

El tópicos de las 'cien bocas' en la obra de Ovidio



María Alejandra Rossi

Universidad de Buenos Aires, Argentina
mariaalerossi@hotmail.com

Fecha de recepción: 20/03/2018. Fecha de aceptación: 29/05/2018.

Resumen

El tópicos de las 'cien bocas' es considerado por la retórica como fórmula de inefabilidad y como expresión de modestia simulada. Este lugar común aparece en cuatro de las obras de Ovidio (*Ars amatoria*, *Metamorphoses*, *Fasti* y *Tristia*) que pertenecen a distintos géneros literarios y a distintas condiciones de producción. Analizaremos los pasajes (*Ars* 1.435-436; *Met.* 8.533-535; *Fast.* 2.119-124; *Tr.* 1.5.53-56) para comprobar que Ovidio usa esta fórmula con una función conectora entre las obras y orientadora de la lectura: dentro del tópicos se advierte una gradación en el número de bocas que asciende en cada manifestación, en correspondencia con el orden cronológico de aparición de las obras.

Palabras clave

Ovidio
tópico
cien bocas
modestia simulada
retórica

The literary topos of the 'hundred mouths' in Ovid

Abstract

The literary topos of the 'hundred mouths' is considered by rhetoric as a formula of the ineffable and as an expression of affected modesty. This common place appears in four works of Ovid (*Ars amatoria*, *Metamorphoses*, *Fasti* and *Tristia*); these works belong to different literary genres and production conditions. We will analyze these passages (*Ars* 1.435-436; *Met.* 8.533-535; *Fast.* 2.119-124; *Tr.* 1.5.53-56) in order to prove that Ovid's use of this formula has a connecting function along the four works as well as guiding the reading: within the topic we notice a progression in the number of mouths that rises in each occurrence according to the chronological order of appearance of the works.

Keywords

Ovid
literary topos
hundred mouths
affected modesty
rhetoric

Introducción: tópica de lo indecible y *affectatio modestiae*

Dentro de lo que Curtius, en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, llama la “tópica de lo indecible” se encuentra la fórmula de las cien bocas, mediante la cual el autor insinúa su torpeza de lenguaje, falta de estilo o pobreza de expresión ante la inefabilidad de un hecho, persona, lugar o situación dados (1955:231). Curtius sitúa esta tópica dentro del discurso panegírico, estilo que se sirve principalmente de la figura de la hipérbole (1955:226; 237). Siguiendo a Courcelle (1956:232), a Barthes (1982:58) y a Stella (2006:16), creemos que el tópico de las cien bocas es una forma especial de *affectatio modestiae*, que postula la inferioridad del autor en relación con el tema que quiere tratar, funciona como hipérbole e incluso, según Courcelle (1956:233) y Gowers (2005:171), como *adynaton*. Sin embargo, Curtius aclara 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 tópica de la falsa modestia, usada en la *captatio benevolentiae* (1955:582-587). Esta afirmación puede ser aceptada con ciertas restricciones, dado que en muchos casos el género literario o las condiciones de producción de un texto restringen la posición que adopta el sujeto poético.

Conviene detenernos brevemente en la historia del tópico, para apreciar mejor las relaciones que pueden establecerse entre los usos de Ovidio y los de los demás autores. El primer registro que tenemos de este tópico se encuentra en el segundo libro de la *Iliada* de Homero. En el momento en que los aqueos se preparan para atacar, el poeta invoca a las musas para que lo asistan en la tarea de enumerar las naves y los caudillos. Después de esa invocación, aclara que no podría nombrar a toda la multitud, aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, una voz inquebrantable y un corazón de bronce:

πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλώσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη, (*Il.* 2.488-490)

