revolotea por lugares solitarios del ancho mundo.

Ligeramente cantarí aquellas cosas⁶⁸: estas cosas⁶⁹ se ajustan a mayores alabanzas.

Arator compone su *De actibus apostolorum* como paráfrasis de los *Hechos de los Apóstoles* de San Lucas. El tópico se encuentra en la narración de los milagros de

⁶⁸ Se refiere a las empresas de Justiniano.

⁶⁹ Se refiere a las hazañas de Juan Troglita.

Pedro: el narrador cuenta cómo Pedro, al pasar por el camino, curaba con su sombra a los enfermos que venían de todas partes. Usa el tópico, en los versos 455-468 del primer libro, para afirmar la imposibilidad de describir los milagros uno por uno, con variadas formas, con una expresión impresionante:

Fama ciet populos ad mystica signa salutis

$$\begin{array}{ccccccc} & & & \text{N} & \text{s.p. at.} & \text{N} & \text{g.e.} \\ & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & \\ \text{S} & \text{V} & \text{OD} & & \text{quo} & & \end{array}$$

La fama mueve a los pueblos hacia los místicos signos de la salvación

e cunctis properare locis et pestibus aegros

$$\begin{array}{ccccccc} \text{s.p. at.} & & & \text{N} & \text{n/c} & \text{N} & \\ \underbrace{\text{unde-}} & \text{v} & & \underbrace{\text{-unde}} & & & \text{OD} \\ & & \text{OD} & & & & \text{OD-} \end{array}$$

desde todos a apresurarse lugares y de las pestes enfermos

in lectis deferre suis, quos urbis in illa

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & \text{g.e. s.p. at.} & & \\ & & & \text{at. (OD} & \underbrace{\text{ubi-}} & & \\ \underbrace{\text{s.p. N}} & & & & & & \\ \underbrace{\text{ubi-}} & \text{v} & & \underbrace{\text{-ubi-}} & & & \\ & & \text{-OD-} & & & & \end{array}$$

en lechos llevar suyos, los que de la ciudad en aquella

parte locant, qua sacra tenet vestigia Petrus.

$$\begin{array}{ccccccc} & & \text{at.} & & \text{N} & & \\ & & & & & & \\ \text{N} & & \underbrace{\text{(c.lugar OD- V -OD S)}^{\text{PSAdj=at.}}} & & & & \\ \underbrace{\text{-ubi-}} & \text{V} & & \underbrace{\text{-ubi)}^{\text{PSAdj=at.}}} & & & \\ & & \text{-ubi} & & & & \\ & & \text{-OD} & & & & \end{array}$$

parte ponen, por la cual sagradas tiene huellas Pedro.

O mihi si cursus facundior ora moveret

$$\begin{array}{ccccccc} & & & \text{N} & \text{at.} & & \\ & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \\ \text{interj. dat. c/cond.} & & & \text{S} & & \text{OD} & \text{V} \end{array}$$

Oh, para mí si un movimiento más elocuente bocas pusiera en movimiento

centenosque daret vox ferrea, lingua diserta

$$\begin{array}{ccccccc} \text{at.} & & & \text{N} & \text{at.} & \text{N} & \text{at.} \\ & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & \\ \text{OD- n/c V} & & & \text{S} & & \text{S} & \end{array}$$

y cien diera una voz de hierro, una lengua clara

hac in laude sonos, quantum speciosior esset

$$\begin{array}{ccccccc} \text{at.} & \text{s.p.} & \text{N} & \text{N} & \text{at.} & \text{N} & \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ \text{ubi} & & & \text{-OD} & & \text{PS} & \text{V} \end{array}$$

en esta alabanza voces, cuánto más impresionante sería

ambitus eloquii, variis aperire figuris

$$\begin{array}{ccccccc} & & & \text{at.} & & \text{N} & \\ & & & & & & \\ \underbrace{\text{N} \quad \text{g.e.}} & & & \underbrace{\text{c.inst.- v} \quad \text{-c.inst.}} & & & \\ \text{S} & & & \text{S-} & & & \end{array}$$

el ámbito de expresión, con variadas poner al descubierto formas

singula nec modicis includere grandia verbis,

$$\begin{array}{ccccccc} & & & \text{at.} & & & \text{N} \\ & & & & & & \\ \text{OD} & \text{n/c} & \underbrace{\text{c.inst.- v}} & & \text{OD} & \underbrace{\text{-c.inst.}} & \\ \text{-S} & & & & \text{S} & & \end{array}$$

una por una ni con medidas incluir grandes cosas palabras,

quae fuerit rerum facies, cum tempore parvo

$$\begin{array}{ccccccc} & & & \text{g.e.} & \text{N} & & \text{N} & \text{at.} \\ & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ (\text{PS} & \text{V} & & \text{S})^{\text{PSS=S}} & (\text{n/s} & & \text{c.t.}) & \\ \underbrace{\hspace{4cm}} & & & & & & & \\ & & & \text{S} & & & & \end{array}$$

la que haya sido de las cosas apariencia, cuando con tiempo poco

morborum cecidere greges, et fluxit ad omnes

g.e. N s.p. at.
 S- V -S n/c V quo
 S

de enfermedades disminuyeron las multitudes, y fluyó hacia todos

inprovisa salus, quam corpore fusa sereno

N N at. at.
 at. N c.lugar- v -c.lugar
 S (OD at.)
 S

una imprevista salud, la cual por el cuerpo derramada sereno

luminis umbra creat, dubiaque a morte remoti

g.e. N at. n/c s.p. N
 S V) PSAdj= at. unde v
 S PS
 S

de luz la sombra crea, y de la dudosa muerte apartados

erexere caput.

V OD) PSAdv=c.t.
 S

levantaron la cabeza.

La Fama mueve a los pueblos hacia los místicos signos de la salvación
 a apresurarse desde todos los lugares y de toda peste,
 a llevar a los enfermos en sus lechos, que ponen en aquella parte de la ciudad,
 en la cual tiene Pedro sagradas huellas.

Oh, si un movimiento más elocuente animara mis bocas,
y una voz de hierro, una lengua hábil para hablar me diera
en esta alabanza cien voces, cuánto más impresionante sería
el ámbito de expresión, describir con variadas formas
uno por uno (los milagros) y no encerrar grandes cosas con moderadas palabras,
la que fue la forma de las cosas, cuando en poco tiempo
disminuyeron las multitudes de enfermedades, y fluyó hacia todos
una imprevista salud, que la sombra de la luz derramada por el cuerpo sereno
crea, y (cuando todos), apartados de una muerte incierta,
levantaron la cabeza.

En la *Epistula* 9, San Enodio agradece a Liberio los favores que siempre ha recibido de él y solicita ayuda económica en nombre de su prima. El tópico aparece en *Epist.* 9, 29, 1 como hipérbole aplicada a la deuda que reconoce el autor con respecto al destinatario de la carta:

Si poetarum spiritus disciplina paginalis admitteret, centena ora et vox ferrea

c/cond.
g.e.
N
N
at.
V
at.
N
n/c
N
at.

OD
S
OD

Si de poetas almas la disciplina epistolar admitiera, cien bocas y voz de hierro

vix quod celsitudini vestrae a me debetur verborum ubertate reseraret.

c.cant.(OD
N
at.
s.p.N
V)^{PSS=OD}
g.e.
N
V

dat.
unde
c.inst.

apenas lo que a vuestra Alteza desde mí está destinado con riqueza de palabras
revelaría.

Si la disciplina epistolar admitiera almas de poetas, cien bocas y una voz de
hierro apenas revelaría con riqueza de palabras lo que debo a vuestra Alteza.

En el segundo caso, el tópico se utiliza para explicar el significado de *quis* en *Quis loquetur potentias Domini, auditas faciet omnes laudes eius?*: en realidad, nadie, aunque tuviera cien bocas, cien lenguas y una voz de hierro podría expresarlo. Aparece en *In psalm. 105, 2*:

Cui enim aut ingenium suppetit ad cogitandum, aut lingua ad depromendum,

dat. n/c n/c S V $\overbrace{\text{s.p. N}}^{\text{c.fin}}$ n/c S $\overbrace{\text{s.p. N}}^{\text{c.fin}}$

¿A quién en efecto o el ingenio es suficiente para pensar, o la lengua para comunicar,

ut tanta immensitas unius possit ore narrari? Ubi merito dicendum est:

$\overbrace{\text{at. N}}^{\text{g.e.}}$ $\overbrace{\text{c.inst. v}}^{\text{OD)}^{\text{PSAdv=consec.}}}$ $\overbrace{\text{c.lugar c.causa}}^{\text{V}}$
(n/s S V

de manera que tanta inmensidad de uno pueda por una boca ser narrada? Donde por la dignidad debe ser dicho:

Non mihi si lingua centum sint, oraque centum, ferrea vox. Addidit etiam,

$\overbrace{\text{N at.}}^{\text{S}}$ $\overbrace{\text{N n/c at. at. N}}^{\text{S}}$ V c.af.
c.n. dat. c/conces. S V

No para mí aunque lenguas cien fueran, y bocas cien, de hierro la voz. Agregó también,

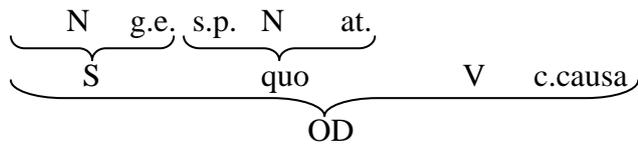
Auditas faciet omnes laudes eius. Et hic quoque subaudiendum est, Quis, ut

PS V $\overbrace{\text{at. N g.e.}}^{\text{S}}$ n/c S- $\overbrace{\text{at. N}}^{\text{c.af.}}$ V -S (n/s

oídas hará todas las loas de él. Y este también debe ser sobreentendido, Quién, para que

perfecta nobis possit constare sententia.

$\overbrace{\text{v abl.ag.}}$ v N

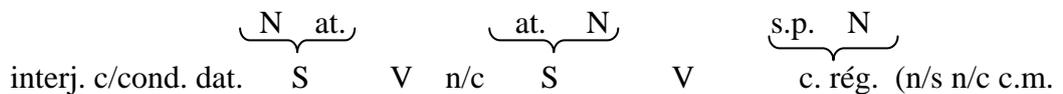


cuánto de él a entrañas vuestras es derramado por la gracia.

Por lo demás, aunque vuelva atrás los ojos de la mente hacia vuestros beneficios, ni aunque una lengua de hierro gritara, como algún poeta dice, o cien alientos sonaran, de ninguna manera alguien podría narrar tantas maravillas de Dios, cuánto de él por la gracia es derramado hacia vuestras entrañas.

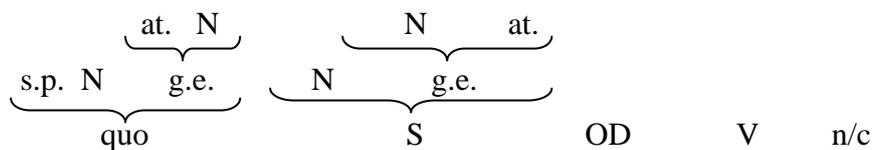
La *Epistula* 39 de Alcuino de York está dirigida a un amigo, y en un contexto de agradecimiento por esa amistad brindada, aparece el tópic, que funciona como hipérbole de ella, en una exclamación:

O si mihi vox ferrea esset, et omnes pili verterentur in linguas, ut vel sic



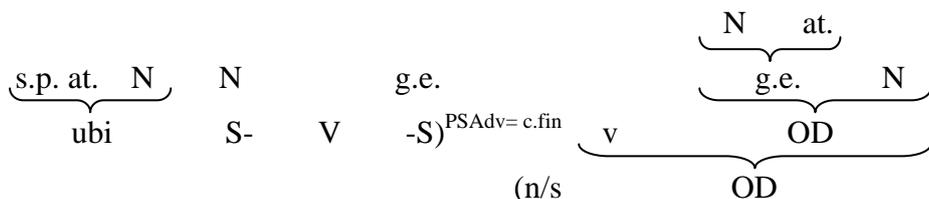
Oh, si para mí voz de hierro fuera, y todos los cabellos fueran tornados en lenguas, para que o así

ad aures tui cordis verba dilectionis meae pervenire valuissent: vel



a los oídos de tu corazón las palabras del amor mío llegar hayan podido: o

in tuo pectore spiritus esset prophetiae, ut perspicere cordis mei arcana



en tu pecho el espíritu estuviera de la profecía, para que penetrar de mi corazón los misterios

potuisses, crederes utique, quam suavissimo sapore tui amoris

$$\begin{array}{ccccccc} & & & \underbrace{\text{at} \quad \text{N}} & & \underbrace{\text{at.} \quad \text{N}} & \\ & & & \text{at.} & & \text{N} & \text{g.e.} \\ & & & \underbrace{\hspace{10em}} & & & \\ \text{V} & \text{V} & \text{c.m.} & (& \text{c.inst.} &) & \end{array}$$

hayas podido, creyeras totalmente con cuán agradable sabor de tu amor

pectus meum impleretur.

$$\underbrace{\text{N} \quad \text{at.}}_{\text{S}} \quad \text{V})^{\text{PSS=OD}} \text{PSAdv=c.fin}$$

el pecho mío fuera llenado.

Oh, si tuviera una voz de hierro y todos mis cabellos se convirtieran en lenguas, para que así o bien las palabras de mi amor pudieran llegar a los oídos de tu corazón, o bien el espíritu de la profecía estuviera en tu pecho, para que pudieras penetrar los misterios de mi corazón, creyeras totalmente con cuán agradable sabor de tu amistad mi pecho se llenó.

Teodulfo dirige su *Carmen* 28 a los jueces, a quienes advierte del estado de corrupción y de los vicios de las instituciones de la época. Los exhorta a reparar esta corrupción y a llevar a cabo una administración de la justicia correcta y adecuada. El tópico de las cien bocas aparece en los versos 9-14, en una antítesis: se aplica como hipérbole tanto a las bondades del paraíso como a los sufrimientos de quienes no observan la justicia y son condenados en el infierno.

Si mihi mille forent centeno in gutture linguae,

$$\text{at.} \quad \underbrace{\text{at.} \quad \text{s.p.} \quad \text{N}}_{\text{ubi}} \quad \text{N}$$

c/conces. dat. S- V -S

Aunque para mí mil fueran cien en gargantas las lenguas,

aerea vox cunctis ferrea verba daret,

$\underbrace{\text{at. N}}_S$ $\underbrace{\text{at. N}}_{OD}$
 S dat. OD V

de bronce la voz para todas las cosas de hierro palabras diera,

non possem, fateor, tot promere sedis amoenae

/parent/ $\underbrace{\text{N at.}}_{g.e.}$
 at. g.e.
 $\underbrace{OD- \quad v \quad -OD-}_{OD-}$
 cn V

no podría, confieso, tantos expresar del lugar agradable

gaudia, quae capiunt qui bene iura tenent.

$\underbrace{\text{N (OD V (S cm OD V)}^{PSS=S})^{PSAdj=at.}}_{-OD}$
 $\underbrace{\hspace{10em}}_{-OD}$

placeres, los que llevan consigo quienes bien las leyes conservan.

