



ABRIR CAPÍTULO II

I I I J U V E N A L

INTRODUCCION: JUVENAL Y EL CRITICO LITERARIO.

A diferencia de la obra poética horaciana, variada en sus géneros y extensa, la obra de Juvenal es mucho más reducida y monocroma en cuanto que se limita a dieciséis composiciones satíricas.

Lo mismo que ocurre con Terencio y Horacio y otros poetas latinos no incluidos en este trabajo como Lucilio, Catulo, Ovidio, y Marcial, la actividad de Juvenal como crítico literario es generalmente circunstancial y esporádica, no buscada de una forma directa y consciente sino inserta ocasionalmente en el desarrollo de los más variados temas relacionados con la actividad y la conducta humana.

Así al describir los defectos, vicios y crímenes de las mujeres y al retratar diversos prototipos de mujeres, expone el modelo de mujer que alardea de culta e incluso de erudita a través de comentarios literarios y gramaticales.

Juvenal se vale de ella para describir el modelo de gramático y de crítico literario que se extralimita en sus funciones realizando sus comentarios críticos fuera del contexto y de los momentos adecuados para ello.

En primer lugar, esta mujer metida a crítico literario es

una pesada, *gravior*, (Sat. VI, 434), empeñada en su labor crítica en todo momento, incluido, como de costumbre, el momento de la cena.

Apenas da tiempo a que se acomoden los comensales, cuando sin darles respiro, monopoliza la conversación sin que ni siquiera los maestros de Gramática ni los maestros de Retórica, ni los abogados, ni los pregoneros con su potente voz, ni, incluso, otra mujer puedan tomar la palabra: tan caudaloso y atronador es el torrente de sus palabras: *verborum tanta cadit vis* (*Ibid.* 440).

Se dedica a hablar de los poetas, a comentar pasajes de sus obras, a compararlos y sopesar¹ sus méritos y virtudes, estableciendo una clasificación entre ellos (cfr. *Ibid.* 435-437).

Pero da la impresión de que Juvenal ridiculiza la pretendida erudición de tal mujer-crítico pues su monólogo se limita a desarrollar tópicos sobradamente conocidos y manidos en las escuelas.

Efectivamente parece como si se asistiera al ejercicio de un alumno de la escuela del gramático al que se le ha propuesto la comparación entre Homero y Virgilio o a una suasoria en la escuela del profesor de Retórica sobre el suicidio de Dido.

Sin embargo, ella desea a toda costa dárseles de persona

docta y elocuente: *docta nimis cupit et facunda videri* (*Ibid.* 445).

El mal crítico lo único que desea es aparentar erudición y más en el caso de una mujer a la cual Juvenal considera como un ser inferior al hombre. Sólo si cambiara su sexo, podría una mujer llegar a ser un crítico verdaderamente docto y elocuente ya que tal perfección sólo pueden alcanzarla algunos hombres, pero en modo alguno una mujer. Este es el sentido de los versos 446-447 de esta sexta sátira:

*crure tenus medio tunicas succingere debet,
caedere Silvano porcum, quadrante lavari.*

Llevar túnica, hacer sacrificios a Silvano y bañarse por un quadrante son acciones realizadas exclusivamente por hombres.

Ahora bien, para conseguir esa apariencia de erudición y elocuencia, el mal crítico lanzará retorcidos pensamientos (al estilo de la *emendatio* y la *explanatio* en las que el gramático ejercita a los alumnos en su escuela) en frases redondeadas según alguno de los varios estilos oratorios, como quien se está oyendo a sí mismo:

*Non habeat matrona.....
dicendi genus, aut curvum sermone rotato
torqueat enthymema
(Ibid. 448-450).*

Presumirá de conocer todas las historias (v. 450), es decir, toda la tradición grecolatina: acontecimientos, lugares,

personas significativos, tanto reales como mitológicos, aprendidos en la escuela del gramático a través de la lectura y comentario de los textos literarios (*enarratio*).

Siempre observa en su exposición las leyes y normas del lenguaje dictadas por los más ilustres gramáticos² (vv. 452-453). Está a la caza de los más insignificantes fallos gramaticales de sus "incultas" amigas y no permite ni un solo desliz sintáctico a su propio marido:

*Nec curanda viris opicae castigat amicae
verba; soloecismum liceat fecisse marito.*
(*Ibid.* 455-456)

Venera todo lo antiguo hasta el punto de aprenderse de memoria, por el simple hecho de que son antiguos³, tiradas de versos desconocidos e ignorados para dejar boquiabiertos a sus oyentes.

En resumidas cuentas, todos los defectos de este pseudo crítico literario tienen su origen en la transgresión de un principio fundamental que abarca a todas las esferas y actividades de la vida humana, el principio del justo medio, de la μεσότης, que se ha comentado ya en Horacio en su aspecto literario⁴ y en el que radica toda virtud y perfección:

Imponit finem sapiens et rebus honestis
(*Ibid.* 444)

[El sabio pone un límite, una medida, incluso a las cosas buenas].

El gran error del mal crítico es no respetar ese límite. La

crítica literaria es algo bueno y positivo, pero el mal crítico la lleva demasiado lejos, la saca de contexto y la hace intolerable.

No es ciertamente ésta la actitud de Juvenal cuya crítica literaria, como ya se ha indicado, es muy esporádica y aparece casi siempre inserta de forma ocasional en el desarrollo de los diversos temas de sus sátiras.

De esta afirmación se podría exceptuar la sátira primera en la cual Juvenal expone su vocación como poeta satírico así como los principios sobre los cuales piensa asentar la composición de sus sátiras.

Se tratará en primer lugar sus referencias a los diversos géneros literarios para estudiar posteriormente todo lo relacionado con el poeta y la actividad poética.

INTRODUCCION: NOTAS

1. El símil de la balanza había sido ya utilizado por Horacio aplicado a la actividad de los críticos literarios. *Vid. supra* pp.150-151 donde se comenta *Ep. II, 1, 29*:

Romani pensantur eadem scriptores trutina.

2. Aquí, como en VII, 215, propone Juvenal a Q. Remio Palemón, de la época de Tiberio como el más ilustres de los gramáticos romanos hasta su propia época.

3. *Vid. supra* la polémica entre antiguos y modernos en Horacio y *vid. infra* este mismo tema en Juvenal.

4. *Vid. supra* pp. 183 ss.

A. LOS GENEROS LITERARIOS.

1. La Sátira.

Como es lógico, el género literario sobre el cual Juvenal aporta más información es el que eligió como campo de su actividad literaria, es decir, la sátira.

La mayor parte de esta información sobre el género satírico se encuentra en la sátira primera que tiene, como se ha indicado, un carácter programático.

En primer lugar justifica de forma sorprendente y humorística su vocación a la actividad poética: está harto de aguantar siempre como oyente las continuas lecturas o recitales poéticos públicos de obras largísimas y carentes de originalidad; en adelante va a ser él quien ofrezca sus propias lecturas poéticas:

Semper ego auditor tantum? Numquamne reponam?
(Sat. I, 1)

Pero alguno de los innumerables y pretenciosos "vates" de su época podría objetarle que para ello se precisa una buena educación literaria y retórica. A ello aduce Juvenal que también él ha pasado por la escuela del *grammaticus* y del *rhetor* (*Ibid.* 15-16).

Pero añade una razón más llena de humor y de ironía:

"Es una clemencia estúpida tener consideración

con un papel destinado a ser estropeado cuando uno se encuentra tantos vates por todas partes":

*Stulta est clementia, cum tot ubique
vatibus occurras, periturae parcere chartae.*

(*Ibid.* 17-18)

"¿Por qué me va a dar pena estropear el papel?", se dice Juvenal, "Si no lo hago yo, lo hará cualquiera de los innumerables vates que pululan por nuestras calles".¹

En este texto la palabra *vatibus* va cargada de una gran ironía por parte de Juvenal.

Así pues, Juvenal se cree con los mismos derechos a escribir que los demás escritores de su época. Pero ¿cuál va a ser el campo de su actividad literaria?. El mismo lo indica a continuación:

*Cur tamen hoc potius libeat decurrere campo
per quem magnus equos Auruncae flexit alumnus,
si vacat ac placidi rationem admittitis, edam.*

(*Ibid.* 19-21)

[Si tenéis tiempo libre y queréis escuchar con benevolencia mis razones, os diré por qué prefiero lanzarme a correr por este campo por el cual el ilustre hijo de Aurunca condujo sus caballos].

El "ilustre hijo de Aurunca" no es otro que Lucilio, nacido en Suessa Aurunca en fecha no conocida con certeza en la primera mitad del siglo II a.C.

Por lo tanto, Juvenal decide cultivar el género satírico lo mismo que Lucilio², caballero como él y cercano también por el lugar de nacimiento ya que Suessa Aurunca se encuentra a pocos kilómetros de Aquino, patria de Juvenal.

¿Y los motivos de la elección?

En los primeros versos de esta sátira pasa revista a diversos géneros literarios (épica, tragedia, comedia, elegía) cultivados en su propia época y los encuentra llenos de superficialidad, de artificiales convencionalismos y absolutamente faltos de originalidad. Y no es esencialmente por falta de talento de quien los cultiva pues también las obras de los más grandes poetas contemporáneos (v. 14) adolecen de los mismos defectos.

No han faltado estudiosos³ que han percibido el paralelismo de un lado y la contraposición por otro de estos primeros 21 versos de la primera sátira de Juvenal con uno de los pasajes en que Horacio alude a los motivos que justifican su decisión de dedicarse al género satírico: *Sat. I, 10, 40 ss.*

Así A. J. Woodman⁴ afirma que de este pasaje se deduce que los motivos por los que Horacio se inclinó por la sátira son estrictamente literarios: los demás géneros ya eran cultivados a un nivel literario muy elevado y en ellos le sería muy difícil destacar como buen poeta.

También Juvenal repasa en los primeros versos de la sátira primera algunos de los géneros cultivados en su época.

Pero la conclusión es muy distinta: el nivel literario es totalmente mediocre y Juvenal, si quisiera, podría cultivarlos

sin desdecir de sus contemporáneos porque tiene la misma formación que ellos. Sin embargo, prefiere escribir sátira, impulsado por motivos de tipo social que expone en la primera sátira, descartando los motivos de tipo literario.

A pesar de que ambos autores ponen el acento en estos pasajes en aspectos diferentes, no debe extraerse la conclusión de que Juvenal mantiene una actitud polémica con relación a Horacio.

También en Horacio hay evidentemente (cfr. *Sat.* I, 4, 100 ss.) una motivación ética que surge de la contemplación de una sociedad moralmente corrompida que le impulsa a escribir sátiras.

E, inversamente, en Juvenal también influyen motivaciones literarias ya que los propios géneros literarios mencionados se encuentran ya totalmente agotados y trillados en sus temas⁵, son totalmente intrascendentes, aburridos y están desconectados por otra parte de la vida real.

Por todo ello Juvenal decide romper con esta tiranía de la literatura mitológica⁶ y trabajar un género literario íntimamente vinculado a la realidad de su entorno social, con todas las posibilidades de novedad que ello conlleva y de poder captar así con mayor facilidad el interés del público.

También pudo influir en su decisión la propia figura de

Lucilio que era uno de los poetas que gozaba de mayor fama en la época de Juvenal. Había incluso quienes, según el testimonio de Quintiliano¹, lo consideraban el mejor de los poetas latinos. Sin embargo, el propio Quintiliano no comparte tales juicios.

Ahora bien, los motivos fundamentales que le impulsaron a escribir sátiras y que él mismo pone de manifiesto repetidas veces en esta primera sátira son: la profunda y extensa corrupción del imperio romano y la indignación que le abrasa las entrañas ante semejante espectáculo.

Hay, pues, una motivación objetiva: la realidad de una sociedad tremendamente corrupta; y una motivación subjetiva: una reacción aparentemente visceral del autor ante una sociedad dominada por el vicio y el crimen. Reacción que supone una gran honestidad de ánimo y nobleza de sentimientos así como un profundo sentido de la justicia por parte de Juvenal y un sincero aprecio de la virtud: *nobilitas sola est atque unica virtus* (VIII, 20).² Ambas motivaciones están indisolublemente unidas en la sátira de Juvenal.

"Cuando un afeminado eunuco toma esposa, cuando Mevia transpasa un jabalí toscano y blande venablos con un pecho descubierto, cuando a todos los patricios provoca con sus riquezas uno solo bajo cuya navaja resonaba mi espesa barba de hombre joven, cuando uno de la plebe del Nilo, cuando un esclavo de Canope, rechazando sus hombros los mantos de púrpura tiria, airea en verano en sus sudorosos dedos un anillo de oro sin que pueda soportar el peso de una gema mayor, *difficile est saturam non scribere*" (I, 22-29).

Y de la misma forma sigue pasando revista a lo largo de toda esta sátira, pero especialmente hasta el verso 80, a un variadísimo elenco de degenerados y criminales como delatores, cazadores de herencias, depredadores de los bienes de sus pupilos, jueces comprados, maridos que prostituyen a sus mujeres, envenenadoras, adúlteras, seductores.

Pues bien, todas estas cosas son dignas de la lámpara venusina (*Ibid.* 51), es decir, del trabajo satírico de Horacio, desarrollado a veces de noche a la luz de una lámpara (*vid.* HOR. *Ep.* II, 1, 112). Horacio hubiera fustigado con razón a tales personas en sus sátiras.

Ante semejante realidad circundante, viva y lacerante, ¿qué otra cosa podría escribir más que sátiras? ¿Poemas épicos sobre temas tan manidos como las historias de Hércules, Diomedes, Teseo y el Minotauro, Dédalo e Icaro, cuando la propia vida le ofrece interesantísimos hechos de actualidad?:

*Sed quid magis? Heracleas
aut Diomedeas aut mugitum labyrinthi
et mare percussum puero fabrumque volantem
cum leno accipiat moechi bona...?*

(*Ibid.* 52-55)

¿O quizá comedias o mimos para entretener al público? Pero ¿qué mayor entretenimiento que observar la misma actividad humana, la ridícula y febril agitación de los avariciosos, las irrisorias extravagancias de los nuevos ricos, las hilarantes

adulaciones y súplicas de los gulosos, etc.?

*Nam quae comoedia, mimus
quis melior plorante gula?
(Sat. V, 157-158)*

O también más adelante:

*Ergo omnia Florae
et Cereris licet et Cybeles aulaea relinquo;
tanto maiores humana negotia ludi.
An magis oblectant animum...?
(Sat. XIV, 262-265)*

La iniquidad de Roma le agujonea y le espolea, sus vicios y crímenes son tan horribles e intolerables que es imposible contenerse y seguir guardando silencio sobre ellos y no denunciarlos públicamente:

*Nam quis iniquae
tan patiens urbis, tan ferreus, ut teneat se?
(Sat. I, 30-31)*

No es Juvenal precisamente de hierro y por eso sus entrañas arden inflamadas por la ira al contemplar determinadas conductas:

*Quid referam quanta siccum iecur ardeat ira?
(Ibid. 45)*

La ira y la indignación⁹ son, según sus propias palabras, los móviles exclusivos de su actividad como poeta satírico:

*Si natura negat, facit indignatio versum
qualem potest, quales ego vel Cluvieno.
(Ibid. 79-80)*

[Aunque no se tenga talento poético, la indignación¹⁰ hace versos de la mejor calidad que puede, como los míos o los de Cluvieno].

Varios autores¹¹ ponen en relación este texto de Juvenal con Hor. Sat. I, 10, 56 ss. y generalmente lo hacen para poner de manifiesto la actitud polémica de Juvenal respecto a Horacio: mientras éste insiste en que el instinto, la *libertas* poética debe ser encauzada por el arte para que el poeta pueda expresar lo que realmente siente, Juvenal rechaza en estos versos la disciplina y el orden clásicos y prefiere la agresiva franqueza y espontaneidad de Lucilio; prefiere la *indignatio* al *ars* porque la cólera en sus accesos excluye el *labor limae*.

No obstante, la *indignatio* de Juvenal es una convención literaria artificialmente adoptada a imitación de Lucilio y en contraposición abierta con Horacio para justificar la terrible fuerza de su sátira.¹²

La prueba está en que ni la lengua ni la versificación ni la composición de sus sátiras son las de un escritor que se deja llevar por la indignación sino las de quien practica el arte más exigente y metódico, con total sangre fría y absoluta racionalidad¹³.

Además en dos ocasiones al menos y en relación directa con su actividad literaria, se le escapa a Juvenal el uso del impersonal *libet*: I, 19 y 63.

Juvenal es un hombre bien dotado para la sátira y que disfruta escribiendo versos satíricos en un cruce de calles:

*Nonne libet medio ceras implere capaces
quadrivio, cum...? (Ibid. 63-64)*

Como indica N. Salanitro¹⁴ la presencia de *libeat* (I, 19) indica indudablemente una vocación más que una elección, una preferencia espiritual más que una determinación voluntaria. Juvenal se inclina hacia la poesía satírica no por simple pasatiempo o capricho sino por el singular atractivo que ésta ejerce sobre él.