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.¹

1. La traducción es nuestra. El texto griego utilizado es el de la edición de Monro y Allen (1939).

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. Al observar el empleo del tópico en Homero, notamos que el narrador lo utiliza para expresar su incapacidad de hablar sobre algo. Pero este único argumento no basta para interpretarlo como modestia simulada. El poeta 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 poeta, con ayuda de las musas, y de cada una de ellas nombra al jefe y las ciudades de donde provienen. Sólo este catálogo ocupa más de doscientos cincuenta 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. Lo indecible no se relaciona aquí con la alabanza ni con el elogio, ya que la exposición pretende ser objetiva y fiel a la realidad, aunque muestra una tendencia hacia la idealización de los personajes heroicos. 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 la literatura latina anterior a Ovidio, encontramos el mismo tópicos en las obras de Plauto,² Ennio,³ Hostio,⁴ Lucilio⁵ y Virgilio.⁶ Sabemos que Ennio imitó la épica homérica y seguramente haya tomado de este poeta el tópicos de las muchas bocas, por afinidad genérica y porque expone los elementos de manera similar: las diez bocas aparecen en los pasajes de ambos autores y el corazón de bronce homérico es de hierro en el fragmento de Ennio. Por su parte, Lucilio conocía la obra de Ennio y es muy probable que haya heredado el tópicos de él aunque la inclusión de la voz como elemento es una alusión homérica y la aparición del número cien atribuido a las bocas y las lenguas permite inferir que quien se lo ha transmitido es Hostio, el primero de los autores que aumenta el número de estos elementos. A pesar de la posibilidad de emparentar el texto de Lucilio con el de Plauto por una mayor afinidad genérica, resulta más probable la conexión del autor satírico con los épicos que lo precedieron. Virgilio parece haber recibido el tópicos de Lucilio, por la similitud de la estructura y de los elementos, aunque se distingue de éste por su empleo en el género épico. Según el testimonio de Servio, así habría sido su transmisión (G. 2.42; A. 6.625) aunque, como indica Marx en su edición, el comentarista confunde el nombre de Lucilio con el de Lucrecio (Marx, 1904:I.93). Pero Macrobio, sin embargo, señala a Hostio como el intermediario entre Homero y Virgilio (Sat. 6.3.6). Todo indica, de acuerdo con Hinds (1998:35-37), que Virgilio se habría servido de cuatro modelos diferentes, que combinó en su uso del tópicos: Homero, Ennio, Hostio y Lucilio. Tolkien cita este tópicos 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 haber sido literario (1991:22-23). Scaffai, en el capítulo 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-código sería el de Homero (Scaffai 1991:xxvi). Virgilio fue el modelo formal de la poesía en los siglos posteriores a su muerte y sabemos que su obra fue objeto de numerosos estudios gramaticales y retóricos. La imitación de Virgilio constituía una parte fundamental de la enseñanza escolar. Ovidio fue un poeta polifacético, que cultivó una amplia variedad de géneros literarios, y estaba familiarizado con la obra de Homero y la de Virgilio, de los cuales seguramente haya extraído el tópicos de las cien bocas. El poeta griego es incluso mencionado en el pasaje de *Fasti*, aunque la aparición de un vocablo (*totidem*) emparenta, por otra parte, el pasaje del *Ars* con el de Hostio. A partir de una rápida revisión de las apariciones del tópicos de las cien bocas en las obras de autores anteriores a Ovidio, podemos notar las variaciones que cada uno introduce y la evidente dificultad para establecer relaciones entre ellos de manera concluyente.

Durante el principado de Augusto la retórica ocupó un lugar central como ejercicio escolar y se extendió al ámbito del quehacer literario; no resulta extraño que Ovidio utilizara este tópicos como artificio retórico. Además, Ovidio es tal vez el mejor ejemplo del poeta inclinado hacia la retórica: la estudió de joven mostrando un considerable talento y constituye un elemento esencial de su obra poética (Curtius, 1955:103; Pernot, 2005:197). La poesía latina de la era imperial siente claramente el impacto de la retórica, pero no debemos pensar en una influencia mecánica, advierte Pernot, como si los autores hubieran estado escribiendo con un manual de retórica enfrente, sino

2. "etiam me advorsus exordire argutias? / qui si decem habeas linguas, mutum esse addeces!" [¿todavía frente a mí comienzas a tejer argucias? Te convendría estar callado, aunque tuvieras diez lenguas] (*Bac.* 127-128).

3. "non, si lingua loqui saperet quibus ora decem sint, / in me, tum ferro cor sit pectusque revinctum" [ni aunque tuviera diez bocas con las que mi lengua pudiera hablar, y tuviera el corazón y el pecho cubiertos con hierro] (*Ann.* 469-470).

4. "non si mihi linguae / centum atque ora sint totidem vocesque liquatae" [ni aunque tuviera cien lenguas y otras tantas bocas y palabras fluidas] (*Carm. frag.* 5).

5. "non mihi si linguae centum sint oraque centum / aenea vox" [ni aunque tuviera cien lenguas y cien bocas y la voz de bronce] (1364-1365).

6. "non ego cuncta meis amplecti versibus opto; / non, mihi si lingua centum sint oraque centum, / ferrea vox" [yo no quiero abarcar todas las cosas con mis versos, ni aunque tuviera cien lenguas y cien bocas y la voz de hierro] (G. 2.42-44); "non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim" [aunque tuviera cien lenguas y cien bocas, y una voz de hierro, no podría expresar todas las formas de los crímenes, ni recorrer todos los nombres de las penas] (A. 6.625-627).

más bien hay que 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).

Por otra parte, el uso del tópico de las cien bocas se verifica en muchos autores posteriores a Ovidio, incluso en las etapas tardoantigua y medieval de la literatura latina, durante las cuales se produce la mayor cantidad de renovaciones, consistentes especialmente en la expansión del uso del tópico a otros géneros literarios, las variaciones léxicas, sintácticas y semánticas en el modo de presentar los elementos que lo componen, y la incorporación de nuevos objetos de inefabilidad o la modificación de objetos ya utilizados según el contexto de producción y las circunstancias históricas de ciertas obras. 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. Siguiendo la clasificación de Conte y Barchiesi (1993:93-95), 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. Adoptamos el argumento de Hinds, para quien 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).