Sed neque poenarum percurrere monstra loquendo

 g.e. N
 $\underbrace{OD- \quad v \quad -OD}_{OD}$
 n/c n/c OD c.m.

Sino ni siquiera de las penas recorrer las monstruosidades hablando

possem, quae patitur fraudis amica cohors.

$\underbrace{\text{g.e. at. N}}_{S}^{PSAdj=at.}$
 V (OD V S)

podría, las que soporta de los engaños amiga la cohorte.

Aunque tuviera mil lenguas en cien gargantas,

una voz de bronce diera palabras de hierro para todas las cosas,
no podría, confieso, expresar tantos placeres del lugar agradable,
los que obtienen quienes conservan bien las leyes.
Ni siquiera podría recorrer las monstruosidades de penas hablando,
las que soporta la multitud amiga de los engaños.

Encontramos el tópicos en cuatro redacciones latinas de la *Visio sancti Pauli*. Las redacciones son abreviaciones medievales, que circulaban a comienzos del siglo IX en Occidente y descienden de las versiones largas latinas, que son las que más se aproximan en contenido al texto original. Este original fue escrito en griego, probablemente por un egipcio en el siglo III, pero ninguna versión nos ha llegado con esa primera forma (Silverstein, 1935: 4; 15). Orígenes confirma la existencia de un escrito con el nombre de *Apocalipsis de Pablo* en el siglo III, y también lo hacen Epifanio de Salamina, Dionisio de Alejandría y Agustín de Hipona en el siglo IV. La *Visio sancti Pauli* es una expansión de lo que Pablo cuenta en 2 *Cor.* 12, donde habla de sus visiones y raptos celestiales (Piñero, 2007: 235). En ellas, Pablo es guiado por un ángel en el más allá. Primero, el apóstol asciende al tercer cielo, donde oye las quejas de la creación entera contra la maldad de los hombres; luego los ángeles le cuentan sobre esas acciones y hay una exposición del juicio divino sobre justos y malvados. Le sigue una primera descripción del paraíso, seguida de otra de las penas de los condenados. El apocalipsis termina con una segunda descripción del Paraíso en donde Pablo se encuentra con patriarcas y santos del pasado (Piñero, 2007: 235).

El tópicos de las cien bocas se encuentra sólo en algunas de las redacciones latinas medievales, que agregan el alivio o descanso de las penas y tormentos. La redacción IV, la más famosa, termina la visión del infierno con el número de penas, que asciende a ciento cuarenta y cuatro mil (Silverstein, 1935: 59). Tomamos aquí esta redacción, por ser la versión más difundida y la utilizada por Brandes, cuyos estudios, aunque de conclusiones limitadas por la inaccesibilidad a la versión larga latina, fueron la contribución más importante a la literatura de las redacciones y la primera consideración extensiva de sus relaciones (Silverstein, 1935: 19). La redacción IV fue, sin duda, el trabajo de un escritor sin conocimiento de primera mano de los textos

largos. Pero fue la culminación de una serie de cinco abreviaciones sucesivas, en las que el lenguaje es tan parecido al de aquellas versiones largas que prueba que, al menos, la primera de la serie fue inmediatamente heredera de estas (Silverstein, 1935: 11). El tópico es utilizado, en otras tres redacciones, por el narrador para referirse a la imposibilidad de contar los castigos de los pecadores. En la IV, es el ángel el que responde a Pablo con el tópico, ante la pregunta acerca de las penas infernales (Brandes, 1885: 79-80):

Et interrogavit Paulus angelum, quot pene sint in inferno. Cui ait
 n/c V S OD(p) (PS S V ubi)^{PSS=OD(c)} dat. V
 E interrogó Pablo al ángel, cuántas penas sean en el infierno. A quien dice

angelus: "Sunt pene .c. xliiij. milia, et si essent .c. viri
 N

S V S PS n/c c/conces. V PS S-

el ángel: "Son las penas ciento cuarenta y cuatro mil, y aunque fueran cien los hombres

loquentes ab inicio mundi et unusquisque .c.iiij. linguas ferreas

$$\begin{array}{c} \text{s.p. N g.e.} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ \text{N unde} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ \text{at.} \\ \text{-S} \end{array} \quad \text{n/c S} \quad \begin{array}{c} \text{at. N at.} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ \text{OD} \end{array}$$

hablantes desde el inicio del mundo y cada uno ciento cuatro lenguas de hierro

haberent, non possent dinumerare penas inferni".

$$\begin{array}{c} \text{N g.e.} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ \text{v OD} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ \text{OD} \end{array}$$

tuvieran, no podrían contar el número de penas del infierno".

Y Pablo le preguntó al ángel cuántas eran las penas en el infierno. Le dijo el ángel: “Las penas son ciento cuarenta y cuatro mil, y aunque hubiera cien hombres que hablaran desde el comienzo del mundo y cada uno tuviera ciento cuatro lenguas de hierro, no podrían contar el número de penas del infierno”.

Byrhtferth, en el capítulo 29 de la *Vita sancti Dunstani*, utiliza el tópico para declarar la imposibilidad de referir toda la obra beneficiosa de las virtudes del santo. Después de narrar, en el capítulo 27, el viaje a Roma de Dunstán para recibir el *pallium* en el año 960, el lector esperaría el relato de los milagros y revelaciones del santo en algún orden cronológico posterior a este hecho. Sin embargo, el narrador, en los capítulos 29 a 35, expone eventos anteriores a ese año. Sólo hay un milagro perteneciente a Canterbury en el capítulo 36: la visión de Dunstán de un coro de ángeles, aunque incluso este episodio pudo haber sido anterior al año 960 (Lapidge, 1993: 280-281).

Ego quidem si die noctuque millenos sonos ferrea lingua contra naturam

N
N
n/c
at.
N
at.
N
s.p.
N

S
c.m.
c/conces.
c.t.
OD
c.inst.
c.m.

Yo ciertamente aunque día y noche mil a la vez voces con de hierro lengua en contra de la naturaleza

emitterem, nequirem utique omnia beneficiosa virtutum suarum opera,

at.
at.
g.e.
g.e.
N

V
V
c.m.
OD

emitiera, no podría totalmente toda la beneficiosa de sus virtudes obra,

quae vel manifeste vel etiam secreta peregit, prompsisse.

(S n/c c.m. n/c c.af. c.m. V)^{PSAdj=at.} V

la cual o de manera manifiesta o también secreta realizó plenamente, haber traído a la luz.

Ciertamente yo, aunque día y noche en contra de la naturaleza emitiera mil voces a la vez con una lengua de hierro, no podría haber expresado enteramente toda la obra beneficiosa de sus virtudes, que realizó plenamente tanto de manera manifiesta como también secreta.

En la *Visio Tnugdali* de Marcos, el tópico aparece en la descripción del infierno. En el capítulo 14, *De ipso principe tenebrarum*, el guía le advierte a Tundal lo que verá, pero el narrador usa el tópico para expresar la imposibilidad del protagonista de relatarlo:

Tu tamen illos videre valebis, sed non valebunt ipsi videre te. Appropians

$$\begin{array}{ccccccc} & \text{OD} & \text{v} & & & \text{v} & \text{OD} \\ & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & \\ \text{S} & \text{n/c} & & \text{V} & \text{n/c c.n.} & \text{V} & \text{S} & \text{OD} & \text{S-} & \text{at.} \end{array}$$

Tú sin embargo esos ver podrás, pero no podrán los mismos verte. Que se aproxima

autem anima vidit profundum inferni et quanta vel qualia et quam inaudita ibi

$$\begin{array}{ccccccccccc} & & & & & & & & \text{at.} & \text{N} & \\ & & & & & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ \text{N} & & \text{N} & \text{g.e.} & & \text{at.} & \text{n/c} & \text{at.} & \text{n/c} & \text{at.} & \text{c.lugar} \\ \text{n/c} & \text{-S} & \text{V} & & \text{OD} & \text{n/c} & & & \text{OD-} & & \end{array}$$

pero el alma vio la profundidad del infierno y tan grandes o cuáles y cuán inauditos allí

viderit tormenta, si centum capita et in uno quoque capite centum linguas

$$\begin{array}{ccccccccccc} & & & & \text{at.} & \text{N} & \text{s.p.} & \text{at.} & \text{at.} & \text{n/c} & \text{N} & \text{at.} & \text{N} \\ & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ \text{V} & \text{-OD} & \text{c/conces.} & & \text{OD} & \text{n/c} & \text{ubi} & & & & \text{OD} & & \end{array}$$

haya visto tormentos, aunque cien cabezas y en una la cual incluso cabeza cien lenguas

haberet, recitare nullo modo posset. Pauca tamen, que ipse nobis retulit,

$$\begin{array}{ccccccc} & \text{at.} & \text{N} & & \text{N} & & \text{(OD S dat. V)}^{\text{PSAdj= at.}} \\ & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} \end{array}$$

et mea centenis vocibus ora sonent,

at. at. N N
n/c S- c.inst. -S V

y mis con cien voces bocas suenen,

fonte caballino si me respergat Apollo,

 N at.
 c.inst. c/conces. OD V S

con la fuente de Hipocrene aunque me rocíe Apolo,

ad te laudandum non satis unus ero.

s.p.N at. at. N
 c.final c.n. PS V

hacia ti para alabar no suficiente uno seré.

Ya aunque mi pecho clame constantemente
y mis bocas suenen con cien voces,
aunque Apolo me rocíe con la fuente de Hipocrene,
no seré yo solo suficiente para alabarte.

Por último, Juan de Salisbury emplea el tópico en el epílogo del libro 6 del *Policraticus*. Aquí dirige un ataque a los falsos aduladores, aquellos miembros o personas cercanas a la corte que evitan la verdad con el fin de conseguir favores. El autor se disculpa por no poder complacer a todos justamente debido a su fidelidad a la verdad y se defiende de las acusaciones de ambiciosos, supersticiosos, envidiosos y los que él llama gnatónicos, por alusión al personaje Gnatón de *El eunuco* de Terencio, prototipo del parásito y del adulador. Como afirma que su futura actividad será el ocio, se dirige al destinatario, Tomás Becket, para que continúe la denuncia de esta clase de gente y, si le han gustado los anteriores libros, eche del palacio a estos oportunistas, pero no a todos a la vez, ya que no podría ser vencida su tejida maraña, y tampoco son

pocos. Finaliza este pedido con el uso del tópico, en el capítulo 30, para expresar que no podría enumerar todos los enredos.

Non enim omnes aggrediendi sunt pariter, nec posset consertus eorum cuneus

c.n. n/c OD $\underbrace{\hspace{10em}}_{\text{V}}$ c.m. n/c V $\underbrace{\text{at. g.e. N}}_{\text{S}}$

No en efecto todos deben ser atacados a la vez, ni podría la enlazada formación de combate de ellos

facile expugnari, cum nec ipsae cohortes leviter in numerum cadant.

c.m. OD (n/s n/c $\underbrace{\text{at. N}}_{\text{S}}$ c.m. $\underbrace{\text{s.p. N}}_{\text{c.rel.}}$ V)^{PSAdv=ct (matiz conces.)}

fácilmente ser vencida, cuando ni las mismas cohortes ligeramente en número disminuyeran.

Non michi si centum linguae sint oraque centum,

c.n. dat. c/conces. $\underbrace{\text{at. N}}_{\text{S-}}$ V $\underbrace{\text{N n/c at.}}_{\text{-S}}$

No para mí aunque cien lenguas fueran y bocas cien,

omnia nugarum percurrere nomina possem.

$\underbrace{\text{at. g.e.}}_{\text{OD-}}$ v $\underbrace{\hspace{10em}}_{\text{-OD}}$ N V

todos de los engaños recorrer los nombres yo podría.

En efecto, no deben todos ser atacados a la vez, ni la enlazada formación de combate de ellos podría fácilmente ser vencida, aun cuando ni las mismas cohortes disminuyeran ligeramente en número.

Aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
no podría recorrer todos los nombres de los engaños.

14. 3. Análisis de las apariciones del tópico

Los elementos que más se repiten en el tópico entre los autores de este período son los que forman el conjunto heredado por Virgilio: cien bocas, cien lenguas y una voz de hierro. El conjunto de estos tres elementos aparece en Lactancio (*Mort. pers.* 16, 2), en San Jerónimo (*Epist.* 60, 16; *Epist.* 77, 6; *Epist.* 123, 16) y en Casiodoro (*In psalm.* 105, 2). Las lenguas también son cien en San Jerónimo (*Epist.* 66, 5), Sedulio (*Op. pasch.* 1), San Orencio (*Comm.* 1, 387), San Avito (*Carm.* 3, 335), Marcos (*Visio Tnugdali* 14) y Juan de Salisbury (*Pol.* 6, 30). Son mil en el *Laudes Domini*, y en las obras de Prisciano y Teodulfo. Ciento cuatro lenguas de hierro aparecen en la *Visio s. Pauli*, y una en los textos de San Pablo de Verdún y Byrhtferth. También una lengua para comunicar es uno de los elementos del fragmento de Casiodoro (*In psalm.* 105, 2). Sin número, pero comparables en cantidad a los miembros del cuerpo o a los cabellos, aparecen las lenguas en una de las cartas de San Jerónimo, en el poema de Draconcio y en la epístola de Alcuino. Las bocas son cien en las obras de San Jerónimo (*Epist.* 66, 5), Claudiano (1, 55), Sedulio (*Carm. pasch.* 1, 99), San Orencio (*Comm.* 1, 387), Coripo (*Ioh.* 1, 23), San Enodio (*Epist.* 9, 29, 1), Teodulfo (*Carm.* 28, 9-12, aunque no son *ora* sino *guttura*) y Juan de Salisbury (*Pol.* 6, 30). Sin número pero en plural aparecen las bocas en los fragmentos de Arator y Guillermo de Chester. En el texto de Draconcio las bocas son tantas como los dientes. La voz de hierro aparece en las *Laudes Domini* 87, en Sedulio (*Carm. pasch.* 1, 99 y *Op. pasch.* 1), Draconcio (*Laud. Dei* 3, 568), San Avito (*Carm.* 3, 335), Arator (*Act.* 1, 460), San Enodio (*Epist.* 9, 29, 1) y Alcuino (*Epist.* 39). De hierro son las lenguas de la *Visio s. Pauli* y una voz de bronce con palabras de hierro se encuentran en el fragmento de Teodulfo.

Encontramos, además, cien voces en los fragmentos de Claudiano, Sedulio (que usa el término *sonos*), Arator y Guillermo de Chester. En el texto de Byrhtferth, las voces son mil y aparecen también bajo el término *sonos*. La voz se presenta también en la *Epist.* 108 de San Jerónimo, sin número pero en un cuerpo entero. El pecho también

es uno de los elementos que se repite entre estos autores. En el fragmento de Claudiano son cien, pero en otros fragmentos es uno solo que cumple una función especial: exhala cien voces en el de Sedulio, canta en el de Coripo y clama constantemente en el de Guillermo de Chester. El ingenio aparece en los textos de Prisciano, Coripo y Casiodoro (*In psalm.*). Apolo es un elemento para Claudiano, así como la fuente de Hipocrene lo es para Guillermo de Chester. San Enodio incluye un alma de poeta y San Pablo de Verdún, cien alientos. Marcos, finalmente, incorpora cien cabezas entre los elementos.