Es muy posible además que en VII, 50-52¹⁵

*Nam si discedas, laqueo tenet ambitiosi
consuetudo mali, tenet insanabile multos
scribendi cacoethes et aegro in corde senescit*

exista una autoconfesión del propio Juvenal de su gran afición a la composición poética, semejante a la que se encuentra en el propio Horacio en *Sat.* II, 1, 5-10 y 60 y *Ep.* II, 1, 108-117.

Si único es el móvil, la *indignatio*, confesado por Juvenal, único (si se exceptúa evidentemente el humorístico *reponam* de I, 1, con respecto a los incansables recitadores) es también el objetivo que persiguen sus sátiras: fustigar el vicio y el crimen:

Haec ego non agitem? (Ibid. 52).
[¿No voy a tratar y a fustigar estos hechos?].

Evidentemente es la consecuencia lógica de la ira y la indignación que le queman por dentro.

No se encuentra en Juvenal ninguna alusión explícita a

ningún objetivo o función moralizante de sus sátiras como la instrucción moral o la reforma de las conductas viciosas, ni mucho menos objetivos lúdicos como entretener, complacer, deleitar a sus lectores.

A pesar de la radicalidad de los planteamientos de Juvenal, la denuncia del vicio y del crimen, la sátira, tiene en sí misma una función social y moral que Juvenal no necesita poner de manifiesto explícitamente. Y es que censurar el vicio es un primer paso para destruir su poder, para sugerir una reforma de la conducta y para evitar que otros se vean apresados en sus redes.

En cuanto al tema de sus sátiras, Juvenal es también original pero manteniendo la concepción que arranca desde sus primeros cultivadores: la sátira es, incluso etimológicamente, 'mezcolanza', *farrago* la llama Juvenal, de los más variados aspectos de la conducta humana, aunque se haya perdido ya la mezcla de prosa y de verso y la variedad de versos.

En principio, todo cuanto hacen los hombres desde los tiempos de Pirra y Deucalión, es decir, desde la época del diluvio, sus deseos, sus temores, sus iras y placeres¹⁶, sus diversiones y sus ajetreos por los negocios, va a constituir la *mezcolanza de sus sátiras*:

Ex quo Deucalion [.....]

*quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
gaudia, discursus, nostri farrago libelli est.*

(*Sat. I, 81 y 85-86*)

Toda la actividad humana es el campo propio de la sátira, pero Juvenal añade un matiz original y nuevo. Hasta ahora la sátira había sido rigurosamente contemporánea, es decir, había censurado personas y vicios de la propia época del escritor satírico.

Sin embargo, Juvenal afirma que todo el pasado histórico desde el diluvio hasta su época es tema apropiado para sus sátiras. Esta novedosa mezcla le dará a su sátira un carácter atemporal, como se verá posteriormente, y lo convertirán en el poeta satírico no de una época y personas determinadas sino en el látigo de Roma y su imperio.

Pero lo que en un principio prometía Juvenal como una multicolor y abigarrada mezcla de las más variadas conductas humanas, queda reducido al monocromo campo del vicio, aunque eso sí, en toda su rica variedad de especies.

Ninguno de sus predecesores había reducido su campo de actividad a un solo tema. Pero al parecer Juvenal tiene sus motivos:

Et quando uberior vitiorum copia? (I, 87).
[¿Cuándo fue mayor el número de vicios?]

Y más adelante insiste de nuevo en el tema:

Nil erit ulterius quod nostris moribus addat

*posteritas, eadem facient cupientque minores,
omne in praecipiti vitium stetit.*

(*Ibid.* 147-149)

[Nada podrá añadir la posteridad a nuestras depravadas costumbres, nuestros descendientes harán y desearán lo mismo que nosotros, todo vicio ha alcanzado su más profunda sima].

Aunque en sus sátiras pone como ejemplo las más repugnantes y vergonzosas conductas humanas, siempre quedan otras peores todavía:

*Quid si numquam adeo foedis adeoque pudendis
utimur exemplis, ut non peiora supersint.*

(VIII, 183-184)

Juvenal está ya totalmente decidido a emprender su obra como quien decide embarcarse y navegar mar adentro. Y se da a sí mismo la orden de partir

... Utere velis / totos pande sinus.

(I, 149-150)

[Iza las velas, despliégalas todas al viento.]

Desde aquí hasta el final de la sátira se entabla un diálogo en la más pura y genuina tradición satírica entre Juvenal y un desconocido interlocutor que no representa sino al otro yo, más reflexivo, más dubitativo y menos impulsivo, del propio Juvenal.

Antes de que Juvenal emprenda su labor satírica (pura ficción puesto que Juvenal ha publicado ya su primer libro de sátiras con cinco composiciones), le advierte de dos importantes y peligrosos escollos que va a encontrar:

1. ¿De dónde va a sacar talento para tratar adecuada y dignamente un tema tan extenso y tan complejo como el vicio en la sociedad romana?

Unde / ingenium par materiae? (I, 151)

2. Lo mismo que la navegación (cfr. Sat. XII), también la sátira encierra graves y peligrosos riesgos y necesita mucho valor para afrontarlos.

En la sátira aparecen identificadas la valentía y la franqueza para denunciar el vicio y la corrupción, especialmente cuando se trata de personas influyentes: "¿De dónde va a obtener aquella franqueza de los antepasados de escribir cuanto les placía siempre que su espíritu se abrasaba?" (I, 151-153).

A la primera objeción no contesta nada Juvenal. Ya lo ha dicho anteriormente en los versos 79-80: aunque carezca de talento poético, la indignación le inspira versos.

Ante la segunda objeción Juvenal se mantiene firme, está dispuesto a arrostrar las posibles venganzas de viciosos y criminales por poderosos que sean:

Cuius non audeo dicere nomen?

Quis refert, dictis ignoscat Mucius an non?

(I, 153-154)

[¿Quién hay cuyo nombre no me atreva a pronunciar?
¿Qué importa que Mucio perdone o no mis palabras?.]

Estaría, pues, dispuesto a censurar incluso a los más poderosos si fuera preciso, lo mismo que Lucilio atacó a P.

Mucio Escévola que llegó a la dignidad consular en 133 a.C.

El imaginario interlocutor le pone como ejemplo una persona mucho más cercana en el tiempo y absolutamente depravada: Sofonio Tigelino, favorito e íntimo de Nerón, instigador y copartícipe de sus excesos y crímenes: si se atreve a censurarlo, será convertido en antorcha humana en el anfiteatro y su crítica habrá sido infructuosa (vid. I, 155-157).

Juvenal todavía resiste: entonces ¿qué? ¿Vamos a consentir que los criminales sigan campando a sus anchas y se burlen de nosotros y nos desprecien? (vid. vv. 156-159).

El anónimo oponente aporta un nuevo consejo y sus últimas advertencias. Un consejo: puede sin riesgo alguno escribir poesía épica o dramática. Nadie se va a molestar por el duelo entre Eneas y Turno o por la muerte de Aquiles o la de Hilas:

*Securus licet Aeneam Rutulumque ferocem
comittas, nulli gravis est percussus Achilles
aut multum quaesitus Hilas urnamque secutus;*
(I, 162-164)

Y unas advertencias: la sátira, tal como la ejerció Lucilio, levanta ampollas, provoca lágrimas y desata las iras y los deseos de venganza. Hay que pensar detenidamente en ello antes de poner manos a la obra. Todavía está a tiempo de desistir. Una vez que se ha dado la señal de ataque y se ha puesto uno el casco es demasiado tarde para arrepentirse del combate:

*Inde irae et lacrimae. Tecum prius ergo voluta
haec animo ante tubas: galeatum sero duelli
paenitet.* (I, 168-170)

Este diálogo fingido, estas advertencias forman parte de una apología convencional por parte del propio satírico que se ajusta en general al patrón de apología que utilizaron anteriormente Horacio (Sat. II, 1 en general, pero de forma específica los versos 57-86) y Persio (Sat. I, 103-123) para justificar por diversos razonamientos su misión como satíricos.

El excelente artículo de Kenney¹⁷ divide este patrón en cinco puntos:

1. Dura y desafiante declaración de intenciones por parte del satírico:

Horacio: *Quisquis erit vitae scribam color* (Sat. II, 1, 60).

Persio: *Haec fieret, si testiculi vena ulla paterni /
viveret in nobis?* (I, 103-104).

Juvenal: I, 147-148 citados anteriormente.

2. Primera advertencia por parte de un interlocutor, sea una persona real como el jurisconsulto Trebacio en Horacio, sea el *alter ego* de Persio y Juvenal.

Horacio: *O puer, ut sis
vitalis metuo et maiorum ne quis amicus
frigore te feriat* (Sat. II, 1, 60-62).

Persio: *Vide sis ne maiorum tibi forte
limina frigescant* (I, 108-109).

Juvenal: *Unde ingenium [...]*
Unde illa priorum / scribendi [...] *simplicitas?*
 (I, 150-153)

3. El autor satírico responde a esta advertencia con una pregunta en la que directa o indirectamente se alude a la actividad satírica de Lucilio, fundador del género y prototipo de satírico:

Horacio: *Quid, cum est Lucilius ausus...?* (Sat. II, 1, 62).

Persio: *Secuit Lucilius urbem / te, Lupe, te, Muci,...*
omne vafer vitium ridenti Flaccus amico / tangit...
me mutire nefas (I, 114-119).

Juvenal: I, 153-154 citado anteriormente.

4. El interlocutor renueva su advertencia en términos nuevos:

Horacio: *Ut monitus caveas, ne forte negoti*
incutiat tibi quid sanctarum inscitia legum:
si mala condiderit in quem quis carmina, ius est
iudiciumque (Sat. II, 1, 80-83).

Persio: *Nusquam* (I, 119) como contestación a las anteriores preguntas del satírico.

Juvenal: en Juvenal este apartado se estructura en dos secciones: en la primera el *alter ego* juvenaliano recuerda al satírico las terribles venganzas de personajes poderosos como Tigelino en épocas precedentes:

Pone Tigellinum: taeda lucebis in illa
qua stantes ardent qui fixo pectore fumant.
 (I, 155-156)

En la segunda parte, ante la indignada pregunta

del satírico sobre si se debe consentir que asesinos manifiestos vivan lujosa y muellemente, despreciando a las gentes honradas, su *alter ego* le advierte de la actividad de los delatores:

Accusator erit qui verbum dixerit: "hic est".
(I, 161)

Y le aconseja dedicarse a otro tipo de literatura (I, 162-164). Lo había hecho Trebacio con Horacio (*Sat.* II, 1, 10-11) y lo rehusa también Persio en I, 121-122.

Por ello el *alter ego* de Juvenal le da su advertencia final: antes de afrontar el combate, piénsalo bien (I, 168-169).

5. El poeta expone su decisión final de escribir sátira pero lo hace en forma de réplica para poder desarmar a sus posibles opositores o para paliar una posible ofensa.

Pero así como en los puntos precedentes hay un notable paralelismo entre los autores, la réplica final es totalmente original en cada uno de ellos usando muy hábilmente un argumento inesperado.

Horacio: como se ha visto en su momento, juega con el doble sentido de la expresión *mala carmina* que pierde su sentido jurídico al oponerse al sentido literario de *bona carmina* que cuentan con la aprobación del

propio Augusto (Sat. II, 1, 83-86).

Persio: Hará un hoyo¹⁸ y allí enterrará sus secretos y sus bromas: *Hic tamen infodiam* (I, 120). Lo cual significa probablemente que mantendrá en secreto sus observaciones o que sólo mostrará sus escritos a un reducido número de amigos.

Juvenal: *Experiar quid concedatur in illos
quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina!*
(I, 170-171)

[Voy a poner legalmente a prueba¹⁹ qué es lo que se permite decir contra aquellos cuyas cenizas yacen junto a la vía Flaminia y a la vía Latina]

donde precisamente estaban enterrados los nobles y aristócratas.²⁰

Juvenal está indicando, pues, el *color*, la línea a seguir judicialmente en su defensa, caso de ser llevado a juicio por sus opositores.

No se trata, pues, de una respuesta evasiva y jocosa. Los contemporáneos de Juvenal tomaban muy en serio estos *colores* en sus litigios y no cuestionaban tan siquiera la sinceridad de quien los usaba.

Hay, pues, que estudiar atentamente este anuncio juvenaliano y su ejecución porque añaden un matiz nuevo y original al concepto tradicional de la sátira.

Hasta Juvenal la sátira había censurado los vicios y crímenes de personas vivas. A lo más, Séneca se atrevió a hacer una sátira sobre el emperador Claudio recién muerto, la *Apocolocyntosis*.

La idea de Juvenal de dar a la sátira una perspectiva histórica es muy peculiar. Pero hay que preguntarse por el alcance de tal decisión.

En principio, Juvenal, por prudencia, evita atacar directamente a importantes personajes contemporáneos, bien por haber sufrido en propia carne las consecuencias²¹ de haber escrito alguna sátira durante el gobierno del emperador Domiciano, bien por desconfiar instintivamente de todos los ricos y poderosos al recordar los horrores y crímenes de la época precedente que podían estar latentes y renovarse en cualquier momento a pesar de la bondad de Trajano.

No hay que olvidar que esta primera sátira de Juvenal se escribe en los primeros años del gobierno de Trajano y nadie podía asegurar que el emperador mantuviese la línea inicialmente trazada. También los cinco primeros años del gobierno de Nerón se desarrollaron de forma positiva, hasta que cambió radicalmente hacia lo peor.

Además algunos de los poderosos delatores de la época precedente como M. Aquilius Regulus (cfr. PLIN. *Ep.* I, 5, 15),

Fabricius Veiento, Iunius Mauricus (*Ibid.* IV, 22,4-6) habían sobrevivido a la desordenada purga hecha por los adversarios de los Flavios en los primeros años del gobierno de Galba (*Ibid.* IX, 13, 4). De hecho la venganza de Nerva y Trajano se redujo a los *delatores menores*, es decir, los que no tenían rango senatorial.

Así, pues, ni siquiera los grandes, la nobleza senatorial, pudieron intentar nada contra estos poderosos delatores de la época de Domiciano.

El propio Tácito en la misma época que Juvenal, aunque remite los hechos a Materno, hacia el año 75, indica (*Dial.* 10, 6-8) que no debe permitirse intenciones satíricas contra enemigos superiores.

Lo mismo que Juvenal, también Tácito se abstiene en estos primeros años del gobierno de Trajano de nombrar a un delator representativo: Régulo²¹ y pinta el juego de las pasiones políticas en torno a los delatores (*Dial.* 13, 4).

Sólo después de la muerte de Régulo escribirá en las *Historias*, IV, 42 una terrible acusación contra él y contra la cobardía del senado.

Marcial usa también nombres ficticios y no cita por el nombre verdadero más que a aquellos cuyas alusiones a su persona y actividades son de signo positivo.

El poeta Vergilius Romanus, autor de una comedia escrita al estilo de la comedia antigua también usa este mismo procedimiento según confirma Plinio (*Ep.* VI, 21, 5).

El propio Plinio después de éxitos poco contundentes contra estos personajes en el año 97 d.C. (*Ep.* IX, 13, 22 ss.) se integró nuevamente a la solidaridad senatorial hacia 101.

Todo esto justifica la sorprendente decisión de Juvenal de no criticar más que a los muertos, después de haberse mostrado completamente decidido a sacar a la luz toda la corrupción de sus contemporáneos.

A través de un sutil juego de alusiones a lo largo de la sátira Juvenal está indicando a sus lectores el camino a seguir: actualizar los hechos de los muertos, es decir, los hechos históricos, relacionándolos con hechos sociales y políticos contemporáneos.

Así, Juvenal puede estar criticando vicios y crímenes de sus contemporáneos pero usando nombres tomados del pasado. Es una inteligente forma de protegerse: disimular la crítica directa a sus contemporáneos poniendo a los vicios una máscara de muerto, como dice G. Highet²³.

Además habla de los muertos como si estuvieran vivos y la descripción de la corrupción de épocas pasadas era válida, en general, en sus propios días, a no ser que uno sea tan ingenuo

como para creer que los reinados de Trajano y Adriano supusieron una reforma moral radical y que desaparecieron definitivamente los cazadores de herencias, los arribistas, ladrones, adúlteros, avariciosos, etc.

También cabe la posibilidad de pensar que el interés de Juvenal esté centrado principalmente en el vicio mismo y no en sus protagonistas. Por ello quizá no le interese el retrato de los individuos más que para ilustrar patrones generales de conducta. En tal caso le basta simplemente tomar ejemplos del pasado y se evita así problemas con sus contemporáneos.