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.

Las diez bocas del *Ars amatoria*

El tópico de lo indecible aparece con su expresión de las ‘muchas bocas’ por primera vez en la obra ovidiana en *Ars amatoria*. En este poema didáctico de forma elegíaca, el enunciador-poeta-maestro enseña a un público constituido por jóvenes elegantes, de pocos escrúpulos y derrochadores (Dalzell, 1996:152-153; Schniebs, 2006:405-408), el amor como práctica social, muchas veces sirviéndose de su propia experiencia como ejemplo negativo. En el primer libro el enunciador aconseja en qué lugares encontrar a las mujeres, cómo acercarse a la que se ha elegido, cómo conquistarla, qué medios y qué momentos pueden ser favorables. Entre estos consejos, se recomienda entablar amistad con la criada de la amada (*Ars* 1.351-398) y luego se previene al lector de las trampas que las mujeres pueden tender en su propósito de recibir regalos (*Ars* 1.417-420). Se describe cómo la amada pedirá al hombre que le compre algún artículo de un mercader que se presente ante ambos, cómo se justificará por la compra, cómo pedirá regalos por su cumpleaños y cómo mentirá alegando que ha perdido algo para que el hombre se lo reponga (*Ars* 1.421-432). Las mujeres también suelen pedir

cosas en préstamo que nunca devuelven ni agradecen (*Ars* 1.433-434). Para concluir con la idea, Ovidio confiesa que no le alcanzarían diez bocas ni diez lenguas para enumerar todas las técnicas que siguen las cortesanas:

Non mihi, sacrilegas meretricum ut persequar artes,
Cum totidem linguis sint satis ora decem (*Ars* 1.435-436).

No serían suficientes para mí diez bocas y otras tantas lenguas para exponer las sacrílegas técnicas de las meretrices.⁷

7. Todas las traducciones son nuestras. En este caso, seguimos la edición del texto latino de Hollis (1977).

Luego, prosigue el poeta con sus consejos sobre las cartas que se le debe enviar a la amada y las súplicas y promesas que hay que poner en ellas (*Ars* 1.437-486), más adelante sus consejos versan sobre cómo lograr el encuentro con la amada y cómo tomar una apariencia apropiada, cómo comportarse en un banquete y qué recursos usar al hablar (*Ars* 1.487-630). Así, alternando sus sugerencias con ejemplos míticos, Ovidio continúa sus otros dos libros.

Una breve observación acerca del vocabulario utilizado en el pasaje arrojará luz sobre el análisis del tópico. El verbo *persequor* contiene en este contexto el sentido de descripción y de análisis, de revisión detallada (*cfr.* OLD *s.v.* *persequor*; Leverett *s.v.* *persequor*). Por otro lado, Ovidio usa el sustantivo *ars* para indicar esa destreza que poseen las mujeres, y que hemos traducido por 'técnica' recordando el calco del griego τέχνη. El vocablo *ars* puede expresar 'cualidades intelectuales o morales, inclinaciones o conducta' e incluso 'prácticas o hábitos malvados, malas formas', o 'artificio, artimaña' con un sentido peyorativo (*cfr.* OLD *s.v.* *ars*, Ernout; Meillet *s.v.* *ars*). Reforzando este último sentido, estas habilidades son, tal como Ovidio las presenta, sacrílegas. 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. 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:

en el caso de Tibulo y Propertio (...) 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 aquí el tópico 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. Los autores anteriores usaron el tópico para introducir catálogos de naves y guerreros, si exceptuamos el caso de Plauto, considerando la distancia genérica, y los versos de Virgilio, que usa el tópico para extenderse sobre la variedad de cultivos, especialmente la vid y el olivo, y el trabajo del agricultor, en las *Geórgicas*, y sobre las penas infernales, en la *Eneida*.

En comparación con los pasajes de las obras que preceden al *Ars*, observamos que 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 lo que se aproxima más al objeto del tópico en las *Geórgicas* que al de los otros antecedentes. Por otra parte, el tópico en el *Ars* no introduce lo que intenta describir, por el contrario se ubica al final de la descripción, para declarar la imposibilidad de continuarla, como lo hace la Sibila en la *Eneida* (A. 6.566-627). Además, como no lo encontramos al comienzo de una exposición, no podemos declarar que se trate rigurosamente 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).

Las cien bocas de *Metamorphoses*

Compuesto antes del destierro, *Metamorphoses* constituye un poema-catálogo de género épico y es 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. Las historias, de diversa extensión, son referidas por distintos personajes, encadenándose unas a otras por similitud de situaciones, por temas o por inesperados recursos. El amor también está presente en esta obra como tema unificador.