Resulta interesante destacar el caso de los fragmentos de Draconcio y San Jerónimo (*Epist.* 108), en los que la innumerabilidad se expresa sin ningún número, sino por comparación con otras partes del cuerpo. Asimismo, en el fragmento de las *Variae* de Casiodoro no encontramos elementos, porque sólo toma lo que hemos analizado como apódosis dentro del tópico.

Entre los autores de este amplio período, la función predominante del tópico es la de expresar la inefabilidad de desgracias, penas, engaños, tormentos, daños, pecados, crímenes, enfermedades. En tres casos, el tópico funciona como hipérbole de las hazañas o acciones de figuras políticas o militares. En cuatro, el tópico es una hipérbole de las virtudes de santos. También en cuatro fragmentos, es utilizado para aludir a la inefabilidad de Dios y de sus dones. En Sedulio, cumple el rol especial de desentrañar o explicar las señales de la historia de la salvación. En los casos de Alcuino y San Enodio, el tópico es utilizado para exagerar cuestiones personales.

15. Conclusiones

El tópico de las cien bocas aparece en la *Ilíada* de Homero y en las obras de treinta y dos autores latinos, desde el siglo III a. C. hasta el XII d. C. En las cuarenta y tres apariciones encontramos distintas variaciones de los elementos que componen el tópico. La boca está presente en treinta fragmentos, exagerada en su cantidad la mayoría de las veces: cien voces aparecen en veinte fragmentos, diez en tres, mil en dos, en plural en dos, comparadas en número a los dientes en uno, con el atributo *plura* en uno. La voz se encuentra en veinte fragmentos, en general caracterizada por su fuerza: de hierro en dieciséis fragmentos, indestructible en dos, de bronce en dos. Pero también aparecen cien voces en tres fragmentos, cien *soni* en dos y mil *soni* en otros dos. La lengua también se manifiesta en veintiún fragmentos, y en la mayor parte de los casos amplificada en su cantidad: son cien en quince casos, mil en cuatro, diez en tres, ciento cuatro (y de hierro) en uno, comparadas en número a cabellos o miembros del cuerpo en tres casos, con el atributo *plures* en uno. Además, en uno de los fragmentos en los que se encuentra singularizada, se caracteriza por poseer cien movimientos. En otra de sus apariciones en singular, la lengua es de hierro. El pecho, el corazón o las vísceras, es decir, el elemento físico interno del tópico, aparece en diez ocasiones: es de bronce o de hierro, presenta un canto, se relaciona con Homero o con algún dios, o es simplemente humano. Por último, la inspiración y el ingenio se encuentran en trece de los fragmentos, a veces simbolizados en la figura de Apolo o de un poeta y en un caso representado por cien alientos (*spiramina*).

La estructura sintáctica de la prótasis es, en una amplia mayoría, la de la oración concesiva con la conjunción *si*. Algunos autores expresan la concesión en la apódosis, mediante las conjunciones *vel*, *etsi* o *licet*. La oración introducida por un *si* condicional sólo es utilizada en tres fragmentos: en los de Arator y Alcuino se trata de exclamaciones desiderativas y en el de San Enodio la condición se combina con una apódosis que contiene el adverbio *vix*. En cuanto a la construcción de la apódosis, notamos que la manera más utilizada para expresar la inefabilidad por parte del sujeto es

la negación de verbos que implican el significado de ‘capacidad’. Así, *posse* aparece en quince de los fragmentos, *quire* en cinco, *satis esse* en dos, *valere*⁷⁰ en dos, y también figuran una vez los verbos *sufficere* y *suppetere* y la construcción *exilis o tenuis esse*. Muchas veces la imposibilidad del sujeto se sugiere con el uso de tiempos verbales o bien del modo subjuntivo, el pretérito imperfecto en cuatro casos y el presente en tres, o bien con el futuro del modo indicativo en una oración interrogativa cuyo sujeto es *quis* o acompañado de la negación en otro de los casos.

Si observamos el objeto de la inefabilidad del tópic, notamos que, en once fragmentos, lo que los autores dicen no poder expresar son actos, figuras o relaciones personales y, en diez fragmentos, es el dolor ajeno o los crímenes sufridos por otros. Si a estos últimos agregamos los cuatro casos en que la inefabilidad está aplicada a las penas infernales, los tres casos en los que el sujeto no puede describir engaños y los casos en que la imposibilidad de expresión se aplica al dolor propio y a las faltas cometidas por uno mismo, contamos veinte ocasiones en las que el tópic apunta a la inefabilidad del mal. En todos estos fragmentos, el tópic funciona como hipérbole del objeto y la incapacidad de hablar de él no se deriva del sujeto sino de la superioridad del mismo objeto. Los dones, atributos o actos de Dios aparecen como el objeto en seis fragmentos. De la misma manera, si añadimos a estos los casos en que se exalta, con el tópic, la figura de una divinidad pagana, de personajes políticos, de santos o de un amigo o maestro, obtenemos diecisiete situaciones en las que la inefabilidad se aplica al bien. La alta incidencia de los actos o figuras personales como objeto se podría deber a la voluntaria presentación del sujeto como inferior al objeto y, en consecuencia, el tópic podría funcionar como *affectatio modestiae*. Sin embargo, solamente en tres de los fragmentos podemos afirmar que esta sea la función del tópic, aunque en todos los casos la hipérbole que representa el tópic está destinada al elogio.

También con respecto al objeto de inefabilidad, advertimos que en diez de los fragmentos, no se expresa efectivamente. En el caso de Plauto, no se percibe siquiera el concepto de inefabilidad, ya que el tópic funciona para expresar la conveniencia de callar. La ausencia del objeto se repite en el fragmento de Apuleyo, luego en el de Draconcio, y a partir de este autor, parece normal que el tópic aparezca para formular

⁷⁰ Sobre todo en latín eclesiástico y medieval, *valere* significa ‘poder, ser capaz’ (Niermeyer *valere*).

la imposibilidad de comunicar algo que, de hecho, no se comunica. San Enodio, San Pablo de Verdún, Teodulfo de Orleans, el autor de la *Visio sancti Pauli*, Byrhtferth, Fray Marcos y Juan de Salisbury usan el tópico de acuerdo con este comportamiento.

De los cuarenta y tres fragmentos del tópico analizados, la mayoría pertenece al género epistolar, concentrado en las obras de los siglos V al VIII d. C. El tópico comienza a aparecer en el género épico, en el cual se insertan nueve de las obras, entre los siglos III a. C. y I d. C., si exceptuamos la obra de Homero, y la de Coripo, datada en el decenio del 550 d. C. Se encuentra en la comedia de Plauto y en las sátiras de Lucilio y Persio, pero también se presenta en las obras didácticas de Virgilio y Ovidio y, más tarde, en las de Lactancio, San Orencio de Auch, Casiodoro y Juan de Salisbury. Aparece en la milesia de Apuleyo, único ejemplo del tópico en la prosa de ficción de la literatura latina. En el siglo IV también, con las *Laudes Domini*, el empleo del tópico se amplía hacia el panegírico, género en el que volverá a aparecer en los siglos VI y XII, con las obras de Prisciano y Guillermo de Chester, respectivamente. El tópico es usado por la épica bíblica de Sedulio, Draconcio, San Avito y Arator, en los siglos V y VI. Su uso se extiende al género apocalíptico o de visión del más allá con la versión de la *Visio sancti Pauli*, probablemente del siglo IX, y reaparece en este género en el siglo XII, con la *Visio Tnugdali* de Marcos. Hacia el año 1000, contamos con el testimonio del tópico dentro de una hagiografía, la *Vita sancti Dunstani*.

Si analizamos la influencia del género literario en la constitución del tópico encontramos algunas observaciones llamativas y otras que pueden deducirse fácilmente de esta relación género-tópico. En la épica es destacable que, si bien aparecen mayormente todos los elementos, en la mitad de los casos está presente el elemento exterior, es decir, la inspiración venida desde fuera del sujeto (el ingenio, un furor nuevo, una lengua homérica, Apolo, el Helicón). En el género didáctico, la falsa modestia es una función del tópico que se repite, así como el recurso de la *praeteritio*. Estos rasgos se pueden relacionar con la fuerte conciencia de sí que el sujeto poético presenta en este género. En las visiones, como es esperable, el objetivo del tópico es la descripción de penas infernales; su función, por lo tanto, es la de hipérbole a causa de la superioridad del objeto en relación con el sujeto. La inefabilidad, además, se expresa en las dos visiones analizadas, con el verbo *posse*. El tópico se construye, en este género,

con uno solo de los elementos: las lenguas. Además muestran similitudes: la prótasis del fragmento de la *Visio sancti Pauli* presenta ciento cuatro lenguas para cada uno de los cien hombres que hablaran desde el comienzo del mundo, la del fragmento de la *Visio Tnugdali* contiene cien cabezas y cien lenguas en cada una de ellas. En los panegíricos, la presencia de la inspiración también está acentuada: aparecen Apolo, una fuente de ingenio y la fuente de Hipocrene. La inefabilidad, en este género, sólo se expresa con la negación de los verbos *quire*, *posse* y *satis esse*, verbos todos que enuncian capacidad. Los objetos de la inefabilidad son actos o figuras personales, o dones de Dios. Las epístolas exhiben bastante libertad en la composición del tópico. Su rasgo sugestivo es la incorporación del tópico como cita textual: ocurre en cuatro de las cartas de San Jerónimo y en las *Variae* de Casiodoro. En la épica bíblica se advierte una característica singular: en todos los fragmentos aparece la voz de hierro y, en dos de ellos, acompañada de cien *soni*.

En la historia del tópico, no todos los autores aportan innovaciones ni todos ejercen una gran influencia en otros como para suscitar la imitación por parte de los escritores posteriores. Virgilio hereda el uso del tópico de sus antecedentes épicos (Homero, Ennio y Hostio) en la *Eneida*, sin embargo la estructura sintáctica y la disposición de los elementos se muestran como imitación del fragmento de Lucilio. No debemos olvidar que Virgilio usa el tópico por primera vez en su obra didáctica. El uso en este género es reforzado por Ovidio. Lactancio es el primero que utiliza el tópico en una obra de contenido cristiano. San Orencio, Casiodoro y Juan de Salisbury no añaden mayores novedades al empleo del tópico en este género. En lo que se refiere a los elementos, dentro del género épico, Ennio cambia el material del corazón de bronce a hierro y Hostio aumenta el número de bocas y lenguas a cien. Por la fragmentariedad de estas obras, no podemos observar si estos autores introducen otras transformaciones en el uso del tópico.

Plauto es el único autor que lo utiliza en una comedia. Ocurre lo mismo con Apuleyo, en la prosa de ficción, milesia en este caso. Además de la innovación genérica, Apuleyo es el precursor en cuanto presenta como objeto de la inefabilidad a una divinidad. Recordemos que el tema de lo indecible es clave en la retórica del discurso

religioso y que, a partir de las *Laudes Domini*, el tópico de las cien bocas comenzará a expresar la inefabilidad del Dios cristiano.

Lucilio es el primer autor que usa el tópico en la sátira. Aulo Persio, aunque también lo usa en la sátira, ridiculiza a los poetas que ya lo han convertido en lugar común y luego, al emplearlo sin sentido burlesco, no imita la estructura ni el vocabulario de su antecesor en el género, pero tampoco los de los demás autores anteriores.

Ovidio enriquece el tópico, aportando variaciones en los elementos, la estructura sintáctica y su funcionamiento general. Por ejemplo, Ovidio es el primero que no usa estructuras con la conjunción *si*. Aulo Persio, Apuleyo, Sedulio, Arator, San Enodio y Casiodoro (en el fragmento de sus *Variae*) tampoco usan estructuras con *si*, independientemente del género de sus obras.

El tópico aparece por primera vez en una visión en la *Visio sancti Pauli* y vuelve a aparecer en el mismo género con la *Visio Tnugdali*. El uso del tópico en el panegírico tiene su origen en las *Laudes Domini*. Prisciano, que también lo presenta en un panegírico, imita en ciertos aspectos el fragmento de las *Laudes*: aparecen mil lenguas y está presente también el canto (*carmen novum*), que figura como participio en las *Laudes* (*canens*). Guillermo de Chester, cuyo fragmento pertenece al mismo género, sólo comparte, entre los elementos, la inspiración con Prisciano: la fuente de ingenio es sustituida por Apolo que rocía con el agua de la fuente de Hipocrene.

En el género epistolar el tópico es introducido por San Jerónimo, que sigue el modelo de Virgilio casi textualmente. San Enodio, en su fragmento también de género epistolar, agrega como elemento las almas de poetas (*poetarum spiritus*). En la carta de Casiodoro no hay elementos: él sólo usa la apódosis de Virgilio, a quien cita explícitamente. San Pablo de Verdún, aunque sólo toma de Virgilio la lengua de hierro como elemento, alude a él con la proposición *ut quidam poeta ait*, y agrega también cien alientos (*spiramina*). Alcuino no introduce mayores innovaciones en cuanto al uso del tópico en el género y Teodulfo modifica la presentación de los elementos con una voz de bronce que da palabras de hierro.

Sedulio es el primero en usarlo en la épica bíblica. Draconcio, cuyo fragmento pertenece al mismo género, sin embargo, no sigue su modelo sino que varía los

elementos que componen el t3pico, sin caracterizarlos en n3mero sino por comparaci3n con partes del cuerpo. San Avito no incluye modificaciones en cuanto a los elementos, pero sugiere en el fragmento los nombres de Homero y de Virgilio. El fragmento de Arator, tambi3n de 3pica b3blica, parece imitar el modelo de Sedulio en lo que respecta a algunos elementos: *vox ferrea* y *centeni soni*. Byrhtferth, por su parte, es el 3nico que incorpora el t3pico en una hagiograf3a.