De hecho, salvo la sátira primera que alude al candente tema de los delatores en los versos 24 a 50 y la sátira cuarta cuyo tema es un consejo convocado por Domiciano para un asunto totalmente intrascendente, las sátiras de Juvenal tratan temas atemporales como la relación patrono-cliente, la avaricia y la riqueza extravagante, la insoportable vida en Roma, la imposibilidad de ser feliz estando casado...

Se trataría de una forma de sátira universal según la cual la evocación de los abusos del pasado, pero de época reciente, suscita en el lector comparaciones y paralelos con el presente de su propia época.

Hight²⁴ apunta una idea sugestiva: Juvenal no quiere condenar un hombre, un abuso concreto, ni tan siquiera todo el

mundo que lo circunda aunque lo vea corrrrompido: sería trivial satirizar a los hombres y mujeres de su tiempo. Ellos eran el producto final de un proceso de degeneración iniciado con Julio César cuyas simas más profundas se habían alcanzado con Calígula, Nerón y Domiciano y cuyos efectos seguía padeciendo la sociedad de su época.

También Horacio había formulado esta idea, por otra parte tópica, de proceso de degeneración moral de las sucesivas generaciones:

*Aetas parentum peior avis tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiore.*

(*Od.* III, 6, 46-48)

De igual forma, Juvenal, al mirar el pasado de forma pesimista, ve una larga pendiente que llegaba en declive hasta sus días y concibe así el imperio romano como un largo proceso de degeneración y asume la empresa de estigmatizarlo en su conjunto a través de la sátira de destacados personajes de todas las épocas precedentes: Sejano, Mesalina, Nerón, Otón, Domiciano.

W. S. Anderson²⁵ refiere el *illos* del v. 170 a los muertos de la época precedente, en concreto a los criminales y viciosos de la época flavia. Los vicios que Juvenal censura, aunque son del pasado, tienen repercusiones en el presente.

Además, el paso del tiempo confiere a estos hechos una

mayor objetividad y por lo tanto se evita así la apariencia de una indignación irracional y puramente visceral.

No cesan aquí las novedades introducidas por Juvenal en la sátira: Juvenal intensifica de forma consciente el tono y el estilo de sus sátiras²⁶ hasta el punto de que podría dar la impresión de estar violando y transpasando las leyes propias del género satírico tal como lo cultivaron sus predecesores: *Sat.* VI, 635.

En lugar del verso fácil, conversacional, deliberadamente tosco de los *Sermones* horacianos, el hexámetro de Juvenal está mucho más próximo al poderoso metro de Lucano y de la épica flavia y a su elevada forma retórica.

Juvenal pretende elevar así de categoría, a la más alta categoría literaria, es decir, la categoría de la poesía épica y trágica, a un género literario de segundo orden como es el género satírico. Por ello alarga por una parte considerablemente la extensión de alguna de sus sátiras hasta doblar en tamaño la más grande de cuantas se conocen de sus predecesores²⁷ y, por otra parte, eleva el tono de su lenguaje a niveles próximos a la alta poesía, representada aquí por la poesía trágica:

Grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu.

(VI, 636)

[En medio de transportes báquicos compongo un gran poema con palabras dignas de Sófocles.]

El adjetivo *grande* alude tanto a la extensión del poema como a su calidad y categoría literaria que le viene marcada por la importancia y elevación del tema y del estilo. No hay que olvidar que *grande* es uno de los términos técnicos de la Retórica para designar el estilo sublime y elevado.

En la concepción grecolatina de los géneros literarios también la extensión del poema es uno de los elementos relacionados con su categoría literaria.

Juvenal tiene plena consciencia de estar superando los límites que los poetas satíricos precedentes habían impuesto a la sátira y en esa misma medida es sabedor de la originalidad y novedad de su sátira:

(carmen) montibus ignotum Rutulis caeloque Latino.

(VI, 637)

[(Un poema) desconocido (= nuevo) para los montes rútuos y el cielo latino.]

Ahora bien, ¿dónde ha podido fundamentar Juvenal tan importante y sorprendente innovación? ¿Son suficientemente sólidas las bases que sostienen este cambio de categoría literaria de la sátira?

Hay varios elementos a tener en cuenta.

Por un lado la materia que le ofrece la corrompida sociedad romana de la época imperial.

En efecto, ya en *Sat. I*, 151 su imaginario interlocutor le advierte que se requiere una capacidad y un talento poético

fuera de lo común para abordar con éxito un tema tan extenso y tan importante y tan profundo como la corrupción imperial.

El vicio y el crimen llegaron a alcanzar tales límites que resulta difícil creer que hayan sucedido tales hechos en la realidad. Podría pensarse que se trata más bien de terroríficas ficciones inventadas por un poeta trágico:

*Fingimus haec altum satura sumente cothurnum
scilicet...?* (VI, 634-635)

[¿Invento yo, sin duda, estas cosas con una sátira que se calza el alto coturno?]

La metáfora *altum satura sumente cothurnum* indica que la sátira de Juvenal adopta los graves y catastrofistas temas propios de la tragedia y su elevado, *altum*, lenguaje.

Pero no, no se trata de una ficción poética: "¡Ojalá fuera así!": *nos utinam vani* (VI, 638).

Desgraciadamente los nefandos crímenes cometidos por personajes de la poesía trágica han ocurrido y ocurren en la sociedad romana: Sejano, Mesalina, Nerón, Domiciano y tantos y tantos nefastos criminales privados dejaron en Juvenal, lo mismo que en Tácito, cuya historia se proyecta también como un drama, una fuerte impronta trágica.

En los comienzos de la sátira IV reafirma la veracidad (cfr. DION CASIO, LXVII, 9) del hecho que va a narrar: la extravagante e insólita convocatoria urgente por parte de Domiciano del *Consilium principis* para deliberar sobre el

sentido del regalo hecho al César de un rodaballo de proporciones inauditas por parte de un pescador: *res vera agitur* (IV, 35).

Así pues, en virtud de la ley del *decorum* que debe regular la relación materia-forma, la gravedad de la corrupción moral le obliga a intensificar el tono de sus sátiras hasta los terrenos de la alta poesía.

Si los temas de la sátira y de la tragedia son los mismos con la única y esencial diferencia de que los de aquella están tomados de la realidad y los de ésta son producto de la leyenda o la ficción, también el lenguaje y el estilo de ambas deben ser los mismos.

Por tanto, su intensificación estilística no es algo pretencioso sino requerimiento del principio del *decorum*; además no transpasa los límites del género satírico tal como lo concibieron sus predecesores, sino que se ve conminado a ensancharlos por la bajeza y abominabilidad de unos vicios y unos crímenes que ellos ni contemplaron ni pudieron siquiera imaginar, pero que posteriormente se han hecho realidad en la sociedad romana.

Hay otro elemento a tener en cuenta a la hora de fundamentar esta innovación de Juvenal. Se trata del móvil que

le impulsa a escribir sátiras: él mismo ha confesado que es la indignación que le abrasa las entrañas.

Evidentemente, cuando uno actúa movido por la ira no suelen tener cabida los toques humorísticos y chispeantes, los alfilerazos de fina ironía que se encuentran en los *Sermones* horacianos, sino el más cruel sarcasmo, los duros mazazos de las verdades a bocajarro y las palabras subidas de tono.

Recuérdense a este propósito los ilustrativos versos de Horacio en A.P. 93-94

*Interdum tamen et vocem comoedia tollit
iratusque Chremes tumido delitigat ore.*

E igualmente se podría citar Sat. I, 4, 48-53.

De igual forma la indignación moral de Juvenal debe imponer respeto y necesita expresarse con un lenguaje elevado y palabras grandilocuentes.

Es muy posible que en este aspecto Juvenal se aparte conscientemente del modelo horaciano y quiera recuperar la primitiva fuerza y la consiguiente elevación de tono que según él tenía la sátira de Lucilio a quien se propone seguir en este punto.

Recuérdese el *quotiens Lucilius ardens / fremuit* de I, 165-166 donde aparecen los términos *ardens* e *infremuit* referidos con frecuencia al carácter y las acciones del héroe épico.

Como indica A. J. Woodman²⁸, Juvenal da por supuesto que

Lucilio no escribe en el estilo bajo y sencillo de Horacio sino en un estilo semejante al estilo épico que él se propone emular en virtud del mencionado *decorum*.

También influyó posiblemente en esta concepción de la sátira de Juvenal el gusto de la época por lo colosal, lo grandioso y lo trágico, tanto en la arquitectura (Coliseo, Termas) como en las letras²⁹.

En fin, hay que tener en cuenta que la sátira de Juvenal es la sátira de un retórico y que su propia formación como declamador cuyos temas predilectos son los asuntos dramáticos, pasionales y de emociones violentas, le induce a una sátira grandiosa, grandilocuente y de estilo elevado³⁰.

Así pues, todos estos aspectos tanto político-sociales, como literarios, como personales explican perfectamente el carácter trágico y el estilo elevado de la sátira juvenaliana.

2. Otros géneros literarios.

Como ya se ha indicado, las alusiones literarias son breves y circunstanciales salvo en el caso de la sátira, debido al carácter programático de la primera sátira de Juvenal. En consecuencia se englobarán en un solo apartado las referencias a los demás géneros literarios.

2. 1. Poesía épica.

Aparte de las frecuentes alusiones a Homero y a Virgilio y a poetas épicos contemporáneos como Lucano, Serrano, Saleyo, Estacio, y de sus juicios sobre ellos que posteriormente serán comentados en el apartado titulado "Contemporáneos y predecesores", no hay ninguna referencia directa al contenido, carácter y estilo del poema épico.

No obstante, pueden entreverse algunos rasgos de su concepción de la épica insertos en los juicios que hace sobre Virgilio.

En primer lugar la épica es alta poesía y junto con la tragedia ocupa la más alta categoría de los géneros literarios. Los adjetivos empleados por Juvenal para designar algunas facetas relativas al poeta o a los temas épicos así lo ponen de manifiesto.

Un poema épico (la *Eneida* concretamente) es una obra que exige un gran talento poético: *magnae mentis opus* (VII, 66): es "obra de una mente elevada".

Precisa también una vigorosa inspiración que no sea estorbada por preocupación alguna: *nec lodice paranda / attonitae* (VII, 66-67): una mente "no absorta, no distraída, por el pensamiento de cómo procurarse una colcha".

Estos versos de Juvenal recuerdan necesariamente aquellos otros de la *Sátira* I, 4 de Horacio donde expone los requisitos que debe reunir el verdadero poeta y en consecuencia la verdadera poesía:

*Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem.*
(*Sat.* I, 4, 43-44)

Además el *os magna sonaturum* horaciano encuentra su eco en el epíteto que Juvenal aplica a Virgilio: *altisonus* (XI, 181) y que pone claramente de manifiesto la elevación de los temas y del estilo de la épica, como lo hace también el adjetivo *grave* en VII, 71:

Surda nihil gerneret grave bucina.
[El cuerno de guerra, enmudecido, no haría oír sus graves gemidos.]

Cierto que en principio *grave* se refiere a la gravedad de los sonidos del cuerno de guerra, pero indirectamente está calificando de *grave* y serio el tono de la poesía épica; mucho

más teniendo en cuenta que *gravis* es uno de los términos utilizados para calificar el más alto estilo oratorio³¹ como lo es también el adjetivo *sublimis*³² que aparece en VII, 28 calificando a *carmina* que se refiere indudablemente a un poema épico en virtud del verso precedente.

En cuanto a los temas épicos, Juvenal mantiene por supuesto la más genuina tradición: hazañas bélicas de dioses y héroes, *proelia* (VII, 27) y cuanto la guerra conlleva: armas, carros, caballos, cuernos o trompetas de guerra:

*currus et equos faciesque deorum
aspicere et qualis Rutulum confundat Erinys.*

(VII, 67-68)

[Representarse (o imaginarse) carros y caballos y la apariencia de los dioses y como Erinis confunde al rútilo³³.]

Tema propio de los poemas épicos son también los combates de héroes llenos de salvaje fiereza:

Aeneam Rutulumque ferocem / committas. (I, 162-163)

Héroes que poseen una fuerza descomunal, capaz de lanzar gigantescas piedras que ya en tiempos de Homero apenas un joven podía sostener con ambas manos³⁴:

*Nec hunc lapidem qualis et Turnus³⁵ et Ajax
vel quo Tydides percussit pondere coxam
Aeneae.* (XV, 65-67)

En cuanto a los héroes épicos, la enorme erudición de Juvenal los hace desfilar en sus sátiras prácticamente a todos los de las estirpes más famosas: estirpe troyana: Héctor,

Anquises, Eneas; stirpe argiva: Hércules, Atreo, Pélope, Agamenón; stirpe tesalia o eolia: Belerofonte, Jasón, Ulises; stirpe ateniense: Dédalo, Teseo; stirpe etolia: Meleagro, Tideo, Diomedes; stirpe eácida: Eaco, Ajax, Peleo, Aquiles.

En relación con la épica, Juvenal cita dos divinidades especialmente terribles: Erinis (la furia Alecto) en VII, 68 y Marte a cuya terrible voz aluden los versos 112 y 113 de la sátira XIII

Tu miser exclamas[...]

[...] *quantum Gradivus Homericus.*

[Tu, desdichado, gritas... como el Marte homérico.]

Se trata posiblemente de una alusión a *Il. V*, 859-862:

"El broncíneo Ares clamó como gritarían nueve o diez mil hombres que en la guerra llegaran a las manos y temblaron, amedrentados, aqueos y teucros. ¡Tan fuerte bramó Ares, insaciable de combate!".

Sin embargo, fuera del elogio de la *Eneida* de Virgilio, las referencias de Juvenal a la épica como género literario cultivado o cultivable en su época adquieren un matiz claramente negativo.

Al igual que otros géneros literarios es claramente descalificada en los primeros versos de la primera sátira como una poesía totalmente artificial, carente de originalidad, construida sobre manidos tópicos mitológicos.

Juvenal acentúa intencionadamente el contraste entre la épica (y la alta poesía en general) desconectada totalmente de

la realidad y carente de verdadero interés para el público y la sátira que toca candentes temas de actualidad. De esta forma Juvenal justifica su opción por la poesía satírica. Recuérdense especialmente los citados versos 52 ss. de la sátira primera donde la contraposición es explícitamente señalada.

Como críticos y despectivos deben entenderse el tono del *alius* de I, 10 que sustituye nada menos que a un héroe como Jasón y el diminutivo *pellicula* del v. 11 para designar al vellocino de oro.

También al final de la primera sátira, vv. 160 ss., se contraponen ambos tipos de poesía: mientras el poeta épico no corre ningún riesgo en su profesión porque los temas que trata son totalmente indiferentes e irrelevantes con respecto a la vida real de los lectores, el poeta satírico corre serios peligros porque sus críticas repercuten de forma directa en la vida de ciertas personas contemporáneas que tratarán posiblemente de resarcirse de tales críticas. Por eso dice irónicamente Juvenal que los temas épicos son preferibles a los satíricos.

Su personal desdén hacia la poesía épica queda reflejado igualmente en las parodias épicas que aparecen diseminadas en sus sátiras: I, 81 ss.³⁶; II, 99 ss.; III, 199; IV, 34-36; XI, 37 entre otros pasajes.

2. 2 Poesía dramática.

Las referencias de Juvenal al teatro son relativamente numerosas y atañen a bastantes de los subgéneros dramáticos. Pero si bien son interesantes muchos de los datos relativos a las representaciones dramáticas, las alusiones netamente literarias al contenido o la forma de los diversos subgéneros dramáticos son muy escasas.

Parece que la poesía dramática fue el género literario más cultivado en la Roma de esta época y en la época precedente; posiblemente ello sea debido a la demanda de obras dramáticas que exigía la frecuente celebración de juegos públicos organizados por el estado³⁷ o por los particulares.

Indudablemente esto era un aliciente para los poetas ya que podían vender más fácilmente sus obras y percibir al menos algunos ingresos, aunque míseros, u otro tipo de recompensas; además con ello podían adquirir una fama notable.

De Papinio Estacio y del pantomimo Paris, favorito de Domiciano, dice Juvenal lo siguiente:

*Esurit, intactam Paridi nisi vendit Agaven.
Ille et militiae multis largitur honorem
semenstri digitos vatium circumligat auro.*
(VII, 87-89)

Y unos versos más adelante:

*Praefectos Pelopea facit, Philomela tribunos.
Haut tamen invideas vati quem pulpita pascunt.*
(vv. 92-93)

Por los versos de Juvenal se deduce que se escribían y representaban o bien se declamaban tragedias (*fabula Graeca* o *cothurnata*), comedias (*fabula togata* y *palliata*) y obras de géneros cómicos menores: atelana, mimo y pantomima.

2. 2. 1 LA TRAGEDIA.