Encontramos el tópico en el libro 8. En los versos 262-269 refiere Ovidio cómo la fama de Teseo se extiende por todas las ciudades argólicas que solicitan su ayuda para trabajos peligrosos. La ciudad de Calidón, a pesar de contar con Meleagro, lo requiere igualmente 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 (*Met.* 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 (*Met.* 8.329-444). Altea, madre de Meleagro y hermana de los Testíadas, al verlos muertos, arroja al fuego un madero que se consume junto con la vida de su hijo, según el vaticinio que habían hecho las Moiras (*Met.* 8.445-525). El pueblo de Calidón queda abatido por esta desgracia y Altea se suicida (*Met.* 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:

non mihi si centum deus ora sonantia linguis
ingeniumque capax totumque Helicon dedisset,
tristia persequerer miserarum dicta sororum (*Met.* 8.533-535).

Ni aunque un dios me hubiera dado cien sonoras bocas con lenguas,
y una inteligencia adecuada y el Helicón entero,
describiría las tristes palabras de las miserables hermanas.⁸

8. En este caso, seguimos la edición del texto latino de Kenney (2011).

En efecto, su sufrimiento es tal que Diana se compadece de ellas y las convierte en pájaros, excepto a Gorge y a Deyanira (*Met.* 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 (*Met.* 8.547-612).

Dentro de la variedad de acontecimientos que caracteriza a la obra, aparece el tópicos estudiado. No se encuentra precediendo un catálogo, aunque el catálogo está presente en el mismo libro octavo, antes de la lucha de los jóvenes contra el jabalí (*Met.* 8.299-323). El tópicos se halla después de concluida esta lucha y aún después de que Altea ha vengado la muerte de sus hermanos. 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 conmover a Diana.

Del mismo modo que en el pasaje anterior, aparece el verbo *persequi*, que significa 'seguir', 'narrar', 'relatar', 'describir', 'apuntar', 'exponer', y es interesante notar que Ovidio lo haya usado en ambas situaciones para aplicarlo a los respectivos objetos del tópicos, los ardidés femeninos en el *Ars* y los llantos de las hermanas de Meleagro en *Metamorphoses*.

En lo que respecta a los elementos del tópicos, encontramos en estos versos las cien bocas, y sus lenguas, que también son cien por inferencia. No hay una voz pero las bocas son sonantes, es decir que está presente el efecto de hablar. Los nuevos elementos son la inteligencia y el Helicón. La inteligencia constituye la función interior del acto que exteriormente llevan a cabo las bocas y las lenguas. El Helicón, la morada de las musas, se presenta como un elemento externo al sujeto pero igualmente necesario, ya que simboliza la inspiración. Además de ese elemento externo, aparece un agente, un dios, que asistiría al poeta en su tarea. Si en el pasaje anterior, como en las apariciones del tópicos en obras de otros autores,⁹ el sujeto poético simplemente postula la posesión ("mihi esse") de las bocas o lenguas (*Ars* 1.435-436), en el pasaje de *Metamorphoses*, esas bocas y lenguas son dadas (explícitamente con el verbo *dare*) por un dios. Sin embargo, el narrador no invoca al dios ni a las musas del Helicón sino que los expone como parte de la condición, junto con las cien bocas, sus lenguas y una inteligencia adecuada.

9. Cfr. Enn. *Ann.* 469-470; Host. 5; Lucil. 1364-1365; Virg. *G.* 2.42-44 y *A.* 6.625-627.

Es válido preguntarse por qué Ovidio utilizó el tópicos en este lugar de *Metamorphoses*, mientras podría haberlo introducido quizá, obedeciendo a la tradición, en su descripción del Tártaro (*Met.* 4.432-446), o en los catálogos de pueblos aliados y enemigos para el ataque de Minos a Egeo (*Met.* 7.461-471), incluso en el catálogo de hombres que participaron de la cacería del jabalí de Calidón (*Met.* 8.299-323). También podría haber usado el tópicos en boca de Ulises, cuando, en el libro 13, el propio personaje expresa que no le alcanzan las palabras para contar sus hazañas;¹⁰ o junto a la invocación a las

10. "ergo, operum quoniam nudum certamen habetur, / plura quidem feci, quam quae comprehendere dictis / in promptu mihi sit, rerum tamen ordine ducar" [entonces, ya que de las obras se tienen claras pruebas, / ciertamente he hecho más que lo que abarcar con mis palabras / a mi alcance está, sin embargo me guiaré por el orden de las cosas] (*Met.* 13.159-161).

musas en *Met.* 15.622-625. Sería más esperable encontrar el tópico en cualquiera de estas ocasiones ya que los autores anteriores han fijado precedentes. Sin embargo, Ovidio elige un detalle, unos personajes ciertamente marginales y un objeto humilde.