Tal vez lo m3s dif3cil de establecer sea la transmisi3n del t3pico durante los quince siglos que abarcan las obras de literatura latina que hemos analizado, teniendo en cuenta tambi3n el antecedente hom3rico. Hinds advierte el problema de distinguir entre una alusi3n o referencia voluntaria y una confluencia accidental. Adem3s, las similitudes de palabras, pensamientos o frases entre autores pueden deberse tanto a una fuente en com3n, como al uso de estos en funci3n de la descripci3n de una situaci3n similar, e incluso por la pertenencia al mismo g3nero literario (1998: 19). Sabemos que Ennio imit3 la 3pica hom3rica y seguramente haya tomado de este poeta el t3pico de las muchas bocas. Lucilio conoca la obra de Ennio y probablemente lo haya heredado de 3l aunque, por la cantidad de bocas y lenguas, podr3amos pensar en la posibilidad de que se lo haya transmitido Hostio. A pesar de la posibilidad de emparentar el texto de Lucilio con el de Plauto por una mayor afinidad gen3rica, resulta m3s probable la conexi3n del autor sat3rico con los 3picos que lo precedieron. Virgilio parece haber recibido el t3pico de Lucilio, por la similitud de la estructura y de los elementos, aunque no por su empleo en el g3nero 3pico. Seg3n el testimonio de Servio, as3 habr3a sido su transmisi3n. Pero Macrobio, sin embargo, se3ala a Hostio como el intermediario entre Homero y Virgilio. Todo indica que, de acuerdo con Hinds (1998: 35-37), Virgilio se habr3a servido de cuatro modelos diferentes, que combin3 en su uso del t3pico: Homero, Ennio, Hostio y Lucilio. Virgilio fue el modelo formal de la poes3a en los siglos posteriores a su muerte y sabemos que su obra fue objeto de numerosos estudios gramaticales y ret3ricos. La imitaci3n de Virgilio constitu3a una parte fundamental de la ense3anza escolar. Ovidio fue un poeta polifac3tico, que cultiv3 una amplia variedad de g3neros literarios, y conoca la obra de Homero y Virgilio, de los cuales seguramente haya extra3do el t3pico de las cien bocas. El poeta griego es mencionado expresamente en el fragmento de los *Fasti*. Pero tambi3n la aparici3n de un vocablo (*totidem*)

emparenta el fragmento del *Ars* con el de Hostio. La obra de Valerio abunda en ecos homéricos y virgilianos, aunque por la posición y la función del tópico para presentar un catálogo de ejércitos podríamos acercarlo más al modelo griego. Aulo Persio muestra muchas similitudes en el uso del tópico con las obras de Ovidio (por ejemplo, la ausencia de estructura con la conjunción *si* o el carácter personal del objeto de la inefabilidad). Silio Itálico siguió los modelos de Homero, Ennio, Virgilio y Ovidio. Lo mismo puede afirmarse acerca de Estacio, aunque en la obra de este autor las alusiones virgilianas son las más numerosas y la influencia ovidiana muy intensa. Se puede establecer, incluso, cierta relación no sólo entre el estilo de presentación del tópico de Silio y el de Estacio, sino también entre el objeto de la inefabilidad del tópico en ambos autores, lo cual habilitaría a postular al primero como modelo del segundo. Apuleyo exhibe en su obra alusiones a Virgilio y a Homero, pero también exhibe la influencia de Plauto y Ovidio en su estilo. En el uso del tópico, Apuleyo parece seguir la tradición de los autores anteriores, aunque especialmente por su función se acerca a los *Fasti* de Ovidio y las *Sátiras* de Persio. De todos modos, el mejor testimonio que tenemos de que el tópico ya era un lugar común desde, al menos, el siglo I d. C., es el mismo texto de Persio, en el que ridiculiza a los poetas que lo usan. Además, en la Edad Media, autores como Virgilio y Ovidio continuaron siendo modelos a imitar en cuanto a los aspectos formales de sus obras, si no en sus contenidos.

En cualquier caso, el tópico de las cien bocas cumple una función alusiva. En otras palabras, cada autor que utiliza el tópico busca despertar en el lector el reconocimiento de la referencia a la obra de otro autor o a la tradición misma del tópico, que abarca los usos del tópico en distintos autores. Por lo tanto, un tópico no es nunca una confluencia accidental, pero tampoco un motivo inerte del que se sirven todos los autores para el mismo fin. Siguiendo la clasificación de Conte y Barchiesi, existen dos modos de imitación: el modelo-ejemplar y el modelo-código. El primero consiste esencialmente en recuperaciones textuales y su fin es la reproducción con o sin transformación de *loci* singulares. El segundo se basa en la imitación de estilos, convenciones, normas, géneros; el modelo funciona como matriz generativa y su fin es la creación de un análogo del texto imitado (1993: 93-95). Para Hinds, el tópico es una alusión que funciona de ambos modos y esa es la razón por la cual no es un motivo

inerte: los cambios que introduce cada autor constituyen negociaciones dentro del sistema (1998: 41). A través del análisis del tópico de las cien bocas y de la observación de las variaciones que los autores van aportando a lo largo de la historia de la literatura latina, no podemos más que confirmar esta teoría e incluso afirmar que el mismo código o modelo-código no es inerte.

Por lo tanto, antes que observar una “historia” del tópico con un efecto narrativo, en la que éste llegaría a su saturación, exhibiría su crisis en el fragmento de la obra de Persio y luego sufriría una inevitable decadencia, como propone Barchiesi (1994: 57), notamos un evidente desarrollo constante, sobre todo teniendo en cuenta las renovaciones que surgen en su etapa tardoantigua y medieval. Estas renovaciones consisten especialmente en la expansión del uso del tópico a géneros literarios ya existentes y nuevos, la variación del modo de presentar los elementos que lo componen (innovaciones en el léxico, en el orden, en las expresiones figuradas y en la sintaxis), y la incorporación de nuevos objetos de inefabilidad o modificación de objetos ya utilizados según el contexto de producción y las circunstancias históricas de ciertas obras.

Dado este desarrollo constante, no parece conveniente postular un cambio de dirección absoluto del tópico de las cien bocas a partir del período tardoantigo y medieval inaugurado, en este caso, por el fragmento de la obra de Lactancio. Por el contrario, es a pesar de los cambios sociales, culturales e incluso de los paradigmas literarios, que el tópico se sostiene; los autores que lo utilizan demuestran, con ello, que la tradición clásica no sucumbe con el surgimiento de una nueva edad histórica. Tal vez la supervivencia del tópico se deba a su polivalencia semántica o a su amplia funcionalidad, características que pueden haber estado presentes desde Homero de manera potencial pero que la misma tradición ha logrado fijar de hecho. Este fenómeno sólo es posible si concebimos el tópico como entidad abierta y variable, como un recurso que posibilita la alusión al mismo tiempo que la nueva expresividad, como un código asentado del que se puede hacer uso parcial y a la vez modificar con cada uso.

16. Bibliografía

16. 1. Bibliografía primaria

Arévalo, Francisco (ed.). *Dracontii Poetae Christiani Saeculi V.: Carmina ex manuscriptis Vaticanis duplo auctiora iis, quae adhuc prodierunt*. Roma: Antonio Fulgonio, 1791.

Arjona, Juan de (ed.). *La Tebaida por Publio Papinio Estacio*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando, 1888.

Baehrens, Emil (ed.). *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Leipzig: Teubner, 1875.

Balash, Manuel y Dolç, Miguel (eds.). *Juvenal. Persio. Sátiras*. Madrid: Gredos, 1991.

Baluze, Etienne (ed.). *Lucii Caecilii Firmiani Lactantii De mortibus persecutorum*. Trajecti ad Rhenum: Francisci Halma, 1692.

Baluze, Etienne (ed.). *Miscellanea*, vol. IV. Lucca: V. Junctinium, J. Riccomini, 1764.

Bauer, Ludwig (ed.). *Silius Italicus. Punica*. Leipzig: Teubner, 1890-2.

Bellessort, André (ed.). *Virgile. Énéide*. 2me. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1937.

Birt, Theodor (ed.). *Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi*, t. X. Berlín: Weidmann, 1892.

Bonifaz Nuño, Rubén (ed.). *P.Ovidii Nasonis Metamorphoseon*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Bornecque, Henri y Richard, F (eds.). *Macrobe. Les Saturnales*. Paris: Garnier, 19??.

Bornecque, Henri (ed.). *Ovide. L'art d'aimer*. París: Les Belles Lettres, 1929.

Brandes, Herman (ed.). *Visio s. Pauli*. Halle: Niemeyer, 1885.

Burmann, Pieter (ed.). *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Leiden: Samuelem Luchtmans, 1724.

Büttner-Wobst, Theodor. *Polybii historiae*. Leipzig: Teubner, 1882.

Cameron, Alan. "The Vergilian Cliché of the Hundred Mouths in Corippus" en *Philologus* 111, 1967, pp. 308-309.

- Carrion, Louis (ed.). *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Genève: Isaias Le Preux, 1617.
- Cartault, Augustin (ed.). *Perse. Satires*. Paris: Les Belles Lettres, 1929.
- Casaubon, Isaac (ed.). *Auli Persii Flacci Satirarum Liber cum eius vita, veteris scholiaste*. Leipzig: Aug. Lehnholdi, 1833 (Paris, 1605).
- Caussin de Perceval, Jean-Jacques-Antoine (ed.). *Valerius Flaccus. L'Argonautique ou conquête de la toison d'or*. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1839.
- Castillo Bejarano, Miguel (ed.). *Claudiano. Poemas*. Madrid: Gredos, 1993.
- Clausen, Wendell Vernon (ed.). *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Corpet, Etienne François. *Poésies de Priscien: La périégèse, Les poids et mesures, Eloge d'Anastase*. Paris, Panckoucke, 1845.
- Courtney, Edward. *The fragmentary Latin poets*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Crespo Güemes, Emilio (ed.). *Homero. Ilíada*. Madrid: Gredos, 1991.
- Dolç, Miguel (ed.). *Persio. Sátiras*. Barcelona: Publicaciones de la Escuela de Filología de Barcelona, 1949.
- Duff Duff, James (ed.). *Silius Italicus. Punica*. (Loeb Classical Library). London, Heinemann: Harvard University Press, 1961 (1934).
- Dümmler, Ernst (ed.). *Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi*, t. III, 2. Berlin: Weidmann, 1878.
- Dümmler, Ernst (ed.). *Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi*, t. VI, 2. Berlin: Weidmann, 1878.
- Dümmler, Ernst (ed.). *Monumenta Germaniae Historica. Poetae*, t. I, 1. Berlin: Weidmann, 1881.
- Dümmler, Ernst (ed.). *Monumenta Germaniae Historica. Epistolae*, t. III, 5. Berlin: Weidmann, 1892.
- Dümmler, Ernst (ed.). *Monumenta Germaniae Historica M.G.H. Epistolae*, t. IV. Berlin: Weidmann, 1892.

Ellis, Robinson (ed.). *Orientii carmina in Poetae Christiani Minores (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. XVI, pars I)*. Wien: F. Tempsky, 1888, pp. 191-261.

Endlicher, Stephan Ladislaus (ed.). *Prisciani grammatici De laude imperatoris Anastasii, et De ponderibus et mensuris carmina*. Wien, Schalbacher, 1828.

Ernout, Alfred (ed.). *Lucrèce. De la Nature*. Paris: Les Belles Lettres, 1942-1946.

Fernández Corte, C. y Espinosa Pólit, A. (eds.). *Virgilio, Eneida*. Barcelona: Altaya, 1994 (Madrid: Cátedra, 1993).

Ferrara, Giovanni (ed.). *Ovidio. Tristia*. Pavia: Torino, 1902.

García Hernández, Benjamín (ed.). *Plauto. Comedias (Anfitrión, Las Báquides, Los Menecmos)*. Madrid: Akal, 1993.

Garet, Jean (ed.). *Magni Aurelii Cassiodori Senatoris, viri patricii, consularis et Vivariensis Abbatis Opera Omnia*. Ruan: Dezallier, 1679.

Garrod, Heathcote William. *P. Papini Stati. Thebais et Achilleis*. Oxford: Clarendon Press, 1953.

Giarratano, Cesare (ed.). *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Mediolani-Panormi-Neapoli: R. Sandron, 1904.

González-Haba, Mercedes (ed.). *Plauto. Comedias I (Anfitrión, La comedia de los asnos, La comedia de la olla, Las dos Báquides, Los cautivos, Cásina)*. Madrid: Gredos, 1992.

González Vázquez, José (ed.). *Ovidio. Tristes. Pónticas*. Madrid: Gredos, 1992.

Guillén Cabañero, José. *AA.VV. La sátira latina*. Madrid: Akal, 1991.

Hall, J. B. (ed.). *Claudii Claudiani Carmina*. Leipzig: Teubner, 1985.

Hecquet-Noti, Nicole (ed.). *Avit de Vienne. Histoire spirituelle*. Paris: Editions du Cerf, 1999.

Huemer, Johann (ed.). *Sedulii Opera Omnia*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.

Jahn, Otto (ed.). *Auli Persii Flacci Satirarum Liber cum scholiis antiquis*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1843.

Klotz, Alfred (ed.). *P. Papini Stati Thebais*. Leipzig: Teubner, 1908.

- Kramer, Otto (ed.). *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo*. Leipzig: Teubner, 1913.
- Labourt, Jérôme (ed.). *Saint Jérôme, Lettres*. Paris: Les Belles Lettres, 1953.
- Lachmann, Karl (ed.). *T. Lucreti Cari De Rerum Natura Libri sex*. Berlin: Reimeri, 1840.
- Ladero, Miguel Ángel (ed.). *Juan de Salisbury. Policraticus*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Lafaye, Georges (ed.). *Ovide. Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1928-1930.
- Langen, Peter (ed.). *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Berlin: S. Cavalry & Co., 1896.
- Léglise, Sébastien (ed.). *Oeuvres complètes de Saint Ennodius, évêque de Pavie*. Paris: Picard et Fils, 1906.
- López Moreda, Santiago (ed.). *Valerio Flaco. Las Argonáuticas*. Madrid: Akal, 1996.
- López, Vicente Cristóbal (ed.). *Ovidio. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Madrid: Gredos, 1995 (1989).
- Madan, Martin. *A New and Literal Translation of Juvenal and Persius*. Dublin: Brett Smith & Son, 1820.
- Martos, Juan (ed.). *Apuleyo. Las metamorfosis o El asno de oro*. Madrid: CSIC, 2003.
- Martos, Juan (ed.). *Ennio, Fragmentos*. Madrid: Gredos, 2006.
- Marx, Friedrich (ed.). *C. Lucilii Carmina Reliquiae*. Leipzig: Teubner, 1904.
- Mazon, Paul (ed.). *Homère. Iliade*. (3me. éd.) Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- Mazzucchelli, Pietro (ed.). *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos seu de bellis libycis libri VII*. Milano: Imp. ac Reg. Typogr., 1820.
- Mori, Roberto. *Aratoris Historia Apostolica. Libro Primo: Traduzione e commento*. Milano: Università degli studi di Milano, 2013.
- Mozley, John Henry (ed.). *Statius, Thebaid, Achilleid*. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

- Mozley, John Henry (ed.). *Valerius Flaccus, Argonautica*. Cambridge: Harvard University Press, 1928.
- Naudet, Joseph (ed.). *M. Accii Plauti Comoediae*. Paris: Firmin Didot, 1830.
- Niebuhr, Barthold Georg (ed.). *Corpus scriptorum historiae Byzantinae. Vol. 28: Merobaudes et Corippus*. Bonn: Weber, 1836.
- Nisard, Désiré (ed.). *Stace, Martial, Manilius, Lucilius Junior, Rutilius, Gratius Faliscus, Némésianus et Calpurnius, oeuvres complètes*. Paris: Firmin Didot, 1865.
- Nixon, Paul (ed.). *Plautus I. Amphitryon. The Comedy of Asses. The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*. London: William Heinemann, 1916.
- Orbán, Arbad Peter (ed.). *Aratoris subdiaconi Historia Apostolica*. Turnhout: Brepols, 2006.
- Platnaeur, Maurice y Heinemann, William (eds.). *Claudian Vol. 1*. London, New York: G.P. Putnam's Sons, 1922.
- Polle, Konrad Friedrich (ed.). *Ovidio. Metamorphoseon*. Leipzig: Teubner, 1898.
- Quiñones Melgoza, José (ed.). *Ovidio. Tristia*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987.
- Ramírez Tirado, Ana (ed.) *Coripo, Flavio Cresconio. Juánide. Panegírico de Justino II*. Madrid: Gredos, 1997.
- Ritschl, Friedrich Wilhelm (ed.). *M. Acci Plauti Bacchides*. Halle: In Libraria Orphanotrophei, 1835.
- Robertson, Donald Struan (ed.). *Apulée. Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- Rodríguez Alonso, Cristóbal (ed.). *Homero. La Ilíada*. Madrid: Akal, 1986.
- Rubio Fernández, Lisardo (ed.). *Apuleyo. El asno de oro*. Madrid: Gredos, 1978.
- Ruiz Bueno, Daniel (ed.). *Cartas de San Jerónimo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962.
- Segalá y Estalella, Luis (ed.). *Homero. La Ilíada*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Segura Munguía, Santiago (ed.). *Lucio Apuleyo. Las Metamorfosis o El asno de oro*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1992.
- Segura Ramos, Bartolomé (ed.). *Ovidio. Fastos*. Madrid: Gredos, 1988.
- Schade, Oscar (ed.). *Visio Tnugdali*. Halle: Libraria Orphanotrophei, 1869.