Los únicos títulos mencionados por Juvenal se refieren siempre a *fabulae Graecae*: Télefo (I, 5), Orestes (I,6), Alcítoe, Thebas, Tereo en VII, 12, Atreo (VII, 73), Tiestes (VIII, 228), Antígona, Melanipe en VIII, 229.

En los últimos versos de la sátira VI hace alusión a numerosos personajes femeninos de la tragedia griega: Medea (643), Procne (644), Alceste (653), Danaides (655), Erifile (655) y Clitemenestra (656).

En cuanto al tema de la tragedia griega, Juvenal lo identifica con el crimen, *scelus*, y acciones terribles y gravísimas, *graviora*,

(*canemus*) *nos volgí scelus et cunctis graviora cothurnis;*
nam scelus, a Pyrra quamquam omnia syrmata volvas,
nullus aput tragicos populus facit.
 (XV, 29-31)

Acaba de ser recordado en el apartado sobre la épica que *gravis* es uno de los términos técnicos íntimamente relacionados con la alta poesía y que en este pasaje se refiere tanto a los temas de la sátira de Juvenal como a los de la tragedia.

Lo mismo ocurre con el adjetivo *grande* de VI, 636 que se refiere a la propia sátira juvenaliana pero tomando como punto de referencia el lenguaje de las tragedias de Sófocles. Además en todo este pasaje de la sátira VI hay una cierta equiparación del estilo de la propia sátira de Juvenal con el estilo trágico en base a que ambas tienen a veces un mismo tema: espeluznantes y abominables crímenes.

En ese mismo pasaje se encuentra la expresión *altum cothurnum* (VI, 634) que pone de manifiesto la dignidad y elevación de la poesía trágica tanto en los temas como en el estilo.

Precisamente el *cothurnus* (calzado de los actores trágicos) y la *syrra* (capa que vestían los personajes de la tragedia) son los símbolos por excelencia de la *fabula Graeca* o *cothurnata* hasta el punto de poder designarla por metonimia en los citados versos de XV, 29-30.

2. 2. 2 LA COMEDIA.

Ninguna referencia literaria hace Juvenal al contenido o al estilo de la comedia.

De I, 3 se deduce simplemente que en su época había lecturas de *fabulae togatae*.

En III, 93-95 queda puesta de manifiesto la representación

de *fabulae palliatae* en la que intervienen todos los personajes femeninos vistos en Terencio, incluso con los mismos nombres prototípicos: la meretriz Thais, la esclava Doris y la esposa (anónima por ser mucho más variados sus nombres en la *palliata*).

Como detalles extraliterarios se nos indica en este mismo pasaje que los papeles femeninos los hacían también actores masculinos:

Uxorem comoedus agit vel Dorida. (III, 94).

Indica también Juvenal que los griegos tenían estupendas cualidades dramáticas: *natio comoeda est* (III, 100).

Pone igualmente de manifiesto Juvenal las fuertes pasiones que suscitaban algunos cómicos y, en general, los actores dramáticos entre las mujeres (VI, 60-75 y 396).

2. 2. 3 LA ATELANA.

De la misma manera que los griegos produjeron los dramas satíricos como piezas adjuntas a la representación de las tragedias con el fin de relajar la tensión creada, los romanos también utilizaron unas piezas dramáticas anexas a las representaciones trágicas y les llamaron *exodia* con la misma finalidad que los dramas satíricos griegos.

Así lo indican los escolios a Juvenal III, 175:

Exodium: exodiarius apud veteres in fine ludorum intrabat quia ridiculus foret ut quicquid lacrimarum atque tristitiae

quae exissent ex tra<g>icis affectibus, huiusque spectaculi risus detergeret. huius et Lucilius (V. 1264/65 Mx) 'principio exitus dignus exodiumque sequetur'.

Ahora bien, como *exodia* se utilizaron tanto los mimos como las atelanas.

Según Cicerón³⁸ las atelanas que habían florecido en tiempos de Sila como género literario fueron sustituidas como *exodia* por los mimos en su propia época.

Pero las atelanas volvieron de nuevo a florecer³⁹ y hay que hablar de ellas a finales del siglo I d.C. según testimonio de Juvenal y de Suetonio (*Dom.* 10).

Por lo que se refiere a Juvenal, dos son los pasajes que aluden a estos *exodia*.

En primer lugar III, 174-176:

[...] *tandemque redit ad pulpita notum
exodium, cum personae pallentis hiatum
in gremio matris formidat rusticus infans.*

[Y si finalmente volvió al tablado un conocido y popular éxodo, cuando el bebe rústico en brazos de su madre se asusta de la enorme boca de la pálida máscara.]

Este *exodium* sólo puede ser una atelana puesto que en el mimo los actores no utilizaban máscara (cuyo terrible aspecto asustaba a los niños) sino que actuaban a cara descubierta.

El otro pasaje se encuentra en VI, 71-72:

*Urbicus exodio risum movet Atellanae⁴⁰
gestibus Autonoes.*

[Urbico provoca la risa en un éxodo con los gestos de la atelana Autonoe.]

Se trata posiblemente de una atelana mitológica titulada Autonoe.⁴¹

2. 2. 4 EL MIMO.

Se trata muy posiblemente del subgénero dramático más popular en la época imperial.

El mimo es una pequeña farsa cómica profundamente enraizada en las más ancestrales tradiciones religioso-culturales indoeuropeas al igual que los fliaques de la Magna Grecia, los dikélistes de Laconia, la comedia siciliana de Epicarmo, la atelana campaniense, la farsa de Mégara y la comedia antigua del Atica.

Los romanos los conocieron y los importaron posiblemente tras la conquista de Tarento, aunque no se tenga constancia de su representación en Roma hasta la época de Sila⁴².

A pesar de los intentos de D. Laberio y Publilio Siro, de la época de César, de elevarlo a la categoría literaria de la comedia, la trama literaria del mimo tenía muy poco valor y se reducía a una especie de guión que dejaba un gran margen a la improvisación del actor de cuya inspiración en el momento de actuar y de la oportunidad de sus chistes dependía en gran parte el éxito del mimo.

Y es que la esencia del mimo radica en la imitación:

imitación de las facciones, de los gestos y las palabras de las personas⁴³, imitación y exageración ridícula y escandalosa de todo tipo de escenas callejeras y familiares, de la actividad política y de las más variadas profesiones.

El contenido de los mimos son las bufonadas y los chistes de doble sentido, *triscurria: Spectat triscurria patriciorum* (VIII, 190) acompañados de golpes y bofetadas⁴⁴, *alapae*, para provocar la carcajada del vulgo: *Ridere potest qui / Mamercorum alapas* (VIII, 191-192).

A veces los mimos representaban al natural la vida de la familia en Roma, las intrigas de la esposa y el amante para burlar al marido que es un perfecto zote⁴⁵.

Así lo ponen de manifiesto dos pasajes de Juvenal: en VIII, 197 la expresión *zelotypus Thymeles*, "el celoso marido de Timele" que es una actriz de mimo⁴⁶. Y también en VI, 41-44:

Quid fieri non posse putes [...]
 [...] *si moechorum notissimus olim*
stulta maritali iam porrigit ora capistro,
quem totiens texit perituri cista Latini?

Se alude a una escena de un mimo en la que el actor Latino⁴⁷ que realiza el papel de amante adúltero, tiene que ocultarse precipitadamente en un baúl para evitar ser sorprendido en flagrante por el marido y no perecer apaleado.

El contenido grosero y a veces obsceno del mimo queda puesto indirectamente de manifiesto por la durísima crítica que

Juvenal hace del público que acude a contemplar tales espectáculos:

*Nec tamen ipsi
ignoscas populo: populi frons durior huius
qui sedet et spectat triscurria...*

(VIII, 188-190)

[No disculpes al propio público: carece de todo pudor este público que se sienta y contempla tales bufonadas.]

Mucho más dura es, no obstante, la censura de los patricios que arruinan su reputación rebajándose a convertirse en actores de mimos.

Así de Lentulo que representó a Laureolo nos dice que en su opinión merecía ser crucificado de verdad.

Para Juvenal semejante degradación es un verdadero suicidio moral y tales patricios son verdaderos cadáveres ambulantes⁴⁸:

Quanti sua funera vendant / quis refert?

(VIII, 192-193)

Pero ¿de qué extrañarse si el propio emperador Nerón actúa como citaredo?⁴⁹.

*Res haut mira tamen citharoedo principe mimus
nobilis.* (VIII, 198-199)

Más adelante (vv. 224-230) indicará también de Nerón que se atrevió a competir en los juegos griegos en diversos concursos (en año 67) y a salir a escena como actor trágico (cfr. SUET. *Nero*, 21).

Dos personajes tipo solían aparecer también en los mimos:

- el bobo, *stupidus*, cuyo cometido era decir cuatro simplezas y ser el blanco de todos los golpes: *stupidi collega Corinthi* (VIII, 197): "el colega de Corinto, el estúpido" que al igual que la mencionada Timele era un actor de mimos.

- el truhán ingenioso y bufón, *scurra*, como el mencionado en XIII, 111 *fugitivus scurra* que posiblemente se refiere a Laureolo, protagonista de un mimo del mismo título de Catulo, citado por el propio Juvenal en VIII, 187 donde su agilidad y velocidad para escapar se aplican al actor que lo representa.

De los diversos mimógrafos de la época imperial Juvenal cita exclusivamente a Catulo conocido ya como actor en el reinado de Calígula y, sobre todo, en el de Nerón.

En VIII, 186-187 Juvenal nos indica el título de dos de sus mimos: *Phasma* y *Laureolus*.

Laureolus era quizá la pieza más famosa de todos los mimos y casi el prototipo de ellos. *Laureolus* era un jefe de bandoleros con gran habilidad para escapar (*fugitivus, velox*) de la justicia en los momentos críticos. Al final es hecho prisionero y crucificado:

*Clamosum ageres ut Phasma Catulli.
Laureolum velox etiam bene Lentulus egit,
iudice me, dignus vera cruce.*

(VIII, 186-188)

El *Laureolo* se representó por primera vez en tiempos de Calígula según consta por Suetonio, *Calig.* 57, 4. En la época de Domiciano se representó de forma verídica la muerte de Laureolo sustituyendo en el último momento al actor que lo representaba por un esclavo. A ello alude posiblemente el *vera cruce*.

En el libro que Marcial compuso para conmemorar los juegos con los que Domiciano inauguró el Coliseo, nos narra semejante monstruosidad:

*Non falsa pendens in cruce Laureolus,
vivebant laceri membris stillantibus artus
inque omni nusquam corpore corpus erat...
in quo quae fuerat fabula poena fuit.*
(*Epigram.* 7)

Juvenal juzga positivamente a Catulo al cual le atribuye en XIII, 111 el calificativo de *urbanus* que posiblemente, al tratarse de un autor de farsas cómicas, deba traducirse como 'ingenioso', 'agudo' y 'gracioso' al mismo tiempo.

Marcial en V, 30, 3 le da el calificativo de *facundus*, 'elocuente'.

Finalmente, un par de detalles referentes a la representación.

Los mimos eran piezas muy breves que no se representaban aisladamente en el teatro sino que acompañaban siempre a la representación de otras piezas más largas.

Pueden servir de entrenamiento al público mientras se ultiman los detalles de la representación. Pueden representarse entre un acto y otro desplazando así a la habitual actuación del flautista.

Pero, como se ha indicado, su ubicación más frecuente, al menos durante algunas épocas, fueron los momentos posteriores a la representación trágica como *exodium*.

Los mimos actuaban siempre con el telón bajado, es decir, delante del telón. Por eso de Damasipo, que era un actor de mimos, dice Juvenal que alquiló su voz para el telón: *vocem, Damasippe, locasti / sipario* (VIII, 185-186).

Ahora bien, delante del telón puede ser en la parte anterior del *pulpitum* o *proscenium* o, incluso, junto a la primera fila de espectadores, es decir, *in plano orchestrae* de donde piensan algunos que les viene a los actores mímicos el sobrenombre de *planipedes* que aparece en VIII, 191.

Otros opinan que recibieron este nombre porque actuaban descalzos o con unas simples sandalias sin el zueco de la comedia.

Ya se ha comentado que característica exclusiva del mimo es que los papeles femeninos eran representados por mujeres. Juvenal cita el nombre de una mima: *Timele* en VIII, 198.

Fuera del teatro, también se representaban mimos como

diversión en las cenas y banquetes de ricos personajes como manifiesta Juvenal en V, 157-158.

2. 2. 5 LA PANTOMIMA.

Es un género dramático netamente latino derivado de la forma en que ya desde Livio Andrónico se representaban los *cantica variis modis* de las comedias y tragedias: un actor ejecutaba el canto mientras otro a su vez lo representaba mímicamente⁵⁰.

La pantomima era una conjunción de canto (ejecutado al principio por una sola persona, posteriormente por un coro), de música (de flauta en los comienzos, de toda una orquesta en la época imperial) y de danza imitativa que era el elemento fundamental de la pantomima y que era ejecutada por un solo actor que debía imitar, pues, de forma simultánea las acciones de los diversos personajes de la obra.

A este actor, el *pantomimus*, le da Juvenal el nombre de *histrion* en VII, 90.

Como lo fundamental es la gesticulación imitativa al compás de la música, Juvenal utiliza para designar a este tipo de obras el préstamo griego *chironomos* (VI, 63) que literalmente alude al movimiento o gesticulación acompañada de las manos.

El término *chironomos*, al igual que ocurre con *mimus*, puede

designar a la obra (pantomima) y a quien la ejecuta (pantomimo).

Además, como hay que moverse al ritmo de la música, la pantomima tiene una gran dosis de danza hasta el punto de que representar una pantomima se designa con el verbo *saltare* como en VI, 63 y a las pantomimas se las llama también *fabulae salticae*.

Las pantomimas podían ser trágicas o cómicas según el tema a imitar. Pero, generalmente, durante la época imperial solían predominar las aventuras escandalosas de los dioses y los héroes.

Juvenal hace referencia precisamente a una pantomima de Batilo titulada Leda cuyo argumento sería necesariamente la transformación de Zeus en cisne y sus amores con Leda, representados con los más lascivos movimientos (*molli*)⁵¹:

Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo (VI, 63).
[Cuando el lascivo Batilo se pone a danzar (= representa) la pantomima Leda.]

Además de Batilo⁵², liberto de Augusto, oriundo de Alejandría que se dedicó fundamentalmente a la pantomima cómica, en los versos de Juvenal se cita a otro pantomimo famoso, Paris, en VI, 87 y VII, 87.

Parece haber existido entre los artistas la costumbre de tomar el nombre de predecesores famosos. En este sentido se encuentra a un pantomimo llamado Paris en la corte de Nerón

ejecutado en el año 67⁵³. Pero posiblemente Juvenal se refiere al pantomimo favorito de Domiciano⁵⁴ a quien hizo ejecutar en el año 83 por una intriga de la emperatriz Domitia y a quien Marcial dedicó el elogioso epigrama XI, 13. Todavía en el siglo II, en el reinado de Lucio Vero, hay referencias de otro famoso pantomimo llamado Paris.

Por lo que se refiere al Paris de Juvenal, de VII, 87: *intactam Paridi nisi vendit Agaven*, se deduce que Papinio Estacio habría compuesto alguna pantomima para Paris, al menos la titulada *Agave*, de tono trágico y cuyo tema sería semejante a las Bacantes de Eurípides.

En los términos utilizados por Juvenal: *intactam vendere* han querido ver algunos⁵⁵ un doble sentido, pues además de "vender una obra inédita, sin estrenar" existiría un segundo sentido que tacharía a Paris de lenón, "si no vende a Paris su *Agave virgen*".

De todos modos el epíteto es inadecuado en este sentido de 'virgen' para el personaje de la leyenda, *Agave*, que es la madre de *Penteo* y evidentemente no podía ser virgen.

Parece más acertada la opinión de J. Gérard⁵⁶ que le da a *intactam* el sentido de 'inédita', estableciendo un paralelismo entre las víctimas de los sacrificios a los dioses que deben poseer las cualidades de pureza e integridad requeridas y la

representación de obras inéditas por parte de los Technites, asociación de actores cuya función consiste en celebrar su devoción a Dionisos y el culto imperial.

Domiciano les habría confiado la organización de los Juegos Capitolinos o *Quinquatria* con concursos musicales, poéticos, escénicos y oratorios.

De esta forma la propia representación de una obra era también un acto cultural en honor de Dionisos y por ello la obra debía ser inédita pues tenía el carácter de ofrenda de primicias.

A continuación de esta información sobre la pantomima de Papinio Estacio Juvenal nos da el título de otras pantomimas trágicas: *Pelopea* y *Philomela* (VII, 92) sin nombrar a sus autores.

2. 3 Elegía. Lírica. Epigrama erótico. Historiografía.