El objeto de la inefabilidad del tópico es el llanto de las hermanas. El plural *dicta* hace referencia a lo dicho, las palabras; estas palabras son tristes, llenas de angustia por la pérdida, y las enunciatoras de esas palabras son miserables, dignas de pena, sumidas por la desgracia. Cabe suponer que esas palabras, más que razonamientos son la expresión de sus sentimientos: son palabras de dolor, gritos y llantos. En los vv. 536-541, el narrador muestra a las hermanas golpeándose el pecho, besando el cadáver de Meleagro, y luego abrazando sus cenizas, cayendo sobre su tumba. El dolor de las mujeres es irreproducible, por lo tanto, el objeto del tópico es nuevamente el que impone la imposibilidad al sujeto. No se trata aquí de un caso de modestia simulada, sino de una exageración del objeto. El énfasis está 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.

Las mil bocas de *Fasti*

Los *Fasti* son una obra de género elegíaco (aunque ya no de tema amoroso) con cierta cercanía a la épica, por ser doctos y narrativos, y con una intención didáctica. Sirviéndose de datos astronómicos y contenido mitológico, exponen día por día las festividades del calendario romano, explicando sus causas u orígenes. El segundo libro de *Fasti* comienza con un proemio, al igual que los demás, y continúa con la explicación del nombre del segundo mes del año, haciendo referencia a los instrumentos de purificación que recibían la denominación de *februa* (*Fast.* 2.19-54). Presenta luego Ovidio el culto a Juno en las calendas y se ocupa de las constelaciones de los días siguientes (*Fast.* 2.55-118). 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:

Nunc mihi mille sonos quoque est memoratus Achilles
vellem, Maeonide, pectus inesse tuum,
dum canimus sacras alterno carmine Nonas.
maximus hic fastis accumulatur honor.
deficit ingenium, maioraque viribus urgent:
haec mihi praecipuo est ore canenda dies (*Fast.* 2.119-124).

Ahora quisiera, Meónida, que me pertenecieran mil voces
y tu pecho, con el que Aquiles fue recordado,
mientras canto con dísticos las sagradas nonas:
aquí los Fastos acumulan el máximo honor.
Falla mi ingenio y apremian a mis energías mayores cosas:
este día debe ser cantado por mí con extraordinaria boca.¹¹

11. La edición empleada es la de Alton (2013), de donde hemos adoptado la variante "carmine" en lugar de la comúnmente aceptada "pectine" en el verso 121. Al respecto, recomendamos el artículo de Alton, Wormell y Courtney (1973).

Luego acentúa la grandeza de Augusto, su relación con Júpiter y su comparación con Rómulo (*Fast.* 2.125-144). Después de esto, Ovidio continúa con más explicaciones astronómicas y meteorológicas para anunciar la proximidad de la primavera.

Como primera diferencia con las primeras apariciones del tópicos, notamos que el contenido ya no es épico, sino histórico y, en última instancia, encomiástico. 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 del pasaje 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 tópicos en la obra de Homero no está destinado a narrar una hazaña del héroe Aquiles, sino a enumerar las naves aqueas. Ovidio presenta con una sinécdoque el motivo del poema homérico para establecer la relación con el pasaje que analizamos. En estos versos, se 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 que subraya el efecto, el resultado, de esta capacidad de hablar (*cfr.* Leverett *s.v.* *sonus*) y la cualidad personal de la voz, lo que la distingue de las demás (*cfr.* OLD *s.v.* *sonus*).

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" [¿cómo pretendí, insensato, imponer a los versos elegíacos tanto / peso? Esta era cuestión para el metro heroico] (*Fast.* 2.125-126).¹²

En cuanto a la estructura sintáctica, si en los pasajes de *Ars y Metamorphoses* interpretamos la concesividad a partir del *non satis esse* y la conjunción *si*, introduciendo una prótasis, en las líneas que hemos visto de *Fasti*, no hay rasgos de este uso. Lo que notamos es cierto matiz condicional: el sujeto expresa su deseo de poseer mil voces y un pecho homérico porque si los tuviera podría elogiar más dignamente a Augusto.

Nuevamente apreciamos un claro empequeñecimiento del narrador frente al objeto. Otra vez el tópicos 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 advertimos también que, por primera vez, el tópicos se utiliza en una alabanza. Esta función se expandiría después al panegírico, que Curtius menciona al explicar que, en el caso de este género, el autor carece de palabras para elogiar convenientemente a una persona (1955:231). Por otra parte, para Hinds, el tópicos en *Fasti* muestra la tensión que sufre el sujeto poético, al usar en un poema elegíaco un contenido demasiado pesado, propio de la épica (1998:44). A diferencia de Homero y los otros poetas que usaron el tópicos 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 *princeps*, si no en él, al menos en sus contemporáneos, receptores del poema. A partir de esa identificación con su público, podemos colegir que el tópicos apunta aquí a la falsa modestia, y no solo a mostrar la tensión en el sujeto. Si bien no se encuentra al principio del libro, es posible interpretar una unidad de sentido en los versos referentes al día de Augusto y concluir que Ovidio busca aquí captar la benevolencia de sus lectores, para engrandecer luego con sus palabras al *princeps*.