- Schenkl, Karl (ed.). *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo*. Berlin: Weidmann, 1871.
- Shackleton Bailey, David Roy (ed.). *Statius. Thebaid*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Schaff, Philip y Wace, Henry (eds.). *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church. Second Series. Volume 6. Jerome: Letters and Select Works*. Edinburgh: T&T Clark, 1892.
- Silverstein, Theodore. *Visio Sancti Pauli: The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*. Studies and Documents 4. London and Toronto: Christophers, 1935.
- Stubbs, William. *Memorials of Saint Dunstan, Archbishop of Canterbury*. London: Longman, 1874.
- Teja, Ramón (ed.). *Lactancio. Sobre la muerte de los perseguidores*. Madrid: Gredos, 1982.
- Vahlen, Johannes (ed.). *Ennianae poesis reliquiae*. Leipzig: BG Teubner, 1928.
- Van Oudendorp, Frans. *Apuleii Opera Omnia, cum Notis Integris. Tomus Primus continens Metamorphoseon Libri XI*. Leiden: Van der Eyk et Vygh, 1786.
- Vigil, José María (ed.) *Persio. Sátiras*. México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1879.
- Viveros, Germán (ed.). *Persio. Sátiras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Villalba Álvarez, Joaquín (ed.). *Silio Itálico. La Guerra Púnica*. Madrid: Akal, 2005.
- Vollmer, Friedrich (ed.). *Poetae Latini Minores V Dracontii De Laudibus Dei, Satisfactio, Romulea, Orestis Tragoedia, Fragmenta Incerti Aegritudo Perdicae*. Leipzig: Teubner, 1914.
- Wagner, Albrecht (ed.). *Visio Tnugdali. Lateinisch und Altdeutsch*. Erlangen: Andreas Deichert, 1882.
- Warburg, Inés (ed.). *Anónimo. Laudes Domini. Loas del Señor*. Buenos Aires: Ágape, 2011.

Webb, Clement Charles Julian (ed.). *Joannis Saresberiensis Episcopi Carnotensis Policratici sive De Nugis Curialum et Vestigis Philosophorum Libri VIII*. Oxford: Clarendon, 1909.

Weichert, August (ed.). *Poetarum Latinorum Hostii Laevii, C. Licinii Calvi aliorumque vitae et Carminum Reliquiae*. Leipzig: Teubner, 1830.

16. 2. Bibliografía secundaria

Arweiler, Alexander. "Interpreting cultural change: semiotics and exegesis in Dracontius' *De laudibus Dei*" en Otten, Willemien y Pollmann, Karla (eds.). *Poetry and exegesis in premodern Latin Christianity: the encounter between Classical and Christian strategies of interpretation*. Leiden, Boston: Brill, 2007, pp. 147-172.

Bauzá, Hugo F. *Las 'Geórgicas' de Virgilio*. Buenos Aires: EUDEBA, 1989.

Barchiesi, Alessandro. "Cento bocche: narrativa e valutazione nello studio dell'epica romana" en *Reges et proelia. Orizzonti e atteggiamenti dell'epica antica: Incontri, Pavia, 17 marzo 1994*. Como: Università degli studi di Pavia, 1994, pp. 45-71.

Barreda Edo, Pere-Enric. *Studia Statiana: estudios sobre la tradición española de la Tebaida de Estacio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1992.

Bowra, Cecil Maurice. *Historia de la literatura griega*. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Canter, Howard Vernon. "The figure *adynaton* in greek and latin poetry", *American Journal of Philology* 51, 1930, pp. 32-41.

Clark, John R. "Structure and Symmetry in the *Bacchides* of Plautus" en *Transactions of the American Philological Association* 106. The Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 85-96.

Comparetti, Domenico. *Virgilio nel medio evo*. Firenze: La Nuova Italia, 1943.

Conte, Gian Biagio y Barchiesi, Alessandro. "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità" en AAVV. *Lo spazio letterario di Roma antica. Volume I: La produzione del testo*. Roma: Salerno Editrice, 1993.

Courcelle, Pierre. "Le cliché virgilien des cent bouches" en *Revue des Études Latines* XXXIII. Paris: Société des Études Latines, 1956, pp. 231-240.

Criado, Cecilia. “Tragicidad y epicidad de la Tisífone estaciana” en *Cuadernos de Filología Clásica* 16, 1999, pp. 141-161.

Cucchiarelli, Andrea. “*Venusina lucerna*: Horace, Callimachus, and Imperial Satire” en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (ed.). *A Companion to Persius and Juvenal*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.

Curcio, Gaetano. *Storia della letteratura latina*. Milano: Dante Alighieri, 1934.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: FCE, 1955.

Dalzell, Alexander. *The criticism of didactic poetry: essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Dilke, Oswald Ashton Wentworth. “The Value of the Puteaneus of Statius” en *Acta Classica* 5, 1962, pp. 58-63.

Dinter, Martin. “The Life and Times of Persius: The Neronian Literary «Renaissance»” en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (ed.). *A Companion to Persius and Juvenal*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.

Disandro, Carlos. “Ennio, poeta fundante” en *Semana de Estudios Romanos*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1986.

Dolç, Miguel. “Supervivencia de un mito virgiliano: la Sibila” en Bauzá, Hugo (comp.). *Virgilio en el bimilenario de su muerte*. Buenos Aires: Parthenope, 1982, pp. 25-37.

Dowden, Ken. “Apuleius and the Art of Narration” en *The Classical Quarterly*, New Series 32/2. Cambridge University Press, 1982, pp. 419-435.

Durán Gudiol, Antonio. “San Oriencio, obispo de Auch” en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* N° 21, 1955, pp. 1-14.

Dutoit, Ernest. *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1936.

Fernández, Christian. *El asno milesio: Estudio sobre el género literario de Las metamorfosis o el asno de oro de Apuleyo* [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2013.

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/asno-milesio-estudio-genero.pdf> [consultada el 04-08-2014].

Finkelparl, Ellen. *Metamorphosis of Language in Apuleius. A Study of Allusion in the Novel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

Fitch, John G. "Aspects of Valerius Flaccus' Use of Similes" en *Transactions of the American Philological Association* 106. The Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 113-124.

Fraschini, Alfredo Eduardo. *La poesía épica en el siglo VI de Roma*. Buenos Aires: Jano, 1979.

Fränkel, Hermann. *Ovid: a poet between two worlds*. Berkeley: University of California Press, 1945.

García Hernández, Benjamín. "La estructura dramática de *Las Báquides* de Plauto" en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 15. Madrid: Universidad Complutense, 1998, pp. 110-131.

Garson, R. W. "Homeric Echoes in Valerius Flaccus' *Argonautica*" en *The Classical Quarterly*, New Series 19/2. Cambridge University Press, 1969, pp. 362-366.

Garson, R.W. "Valerius Flaccus the Poet" en *The Classical Quarterly*, New Series 20/1. Cambridge University Press, 1970, pp. 181-187.

Giangrande, Giuseppe. "Los tópicos helenísticos en la elegía latina" en *Emérita* 42/1. Madrid: CSIC, 1974.

González Marín, Susana. "La representación de la composición y la lectura en *Bacchides*" en Fernández Álvarez, María Pilar; Fernández Vallina, Emiliano; Martínez Manzano, Teresa (coord.). *Est hic varia lectio. La lectura en el mundo antiguo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 109-130.

Gowers, Emily. "Virgil's sibyl and the 'many mouths' cliché" en *Classical Quarterly* 55 (1). Cambridge: The Classical Association, 2005, pp. 170-182.

Graverini, Luca. "A Booklike Self: Ovid and Apuleius" en Nelis, Damien (ed.). *Aetas Ovidiana? ("Hermathena" 177-178, 2004-2005)*. Dublin: University of Dublin 2005, pp. 225-250.

Graverini, Luca. "The Ass's Ears and the Novel's Voice. Orality and the Involvement of the Reader in Apuleius' *Metamorphoses*" en Rimmel, Victoria (ed.).

Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel (“Ancient Narrative” suppl. 7). Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 2007, pp. 138-167.

Grimal, Pierre. *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*. Buenos Aires: EUDEBA, 1987.

Henríquez Ureña, Pedro. “Introducción” a Segalá y Estalella, Luis (ed). *Homero. La Ilíada*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Hernández Cardona, Francesc Xavier y Rubio Campillo, Xavier. *Breve historia de la guerra antigua y medieval*. Madrid: Nowtilus, 2010.

Hinds, Stephen. *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Hodgkin, Thomas (ed.). *The letters of Cassiodorus*. London: Henry Frowde, 1886.

Hooley, Daniel. *The Knotted Thong: Structures of Mimesis in Persius*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Hough, John N. “The Development of Plautus' Art” en *Classical Philology* 30/1. The University of Chicago Press, 1935, pp. 43-57.

Hudson-Williams, A. “Some Virgilian Echoes in Valerius Flaccus” en *Mnemosyne*, Fourth Series, 26/1. Brill, 1973, pp. 23-28.

Iglesias Montiel, Rosa María. “Estudio mitográfico de la «Tebaida» de Estacio” en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* 31/ 1-4. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1973, pp. 5-37.

Jaeger, Werner. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

Kenney, Edward John. “Satiric Textures: Style, Meter, and Rhetoric” en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (ed.). *A Companion to Persius and Juvenal*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.

Kirk, Geoffrey Stephen. *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós, 1985.

La Fico Guzzo, María Luisa. “El espacio representado como símbolo del espacio literario en el libro 6 de la Eneida” en *Faventia: Revista de Filología Clàssica* 25/2. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, pp. 99-108.

Lapidge, Michael. *Anglo-Latin Literature: 900-1066*. London: The Hambleton Press, 1993.

Le Clerc, Joseph-Victor. "Vie de Silius Italicus, et jugements qui ont été portés sur ce poete" en *Lucain, Silius Italicus, Claudien: oeuvres complètes avec la traduction en français*. Paris: J.-J. Dubochet et Compagnie, 1857.

López, Aurora; Pociña, Andrés. *Comedia romana*. Madrid: Akal, 2007.

Lorenzo, Juan Lorenzo. "Técnica descriptiva en Virgilio y Silio Itálico" en *Cuadernos de Filología Clásica* 15. Madrid: Universidad Complutense, 1978, pp 201-216.

Mariotti, Scevola. *Lezioni su Ennio*. Pesaro: Federici Editore, 1951.

Martínez Gázquez, José y Florio, Rubén. *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006.

McCartney, Eugene. "Vivid ways of indicating uncountable numbers" en *Classical Philology* 55/2. Chicago: University of Chicago Press, 1960, pp. 79-89.

Miguel, Raimundo de (ed.). *Colección de piezas literarias selectas latinas y castellanas*. Madrid: Miguel Ginesta, 1868. Vol. II

Miller, John. "Ritual Directions in Ovid's *Fasti*: Dramatic Hymns and Didactic Poetry" en *The Classical Journal* 75/3. 1980, pp. 204-214.

Mozley, John Henry. "Statius as an Imitator of Vergil and Ovid" en *The Classical Weekly* Vol. 27/5, 1933, pp. 33-38.

Murphy, James J. *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid: Gredos, 1989.

Newlands, Carole. "Statius and Ovid: Transforming the Landscape" en *Transactions of the American Philological Association* 134/1. The Johns Hopkins University Press, 2004, pp. 133-155.

Osgood, Josiah. "Introduction: Persius and Juvenal as Satiric Successors" en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (ed.). *A Companion to Persius and Juvenal*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.

Pagán, Victoria E. "The Mourning after: Statius "Thebaid" 12" en *The American Journal of Philology* 121/3. John Hopkins University Press, 2000, pp. 423-452.

Pernot, Laurent. *Rhetoric in Antiquity*. Washington: The Catholic University of America Press, 2005.

Pernot, Laurent. "The Rhetoric of Religion" en *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* Vol. 24, No. 3. Berkeley: University of California Press, 2006, pp. 235-254.

Perret, Jacques. *Virgile: l'homme et l'oeuvre*. Paris: Boivin, 1952.

Perry, Ben Edwin. "An Interpretation of Apuleius' *Metamorphoses*" en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 57. American Philological Association, 1926, pp. 238-260.

Piñero, Antonio. *Los apocalipsis*. Madrid: Edaf, 2007.

Pollmann, Karla. "Statius' "Thebaid" and the Legacy of Vergil's "Aeneid"" en *Mnemosyne*, Fourth Series 54/1, 2001, pp. 10-30.

Quesada, Ernesto. *La sociedad romana en el primer siglo de nuestra era. Estudio crítico sobre Persio y Juvenal*. Buenos Aires: M. Biedma, 1878.

Rosen, Ralph. "Satire in the Republic: From Lucilius to Horace" en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (ed.). *A Companion to Persius and Juvenal*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.

Ruiz de Elvira, Antonio. "Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio" en *Cuadernos de la Fundación Pastor* 15. Madrid: 1969, pp. 111-177.

Sánchez Salor, Eustaquio. "Presentación" a López Moreda, Santiago. *Valerio Flaco. Las Argonáuticas*. Madrid: Akal, 1996.

Sandy, Gerald N. Foreshadowing and Suspense in Apuleius' "Metamorphoses" en *The Classical Journal* 68/ 3. The Classical Association of the Middle West and South, 1973, pp. 232-235.

Schilling, Robert. "Tradición e innovación en el canto VI de la *Eneida* de Virgilio" en Bauzá, Hugo (comp.). *Virgilio en el bimilenario de su muerte*. Buenos Aires, Parthenope, 1982, pp. 129-142.