Aparte de la Sátira, la Epica y el Drama, no se encuentran más que simples alusiones a otros géneros literarios.

Así, indica Juvenal que en su propia época hay lecturas de poesía elegíaca, pero sin hacer ningún juicio valorativo específico sobre ella en I, 3-4:

impune ergo mihi recitaverit... / hic elegos?

No obstante el adverbio *impune* nos sugiere que se trataba de poesía de no muy buena calidad. Además los versos que siguen, reprochan a toda la poesía de su época la carencia de originalidad en los temas y en la forma de tratarlos.

Otros poetas de su época⁵¹ alaban las elegías de L. Arruntius Stella.

Más adelante, en VI, 7, hace alusión a la musa inspiradora de las elegías de Propertio, a Cintia, como ejemplo de mujer culta, refinada y sensible⁵⁰.

En el mismo verso hay una evidente referencia a la mujer que inspiró gran parte de los poemas líricos y los epigramas eróticos de Catulo. Aunque no cita su nombre, se trata necesariamente de Lesbia, cuya inmoralidad contrasta fuertemente con el pudor de las mujeres de épocas primitivas:

*Haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius
turbabit nitidos extinctus passer ocellos.*

(VI, 7-8)

Obsérvese la clara semejanza con CATULO III, 16-18⁵⁹.

A la lírica horaciana se refiere Juvenal en VII, 62:

Satur est cum dicit Horatius "Euhoe".

[Horacio está saciado cuando escribe: "Euhoe".]

Es decir, para dedicarse a la poesía lírica, es preciso no estar preocupado por mezquinos (aunque imprescindibles) asuntos como el alimento diario.

Este verso alude posiblemente al pasaje horaciano de *Od.* II, 19, 5 ss. que pone de manifiesto el tópico literario de que el vino y la embriaguez despiertan la inspiración⁶⁰.

Este es precisamente el tipo de inspiración que Juvenal trata en todo este pasaje que abarca los versos 58 a 65 que será analizado más adelante a propósito del tema "El poeta y su actividad poética".

De los géneros literarios en prosa Juvenal sólo hace mención de la historiografía en unas pocas líneas de la séptima sátira a propósito de la escasa remuneración que reciben los historiadores, al igual que los demás hombres de letras, como compensación a sus extensas obras.

Según Juvenal (VII, 102) la extensión de las obras históricas es consecuencia de la propia ley del género histórico que obliga al historiador a abordar una gran multiplicidad de hechos:

Sic ingens rerum numerus iubet atque lex operum.
 [Así lo exige la ingente cantidad de hechos y la ley
 del género.]

Existen, pues, en Juvenal los mismos términos y la misma concepción sobre los géneros literarios que ya se han visto en Horacio (*Lex operis* en *A.P.* 135) según la cual la clave en la teoría de los géneros literarios es la relación existente entre contenido y forma; relación que viene definida por la propia materia y que se impone por sí misma al poeta que emprende una aventura literaria.

Por tanto, en el caso de la historia, la propia materia histórica requiere un desarrollo amplio y extenso que lleva acarreado el empleo de mucho tiempo tanto para investigar los hechos y tratar de dar con la verdad⁶¹ como para exponerla de forma literariamente bella y artística⁶² ya que la historia era considerada por los antiguos como muy afín a la poesía⁶³.

Ello supondrá pasar muchas noches en vigilia con el correspondiente gasto de aceite de las lámparas:

Perit hic plus temporis atque olei plus.
 (VII, 99)

Además, las facturas de papiro se elevan desorbitadamente pues cualquier obra histórica consta al menos de mil *paginae* que suponen cinco volúmenes ya que no se fabricaban rollos (*libri* o *volumenes*) de más de doscientas *paginae* o columnas:

Nulla quippe modo millensima pagina surgit

omnibus et crescit multa damnosa papyro.
(VII, 100-101)

Precisamente con las expresión *nullo modo* define Juvenal a la historia como un género literario abierto, sin una extensión definida como pueden tenerla otros géneros literarios como la tragedia o la comedia.

Es posible, pues, identificar la ausencia de límites preestablecidos con la *lex operum* que menciona dos versos más adelante.

NOTAS AL CAP. III. A

1. Para R. PARKER, "A note on Juvenal, *Satire I*, 17-18", *LCM* VIII (1983) p. 123, estos versos son una perversión sarcástica de un lugar común heroico. El héroe arriesga su vida en la batalla porque no puede protegerla siempre de la extinción por el proceso mismo de la naturaleza (cfr. *II. XII*, 322 ss.). De igual modo, tampoco Juvenal perdonará al papel destinado de otra forma a ser utilizado y garabateado sin gloria alguna. Parker propone como pasaje en el que Juvenal ha podido inspirarse *SAL. Jug. CVI*, 3: [...] *etiam si certa pestis adesset, mansurum potius quam, proditis quos ducebat, turpi fuga incertae an forsitan post paulo morbo interiturae vitae parceret.*

2. Cfr. también la decisión de Horacio en *Sat. II*, 1, 28-34 y el inicio de las *Sátiras* de Persio con un verso tomado de Lucilio según el escoliasta: el verso 9 de la edición de Marx.

3. Cfr. E. COURTNEY, *A commentary on Satires of Juvenal*, Londres 1980, p. 77 y A. J. WOODMAN, "Juvenal I and Horace", *C&R* XXX (1983) pp. 81-82.

4. Cfr. "Juv. I and Hor.", p. 82.

5. Cfr. *VERG. Georg. III*, 3-4, 8-9:

*Cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
omnia iam vulgata [...]*

*[...] temptanda via est qua me quoque possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.*

6. Cfr. F. J. LELIEVRE, "Aim and motive in roman writers" (Part. I), *G&R* XXI (1952) p. 21.

7. *QUINT. X*, 1, 93: *Lucilius quosdam ita deditos sibi adhuc amatores habet ut eum non eiusdem modo operis auctoribus, sed omnibus poetis praeferre non dubitent.*

8.- Sobre los ideales éticos de Juvenal cfr. N. SALANITRO, *Introduzione a Giovenale*, Nápoles 1944, pp. 31-55.

9. Obsérvese el fuerte contraste con la doctrina horaciana en *Sat. I*, 10, 11-15.

10. Cfr. *QUINT. XI*, 3, 61 a propósito de la *pronuntiatio* adecuada: *Quod quidem maxima ex parte praestant ipsi motus animorum sonatque vox ut feritur; sed cum sint alii veri*

affectus, alii ficti et imitati; veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte ideoque sunt disciplina et ratione formandi.

11. Cfr. W. S. ANDERSON, "Venusina lucerna: The Horatian Model of Juvenal", *TAPhA* XCII(1961) pp. 7-8 que a su vez menciona a Highet.

También P. FABRINI y A. LAMI, "Paupertas di Orazio e indignatio di Giovenale", *SCO* XXXI (1981) pp. 168-169 que en la nota 23 alude a A. HARTMANN (*De inventione Iuvenalis capitula*, Diss. Basilea 1908, p. 9 n.1) como uno de los primeros estudiosos en advertir esta relación.

Cfr. igualmente L. DURET, "Juvénal réplique a Trébatius", *REL* LXI (1984) P. 210.

12. W. S. ANDERSON en "Anger in Juvenal and Seneca", *UCPCPh* XIX (1964) pp. 127-195 fue el primero en subrayar la importancia de distinguir entre la personalidad del poeta y la personalidad dramática que él se atribuye y que pone en escena en sus obras.

Más recientemente L. DURET, "Juv. réplique a Tréb.", pp. 213 ss., insiste en la misma idea: la indignación de Juvenal es un pretexto literario, el satírico indignado es un personaje ficticio que Juvenal maneja con enorme habilidad. Juvenal lo ha concebido como antítesis del personaje representado por Horacio en sus *Sermones*: el del consejero amigable.

Ciertamente la sátira tiene un repertorio limitado de temas, situaciones y caracteres a pesar de la novedad que pueda introducir la anécdota concreta. Así pues, el elemento variable es la personalidad ficticia que cada poeta adopta a la hora de tratar ese material.

Por tanto, Juvenal al adoptar la personalidad del satírico indignado quiere asegurar su originalidad literaria, desmarcándose de la actitud horaciana.

13. Cfr. L. DURET, "Juv. réplique a Tréb.", pp. 217 ss. quien cita en este sentido a F. GAUGER, *Zeitschilderung und Topik bei Juvenal* (Diss.), Greifswald 1936-1937.

Cfr. igualmente W. C. HELMBOLD y E. N. O'NEIL, "The form and purpose of Juvenal's seventh satire", *CPh* LIV (1959) p. 100 que citan también a D. E. EICHHOLZ, "The art of Juvenal and his satire X", *G&R* 2^aser. III (1965).

14. Cfr. *Introd. a Giov.*, pp. 36-36.

15. Para la crítica textual de estos controvertidos versos cfr. S. H. BRAUND, "Juvenal, 7, 50-52", *Phoenix* XXXVI (1982) pp. 162-

166, el cual considera una glosa el verso 51 y su propuesta final es:

*nam si discedas, laqueo tenet ambitioso
scribendi cacoethes et aegro in corde senescit.*

Da perfecto sentido y explica adecuadamente el poder de la vocación literaria según la concibe Juvenal como una manía que retiene al escritor con sus envolventes lazos y ataduras.

También J. FERGUSON, *Juvenal. The Satires*, Nueva York 1987 (1979¹), p. 220, afirma que el verso 51 es posiblemente una glosa y cita en este sentido a O. JAHN que junto con F. BUCHELER y F. LEO publicó una edición de las sátiras de Juvenal: *D. Iunii Iuvenalis satirae*, Berlín 1932⁵. J. Ferguson propone *ambitiosum* concertando con un *te*, complemento directo sobreentendido de *tenet*.

16. Son las cuatro pasiones que impulsan la actividad humana. Vid. ZENON, Περὶ παθῶν ap. DIOG. LAERT. 7, 110; VERG. *Aen.* VI, 733 y HOR. *Ep.* I, 6, 12.

17. E. J. KENNEY, "The first satire of Juvenal", *PCPhS* 188, N.S. 8, (1962) 29-40.

18. Alusión a la fábula del rey Midas: teniendo éste orejas de asno y estando prohibido a todos aludir a ello, un esclavo confió el secreto a un hoyo, en el cual crecieron después unas cañas que movidas por el viento murmuraban el secreto. Cfr. OVID. *Met.* XI, 85 ss.

19. Sobre *experior* como término técnico de derecho: 'hacer valer sus derechos ante la justicia' cfr. *T.L.L.* V, col. 1670, 28 ss.

20. Domiciano estaba enterrado en la Vía Latina (SUET. *Dom.* 17).

21. Algunas vidas de Juvenal de la antigüedad dicen que fue exilado por satirizar a un histrión llamado Paris. Así lo indica la *Vita D. Iunii Iuvenalis* que acompaña a las *Sátiras* de Juvenal del Cod. Montepessulanus 125 del siglo IX, llamado generalmente Pithoeanus.

También SIDONIO APOLINAR, *Carm.* 9, 269 y JUAN MALALAS, *Chron.* 10, p. 341 Chilmeadus.

22. Cfr. A. MICHEL, *Tacite et le destin de l'Empire*, París 1966, pp. 70-71.

23. Cfr. G. HIGHET, *Juvenal the satirist*, Oxford 1962, p. 57.

24. *Ibid.* p. 58.
25. Cfr. "Studies in Book I of Juvenal", *YCIS* XV (1957) pp. 43-44.
26. Sobre este tema cfr. E. PASOLI, "Linguaggio poetico e "poetica" di Giovenale: "storno", ricupero, enfatizzazione" en *Letterature Comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, pp. 667-680, así como la bibliografía que se cita en la pág. 667 n.1.
27. La *Sat.* II, 3 de Horacio que cuenta con 326 versos frente a los 661 de la *Sat.* VI de Juvenal.
28. Cfr. "Juv. I and Hor.", pág. 83.
29. Cfr. PLIN. *Ep.* I, 20, 19; QUINT. XII, 2, 11 y XII, 10, 61 ss.; STAT. *Theb.* VII, 794 ss., VIII, 751 ss., X, 927 ss.; SIL. ITAL. III, 477-556 y IX: batalla de Cannas.
30. Cfr. SEN. *Rhet. Contr.* 3 *praef.* 7; 10 *praef.* 5.
31. Cfr. CIC. *Or.* 20, 111, etc.
32. Cfr. QUINT. VIII, 3, 74; XI, 1, 3, etc.
33. Alusión a *Aen.* VII, 445 ss.
34. HOM. *Il.* XII, 380.
35. VERG. *Aen.* XII, 896 ss.
36. Sobre el sentido de parodia de este pasaje cfr. W. S. ANDERSON, "Stud. in Book I of Juv.", p. 39.
37. Domiciano instituyó los Juegos Capitolinos o *Quinquatria* en honor de la Tríada Capitolina con celebración de concursos poéticos, musicales, dramáticos y oratorios. Su organización corría a cargo de los Tecnitas. Cfr. SUET. *Dom.* 4, 8-11.
38. *Vid. Ad fam.* IX, 15 y IX, 16, 7.
39. Cfr. MACR. *Sat.* I, 10, 3 y MARX, *RE* II (1921), 11 ss.
40. Los manuscritos P y π ofrecen *Atellana*.

41. *Atellanae* se puede entender como un genitivo explicativo de *exodio* como expresión semejante a *Atellanicum exodium* (SUET. *Tib.* 45). Así lo entiende, por ejemplo, E. COURTNEY, *A comm. on Sat. of Juv.*, pp. 269-270.

Este mismo autor menciona otras dos posibles interpretaciones: la de F. SKUTSCH (*RE exodium* 1687) el cual piensa que el pasaje alude a un pantomimo que imita a una atelana. Pero la gesticulación era también propia de los actores de atelanas (cfr. TERTULL. *De spect.* 17. 2: *Atellanus gesticulatur*).

Y la interpretación de Pichon (*RPh* XXXVII (1913) pág. 257) el cual piensa que *Atellanae* concuerda con *Autonoe*: 'Autonoe de Atela', dándole un fuerte sentido satírico lo mismo que *Gaetulum Ganymedem* en V, 59.

En este sentido P. LABRIOLLE y F. VILLENEUVE en su edición de *Les Belles Lettres* traducen así este verso: "Urbico en un exodio provoca la risa imitando los gestos de una Autonoe de Atella".

42. *Vid. Rhet. ad Her.* III, 14.

43. Cfr. epitafio del mimo Vital en la *Anth. Lat.* IV, 26 (Burman).

44. Cfr. *MART.* II, 72.

45. Cfr. *OVID. Trist.* II, 497-518.

46. El mimo es el único tipo de representación dramática de esta época en el que los papeles femeninos son representados por mujeres que gozaban de pésima reputación moral.

Es, pues, muy posible que esta Timele sea la danzarina a la que alude Juvenal en I, 36 y la misma que aprendió su arte contemplando al lascivo pantomimo Batilo (VI, 36) ya que también en *MART.* I, 4 se alude a esta danzarina y se la pone en relación con el *archimimus* Latino.

47. Juvenal lo cita también en I, 36 censurando su vil tarea de delator. Marcial lo nombra en I, 4 y II, 72.

48. Sobre la ambigüedad intencionada que a este pasaje quiso darle Juvenal, cfr. J. FERGUSON, *Juv. The Sat.*, p. 243.

Para otras interpretaciones cfr. E. COURTNEY, *A comm. on sat. of Juv.*, pp. 412-413 entre las que destaca la de J. G. GRIFFITH en "Juvenal and Stage-Struck Patricians", *Mnemosyne* 4^a ser. XV (1962) pág. 256, para quien *sua funera* es una referencia

a la recién mencionada crucifixión de Laureolo. Sin embargo, el propio E. COURTNEY también se pronuncia a favor de la hipótesis del "suicidio moral" propuesta por J. N. MADVIG, *Opuscula Académica*, 545.

49. Cfr. TAC. *Ann.* XIV, 15 Y XVI, 4.

50. Cfr. LIV. VII, 2, 8-11 y VAL. MAX. II, 4, 4.

51. Cfr. OVID. *Rem. am.* 753-756.

52. Cfr. SEN. *Nat.* VII, 32, 5 y TAC. *Ann.* I, 54.

53. Cfr. SUET. *Ner.* 54.

54. Cfr. SUET. *Dom.* 3 y 7.

55. Cfr. DUFF, *Ad l.*; G. HIGHET, *Juv. the sat.* p. 270 n. 3. La interpretación arranca de ESCALIGERO, *Lect. Aus.* 1, 10.

56. *Juvénal et la réalité contemporaine*, París 1976, pp. 101-102.

57. Especialmente STAT. *Silv.* I, *praef.*, I, 21 y toda I, 2 constituye un epitalamio en honor de su matrimonio con Violentilla; también MART. I, 7.