12. Volk nota en estos versos 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).

Más bocas en *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). Con forma epistolar y de contenido autobiográfico, el sujeto poético construye un profundo desahogo de su soledad y de las desgracias que encuentra en el destierro.

En *Tr.* 1.5 aparece por cuarta vez en la obra de Ovidio el tópico de las muchas 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. También evoca ejemplos mitológicos de amigos que han permanecido fieles durante la adversidad para ilustrar la amistad del destinatario (*Tr.* 1.5.1-44). Luego recuerda que los males que ha padecido son muchos, y los compara con los astros del cielo y con las partículas de polvo (*Tr.* 1.5.45-50). Declara además que conviene que cierta parte muera con él (*Tr.* 1.5.51-52) y usa el tópico aquí para manifestar que no puede reproducir en palabras todos aquellos males:

si vox infragilis, pectus mihi firmius aere,
pluraque cum linguis pluribus ora forent,
non tamen idcirco complecterer omnia verbis,
materia vires exsuperante meas (*Tr.* 1.5.53-56).

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.¹³

13. Aquí seguimos la edición latina de Owen (1885).

Después, compara sus desgracias con las de Ulises, demostrando que las propias superan las del héroe griego (*Tr.* 1.5.57-84).

Como notamos aquí, la alusión a Homero está presente por los elementos que Ovidio elige usar. En el pasaje del poeta griego (*Il.* 2.488-490), la voz era igualmente indestructible, no había un pecho pero sí un corazón de bronce y las bocas eran diez, con diez lenguas. Si bien Homero utiliza ἤτορ 'corazón', la palabra *pectus* también designa figurativamente 'corazón', 'alma', 'entendimiento', 'mente', 'pensamiento', de manera que este elemento cubre semánticamente el campo de la actividad interior necesaria para poder realizar el acto de habla por medio de la boca y la lengua (*cf.* OLD *s.v.* *pectus*; Leverett *s.v.* *pectus*; Ernout; Meillet *s.v.* *pectus*). Como en Homero, dos elementos, la voz y el pecho, se encuentran exagerados en su calidad ("infragilis", "firmius"). De manera similar, en Virgilio la voz era indestructible, aunque esa condición era expresada por el material, el hierro (*G.* 2.44; *A.* 6.626). Lo mismo podemos afirmar de la voz en el fragmento de Lucilio (*v.* 1365: "aenea vox") y encontrar incluso una mayor similitud, porque en los versos del satírico está igualmente presente el bronce. El pecho aparece además en el fragmento de Ennio (*Ann.* 470: "tum ferro cor sit pectusque revinctum" [y fuera el corazón, y el pecho, cubierto de hierro]), aunque su material ya no es el bronce sino el hierro, y en *Fasti* encontramos nuevamente un pecho homérico (*Fast.* 2.120). En *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, por otra parte, 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, con el segundo término de estas sobreentendido. La comparación se repite también en el primer verso del pasaje mediante "firmius", haciendo referencia al corazón homérico del tópicos. Otra construcción que connota la idea de superioridad en la comparación es el ablativo absoluto del último verso del pasaje analizado, cuyo verbo, *exsuperare*, 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.

El objeto del verbo *complecti* está ocupado, en el caso de *Tristia*, por una palabra con un significado amplio y abarcador: "omnia". Aquí tiene una referencia anafórica, por lo que es necesario buscar en el contexto de estos versos el significado preciso que desempeña en el tópicos. En el verso 45, encontramos el sintagma "omnes meos casus", y en el verso 47, "tot mala". 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" [Porque más males que el nericio soporté] (*Tr.* 1.5.58).

El último verso del pasaje 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 asunto, 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 sinit, ille petit" [Si alguien desea conocer todas mis desgracias, / más de lo que la cosa permite que se haga, él pide] (*Tr.* 1.5.45-46); "multaque credibili tulimus maiora ratamque, / quamvis acciderint, non habitura fidem" [y muchas cosas mayores a lo creíble soporté y, aunque hayan sucedido, no tendrán segura fe] (*Tr.* 1.5.49-50). Todos sus tormentos no se pueden conocer, ni siquiera imaginar o creer. Como hemos mencionado, 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, hormigas, estrellas y gotas de lluvia, 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.¹⁴

A partir de lo analizado y del complemento que ofrecen estos versos, se deduce que lo que expresa el tópicos 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,

14. Este tipo de *adynaton* aparece con frecuencia en toda la obra del destierro. *Cfr. Tr.* 1.5.45-50; 4.1.57-59; 4.10.107-108; 5.1.31-32; 5.2.23-28; 5.6.35-42; *Pont.* 2.7.25-30; 4.15.7-10.

15. "da mihi Maeoniden, et tot circumspecte casus: / ingenium tantis excidet omne malis" [Dame al Meónida y rodéalo de tantas desventuras: todo su ingenio fallará ante tal cantidad de males] (*Tr.* 1.1.47-48).