Schniebs, Alicia. *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Smith, Warren S. Jr. "The Narrative Voice in Apuleius' *Metamorphoses*" en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 103. American Philological Association, 1972, pp. 513-534.

Springer, Carl P. E. *The Gospel as epic in Late Antiquity: The Paschale Carmen of Sedulius*. Leiden: Brill, 1988.

Stella, Francesco. "Imitazione interculturale e poetiche dell'alterità nell'epica bíblica latina" en *Incontri triestini di filología classica 5 (2005-2006)*. Trieste: EUT - Edizioni Università di Trieste. 2006, pp. 9-24.

Stover, Tim. *Epic & Empire in Vespasianic Rome. A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Strand, Johnny. *Notes on Valerius Flaccus' Argonautica*. Göteborg: Almqvist & Wiksell, 1972.

Svendsen, James T. "Narrative Techniques in Apuleius' "Golden Ass"" en *Pacific Coast Philology* 18/1-2. Penn State University Press, 1983, pp. 23-29.

Tarnassi, José. *Los poetas del siglo VI de Roma. Estudiados en los escritores latinos*. Buenos Aires: J. Peuser, 1903.

Taylor, P. Ruth. "Valerius' Flavian *Argonautica*" en *The Classical Quarterly New Series* 44/1. Cambridge University Press, 1994, pp. 212-235.

Timpanaro Jr., Sebastiano. "Per una nuova edizione critica di Ennio" en *Studi Italiani di Filologia Classica* 23. Firenze: F. Le Monnier, 1948, pp. 5-58.

Tolkiehn, Johannes. *Omero e la poesia latina*. Bologna: Pàtron Editore, 1991.

Ullman, Berthold Louis. "Satira and Satire" en *Classical Philology* 8/2. University of Chicago Press, 1913, pp. 172-194.

Van der Berg, Christopher. "Imperial Satire and Rhetoric" en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (ed.). *A Companion to Persius and Juvenal*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012.

Vessey, David. "Lucan, Statius and the Baroque Epic" en *The Classical World* 63/7. John Hopkins University Press, 1970, pp. 232-234.

Vessey, David. *Statius and The Thebaid*. New York, Cambridge University Press, 1973.

Villeneuve, Francois. *Essai sur Perse*. Paris: Hachette, 1918.

Volk, Katharina. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Von Albrecht, Michael. *Historia de la literatura romana*. Vol. II. Barcelona: Herder, 1997.

Wijsman, Henri J. W. *Valerius Flaccus, Argonautica, Book VI: A Commentary*. Leiden: Brill, 2000.

Winkler, John J. "The Question of Reading" en *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*. Berkeley: University of California Press, 1991 (1985).

Zissos, Andrew. "Allusion and Narrative Possibility in the *Argonautica* of Valerius Flaccus" en *Classical Philology* 94/3. The University of Chicago Press, 1999, pp. 289-301.

16. 3. Bibliografía de referencia

Barthes, Roland. *Investigación retórica. La Antigua retórica, ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

Bennett, Charles Edwin. *New Latin Grammar*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 2000 (1908).

Encyclopedia Britannica vol. XIII (11° ed.), New York: Cambridge University Press, 1910, p. 802.

García de Diego, Vicente. *Diccionario ilustrado Latino-Español Español-Latino*. 9ª edición. Barcelona: Bibliograf, 1972 (1954).

Glare, P.G.W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

Hernández, Francisco Xavier y Rubio, Xavier. *Breve historia de la guerra antigua y medieval*. Madrid: Nowtilus, 2010.

Kenney, Edward John y Clausen, Wendell Vernon (eds.). *The Cambridge History of Classical Literature: Volume 2, Latin Literature, Part 4, The Early Principate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos, 1975.

Leverett, Frederick Percival. *New and Copious Lexicon of the Latin Language; compiled chiefly from the Magnum totius latinitatis lexicon of Facciolati and Forcellini, and the German works of Scheller and Luenemann*. Boston: J.H. Wilkins and R.B. Carter, 1839.

Lewis, Charlton T. y Short, Charles. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

Liddell, Henry George y Scott, Robert. *Greek- English Lexicon*. 7th edition. Oxford: Clarendon Press, 1945 (1889).

Lindsay, Wallace Martin. *Syntax of Plautus*. Oxford: James Parker and Co., 1907.

Martín Puente, Cristina. *La expresión de la concesividad en latín clásico: su análisis y distribución sintáctica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Latina. 1998. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3065001.pdf> [consultada el 03-10-2014].

Niermeyer, Jan Frederik. *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*. Leiden: Brill, 1976

Nutting, Herbert C. *Studies in the Si-Clause*. Berkeley: The University Press, 1905.

Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.

Pabón de Urbina, José M. *Diccionario manual griego*. 18^a edición. Barcelona: Vox, 2000 (1967).

Rodríguez Rosique, Susana. *Pragmática y gramática: condicionales concesivas en español*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

Sánchez Salor, Eustaquio. *Historiografía latino-cristiana. Principios, contenido, forma*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006.

Sinnot, Eduardo (ed.). *Aristóteles. Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2006.

Smith, William (Ed.). *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London: John Murray, 1873.

Apéndice

Cuadro 1. Las obras

	datación	género	contexto de producción / fin	contexto de recepción / difusión
Homero, <i>Ilíada</i>	s. IX / VIII a. C.	épico	<ul style="list-style-type: none"> - compuesto para la recitación - con el fin de conservar viva la gloria pasada y construir el ideal heroico 	<ul style="list-style-type: none"> - sus primeros receptores fueron los guerreros (por eso hay descripción de combates y armas, valores del héroe; pero se incluyen sucesos cotidianos para no aburrir) - difusión oral en audiciones colectivas en fiestas de la nobleza o populares (certámenes de recitación) - escrita a partir del s. V a. C.
Plauto, <i>Las Báquides</i>	entre los años 189 y 188 a. C.	comedia <i>palliata</i>	<ul style="list-style-type: none"> - compuesta para ser representada, con una notable adaptación al gusto del público, pero observando también que las representaciones formaban parte de juegos organizados por el gobierno. - su fin es principalmente entretener, aunque la identificación de las situaciones inmorales con el ambiente griego manifiesta cierta transmisión de modelos positivos de comportamiento. 	<ul style="list-style-type: none"> - éxito inmediato, por ser un género popular de temas universales. - amplia difusión
Ennio, <i>Annales</i>	s. III / II a. C.	épico	<ul style="list-style-type: none"> - escrita con la intención de narrar la historia de Roma, abarcando desde su origen mítico hasta la historia reciente. - para conservar la historia romana desde sus orígenes míticos y registrar 	<ul style="list-style-type: none"> - gran recepción pero sustituida como modelo por la <i>Eneida</i>. - amplia difusión hasta el siglo II d. C. - no conservada.

			detalladamente hechos más contemporáneos al autor.	
Hostio, <i>Bellum Histricum</i>	s. II a. C.	épico	- su fin es narrar la Guerra de Histria.	- citado por cuatro autores entre los siglos II y VI d. C. - ningún autor de la Antigüedad habla de las fechas de su nacimiento y muerte ni de su vida. - sólo se conservan siete fragmentos.
Lucilio, <i>Sátiras</i>	s. II a. C.	sátira	- el fin de la sátira es criticar vicios o defectos humanos. - por su situación privilegiada respecto del poder político, Lucilio puede ridiculizar a los personajes de su época abiertamente.	- aunque Horacio no llega a admitir la superioridad de Lucilio, Valerio Catón, Cicerón, Quintiliano y Marcial, alaban su obra.
Virgilio, <i>Geórgicas</i>	entre los años 37 y 29 a. C.	didáctico	- su idea inicial habría sido la composición de un poema sobre la agricultura, y Mecenas habría sugerido incluir como tema la cría de animales. - el fin es exaltar el modelo de la agricultura, sin idealizarlo, mostrando la relación del hombre con la tierra.	- su recepción comienza con las lecturas entre amigos por el propio Virgilio. - luego de publicado, éxito inmediato (ya contaba con el éxito de las <i>Bucólicas</i> , representadas en teatro y ovacionadas)
Virgilio, <i>Eneida</i>	entre los años 30 y 19 a. C.	épico	- la idea de escribir una epopeya estaba latente en Virgilio desde el comienzo de su carrera. - contexto político favorable para exaltar ideal de gloria.	- Virgilio no quería que fuese publicada. Augusto muestra su interés en la obra desde que Virgilio empieza a componerla y, al morir el autor, es Augusto quien ordena corregirla y publicarla.
Ovidio, <i>Ars amatoria</i>	entre los años 2 a. C. y 2 d. C.	didáctico (escrito en dísticos elegíacos)	- dirigido a un público joven, que disfruta de la vida social, de pocos escrúpulos, elegante pero especialmente a aquellos que no	- es una de las causas de su destierro, por irreverencia a los dioses y al emperador. - constituye una apología de costumbres

			<p>disponen de muchos medios y necesitan técnicas para conquistar.</p> <ul style="list-style-type: none"> - su fin expreso es enseñar cómo encontrar y conquistar el amor, y mantenerlo. (“amor” como práctica social, no como sentimiento) 	<p>que iban en contra de los valores promocionados por Augusto.</p> <ul style="list-style-type: none"> - a pesar del éxito de sus obras de juventud, el <i>Ars amatoria</i> fue retirado de las bibliotecas públicas junto con el decreto de <i>relegatio</i>.
Ovidio, <i>Metamorfosis</i>	alrededor del año 7 d. C.	épica	<ul style="list-style-type: none"> - escrita para entretenimiento y goce estético, no para engrandecer a Roma. 	<ul style="list-style-type: none"> - gran fama en los siglos posteriores.
Ovidio, <i>Fasti</i>	entre los años 7 y 8 d. C.	poema didáctico que incluye narración histórica y mitológica, escrito en dísticos elegíacos.	<ul style="list-style-type: none"> - escrita en el mejor momento profesional de Ovidio, pero su composición fue interrumpida por el destierro. - dedicatoria a Augusto y a Germánico. - su fin era explicar el culto y las festividades del calendario romano. 	
Ovidio, <i>Tristia</i>	entre los años 9 y 12 d. C.	conjunto de elegías, la mayoría en forma de epístolas.	<ul style="list-style-type: none"> - compuesta desde el destierro - en las cartas se dirige al emperador, a su esposa, amigos y enemigos. - su fin era obtener el perdón del emperador, o al menos mitigar su pena en otro lugar. 	<ul style="list-style-type: none"> - hay ecos en Quintiliano y Rutilio Namaciano. - éxito en la Edad Media.
Valerio Flaco, <i>Argonautica</i>	entre los años 70 y 79 d. C.	épica	<ul style="list-style-type: none"> - obra inconclusa y poca información acerca del autor y la obra. - Vespasiano es invocado en el proemio para asistir al poeta en su tarea, en función de ganar gloria y éxito como poeta. - hay cierta conexión simbólica entre el viaje de Argo, el régimen de 	<ul style="list-style-type: none"> - ha sufrido una injusta valoración, al ser relegado al número de imitadores de Virgilio, Ovidio y Apolonio de Rodas. - hasta el siglo XV la obra de Valerio Flaco ha permanecido prácticamente en el anonimato.

			Vespasiano y la rehabilitación del género épico.	
Silio Itálico, <i>Punica</i>	entre los años 88 y 101 d. C.	épica histórica	- obra de la vejez - escribe por admiración a Virgilio. - su fin es estético (común para la época), aunque para Von Albrecht, esta obra está al servicio de una idea ética.	- Marcial, que era su amigo, reconoce valor en su obra. - Plinio el joven cree que es una obra con más esfuerzo que ingenio.
Persio, <i>Sátiras</i>	s. I d. C.	sátira	- única obra del autor que nos llegó, publicada póstumamente, escrita durante la juventud. - su fin era denunciar los vicios de la época neroniana desde el ideal estoico	- por su contenido, sus contemporáneos la recibieron con agrado y tuvo éxito inmediato. - por el mismo motivo, cuanto más lejanos a su época fueron los lectores, la obra fue juzgada más oscura e inentendible.
Estacio, <i>Tebaida</i>	probablemente en el año 92 d. C.	épico	- obra que ocupó doce años de trabajo para el autor. - Estacio esperaba la inmortalidad de su <i>Tebaida</i> , pretendiendo que el emperador notara su valor y que la juventud romana la aprendiera de memoria.	- éxito inmediato: las declamaciones de extractos de su obra eran esperadas ansiosamente y recibidas con entusiasmo - éxito continuo durante varios siglos. - los eruditos de la Edad Media lo elogiaron e imitaron, casi tanto como a Virgilio. - en el Renacimiento también fue estudiado y admirado.
Apuleyo, <i>Metamorfosis</i>	s. II d. C.	milesia	- su fin es entretener.	- probablemente, por su género, tuvo un amplio espectro de lectores. - muy nombrado hasta los primeros años de la Edad Media. - a partir de los siglos XI y XII vuelve a ser citado y sus obras son copiadas.
Lactancio, <i>De mortibus persecutorum</i>	entre los años 316 y 321	tratado	- escrito para el gran público - su fin es moralizante:	- nombrado por Jerónimo y Constantino. - como obra de

			demostrar que los enemigos de la fe cristiana fueron castigados por la justicia divina.	circunstancias, que cambiaron muy pronto, no tuvo gran difusión.
			- escritos desde la paz para la Iglesia (en el año 311, Galerio promulga el Edicto de tolerancia de Nicomedia, admitiendo el fracaso de su política; en el año 313, Constantino y Licinio legalizan la religión cristiana por el edicto de Milán), clima de optimismo y seguridad (aunque los cristianos no reconocieron la victoria de Constantino hasta que derrotó a Licinio en 324).	
<i>Laudes Domini</i>	entre los años 317 y 323	panegírico (con acento doctrinal)	- autor inspirado por el espíritu de un doble patriotismo galorromano. - su mensaje es expresamente cristiano: a partir de un milagro, intenta demostrar la vida del más allá y la promesa escatológica neotestamentaria.	
<i>San Jerónimo, Epístolas</i>	año 396	epístola (60)	- ante la muerte del joven Nepociano, Jerónimo escribe a su amigo Heliodoro, obispo y tío del difunto. - su fin es consolar a su amigo y recordar en Nepociano un espejo de virtudes sacerdotales.	
	años 395 / 397	epístola (66)	- dos años después de la muerte de la mujer	