58. Cfr. PROP. I, 2, 27-30, II, 3, 17-22.

59. *O factum male! O miselle passer!*

*Tua nunc opera meae puellae
flendo turgidoli rubent ocelli.*

60. *Euhoe! recenti mens trepidat metu,*

*plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur: Euhoe, parce, Liber!*

61. La veracidad y objetividad es una de las leyes fundamentales del género histórico tal como se puede constatar en CIC. *De or.* II, 36, 51, 62 y *De leg.* I, 6.

62. Recuérdese la famosa definición ciceroniana de la historia como *opus* [...] *unum hoc oratorium maxime* (*De leg.* I, 5) cuyo sentido puede aclarar otro pasaje del propio Cicerón: *Videtisne quantum munus sit oratoris historia? [...] neque eam reperio usquam separatim instructam rhetorum praeceptis* (*De or.* II, 62).

63. Cfr. QUINT. X, 1, 31: *(historia) est proxima poetis et quodam modo carmen solutum.*

B. EL POETA Y LA ACTIVIDAD POETICA.

Juvenal no parece haber entrado en ningún momento en la disquisición horaciana sobre si la comedia y la sátira son o no verdadera poesía como lo había hecho Horacio en Sat. I, 4, 39-65.

Se limita a aplicar el término de poeta a todo aquél que se dedica a escribir composiciones poéticas en verso, sea epopeya, tragedia, comedia o elegía (cfr. I, 2-6), desde los más célebres, incluido el propio Júpiter, hasta los más ínfimos¹.

Al igual que Horacio, aunque a veces utiliza el término *vates* en su sentido específico de 'poeta inspirado'², otras veces lo usa por razones métricas³ o eufónicas⁴ pero manteniendo el sentido simple y general de 'poeta'.

Sólo en una ocasión utiliza Juvenal el término *scriptores* y lo aplica a los historiadores (VII, 99) y en otra ocasión *auctores* (VII, 231) refiriéndose a todos los que se dedican a la actividad literaria sea en verso o en prosa.

1. *Summus poeta vel egregius vates.*

Cuando Juvenal quiere justificar su decisión de dedicarse a la poesía, adelantándose a una posible objeción que cualquiera podría plantearle, señala, de forma tremendamente plástica,

haber recibido la formación literaria y retórica necesarias para ello:

Et nos ergo manum ferulae subduximus, et nos consilium dedimus Syllae, privatus ut altum dormiret. (I, 15-17)

[También yo he extendido la mano bajo la palmeta, también yo he aconsejado a Sila que se retirase a la vida privada y que durmiera profundamente libre de toda preocupación.]

Lo cual equivale a decir que también él ha recibido la educación del *litterator*, del *grammaticus* y del *rhetor*.

La función primordial del gramático consistía en exponer las leyes y normas de la lengua: *lex et ratio loquendi* (VI, 453), *verborum regula* (VII, 230) con el objeto de conseguir una lengua puramente latina evitando barbarismos y solecismos.

También lee historias de los personajes y acontecimientos históricos, mitológicos o literarios grecolatinos (VI, 450 y VII, 231).

Expone y comenta a los autores grecolatinos (VI, 436-436 y VII, 227) a los que debe conocer como la palma de la mano para poder responder de forma inmediata a todo tipo de cuestiones (VII, 231-236).

Los alumnos se adiestran continuamente en ejercicios de estilo a través de la *emendatio*, corrección en común del texto propuesto ya que se pensaba que también los mejores escritores podían cometer faltas; y a través de la *explanatio* en la que,

individualmente, cada alumno desarrolla en prosa o en verso un determinado pasaje.

El gramático educará también el juicio crítico de los alumnos. Por lo cual el comentario y explicación de un determinado pasaje de un autor importante se concluye con el *iudicium* o crítica valorativa del texto.

El paralelismo de la concepción que Juvenal tiene de la formación y actividad del gramático con la concepción de su contemporáneo Quintiliano es evidente⁵.

Juvenal propone a Q. Remio Palemón, de la época de Tiberio y de Claudio, como el más eximio de los gramáticos latinos (VII, 215 y 219) con lo cual coinciden Quintiliano (I, 4, 20) y Suetonio⁶.

Palemón escribió un *Ars*, un tratado de Gramática que se debió convertir en libro de texto casi universal durante buena parte del siglo I (VI, 452).

Y después del *grammaticus*, el *rhetor*: "También yo he aconsejado a Sila..."⁷, es decir, también yo he compuesto suasorias en la escuela del retórico.

Las enseñanzas de la escuela del retórico tienen como misión enseñar a los alumnos el arte de componer y pronunciar un discurso eligiendo adecuadamente el *color*, la línea de defensa

conveniente en cada caso, determinando con precisión las características propias del *causae genus*, el tipo, el género de causa o asunto elegido (*demonstrativum*, *deliberativum* o *iudiciale*) y descubriendo dónde se encuentra el núcleo más importante y capital de la causa, *causae cardo* (QUINT. V, 12, 3 y XII, 8, 2) así como previendo las posibles respuestas de sus adversarios (JUV. VII, 155-156).

Para ello se someten a continuos ejercicios prácticos: primero las *suasoriae*, que tratan temas históricos como los consejos dados a Sila (I, 15-16) o las deliberaciones de Aníbal (VII, 161-164 y X, 167).

Posteriormente las *controversiae* o debates sobre temas judiciales como el del raptor, el del veneno preparado, el del marido malvado e ingrato o el de la droga que devuelve la vista a los ancianos ya ciegos (VII, 168-170) cuya falta de conexión con la realidad critica duramente Juvenal al oponerlos a las *veras lites* sobre la miseria de los propios retóricos.

Tanto Juvenal como Quintiliano, Tácito y Plinio¹ se muestran preocupados por esta inadaptación de la enseñanza de la Retórica y por la ineficacia de la enseñanza del gramático perdido en medio de inútiles erudiciones mitológicas.

Juvenal se da perfectamente cuenta de que la afectación del sistema educativo, tal como se planteaba en su época, es la

causa del declive inevitable de la calidad literaria de las composiciones literarias de sus coetáneos.

Por tanto, no hay que tomarlo demasiado en serio cuando uno de los motivos que aduce para justificar su dedicación a la poesía, es haber recibido la formación literaria y retórica (I, 15-16).

Parece acertada la observación de D. S. Wiesen⁷ de que Juvenal utiliza con cierta frecuencia la técnica de afirmar una verdad y simultáneamente cuestionar su propia afirmación mediante la parodia, la exageración y la autorridiculización.

Se observa así una fuerte ironía en los versos que tratan de la figura del retórico que comienzan en VII, 150 con una burlesca perífrasis épica: *o ferrea pectora Vetti*, que según D. S. Wiesen¹⁰ sugiere la falsa grandiosidad del lenguaje de las escuelas.

E igualmente ridiculiza la pedantería de los conocimientos impartidos en la escuela del gramático (cfr. VII, 232-236).

Ello no implica que condene la formación literaria y retórica sino sólo ciertos métodos, ciertas formas de instrucción.¹¹

Juvenal cita como retóricos famosos a Quintiliano (VII, 186 y 189) y a Teodoro de Gádara, profesor de Retórica de Tiberio y autor de un tratado de Retórica usado comúnmente en las escuelas

de Retórica en el siglo I d.C. (VII, 177).

Así pues, Juvenal tiene también la formación literaria que sus contemporáneos consideraban necesaria para dedicarse a la literatura. Pero, además, la vista de la corrupción moral en la época imperial ha despertado en él la vocación poética dentro del género satírico: I, 19 y 63.

Ahora bien para ser el *summus poeta* de I, 14 o el *egregius vates* de VII, 53 no basta sentirse atraído a la poesía (también muchos contemporáneos suyos son víctimas de una incurable manía de escribir: VII, 51-52); ni siquiera tener una excelente formación literario-retórica como muchísimos romanos de su época la habían recibido sin que pasaran de mediocres la casi totalidad de quienes se habían dedicado en su época a la poesía.

Cierto que la poesía es un arte (VIII, 224 y XV, 145) que requiere aprendizaje (VII, 17: *studium*, referido especialmente a la poesía) teórico de recursos y técnicas y un ejercicio continuo y un pertinaz esfuerzo¹¹, que se llega a convertir en auténtica tortura (VII, 63-64) por lograr la expresión poética perfecta.

El propio Juvenal indica en qué consiste este arte cuando define al poeta como aquél que entrelaza armoniosas palabras en versos sonoros (VII, 19) utilizando una metáfora tomada de otro

arte, el arte textil: *nectit*.

Pero junto al arte, la inspiración poética:

Laurumque momordit (VII, 19).¹³

En XV, 142-146, al oponer los hombres a las bestias, Juvenal evoca nuestra razón augusta (*venerabile ingenium*) y unos elevados sentimientos (*sensum*) recibidos en exclusiva de parte de los dioses, como los principales rasgos que nos elevan hasta las cosas divinas y nos hacen aptos para practicar y gustar las artes:

*Separat nos hoc
a grege mutorum, atque ideo venerabile soli
sortiti ingenium divinorumque capaces
atque exercendis pariendisque artibus apti
sensum a caelesti demissum traximus arce.*

Por tanto, para Juvenal lo fundamental son las cualidades y capacidades poéticas innatas a las que designa repetidamente con el término *ingenium* (I, 151; VII, 63 y 96) aunque en un par de ocasiones utiliza también *natura* (I, 79) y *mens* (VII, 66).

Modestamente dice de sí mismo en I, 79 que aunque la naturaleza le ha negado el talento poético, compone versos lo mejor que puede, expoleado por la indignación. En cambio, la *Eneida* de Virgilio es obra de un gran talento (VII, 66).

Aquí está la diferencia entre el poeta mediocre o incluso bueno y el *summus poeta*, en el talento poético innato de cada

uno.

Por otra parte, Juvenal establece una ecuación entre talento poético e inspiración, vena, pero todavía da un paso más: la mayor o menor inspiración de un poeta se puede medir y establecer porque se manifiesta de forma directa a través del grado de originalidad de sus obras:

*Sed vatem egregium cui non sit publica vena,
qui nil expositum soleat deducere nec qui
communi feriat carmen triviale moneta,*

(VII, 53-55)

[Pero al poeta que destaca por encima de todos, cuya inspiración no es en absoluto común, que no suele desarrollar temas ya trillados, que no forja versos vulgares con un cuño ordinario,]

A través de tres metáforas diferentes: la vena de agua¹⁴, (vena), tejer (*deducere*) y acuñar (*ferire moneta*) insiste machaconamente Juvenal en la originalidad poética: *non publica, nil expositum, nec communi moneta carmen triviale*.

Juvenal establece prácticamente una doble ecuación: *ingenium = vena = novitas*.

Al poner el énfasis en el *ingenium* y en la inspiración como factor fundamental a destacar en los más grandes poetas, Juvenal se coloca en la línea de las primeras composiciones satíricas horacianas (cfr. *Sat. I, 4, 43*) pero Horacio evolucionará posteriormente a una concepción de equilibrio entre *ingenium* y *ars* (cfr. *A.P. 408-411*).

2. Inspiración. Pobreza. Mecenazgo.

A impulsos de sus amplios y profundos conocimientos de la literatura grecolatina, de su gran erudición mitológica y de su formación poética, Juvenal no duda en utilizar con relativa frecuencia los tópicos relativos a la inspiración poética.

Las Musas, nombradas de diversas formas, Apolo y Baco son la fuente de la inspiración poética e, incluso, en la más pura tradición poética, se identifican con ella:

[...] *Tunc seque suamque / Terpsichoren odit* (VII, 34-35).
 [(Entonces la elocuente pero pobre vejez) se odia a sí misma y a su musa.]

Igualmente, como diosas tutelares de los poetas y de la actividad poética, a veces los designan por metonimia. Así, en VII, 2 dice Juvenal que "sólo el César se ha preocupado en estos tiempos de las dolientes Camenas", es decir, de los desdichados poetas.

En el mismo sentido se entienden los versos 6-9 de la misma sátira:

[...] *cum desertis Aganipes
 vallibus esuriens migraret in atria Clio.
 Nam si Pieria quadrans tibi nullus in umbra
 ostendatur* [...]

[Abandonados los valles de Aganipe, Clío, hambrienta, emigró a los atrios (de las grandes y ricas mansiones. Pues si en la sombra de Pieria no consiguió ni un solo cuadrante...)]

El poeta, acuciado por el hambre, se ve obligado a abandonar los valles de Aganipe donde moran las Musas, es decir,

dejar la actividad poética y visitar los atrios de algún potentado para leerle sus versos y obtener algún recurso para poder alimentarse.

La misma idea sugiere también VII, 37:

(iste) quem colis et Musarum et Apollinis aede relictā.
 [(Ese) a quien visitas, habiendo dejado el templo de las Musas y el de Apolo]

donde se encontraban sendas bibliotecas públicas muy frecuentadas por los poetas¹⁵.

No sólo las Musas, también Apolo es fuente de inspiración poética. Así, en VII, 19 Juvenal se hace eco de la tradición literaria que atribuía al laurel, árbol predilecto de Apolo con cuyas hojas se ceñía la cabellera, poderes de inspiración poética:

(quicumque) laurumque momordit.
 [Todo el que mordió el laurel]

es decir, todos los poetas (cfr. n.13).

También a Baco le atribuye Juvenal la inspiración poética, como lo demuestra la ya comentada expresión de *bacchamur carmen* de VI, 636: "inspirados por Baco componemos un poema".

En consonancia con esta tradición literaria, se atreve incluso Juvenal a invocar a Calíope y a las Musas, aunque, eso sí, se trata de una parodia épica que pretende ridiculizar la decisión de Domiciano de convocar el *Consilium principis* para un asunto insignificante: *Incipe, Calliope [...] / [...] Narrate*

puellae / Pierides (IV. 34-36).

Ahora bien, lo mismo que en Horacio, estos tópicos sobre la inspiración se multiplican extraordinariamente cuando Juvenal hace referencia a la poesía lírica en VII, 58 a 65.

En este pasaje se encuentra de nuevo la relación tópica entre alejamiento del bullicio urbano y soledad campestre en las expresiones *cupidus silvarum* (verso 58) y *cantare sub antro / Pierio* (vv. 59-60).¹⁶

Las Musas conceden su inspiración a quien bebe el agua de las fuentes que les están consagradas (vv. 58-59) y busca la soledad de la gruta donde ellas habitan (vv. 59-60 recién citados).¹⁷

Por su parte Baco otorga la inspiración golpeando con el tirso¹⁸ a sus fieles seguidores (v. 60).

Así como en los poemas líricos de Horacio¹⁹ hay varias alusiones a la inspiración que producen los vapores etílicos, aunque luego zahiera encarnizadamente a los poetas borrachos cuando habla como crítico literario, también Juvenal, considera mucho más fructífera la sobriedad para la actividad poética:

Tunc utile multis / [...] vinum toto nescire Decembri.
(VII, 96-97)

En fin, tanto Apolo como Baco, señores de Cirra²⁰ y de Nisa respectivamente inflaman con arrebatos poéticos los pechos de quienes se dedican a la poesía (vv. 64-65).

Pero hay una condición necesaria para que el talento se despliegue plenamente y la inspiración transporte al poeta a las más altas cimas de la poesía: la dedicación exclusiva a la actividad poética, que se constituye en la única obsesión y preocupación del poeta¹¹:

*Quis locus ingenio, nisi cum se carmine solo
vexant et dominis Cirrhae Nysaeque feruntur
pectora vestra duas non admittentia curas?*
(VII, 63-65)

De hecho, la primera sección de esta séptima sátira (versos 1 a 97) constituye una repetición machacona de la misma idea: la mala retribución económica de la actividad poética¹² y la ruinosa situación de los poetas son la causa primordial de que muchos abandonen su actividad poética por otras profesiones (vv. 1-16) y de que distraídos por preocupaciones materiales no puedan tener la alta inspiración de los grandes vates del pasado.

Por lo tanto, sólo puede ser un *vates egregius* aquél que tenga un espíritu sosegado, carente de toda ansiedad y angustia por las necesidades materiales y libre de toda penalidad:

*Sed vatem egregium [...]
anxietate carens animus facit, omnis acerbi
impatiens.* (VII, 53, 57-58)

La pobreza y la penuria imposibilitan absolutamente una inspiración de altos vuelos:

*Neque enim cantare sub antro
Pierio thyrsumque potest contingere maesta
paupertas atque aeris inops quo nocte dieque*

corpus eget. (VII, 59-63)

A través de estas palabras se percibe una clara negación por parte de Juvenal de la validez en su época de la idea transmitida a través de proverbios y máximas greco-latinos de que las exigencias de la pobreza aguzan el ingenio y ayudan a descubrir e inventar nuevos métodos, nuevos sistemas y favorecen por tanto las artes.²³

Horacio aplicó esta tradición a la poesía al presentarla socarronamente²⁴ como el motivo que le impulsó a dedicarse a la composición de versos: *paupertas impulit audax / ut versus facerem* (*Sat.* II, 2, 51-52).