16. "tot mala sum fugiens tellure, tot aequore passus, / te quoque ut auditis posse dolere putem" [he sufrido en mi huida tantos males por tierra y tantos por mar, que de solo oírlos pienso que podrías sufrir tú también] (*Tr.* 3.11.59-60).

17. "ei mihi, non magnas quod habent mea carmina vires, / nostraque sunt meritis ora minora tuis" [Ay de mí, que mis cantos no tienen grandes fuerzas, / y mis palabras son menores que tus méritos].

que una diosa lo protegía y, por último, que la mayor parte de su historia era ficticia. Encontramos otras hipérbolas de sus sufrimientos en la primera elegía del primer libro, cuando Ovidio afirma que todo el ingenio de Homero fallaría ante tal cantidad de males,¹⁵ y en la decimoprimer del tercer libro, en la que, dirigiéndose a un enemigo, le advierte que podría sufrir por el solo hecho de oír sus males.¹⁶ No podemos, entonces, afirmar que se trate de un tópico de falsa modestia. Nuestro poeta es consciente de su talento literario, como podemos observar cuando asegura: "si quoque nostra domus vel censu parva vel ortu, / ingenio certe non latet illa meo" [Mi casa podrá considerarse modesta por su fortuna o por su origen, pero desde luego no pasa desapercibida debido a mi talento] (*Tr.* 2.115-116); y también cuando advierte: "ne tamen omne meum credas opus esse remissum, / saepe dedi nostrae vela rati" [No vayas a creer, sin embargo, que toda mi obra es de poco vuelo: a veces he dado a mi nave grandes velas] (*Tr.* 2.547-548). Como en el pasaje de 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 *Tr.* 1.6.29-30, versos que expresan la incapacidad del poeta ante las virtudes de su esposa Fabia),¹⁷ sino que estas desgracias son el tema y motivo de todo el poema porque, recordemos, los *Tristia* se presentan como 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. Asimismo es sugerente la comparación con Ulises. Todos estos mecanismos, lejos de ser casuales, remiten a las obras de los poetas anteriores. Sin embargo, por tratarse de una elegía, el tópico en *Tristia* comporta una novedad en cuanto al género. Dentro de su composición interna, desaparece el atributo numérico de los elementos y el objeto del tópico (las desgracias) se acerca tal vez más al elegido por Virgilio en la *Eneida* (*A.* 6.625-627), aunque se diferencia de este último por tratar del dolor propio y no de las penas ajenas. Por lo tanto, notamos que esta última aparición del tópico en la obra de Ovidio, si bien se relaciona en ciertos aspectos con las manifestaciones de otros autores que lo han usado previamente, constituye una suerte de ruptura con la tradición del mismo, debido a las novedades que introduce.

Conclusión

Hemos analizado cuatro pasajes de distintas obras de Ovidio en los que aparece el tópico de las cien bocas. Observamos las variaciones genéricas en estas obras y la presencia de elementos que contaminan el género en el cual se inscribe cada una. También varían los contextos de producción: mientras el *Ars amatoria* es un poema didáctico dedicado a jóvenes ociosos que constituye una apología de las costumbres contrarias a los valores promocionados por Augusto, los *Tristia* son una serie de elegías, la mayoría en forma de cartas, compuestas desde el destierro y mediante las cuales Ovidio aspira a obtener el perdón del *princeps*. Incluso el tema es distinto en las cuatro obras referidas: encontramos el amor, las metamorfosis, las festividades romanas y el dolor del exilio.

Si nos introducimos en el funcionamiento del tópico en sí, descubrimos que, en los cuatro pasajes, aparece al servicio de una hipérbole por la cual se postula la superioridad del objeto. El único caso al que podemos atribuir estrictamente una función de *affectatio modestiae* es el de *Fasti*. Salvo en este caso, en el que se expone un claro empequeñecimiento del sujeto, la inefabilidad tiene su

justificación en la imposibilidad del objeto de ser abarcado con palabras, más que en la incapacidad del sujeto de abarcar con sus palabras la cantidad o calidad de ese objeto. Además, en estos tres pasajes el objeto de la inefabilidad pertenece al universo de lo negativo: los engaños, el dolor ajeno y los sufrimientos personales. Por el contrario, el tópicos en *Fasti* indica la exaltación de una figura personal, la hipérbole está destinada al elogio y, como contrapartida, se postula la inferioridad del sujeto frente al objeto.

Ovidio enriquece el tópicos, aportando variaciones en los elementos, en la estructura sintáctica y en su funcionamiento general. Por ejemplo, es el primero que reemplaza la estructura con la conjunción *si* por otra expresión de concesividad. Dicha concesividad aparece enunciada mediante una prótasis introducida por la conjunción *si*, en los casos de *Metamorphoses* y *Tristia*, pero indicada mediante una oración de matiz concesivo con el uso del sintagma *non satis esse*, como en *Ars amatoria*. En *Fasti* no apreciamos tal concesividad, sino más bien un matiz condicional. La sintaxis enfatiza la particularidad de esta obra: aquí, en primer lugar, el sujeto poético no postula la potencialidad de recibir las mil voces y el pecho homérico sino que invoca directamente a Homero para pedirle estos elementos; en segundo lugar, la finalidad perseguida no es abarcar una cantidad de objetos sino cantar dignamente un objeto superior, el día dedicado a Augusto.