			de Pamaquio, Jerónimo le escribe su amigo, más que para consolarlo, para elogiar su consagración a Cristo (la renuncia a sus riquezas para dedicarse a los pobres).	
	año 399 / 400	epístola (77)	- escrita a pedido de Océano, su amigo, como epitafio a Fabiola, que huye a Roma ante la amenaza de invasión de los hunos. - su fin es solicitar la absolución de los pecados de Fabiola por elogio de su penitencia.	
	año 403 / 404	epístola (108)	- epitafio a Santa Paula, con quien Jerónimo tuvo una relación muy estrecha. - su fin es recordar sus virtudes y honrarla con una oración fúnebre.	
	año 409	epístola (123)	- carta a la viuda Geruquia, instándola a la castidad, argumentando en contra de las segundas nupcias.	
Claudiano, <i>Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus</i>	año 395	panegírico	- es la primera de sus obras. - es un poema de circunstancias: elogio del consulado de sus dos patrones (obedece a la tradición de los poetas de buscar la protección de la aristocracia).	- fue recitado durante el consulado de los hermanos y rápidamente ganó el favor de los Anicios y la amistad de los dos cónsules de esa familia. Gracias a esto se convirtió en poeta de la corte. - éxito en Roma, a pesar de ser extranjero en un momento en que estos no eran bien acogidos. - sus poemas eran

				recitados y luego publicados pero además circulaban en la Antigüedad cuatro colecciones de sus poemas. - amplia difusión por su importancia como último poeta nacional del Imperio Romano, no cristiano, de espíritu clásico.
Sedulio, <i>Carmen paschale</i>	probablemente entre los años 425 y 450	épica bíblica	- parece ser una obra tardía (en una carta a Macedonio cuenta que, después de años de una carrera secular, se volvió hacia Dios y decidió usar sus talentos en servicio de la verdad, y la poesía era el mejor medio para hacer llegar a otros la verdad). - su fin es contar la historia de la salvación, demostrar la conexión entre el AT y el NT. - también forma parte de su lucha contra el arrianismo.	- rápida popularidad. - es la obra por la cual es conocido. - se hicieron numerosas copias en la Edad Media. - enorme difusión hasta el siglo XVII.
Sedulio, <i>Opus paschale</i>		prosificación del <i>Carmen Paschale</i>	- única obra en prosa del autor	
San Orencio de Auch, <i>Commonitorium</i>	primera mitad del s. V	didáctico (escrito en dísticos elegíacos, de contenido moral cristiano)	- escrito en la cárcel (donde habría pasado diez años). - su fin es didáctico, apolológico.	
Draconcio, <i>De laudibus Dei</i>	segunda mitad del s. V	épica bíblica (que contiene también	- dirigida a audiencia heterogénea. - la instancia de producción también es concebida como acto	- sólo el libro 1 (<i>Hexaemeron</i>) era conocido hasta 1791. - no gozó de tanta popularidad como

		confesiones, elogios, oraciones, especulación cosmológica y teológica, razonamientos apologéticos, pasajes de historia y mitología romana).	de adoración a Dios. - su fin es, en cierto sentido, didáctico, ya que se propone explicar problemas exegéticos y rechazar interpretaciones erróneas de textos bíblicos.	Juvenco, Sedulio, Arator y Avito.
San Avito, <i>De spiritalis historiae gestis</i>	alrededor del año 500.	épica bíblica	- según declara el autor, la escribe como distracción de sus cargas episcopales, pero esto puede ser una marca de humildad en una obra erudita que considera apropiada a su quehacer: él busca cantar la gloria de Cristo con el tono conveniente a la celebración de un héroe universal. - su fin es pedagógico: presenta modelos del AT que prefiguran a Cristo.	- ampliamente conocido en la Edad Media.
Prisciano, <i>De laude imperatoris Anastasii</i>	año 512	panegríco	- escrito en honor del emperador Anastasio I, en ocasión de la ceremonia religiosa y la fiesta popular por un triunfo militar de su sobrino.	- no es su obra mayor, su fama se debe a su obra sobre gramática.
Coripo, <i>Iohannidos</i>	decenio del 550	poema épico de carácter celebrativo, basado en hechos	- escrito en honor a las hazañas de Juan Troglita al servicio del emperador Justiniano (tiene su origen en un clima de sentimiento nacional y romano, de	- importancia no por su originalidad sino por ser continuador de la épica latina, y por la fusión de tradición clásica con elementos y nuevos esquemas narrativos de

		históricos	inflamado patriotismo). - su intencionalidad es épica: Coripo se siente continuador de Virgilio y pretende ofrecer un nuevo poema nacional romano que ensalce y apoye la nueva era de prosperidad para el Imperio representada por Justiniano.	la literatura cristiana.
Arator, <i>De actibus apostolorum</i>	alrededor del año 544	épica bíblica	- paráfrasis de los <i>Hechos de los apóstoles</i> .	- en el año 544, recita su obra en la iglesia de San Pietro in Vincoli, con gran éxito. - gran difusión a juzgar por la cantidad de códices en la Edad Media.
San Enodio, <i>Epístolas</i>	entre los años 499 y 513	epístola (9)	- carta a Liberio, que era prefecto, patricio, probablemente familiar lejano de Enodio. Liberio había ayudado a la familia de Enodio: en esta carta agradece sus favores y solicita ayuda económica para su prima Camila, viuda que vive en la Galia.	- amplia difusión
Casiodoro, <i>Variae</i>	principios del s. VI	epístola (5, 42)	- carta de Teodorico al cónsul Máximo, como parte de su servicio al Estado godo. - crítica a los juegos con animales, en los que mueren personas.	- si bien constituyen su obra monumental, no gozaron de la mejor recepción.
Casiodoro, <i>Expositio psalmodorum</i>	alrededor del año 540	didáctico (comentario, discurso expositivo y argumentativo).	- escrita en el monasterio por él fundado, donde se dedica, junto a sus monjes, a la preservación y difusión tanto de las Sagradas Escrituras como de las grandes	- su método y aproximación a la interpretación textual fueron usados como modelos para la exégesis de las Escrituras hasta el siglo XII.

			<p>obras de la literatura pagana.</p> <ul style="list-style-type: none"> - busca dar una explicación detallada del sentido de cada versículo. - compuesta para los monjes, para aclarar el sentido de las Escrituras y servir de ejemplo para el trabajo de estos últimos. 	
Pablo de Verdún, <i>Epistula ad Desiderium</i>	s. VII	epístola	- carácter personal: le cuenta a Didier que el rey ha pasado por Verdún en su camino a Reims, donde iba a pasar la Navidad, y le informa de la muerte de Cagnoaldo, obispo de Laon.	
Alcuino de York, <i>Epistolae</i>	entre los años 793 y 795	epístola (39)	- carácter personal: dirigida a un amigo, en la que agradece la amistad, y aprovecha para recomendar lectura de evangelios y san Gregorio.	- sus cartas tienen gran importancia como fuente de información sobre las condiciones sociales y literarias de la época.
Teodulfo de Orleans, <i>Carmen 28 o Paraenesis ad iudices</i>	alrededor del año 798	epístola (poética, próxima a la sátira política y de costumbres)	- poema de circunstancias: retrata el estado de corrupción y de injusticia de las instituciones de su tiempo. El relato procede de la experiencia de Teodulfo como inspector imperial, y sus exhortaciones morales a los jueces a reparar con la justicia la corrupción remiten al trasfondo de los ejemplos bíblicos. - su fin es la denuncia y la exhortación a la justicia.	- Teodulfo fue muy célebre en su época. - este poema es el más largo y uno de los más importantes, sobre todo desde el punto de vista histórico.
<i>Visio sancti Pauli</i>	s. IX	Visión (es la versión latina del	- su fin es moralizante.	- muchísimas copias manuscritas, diversas traducciones.

		ejemplar griego perdido)		- influencia en visiones posteriores.
Byrhtferth, <i>Vita sancti Dunstani</i>	alrededor del año 1000	hagiografía	<ul style="list-style-type: none"> - Byrhtferth (o el autor real) era un erudito, alumno de Abón de Fleury, y tenía una relación cercana con él y con Dunstán. - las vidas de santos tienen la finalidad, más que de informar sobre los eventos, de despertar el sentimiento piadoso, la admiración de estos hombres y la devoción a los principios y prácticas que ellos representaron. 	<ul style="list-style-type: none"> - tiene valor porque su autor conoció de cerca al santo (no sólo es la primera de las <i>Vitae</i> de este santo sino que es la única basada en memorias personales acerca de él, del que se cree que jugó un rol importante en la política eclesiástica del siglo X). - ante la escasez de material histórico sobre la época, la biografía de Dunstán cobra importancia.
Marcos, <i>Viso Tnugdali</i>	s. XII	visión	- intención didáctica y moral con carácter ejemplar (común a todas las obras del mismo género en la Edad Media).	<ul style="list-style-type: none"> - enorme popularidad en la Edad Media. - es uno de los textos más relevantes de este género.
Guillermo de Chester, <i>Carmen in laudem sancti Anselmi</i>	s. XII	panegírico	- dedicado a San Anselmo, que era su maestro y de quien alaba sus virtudes.	
Juan de Salisbury, <i>Policraticus</i>	año 1159	didáctico (tratado)	<ul style="list-style-type: none"> - si su intención era escribir un tratado de moral pública, se rastrea además la ironía del crítico, e incluso cierto sentimiento de superioridad filosófica frente al político. - su fin es denunciar vicios y desviaciones habituales de los administradores de su época y señalar la rectitud de los filósofos que se ocuparon de la cuestión antiguamente. 	- primer gran tratado de política.

Cuadro 2. El t3pico

Autor y obra	elementos	sujeto del t3pico / asistente	modo de expresar la inefabilidad por parte del sujeto	tipo de objeto de inefabilidad	estructura sint3ctica	objetivo	imposibilidad aplicada a...	funci3n del t3pico
Homero, <i>Iliada</i>	-10 bocas -10 lenguas -voz inquebrantable -coraz3n de bronce	narrador / musas	negaci3n de verbos del objetivo (tiempos verbales)	cat3logo de naves aqueas	oraci3n concesiva con <i>si</i>	nombrar y enumerar la muchedumbre	objeto: cantidad	hip3rbole (idealizaci3n heroica)
Plauto, <i>Las B3quides</i>	- 10 lenguas	personaje: Pistoclero (el t3pico es expresado en el discurso de Lido pero aplicado a Pistoclero)	no hay concepto de inefabilidad		oraci3n concesiva con <i>si</i>	conveniencia de permanecer callado (<i>mutum esse addecere</i>)	sujeto: calidad (¿la osadía del alumno?)	hip3rbole
Ennio, <i>Annales</i>	- 10 bocas - lengua (capaz de hablar) -coraz3n y pecho cubiertos de hierro	¿narrador?	no se conserva ap3dosis	probablemente cat3logo de guerreros	oraci3n concesiva con <i>si</i>	no se conserva ap3dosis		
Hostio, <i>Bellum Histricum</i>	- 100 lenguas - 100 bocas - palabras fluidas (<i>voces liquatae</i>)	¿narrador?	no se conserva ap3dosis	probablemente cat3logo de naves o ej3rcitos	oraci3n concesiva con <i>si</i>	no se conserva ap3dosis		
Lucilio, <i>S3tiras</i>	- 100 lenguas - 100 bocas - voz de bronce	no hay contexto ni se conserva ap3dosis			oraci3n concesiva con <i>si</i>	no se conserva ap3dosis	no hay contexto	

Virgilio, <i>Geórgicas</i>	- 100 lenguas - 100 bocas - voz de hierro	narrador / Mecenas es asistente	verbo que expresa opción (<i>optare</i>)	variedad de cultivos, trabajo del agri- cultor, espe- cial- mente vid y olivo.	oración concesi- va con <i>si</i>	abarcas todas las cosas (<i>cuncta amplecti</i>)	hay opción, voluntad de selección de material, no imposibili- dad.	falsa modestia y <i>praeteritio</i>
Virgilio, <i>Eneida</i>	- 100 lenguas - 100 bocas - voz de hierro	Sibila, profetisa de Apolo.	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	penas infernales	oración concesi- va con <i>si</i>	expresar todas las formas de los críme- nes, y re- correr todos los nom- bres de las penas (<i>omnis scelerum formas comprende- re, omnia poenarum nomina percurrere</i>)	objeto: vastedad e inaccesi- bilidad	hipérbole (supe- rioridad de objeto)
Ovidio, <i>Ars amatoria</i>	- 10 lenguas - 10 bocas	sujeto poético identifica- do con Ovidio (es narra- dor y es su propia experiencia quien le dicta la obra)	negación de capacidad (<i>satis esse</i>)	enga- ños	no hay conjun- ción <i>si</i> .	exponer las técnicas sacrílegas que usan las mujeres para lograr obtener objetos (<i>sacrilegas meretricum artes persequi</i>)	objeto: cantidad y variedad de artimañas (caracteri- zación negativa de las mujeres)	hipérbole (supe- rioridad de objeto)
Ovidio, <i>Meta- morphosis</i>	- 100 sonoras bocas - 100 lenguas - inteli- gencia	narrador	negación de verbo del objetivo en imperfec- to	sufri- miento ajeno	oración concesi- va con <i>si</i>	reproducir las tristes voces de las herma- nas de Meleagro por la	objeto: calidad y cantidad de los llantos.	hipérbole (supe- rioridad de objeto)

	adecuada - Helicón entero		subjuntivo			muerte de este (<i>tristia miserarum dicta sororum persequi</i>)		
Ovidio, <i>Fasti</i>	- 1000 voces (<i>soni</i>) - pecho homérico - boca excepcional	narrador	- expresión de obligatoriedad mediante perífrástica pasiva (<i>haec mihi praecipuo est ore canenda dies</i>) - alusión a la falta de ingenio (<i>ingenium deficit</i>)	actos o figuras personales	no hay conjunción <i>si</i> .	cantar las nonas de febrero, día de Augusto (<i>sacras Nonas canere</i>)	objeto: calidad sujeto: empequeñecimiento del poeta	hipérbole (elogio) y falsa modestia
Ovidio, <i>Tristia</i>	- voz inquebrantable - pecho más fuerte que el bronce - más bocas - más lenguas	narrador	negación de verbo del objetivo en imperfecto subjuntivo	sufriamiento propio	oración concesiva con <i>si</i>	abarcando todas las desgracias que el sujeto sufre en el destierro (<i>omnia complecti</i>)	objeto: cantidad y calidad.	hipérbole (superioridad de objeto)
Valerio Flaco, <i>Argonautica</i>	- 1000 bocas	narrador / las musas son asistentes	negación de verbo del objetivo en presente subjuntivo	catálogo de jefes y pueblos escitas	partícula concesiva <i>vel</i>	traer a la memoria en número y por nombre a los caballos y hombres del ejército de Perses (<i>cunctos memorare</i>)	objeto: cantidad	hipérbole (superioridad de objeto)
Silio Itálico, <i>Punica</i>	- lengua homérica (como lenguaje)	narrador / Apolo es asistente	negación de verbo de capacidad	sufriamiento ajeno	oración concesiva con <i>si</i>	dar a conocer o exponer todas las	objeto: cantidad	hipérbole (superioridad de