El motivo es retomado posteriormente por Persio:

*Quis expedit psittaco suum chaere
picasque docuit verba nostra conari?
magister artis ingeni largitor
venter, negatas artifex sequi voces.*

(*Chol.* 8-11)

[¿Quién hizo articular al papagayo sus "¡buenos día!" y enseñó a las urracas a intentar imitar nuestras palabras? El estomago, maestro del arte y distribuidor del talento, artista hábil en reproducir aquellas voces negadas por la naturaleza.]

Al igual que Horacio, Persio lo aplica a la poesía. Pero con una notable diferencia: en Persio hay una clara reacción contra la validez de esta máxima que se percibe en el realismo y vulgaridad del término *venter* y en la idea de que el hambre impulsa a hacer poesía a algunos individuos que por naturaleza están totalmente incapacitados para ello, lo mismo que el

papagayo y la urraca lo están para hablar.

Esta *laus inopiae* de Persio completamente irónica va a ser sustituida en Juvenal por una clara *vituperatio inopiae*¹⁵. La pobreza es, por otra parte, la condición habitual de muchos poetas e intelectuales y llega al extremo de sofocar toda su inspiración y los impulsa a tener que rebajarse y halagar a sus benefactores y poderosos patronos.¹⁶

Ni siquiera la gloria literaria, por grande que sea, servirá de gran ayuda al poeta si no se traduce en cómoda solvencia económica:

[...] *at Serrano tenuique Saleio*
gloria quantalibet quid erit, si gloria tantum est?
 (VII, 80-81)

Esa despreocupación económica permitió que Horacio (VII, 62) y Virgilio (VII, 66-71) pudieran desarrollar plenamente con toda libertad de espíritu su genio poético en obras inmortales como las *Odas* y la *Eneida* respectivamente.

Pero ¿cómo va a alcanzar Rubreno Lappa la elevación de los grandes trágicos si ha tenido que empeñar sus vasos y su capa para poder escribir su *Atreo*? (VII, 71-73).

El célebre Estacio se ve obligado a componer pantomimas (VII, 87) y a prostituir su arte para poder obtener unos míseros ingresos que le permitan dedicarse a su tarea épica.

Pero no hay motivos para envidiar a los poetas que viven

del teatro: *haut tamen invidias vati quem pulpita pascunt* (VII, 93), porque como dice Tácito (*Dial.* 9, 1):

*carmina et versus [...] neque dignitatem ullam
auctoribus suis conciliant neque utilitates alunt;
voluptatem autem brevem, laudem inanem et infructuosam
consequuntur.*

Es importante subrayar, pues, que Juvenal cree que la gran explosión de la literatura latina y las grandes cotas literarias alcanzadas en la época augústea son producto de un generoso mecenazgo impulsado por el propio emperador y destacados personajes de la nobleza, algunos de los cuales aparecen citados en VII, 94-95.

Sin embargo, los ricos y poderosos de su propia época son absolutamente tacaños a la hora de recompensar la actividad literaria: se limitan a admirarla y a alabarla:

*[...] didicit iam dives avarus
tantum mirari, tantum laudare disertos.*
(VII, 30-31)

O te dicen que también ellos componen versos (VII, 38)²¹.

Prefieren hacer regalos a sus amantes, satisfacer excentricidades, antes que ayudar a un poeta amigo en sus apuros:

*Non habet infelix Numitor quod mittat amico.
Quintillae quod donet habet, nec defuit illi
unde emeret multa pascendum carne leonem
iam domitum; constat leviori belua sumptu
nimirum et capiunt plus intestina poetae.*
(VII, 74-78)

E igual suerte corren los historiadores y eso que gastan mucho más papiro:

Quis dabit historico quantum daret acta legenti?

(VII, 104)

[¿Quién dará a un historiador cuanto daría al que le lee las noticias?]

También en Marcial aparece esta misma queja por la falta de mecenas y esa misma relación entre mecenazgo y calidad literaria²⁴.

Ante la actitud negativa de los poderosos de su época hacia los poetas Juvenal se desalienta y se llena de hastío y de amargura ante la vida y, lleno de impotencia, maldice en su penuria a su propia musa:

*Taedia tunc subeunt animos, tunc seque suamque
Terpsichoren odit facunda et nuda senectus.*

(VII, 34-35)

Pero, por otra parte, ya tiene demasiada edad para dedicarse a la agricultura, al ejército o a la mar (vv. 32-33). Además, aunque quisiera abandonar la actividad literaria, se siente fuertemente retenido en ella por la incurable manía de escribir y por la mala costumbre de buscar ostentación y notoriedad en las lecturas públicas²⁵:

*Nam si discedas, laqueo tenet ambitiosi
consuetudo mali.* (VII, 50-51)

Sin embargo, según la interpretación de VII, 1-3 por parte de algunos eruditos, Juvenal ve un rayo de esperanza en la

actitud del emperador³⁰ (muy posiblemente el emperador Adriano, hombre de letras) cuya protección auguraba mejores tiempos para los poetas:

*Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum.
Solus enim tristes hac tempestate Camenas
respexit. (VII, 1-3)*

Por ello anima (vv. 17-21) a los jóvenes a abordar con diligencia la actividad poética ya que el emperador los está observando, los anima y sólo busca un pretexto para manifestar su favor imperial. Ningún poeta que conozca su arte y que goce de la inspiración de Apolo, se verá obligado a realizar ninguna actividad indigna de un hombre de letras, de un poeta:

*Nemo tamen studiis indignum ferre laborem
cogetur posthac, nectit quicumque canoris
eloquium vocale modis laurumque momordit.
Hoc agite, o iuvenes. Circumspicit et stimulat vos
materiamque sibi ducis indulgentia quaerit.*

Es posible, no obstante, que Juvenal haya cargado excesivamente las tintas sobre la desastrosa situación del mecenazgo y de los hombres de letras para conseguir, mediante un efecto retórico, el objetivo que pretende: resaltar, por contraste, la protección del emperador que interviene al fin en favor de poetas e intelectuales.

Quizá así se pueda explicar que Juvenal no distinga el grupo de los ricos patronos, instruidos y amantes de la poesía y las letras en general, que ayudan y sostienen a los buenos

poetas, del grupo de los ricos incultos y pseudoentendidos que se limitan exclusivamente a ensalzar las obras de los poetas, sin soltar un sestercio.

Así W. C. Helmbold - E. N. O'Neil³¹ opinan que el poema no está dedicado a ningún emperador sino que es más bien un acerbo ataque contra un emperador.

Este emperador no era otro que Domiciano ya que los padecimientos de los escritores, abogados y maestros son ilustrados con ejemplos tomados principalmente del reinado de Domiciano³².

Ambos autores apuntan³³ la idea de que es posible que Juvenal cuando ataca a Domiciano, esté en realidad criticando a Adriano que estaba interesado en temas literarios (S. H. A. 14. 8); pero que ponía en ridículo a maestros y escritores: *Professores omnium artium semper, ut doctior, risit, contempsit, attrivit* (S. H. A. 15. 10) y llegó a escribir y difundir libros de su propia vida: *famae celebris Hadrianus tam cupidus fuit ut libros vitae suae scriptos a se libertis suis litteratis dederit* (S. H. A. 16. 1). Al igual que Domiciano, también Adriano tenía un favorito especial, Antinoo, al cual colmó de favores (S. H. A. 14. 5). Así pues, Juvenal podía aludir a Antinoo también a través de las críticas dirigidas contra Paris en VII, 88-90.

Vicenzo Tandoi³⁴ se muestra también partidario de ideas

semejantes si bien con menos radicalidad, sin forzar tanto los textos y con una perspectiva diferente.

Para este estudioso el pasaje clave son los versos 18-23 de la sátira VII como también había sido importante en la interpretación de W. C. Helmbold y E. N. O'Neil.

Especialmente en el v. 21 (*materiamque sibi ducis indulgentia quaerit*) ve una referencia a Domiciano y a sus sistemas para domesticar la cultura.

Habitualmente este verso se ha interpretado así: "La indulgencia del emperador busca ocasión" para ayudar a los poetas.

Sin embargo, V. Tandoi³⁵ piensa que debe entenderse como "la benevolencia del emperador no quiere más que material para su patronazgo"³⁶ dejando abierta la posibilidad de un doble sentido peyorativo: "La benevolencia del emperador quiere para sí el contenido de los poemas" como habían indicado ya W. C. Helmbold y E. N. O'Neil³⁷.

V. Tandoi³⁸ tras el estudio que hace sobre los Certámenes Capitolinos, concluye que Juvenal, haciendo referencia a la época de Domiciano en VII, 1-35, había intentado ironizar sobre todo el mecenazgo de los césares.

Si precisamente no es más concreto con respecto a Domiciano es porque esa indeterminación era necesaria para dejar entrever

en el cuadro del pasado ciertas lacras siempre actuales.

Por tanto, si en el *Caesar* de VII, 1 también se perfila la figura de Adriano no es porque en esta sátira quiera atacarlo y rechazarlo sino porque intenta explicar en forma de proceso el verdadero blanco: el mecenazgo de los césares.

También G. B. Townend³¹ está a favor de la teoría de Helmbold y O'Neil argumentando que las dudas sobre las conclusiones de estos autores deberían quedar despejadas al reconocer que gran parte del lenguaje abiertamente panegírico empleado por Juvenal está tomado directamente de la corte de poetas que cantaron las alabanzas de los tiranos de las generaciones precedentes.

Así el *ducis indulgentia* de VII, 21 está tomado de *STAT. Silv. V, 2, 25*. También alude a la dependencia en varios pasajes juvenalianos respecto a la égloga IV de Calpurnio Sículo para quien el gran patrón de las artes es Nerón: así *spes* de VII, 1 aparece en el v. 31 de la citada égloga; el *respexit* del v. 3 en el v. 88; y el v. 27: *frange miser calamum* se corresponde con el verso 23 de dicha égloga.

Además el papel de París (VII, 87-90) demuestra cumplidamente que el aparente elogio al emperador como gran patrón de las artes en el v. 1 no debe tomarse en serio.

Para D.S. Wiesen³² el hecho de no poder saber con exactitud

si el v. 1 se refiere a Domiciano, a Trajano o a Adriano no es un serio obstáculo para comprender la esencia de la sátira. La clave estriba en advertir la sutil ironía con la que Juvenal trata la actividad poética mezclando hábilmente su defensa y su ridiculización.

En este sentido son también muy importantes para Wiesen los vv. 20-21 de la sátira VII: el emperador anda buscando posibles talentos entre los jóvenes poetas animándoles a celebrar las hazañas del César en poemas épicos.

Ahora bien, como Juvenal ha ridiculizado la artificialidad de la épica en su sátira I que tiene carácter programático, resulta que estos versos 20-21 son de corte satírico.

En efecto, si por una parte Juvenal censura la poca calidad y originalidad de los poetas de su época, desde el más insignificante hasta el más ilustre (cfr. I, 14) esto quiere decir que no son dignos de patronazgo y si, por otra parte, se describe al emperador como patrón (de mediocres y malos poetas), el propio emperador aparece ridiculizado.

Por tanto, Juvenal podría estar advirtiéndole al emperador que su patronazgo se está desperdiciando inútilmente en el talento existente en aquel momento.

En todo caso, queda de manifiesto la complejidad de esta sátira VII y la diversidad de interpretaciones que ha sugerido.

Aun sabiendo el riesgo que entraña siempre el leer entre líneas los matices irónicos, no siempre fácilmente perceptibles, parece más acertada esta interpretación irónica de VII, 1 y 20-21 y más acorde con el conjunto de las nueve primeras sátiras juvenalianas, es decir, los tres primeros libros, que muestran todos un fuerte sentido crítico y contienen severos ataques.

Además todo el poema gana en unidad al ser iluminado por la idea de la ironía.

En fin, Juvenal advierte claramente los peligros que para la independencia literaria había supuesto en la época de Domiciano el patronazgo del emperador y apunta veladamente la posibilidad de que tales riesgos volvieran a repetirse en su propia época domesticando la cultura al servicio de la ideología y las instituciones imperiales y desperdiciando el talento de los mejores poetas en composiciones totalmente artificiales y carentes de originalidad.

3. Juvenal y los *officia poetae*.

Juvenal se muestra extraordinariamente parco en detalles referentes al papel del poeta en la sociedad.

Ya se ha indicado, a propósito de los objetivos que persigue Juvenal al dedicarse a la poesía satírica, que el autor no manifiesta explícitamente ninguna función moralizante, a diferencia de la clara exposición que de tal finalidad se encuentra en Horacio.

Tampoco es necesaria una proclamación manifiesta de todas sus intenciones puesto que en buena parte estas le vienen ya impuestas por la ley del género que ha elegido como campo de actividad poética. La sátira tiene como finalidad intrínseca provocar cambios de conducta en personas, instituciones y sociedades mediante la censura del vicio y alabanza de las virtudes contrarias a los vicios censurados.

No obstante, se pueden recoger algunos pasajes que ponen de manifiesto una de las funciones esenciales de la poesía: la de deleitar y entretener.

Así, cuando dice que va a mostrar "un placer egregio al que no pueden igualar ningún teatro, ningún tablado" (XIV, 255-256), se deduce que evidentemente la poesía dramática y su representación proporcionan también placer (*voluptatem* es el término utilizado por Juvenal) a quienes la contemplan.

Igualmente, recitar versos de Homero o de Virgilio durante la *comissatio* que sigue al banquete, constituye un entretenimiento, *ludus* (XI, 179 ss).

Al referirse a la declamación o lectura pública de la *Tebaida* por parte de Estacio (VII, 82-86), utiliza Juvenal un derroche de adjetivos y sustantivos que inciden directamente (a pesar de la ironía de que van cargados) en la función de deleitar que tiene la poesía aunque sea a través de la recitación. En este sentido hay que entender los adjetivos *iucundam* que califica a *vocem*, *amicae* a *Thebaidos* y a *urbem* así como la afirmación

[...] *tanta dulcedine captos*
adficit ille animos tantaque libidine volgi
auditur (VII, 84-86)

con los sustantivos *dulcedo* y *libido* que no dejan lugar a duda sobre el deleite y disfrute de la poesía a través de la recitación.

Además, la expresión *captos animos* pone de manifiesto otra de las funciones de los autores que cultivan determinados géneros literarios: la *ψυχαγωγία*, la seducción de la mente del lector, del oyente o del espectador, arrebatado y sumergido plenamente en la ficción poética, como ya se ha comentado en Horacio.

En fin, tanto la definición del *vates egregius* que recuerda

a Horacio y al propio Cicerón en su descripción del *summus orator*, como las exigencias de soledad, calma de espíritu y su relación con la inspiración poética y estos ecos sobre la función de deleite de la poesía, no hacen sino mostrar la continuidad de la tradición literaria en una época en la que la poesía está en declive y en la que los poetas son desdeñados.

4. Las lecturas públicas.

La lectura en público de composiciones literarias, sea poesía o historia, era una antiquísima costumbre griega (CIC. Brut. 91; VITRUV. VII, 5-7) introducida en Roma al parecer por el gramático Crates de Mallos en la primera mitad del siglo II a.C. que según Suetonio (*De gramm.* 2) hizo en Roma muchísimas lecturas y cuyo ejemplo fue seguido inmediatamente por los propios romanos que en un principio se limitaron a leer libros de autores clásicos o de amigos fallecidos con el objeto de darles publicidad.

Asinio Polión fue el primer autor romano que recitó sus propias obras ante un audiencia expresamente convocada para ello:

*Primus enim omnium Romanorum advocatis hominibus
scripta sua recitavit.*

(SEN. *Exc. contr.* IV, pr. 2)

Pero siempre se trataba de grupos reducidos y nunca confió sus lecturas al pueblo.

Las lecturas florecieron especialmente en la época imperial desde Augusto hasta Adriano que llegó a construir expresamente el *Athenaeum* con esta finalidad.

Gracias a innumerables pasajes de Séneca, Persio, Marcial, Quintiliano, Tácito, Plinio el Joven y algunos de Juvenal existe una exhaustiva información sobre esta institución literaria que

llegó a su máximo apogeo quizá en tiempos de Juvenal.

En la época imperial la actividad literaria experimenta un gran desarrollo debido a numerosas causas entre las que hay que mencionar la paz casi general en todo el imperio, la política de algunos emperadores y familias nobles y ricas en pro de los hombres de letras, la gran afluencia de intelectuales a Roma, capital del imperio, en busca de clientela para impartir sus conocimientos y en busca de gloria literaria.