Al observar el conjunto de apariciones del tópicos en la obra ovidiana, notamos muchas discrepancias en cuanto al contexto, el tema e incluso el vocabulario. De los cuatro, el pasaje que más se distancia del resto es el de *Fasti*, por la configuración de los elementos que componen el tópicos, por la composición sintáctica y por su función de *affectatio modestiae* en un elogio. Sin embargo, estos pasajes 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 tópicos: son diez en *Ars*,¹⁸ cien en *Metamorphoses*, mil en *Fasti* y 'más' en *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 pasaje no serían más de una, sino más de mil. Creemos que el tópicos de las cien bocas, además de las funciones internas que cumple en cada caso y la apelación a la tradición intertextual como conjunto, es utilizado por Ovidio con esta variación en su cantidad de elementos con el propósito de vincular sus obras, con una intención autorreferencial. La propia obra de Ovidio constituye para él mismo su modelo-ejemplar y su modelo-código, en términos de Conte, y esta autoalusión exhibe precisamente la flexibilidad del tópicos, en lo genérico, en la construcción sintáctica y léxica, y en la funcionalidad dentro del texto.

18. Pianezzola compara este pasaje con los versos de Homero y observa que, si bien se mantiene el número diez, "il topos e esaltato dalla forte traectio (non mihi ... sint satis) e dall' inversione (cum totidem linguis ... ora decem)" (2000:137).

Bibliografía

- » Alton, E. H.; Wormell, D. E. W.; Courtney, E. (eds.) (2013). *Publius Ovidius Naso Fastorum libri sex*. Leipzig: Teubner.
- » Alton, E. H.; Wormell, D. E. W.; Courtney, E. (1973). "Problems in Ovid's Fasti", *CQ* 23, 144-151.
- » Barthes, R. (1974) *Investigaciones retóricas I. La Antigua retórica, ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- » Bornecque, H.; Richard, F. (eds.) (1937). *Macrobe. Les Saturnales*. Paris: Garnier.
- » Curtius, E. (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: FCE.
- » Conte, G. B.; Barchiesi, A. (1993). "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità". En: AAVV, *Lo spazio letterario di Roma antica. Volume I: Le produzioni del testo*. Roma: Salerno Editrice, 81-114.
- » Courcelle, P. (1956). "Le cliché virgilien des cent bouches", *REL* 33, 231-240.
- » Dalzell, A. (1996). *The criticism of didactic poetry: essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press.
- » Ehwald, R.; Levy, F. W. (1924). *P. Ovidius Naso. Fastorum Libri VI*. Leipzig: Teubner.
- » Ernout, A.; Meillet, A. (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- » Fantham, E. (1998). *Ovid. Fasti. Book IV*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Gowers, E. (2005). "Virgil's sibyl and the 'many mouths' cliché", *CQ* 55.1, 170-182.
- » Hollis, A. S. (ed.) (1977). *Ovid. Ars Amatoria. Book 1*. New York and London: Oxford University Press.
- » Kenney, E. J. (ed.) (2011). *Ovidio. Metamorfosi. Volume IV. Libri VII-IX*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla; Milano: Mondadori.
- » Leverett, F. P. (1839). *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.
- » Marx, F. (ed.) (1904). *C. Lucilii Carmina Reliquiae*. Leipzig: Teubner.
- » McCartney, E. (1960). "Vivid ways of indicating uncountable numbers", *CPh* 55.2, 79-89.
- » Monro, D. R.; Allen, T. W. (ed.) (1939). *Homeri opera*. Oxford: Clarendon Press.
- » OLD = Glare, P. G. W. (ed.) (1968). *The Oxford Latin Dictionary*. London: Oxford University Press.
- » Owen, S. G. (ed.) (1885). *Ovid. Tristia. Book 1*. Oxford: Clarendon Press.
- » Pernot, L. (2005). *Rhetoric in Antiquity*. Washington: The Catholic University of America Press.
- » Pianezzola, E. (ed.) (2000). *Ovidio. L'arte di amare*. Milano: Mondadori.
- » Scaffai, M. (1991). "Introduzione" a Tolckiehn, J. (1991) *Omero e la poesia latina*. Bologna: Pàtron.

- » Schniebs, A. (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosof3a y Letras.
- » Stella, F. (2006). "Imitazione interculturale e poetiche dell'alterit3a nell'epica b3blica latina", *Incontri triestini di filolog3a classica 5 (2005-2006)*, 9-24.
- » Tolkiehn, J. (1991). *Omero e la poesia latina*. Bologna: P3tron.
- » Volk, K. (2002). *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press.