	- 100 voces		(<i>quire</i>)			muertes producidas por romanos y cartagineses en la Batalla del Trebia (<i>tot caedes proferre</i>)		objeto)
Persio, <i>Sátiras</i>	-100 fauces (no <i>ora</i>) - voz pura	sujeto poético identificado con Persio / la musa, no es invocada, sino que es causa de los versos (ella lo ha exhortado)	- construcción que implica opción (<i>ausim deposcere</i>) y construcción final - el objeto es expresamente inefable (<i>non enarrabile</i>)	actos o figuras personales	no hay conjunción <i>si</i> .	mostrar las enseñanzas y los recuerdos que el maestro Cornuto ha dejado en su corazón, que han permanecido ocultas y son inefables (<i>quantum mihi te sinuoso in pectore fixi trahere, totum hoc quod latet arcana non enarrabile fibra resignare</i>)	objeto: cantidad (totum) y calidad (profundidad)	hipérbole (elogio)
Estacio, <i>Tebaida</i>	- 100 voces - pecho ensanchado por algún dios - nueva inspiración (<i>novus furor</i>) - Apolo	narrador / Apolo es asistente	negación de verbo del objetivo en presente subjuntivo	sufriamiento ajeno	oración concesiva con <i>si</i>	transmitir en profundidad los funerales argivos en Tebas tras el triunfo de Teseo sobre Creonte (<i>tot busta simul vulgique ducumque, tot pariter gemitus</i>)	objeto: cantidad, variedad, intensidad	hipérbole (superioridad de objeto)

						<i>aequare</i>)		
Apuleyo, <i>Metamorfosis</i>	- riqueza de voz - 1000 bocas - 1000 lenguas - discurso eterno e incansable	narrador-personaje	predicativos subjetivos (<i>exilis, tenuis esse</i>)	atributos de una divinidad	no hay conjunción <i>si</i> , es una declaración.	cantar las alabanzas a Isis, expresar lo que Lucio siente acerca de su majestad (<i>laudes tuas referre, quae de tua maiestate sentio dicere</i>)	objeto: calidad, vastedad (multiplicidad) sujeto: inferioridad ante la divinidad	hipérbole (elogio)
Lactancio, <i>De mortibus persecutorum</i>	- 100 lenguas - 100 bocas - voz de hierro	narrador	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	sufrimiento ajeno	oración concesiva con <i>si</i>	expresar todas las formas de los crímenes, y recorrer todos los nombres de las penas infligidas por la tetrarquía contra los cristianos (<i>omnes scelerum formas comprehendere, omnia poenarum nomina percurrere</i>)	objeto: cantidad y cualidad (variedad, profundidad)	hipérbole (superioridad de objeto)
<i>Laudes Domini</i>	- vísceras / corazón cubierto de hierro - voz de hierro - 1000 lenguas	sujeto poético	negación de verbo de capacidad (<i>quire</i>)	dones, atributos de Dios	oración concesiva con <i>si</i>	contemplar, abarcar los dones de la piedad del Señor (la creación) (<i>munera cuncta vestrae pietatis obire</i>)	objeto: cantidad	hipérbole (superioridad de objeto)
San	- 100	sujeto	negación	sufri-	oración	enumerar	objeto:	hipérbo-

Jerónimo, <i>Epistula</i> 60	lenguas - 100 bocas - voz de hierro	poético identifica- do con San Jerónimo	de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	miento ajeno	concesi- va con <i>si</i>	las penas de los crímenes de su tiempo (<i>omnia poenarum nomina percurrere</i>)	cantidad	le (supe- rioridad de objeto)
San Jeróni- mo, <i>Epistula</i> 66	- 100 lenguas - 100 bocas	sujeto poético identifica- do con San Jerónimo	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	sufri- miento ajeno	oración concesi- va con <i>si</i>	contar las desgracias de los pobres a los que acompaña Pamaquio (<i>omnia poenarum nomina percurrere</i>)	objeto: cantidad y cualidad (variedad)	hipérbo- le (supe- rioridad de objeto)
San Jeróni- mo, <i>Epistula</i> 77	- 100 lenguas - 100 bocas - voz de hierro	sujeto poético identifica- do con San Jerónimo	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	sufri- miento ajeno	oración concesi- va con <i>si</i>	enumerar las enfer- medades que Fabiola cambió en alivios (<i>omnia morborum nomina percurrere</i>)	objeto: cantidad	hipérbo- le (supe- rioridad de objeto)
San Jeróni- mo, <i>Epistula</i> 108	- tantas lenguas como miembros del cuerpo - voz humana con la que resuene todo el cuerpo	sujeto poético identifica- do con San Jerónimo	negación (por OD <i>nihil</i>) de verbo del objetivo en imperfec- to subjuntivo	actos o figuras perso- nales	oración concesi- va con <i>si</i>	hablar dignamente de las virtudes de Santa Paula (<i>nihil dignum Paulae virtutibus dicere</i>)	objeto: no tanto cantidad sino más bien cualidad	hipérbo- le (elogio)
San Jeróni- mo, <i>Epistula</i> 123	- 100 lenguas - 100 bocas - voz de hierro	sujeto poético identifica- do con San Jerónimo	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	sufri- miento ajeno	oración concesi- va con <i>si</i>	decir las penas de los cautivos y nombrar a todos los caídos a causa de las invasiones bárbaras	objeto: cantidad y cualidad	hipérbo- le (supe- rioridad de objeto)

						del 406 (<i>omnes captorum poenas dicere, omnia caesorum nomina percurrere</i>)		
Claudio- no, <i>Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus</i>	- 100 bocas - 100 voces - 100 pechos - Apolo dividido en muchas partes	sujeto poético identificado con Claudio / Apolo es asistente	negación de verbo de capacidad (<i>quire</i>)	actos o figuras personales	oración concesiva con <i>si</i>	narrar los hechos de Probo, cuántos pueblos en orden gobernó, cuántas veces llegó a la cima del poder (<i>acta Probi narrare</i>)	objeto: calidad (virtudes de Probo, hazañas)	hipérbolo (elogio)
Sedulio, <i>Carmen paschale</i>	- voz de hierro - 100 bocas que se mueven - pecho humano que exhala 100 voces (<i>sonos</i>)	¿quién? (<i>quis?</i>)	interrogación con verbo del objetivo en futuro indicativo	actos, atributos, dones de Dios	conjunción <i>licet</i>	desenredar todas las cosas (señales de historia de la salvación en AT) (<i>cuncta expedire</i>)	objeto: cantidad (enfaticada por <i>adynaton</i>)	hipérbolo (superioridad de objeto)
Sedulio, <i>Opus paschale</i>	- 100 bocas para el cuerpo humano - voz de hierro - 100 movimientos de lenguas		interrogación con verbo de capacidad (<i>valere</i>)		conjunción <i>etsi</i>			
San Orencio de Auch, <i>Commo-nitorium</i>	- 100 bocas - 100 lenguas	sujeto poético identificado con Orencio	negación de verbo del objetivo en presente subjuntivo	engaños	oración concesiva con <i>si</i>	contar o desentrañar todo el daño que causa una figura atractiva,	objeto: cantidad y calidad (variedad ejemplificada con episodios)	hipérbolo (superioridad de objeto)

			vo			una apariencia encantadora (<i>quantum forma placens noceat expedire</i>)	bíblicos: catálogo de bellezas fatales)	
Draconcio, <i>De laudibus Dei</i>	- voz de hierro - tantas bocas como dientes - tantas lenguas como cabellos	sujeto poético identificado con Draconcio	negación de verbo del objetivo en futuro indicativo	errores o pecados propios	oración concesiva con <i>si</i>	confesar sus crímenes, contar el número de pecados cometidos por él mismo (<i>scelerum omne, reatum pectoris et carnis fateri, numerum fidelem explere</i>)	objeto: cantidad y calidad (variedad: del pecho y de la carne)	hipérbolo (superioridad de objeto)
San Avito, <i>De spiritalis historiae gestis</i>	- 100 lenguas - voz de hierro - poetas que canten con distintas voces: Homero y Virgilio	indefinido (<i>cui vel centum linguae vel ferrea vox est</i>)	negación de verbo de capacidad (<i>quire</i>)	sufriamiento ajeno	oración concesiva con <i>si</i>	enumerar los daños que dejó el pecado original en la tierra y que soportará la descendencia de los primeros hombres, (<i>dispendia rerum enumerare</i>)	objeto: cantidad y calidad (el mal en las formas de guerra, corrupción e injusticia)	hipérbolo (superioridad de objeto)
Prisciano, <i>De laude imperatoris Anastasii</i>	-1000 lenguas - fuente de ingenio de la que brota una canción	sujeto poético identificado con Prisciano / asistente no identificado	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	actos o figuras personales	oración concesiva con <i>si</i>	presentar todas las alabanzas de Anastasio juntas (<i>cuncta producere</i>)	objeto: cantidad y calidad	falsa modestia

	nueva	(no hay agente de <i>dentur</i>); en v. 19 aparece la ayuda de Dios (<i>Deo favente</i>)						
Coripo, <i>Iohannidos</i>	- pecho que presente un canto - 100 bocas - sentimiento e ingenio	sujeto poético identificado con Coripo	negación de construcción que expresa capacidad (<i>mihi sufficere</i>)	actos o figuras personales	matiz concesivo de la combinación de construcciones <i>non mihi sufficerent...</i> <i>Summatim canam</i>	presentar, cantar las hazañas de Juan Troglita y las empresas de Justiniano (<i>illa, haec canere</i>)	objeto: cantidad y calidad	falsa modestia
Arator, <i>De actibus apostolorum</i>	- movimiento más elocuente - bocas - voz de hierro - lengua hábil - 100 voces	narrador	no expresa incapacidad sino inadecuación o imposibilidad de mejorar el discurso mediante exclamación desiderativa (<i>quantum speciosior esset ambitus eloqui</i>)	actos o figuras personales	oración condicional con <i>si</i>	describir los milagros de Pedro de manera adecuada. (<i>singula aperire, grandia includere</i>)	objeto: cantidad y calidad	falsa modestia
San Enodio, <i>Epistula</i> 9	- almas de poetas - 100 bocas - voz de hierro	la disciplina epistolar	negación de verbo del objetivo en imperfecto subjuntivo	deuda propia	oración condicional con <i>si</i>	revelar la deuda que Enodio tiene con Liberio (<i>quod celsitudini vestrae a me debetur reserare</i>)	objeto: tamaño	hipérbole (inferioridad del sujeto)

Casiodoro, <i>Variae</i>	no hay elementos, no hay prótasis	¿quién? (<i>quis?</i>)	interrogación de verbo de capacidad (<i>posse: quis possit?</i>)	sufriamiento ajeno	no hay conjunción <i>si</i> , no hay prótasis	hablar de las desgracias que se sufren en espectáculos públicos (<i>scelerum formas comprehendere, omnia poenarum nomina percurrere</i>)	objeto: calidad	hipérbole (superioridad de objeto)
Casiodoro, <i>Expositio psal-morum</i>	- ingenio para pensar - lengua para comunicar - 100 bocas - 100 lenguas - voz de hierro	¿quién? (<i>quis?</i>)	interrogación de construcción que expresa capacidad (<i>cui suppetere</i>) y negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	actos, atributos, dones de Dios	oración concesiva con <i>si</i>	narrar la inmensidad, la potencia del Señor, hacer que sus loas sean oídas (<i>tanta immensitas uinus cogitare, depromere, narrare, omnes laudes eius auditas facere</i>)	objeto: cantidad, tamaño.	hipérbole (superioridad de objeto)
San Pablo de Verdún, <i>Epistula ad Desiderium</i>	- lengua de hierro - 100 alientos que suenen	alguien (<i>quis</i>)	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	actos, atributos, dones de Dios	oración concesiva con <i>si</i>	narrar las maravillas de Dios, la gracia que es derramada sobre los hombres (<i>tanta Dei magnalia narrare</i>)	objeto: cantidad	hipérbole (superioridad de objeto)
Alcuino de York, <i>Epistula</i> 39	- voz de hierro - tantas lenguas como cabellos	sujeto poético (sus palabras de amistad), el alma de	construcción final con verbos <i>posse</i> y <i>valere</i> , y otros	relación personal	oración condicional con <i>si</i> en exclamación	llegar a los oídos del corazón del destinatario, estar en su pecho, penetrar los	objeto: cualidad (de la amistad).	hipérbole (elogio)

		la profecía, el destinatario	verbos en imperfecto subjuntivo			misterios del corazón del autor, creer en cuánto el pecho del autor se llenó con su amistad (<i>pervenire, esse, perspicere, credere</i>)		
Teodulfo de Orleans, <i>Carmen 28 o Paraenesis ad iudices</i>	- 1000 lenguas - 100 bocas / gargantas (<i>guttura</i>) - voz de bronce - palabras de hierro	sujeto poético identificado con Teodulfo	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	- dones y atributos de Dios - penas infernales	oración concesiva con <i>si</i>	expresar los placeres del paraíso, pero también recorrer las monstruosidades de las penas del Infierno (<i>tot gaudia promere, poenarum monstra percurrere</i>)	objeto: cantidad y cualidad.	hipérbolo (superioridad de objeto)
<i>Visio sancti Pauli</i>	- 100 hombres que hablan al inicio del mundo - 104 lenguas de hierro	hombres al inicio del mundo	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	penas infernales	oración concesiva con <i>si</i>	calcular el número de una pena del infierno (<i>penas inferni dinumerare</i>)	Objeto: cantidad	hipérbolo (superioridad de objeto)
Byrhtferth, <i>Vita sancti Dunstani</i>	- 1000 voces (<i>sonos</i>) - lengua de hierro	narrador identificado con Byrhtferth	verbo de incapacidad (<i>nequire</i>)	actos o figuras personales	oración concesiva con <i>si</i>	expresar toda la obra de las virtudes del santo (<i>omnia beneficiosa virtutum suarum opera promere</i>)	objeto: cantidad (<i>utique / omnia</i>)	hipérbolo (elogio)
Marcos, <i>Visio</i>	- 100 cabezas	alma de Tundal,	negación de verbo	penas infer-	oración concesiva	recitar los tormentos	objeto: tamaño,	hipérbolo (supe-

<i>Tnugdali</i>	- 100 lenguas en cada cabeza	protagonista	de capacidad (<i>posse</i>)	nales	va con <i>si</i>	del infierno (<i>tormenta recitare</i>)	cantidad, cualidad (<i>quanta, qualia, quam inaudita</i>)	rioridad de objeto)
Guillermo de Chester, <i>Carmen in laudem sancti Anselmi</i>	- pecho que clama constantemente - 100 bocas que suenan - cien voces - fuente de Hipocrene - Apolo	sujeto poético identificado con Guillermo de Chester / Apolo es asistente	negación de capacidad (<i>satis esse</i>)	actos o figuras personales	oración concesiva con <i>si</i>	alabar a San Anselmo (<i>ad te laudare</i>)	objeto: calidad del destinatario. sujeto: empequeñecimiento del poeta.	hipérbole (elogio)
Juan de Salisbury, <i>Policraticus</i>	- 100 lenguas - 100 bocas	sujeto identificado con Juan de Salisbury	negación de verbo de capacidad (<i>posse</i>)	engaños	oración concesiva con <i>si</i>	recorrer los nombres de todos los engaños de los adula-dores que, enemigos de la verdad, mienten a cambio de favores, y corrompen la corte (<i>omnia nugarum nomina percurrere</i>)	objeto: cantidad	hipérbole (superioridad de objeto)