Además, muchos romanos, cerradas las puertas de la fama en la vida política con el nuevo sistema imperial, buscaron un camino alternativo en la actividad literaria.

Ya en tiempos de Horacio⁴¹ se había producido esa explosión literaria que ahora es reconocida nuevamente por Juvenal en I, 17-18 y VII, 50-52.

Pues bien, la lectura pública es el medio más adecuado para darse a conocer como poeta y difundir la propia obra hasta el punto de que Marcial las considera necesarias para acreditar la condición de poeta:

Nil recitas et vis, Mamerce, poeta videri.

(II, 88, 1)

El propio Juvenal reconoce que son el deseo de conseguir la fama⁴² y el placer de autocomplacencia que ella conlleva, los que impulsan a los poetas a la recitación de sus poemas. Así lo indica en VII, 39-40:

Et si dulcedine famae / accensus recites...

No obstante, el objeto propio de la recitación era en un principio buscar la crítica de la propia obra poética de parte de algunos críticos y amigos entendidos. Recuérdense a este propósito algunos pasajes horacianos ya comentados: *Sat.* I, 4, 73-74; *A.P.* 386-389 y 436-439.

También Virgilio lo hacía:

Recitavit et pluribus; sed neque frequenter, et ferme illa de quibus ambigebat, quo magis iudicium hominum experiretur. (Donati vit. Verg. 12, 48).

Marcial (*II*, 86, 12) y Plinio el Joven (*Ep.* *II*, 19, 9; *V*, 3, 7-8; *V*, 12, 1; *VII*, 17, 1 y 12-13) escogían también cuidadosamente su audiencia con el objeto de asegurarse una crítica inteligente y sincera.

Se formaron así una serie de círculos literarios en torno a la recitación e intercambio de opiniones literarias de tal forma que la asistencia a ellos, motivada en un principio por los lazos de la amistad, acabó por ser considerada como un deber social, como un intercambio mutuo de favores y de cumplidos que desvirtuaron su objetivo inicial.

Plinio lo expone claramente cuando confiesa que le gustaría que las reacciones de sus oyentes fueran diferentes (*Ep.* *VI*, 17).

La situación de Juvenal parece ser distinta: no piensa en

una lectura en un pequeño círculo de personas conocidas, sino en una sesión destinada a presentar la obra ante el público.

Cuando describe la lectura de la *Tebaida* por parte de Estacio (VII, 82 ss.) da la impresión de que se trata de un acontecimiento singular, de un verdadero espectáculo, de una audición solemne.

Pero, aunque no todas las lecturas poéticas sean tan multitudinarias y solemnes como la de Estacio, Juvenal, siempre que habla de recitación, se refiere a un acto, social y literario a un tiempo, al que acude numeroso público y no sólo un reducido grupo de amigos.

Como los poetas, aunque sean muy numerosos (I, 17-18), se conocen de sobra entre sí, se sienten obligados, en virtud de las convenciones sociales, a acudir a las lecturas de sus colegas en espera de que aquéllos a quienes se ha escuchado y aplaudido, hagan lo mismo cuando ofrezca uno mismo una lectura pública.

De ahí la explosión de impaciencia contenida que abre las sátiras de Juvenal: "¿Es que siempre voy a ser yo un oyente?" (I, 1). Y de ahí que se crea en el derecho de poder exigir la devolución del favor (que más que favor es una deuda⁴¹ y el cumplimiento de un castigo) como sugieren las expresiones *numquam reponam* de I, 1 e *impune* de I, 3-4.

Juvenal desaprueba manifiestamente estas convenciones sociales, este intercambio de lecturas y de cumplidos como lo habían hecho también Horacio en *Ep.* I, 19, 39 ss. y II, 2, 99 ss. y Persio en numerosos pasajes de su sátira primera.

Juvenal no se siente capaz de fingir y elogiar abiertamente un libro cuando le parece manifiestamente malo:

[...] *librum / si malus est, nequeo laudare et poscere.*
(III, 41)

Como dice muy acertadamente J. Gérard⁴⁴, Juvenal ha comprendido que las lecturas halagan la manía literaria de los romanos, su gusto por el éxito fácil e inmediato, su amor a los efectos rebuscados, todo lo que provoca la decadencia de una literatura a la cual se consagran demasiados espíritus mediocres, completamente decididos a sostener recíprocamente su reputación y su éxito de un día.

Juvenal se queja repetidamente de la frecuencia y enorme duración de las sesiones de recitación. En los primeros versos de la primera sátira dice que la lectura de la *Teseida* ha dejado sin voz a su autor, Cordo, de tanto leer y leer (verso 2); que la lectura de un *Télefo* exige un día entero (vv. 4-5); que en la casa de Frontón los mármoles están arrancados y las columnas resquebrajadas a causa de la continua actividad de los lectores (vv. 12-13) que se suceden unos a otros ininterrumpidamente, incluso en el mes de Agosto (III, 9), hecho

que constituye el climax de los terrores de Roma, peor incluso que los incendios, los continuos derrumbamientos de casas y los mil peligros de la despiadada ciudad.

También Plinio⁴⁵ y Marcial⁴⁶ presentan numerosos pasajes sobre la frecuencia y excesiva duración de las lecturas así como la actitud impaciente y las quejas o la desidia de algunos oyentes⁴⁷.

Se leen, en efecto, poemas de los más variados géneros literarios: epopeyas como la *Teseida* de Cordo (I, 2) o la *Tebaida* de Estacio (VII, 83); comedias (I, 3), tragedias como *Télefo* y *Orestes* (I, 5-6) y elegías (I, 4).

Sin embargo, el propio Juvenal que ridiculiza las lecturas públicas, reclama su derecho a ser escuchado también, y de hecho la *Vita Iuvenalis* nos dice que ejerció este derecho:

Diu ne modico quidem auditorio quidquam committere est ausus, mox magna frequentia tantoque succesu auditus est, ut ea quoque quae prima fecerat, inferficeret novis scriptis.

El propio Juvenal parece también confesarlo cuando, inmediatamente a continuación de la descripción de la organización de una lectura pública, dice: *Nos tamen hoc agimus* (VII, 48).

Esta frase puede referirse tanto a la recitación pública en conexión con los versos precedentes como a la actividad poética en general en conexión con el párrafo siguiente en el que

Juvenal manifiesta que la poesía es una actividad infructuosa en su época. De todas formas ya se sabe que en la época de Juvenal actividad poética y recitación caminan estrechamente unidas. Una y otra son como surcos trazados en el tenue polvo cuya huella fácilmente desaparece, o como surcos labrados en la improductiva arena: no reportan ningún beneficio y exigen esfuerzo y conllevan incluso pérdida de tiempo y de dinero⁴⁴:

[...] *tenuique in pulvere sulcos
ducimus et litus sterili versamus aratro.*
(VII, 48-49)

Porque, mientras los poetas y hombres de letras ricos, como en el caso de Plinio o de Titinio Capitón (PLIN. *Ep.* VIII, 12), tienen locales y medios materiales propios para organizar adecuadamente las lecturas públicas, los poetas pobres tienen que recurrir a su patrón para que les proporcione el local o alquilarlo ellos mismos cuando quieren ofrecer una lectura.

El patrón se limita en todo caso a dos cosas según Juvenal:

1. A alquilar una casa cuyas condiciones estarán en consonancia con su propia generosidad.

A veces están bien acondicionadas como parece ser el caso de la mansión de Frontón (I, 12) adornada con mármoles, estatuas y pórticos. Su dueño, protector, al parecer, de poetas y hombres de letras, la prestaba o alquilaba para lecturas públicas.

Otras veces, en cambio, como indica en VII, 40-42, el

patrono proporciona un local infame cerrado desde hace mucho tiempo cuya puerta es semejante a las de una ciudad sitiada, es decir, cuidadosamente reforzada con travesaños para impedir el acceso a los ladrones:

[...] *maculosas commodat aedes.
Haec longe ferrata domus servire iubetur,
in qua sollicitas imitatur ianua portas.*

2. A enviar a sus libertos y clientes a la lectura para hacer bulto y para que, estratégicamente colocados, aplaudan y animen así al auditorio:

*Scit dare libertos extrema in parte sedentis
ordinis et magnas comitum disponere voces.*
(VII, 43-44)

Había, incluso, quien contrataba personas para que aplaudieran en la recitación (cfr. PLIN. *Ep.* II, 14, 5).

En cuanto a los gritos, *voces*, de estas personas, los contemporáneos de Juvenal nos han transmitido los más frecuentes: *euge* (PERS. I, 49), *euge tuum et belle* (*Ibid.* 75), *decenter* (*Ibid.* 89), *effecte, graviter, cito, nequiter, euge, beate* (MART. II, 27, 3) que vienen a coincidir con el *pulchre, bene, recte* de A.P. 428.

Son estos gritos y estos aplausos precisamene los que Tácito en *Dial.* 9, 4 considera *clamorem vagum et voces inanis* que constituyen el éxito vano y fugaz de las lecturas públicas.

Pero el propio poeta debe pagar el alquiler de los

asientos, las gradas levantadas de carpintería y las sillas tapizadas para los invitados de honor:

*Nemo dabit regum quanti subsellia constant
et quae conducto pendent anabathra tigillo
quaeque reportandis posita est orchestra cathedris.*

(VII, 45-47)

En términos muy semejantes lo indica también Tácito en *Dial.* 9, 3:

[...] ut, cum toto anno, per omnes dies, magna noctium parte unum librum excudit et elucubravit, rogare ultro et ambire cogatur, ut sint qui dignentur audire, et ne id quidem gratis; nam et domum mutuatur et auditorium exstruit et subsellia conducit et libellos dispergit.

Además de las casas privadas, también se hacían lecturas públicas en cualquier lugar público (HOR. *Sat.* I, 4, 74): en el foro (PLIN. *Ep.* IV, 7, 6), en el circo (D. CHR. XX), en las termas (PETRON. 91-92, MART. III, 44), en los templos, especialmente en el de Apolo Palatino (HOR. *Sat.* I, 10, 38, PETRON. 90), en el teatro (HOR. *Sat.* I, 10, 39; *Ep.* I, 19, 41-42; PETRON. 90; SUET. *Ner.* 10; TAC. *Ann.* XVI, 4; *Dial.* 13; SERV. *Ecl.* 6, 11; DONAT. *Vit. Verg.* 11, 41; GELL. XVIII, 5, 1-6).

Ya se ha indicado que Adriano construyó el *Athenaeum* especialmene para las lecturas pública (cfr. AUREL. VICT. *Caes.* 14, 3).

Además de las lecturas, era extraordinariamente frecuente

la costumbre de recitar versos en el transcurso de la cena o como sobremesa⁴⁹.

A ello se refiere Juvenal en XI, 179 ss.: en el banquete se van a recitar versos de Homero y de Virgilio.

A veces ciertamente se recitaban versos de ilustres poetas grecolatinos (GELL. XIX, 9) pero también los propios versos o los de los amigos (MART. III, 44, 45 y 50; IV, 82; VII, 51).

Lo que queda patente en las referencias de Juvenal a las lecturas, sean actos públicos o en las cenas, es que la voz del lector o declamador era muy importante para el deleite de los oyentes y por tanto para el éxito de la lectura.

Recuérdese el *curritur ad vocem iucundam* de Estacio en VII, 82 y que es uno de los factores claves del éxito de su *Tebaida*.

Por el contrario, tachar a Cordo con el adjetivo *raucus*, 'ronco', en I, 2 supone negarle toda su eficacia de lector y considerar sus lecturas como una tortura para el oído de sus oyentes.

Por ello Persio en I, 17 aconseja al lector hacer gargarismos preventivos para evitar la ronquera⁵⁰.

Pero tanto Juvenal como Persio (I, 30 ss. y 96 ss.) distinguen perfectamente aquellos poemas que necesitan un lector de voz modulada y agradable para gustar a los oyentes, de aquellos otros poemas, como los de Virgilio y Homero, cuyo

mérito estriba en su propia calidad intrínseca. Por lo cual declara Juvenal:

Quid refert, tales versus qua voce legantur?
(XI, 182)

Queda así puesta de manifiesto la enorme influencia que las lecturas públicas ejercieron en la literatura latina de época imperial: afectando tanto al estilo como al contenido de los poemas.

En general, el tema es mucho menos importante que la forma y el conjunto se sacrifica a las partes porque lo que se busca es llamar la atención de la audiencia desplegando todo tipo de erudición mitológica o topográfica, insertando descripciones como las que Juvenal cita en I, 7-11 que no son otra cosa que lugares comunes trabajados hasta la saciedad en las escuelas de Retórica, salpicando toda la composición de *sententiae* con el objeto de llamar y mantener la atención del público.

El propio Juvenal, a pesar de su censura de esta costumbre y convención social de la recitación, se ve notablemente influido por esta moda literaria y por el tipo de público que esta moda había formado.

Las sátiras juvenalianas presentan los rasgos propios de la literatura leída: las tiradas de efecto, las sentencias, las hipérboles y el abuso de efectos retóricos.

5. Autores contemporáneos y autores precedentes.

Al hablar de las lecturas públicas se ha comentado la enorme explosión de la producción literaria en la época imperial y se han apuntado sumariamente algunos hechos que explican tal desarrollo.

Horacio se percató inmediatamente de esta avalancha de literatos surgidos en su época y ha dejado constancia de ello en varios pasajes. Recuérdese especialmente *Ep.* II, 1, 108-110 y un poco más adelante (v. 117) el famoso pasaje horaciano: *scribimus indocti doctique poemata passim.*

La fiebre por la literatura parece haber perdurado durante todo el siglo I d.C. y parte del II, especialmente bajo el reinado de Adriano.

En el comienzo de la primera sátira (vv. 17-18) ironiza sobre la abundancia de inspirados poetas a los cuales se tropieza por todas partes:

[...] *cum tot ubique / vatibus occurras* [...]

Además, esta afición a la literatura no es una fiebre pasajera de jovencitos recién salidos de la escuela del retórico. Se trata de una manía incurable que ha echado fuertes raíces en el corazón enfermo de la persona y que va envejeciendo a la par que ella y que sólo se extinguirá con la propia muerte del poeta. Y es que esa costumbre de buscar publicidad y

ostentación lo retiene con sus fuertes ligaduras:

*Tenet insanabile multos
scribendi cacoethes et aegro in corde senescit.*
(VII, 51-52)

Hasta los propios patronos a quienes los poetas en apuros visitan en busca de ayudas económicas para poder seguir dedicándose a la actividad literaria, esgrimen como excusa sus propias composiciones: también ellos componen inmejorables versos y no tienen necesidad de escuchar las bagatelas de otros:

Ne quid tibi conferat iste, / [...] / ipse facit versus.
(VII, 36-38)

A pesar de esta proliferación de poetas, Juvenal se siente incapaz de señalar entre sus contemporáneos un gran poeta, un vate inspirado tal como él lo concibe:

hunc qualem nequeo monstrare et sentio tantum.
(VII, 56)

Porque para Juvenal el *vates egregius* es, como ya se ha dicho, aquél que goza de una inspiración fuera de lo común, que se aventura por derroteros nuevos evitando en todo momento los temas tradicionales ya gastados y trillados.

Justo lo contrario del cuadro que describe en los versos iniciales de su primera sátira: todos los poetas contemporáneos, desde los más famosos a los más desconocidos siguen escribiendo poemas sobre leyendas del pasado absolutamente trilladas como las aventuras de Teseo, Télefo u Orestes; todos repiten

insaciablemente, vengan o no a cuento (como en A.P. 14-19) escenas y cuadros que han ejercitado infinidad de veces en sus años de formación retórica y que no son otra cosa que lugares poéticos comunes, conocidos por todo el mundo.

Horacio se limita a citar escenas relacionadas con las leyendas de los Argonautas: el bosque de Marte donde un dragón custodiaba el vellocino de oro⁵¹, el antro donde trabajan Vulcano y sus cíclopes⁵², los acantilados de las islas Eolias situadas al norte de Sicilia⁵³, la furia de los vientos⁵⁴ y la conquista del vellocino de oro⁵⁵.

Menciona además una escena sobre las torturas infligidas a las sombras del Hades por uno de los jueces⁵⁶ infernales: Eaco, y otra escena relacionada con la batalla entre Lapitas y Centauros, relativa al centauro Mónico⁵⁷:

*Nota magis nulli domus est sua, quam mihi lucus
Martis et Aeoliis vicinum rupibus antrum
Vulcani. Quid agant venti, quas torqueat umbras
Aeacus, unde alius furtivae devehatur aurum
pelliculae, quantas iaculetur Monychus ornos
Frontonis platani convulsaque marmora clamant
semper et adsiduo ruptae lectore columnae.
Expectes eadem a summo minimoque poeta.*

(I, 7-12)

Es posible que Juvenal esté pensando en obras concretas de sus contemporáneos que incluían tales pasajes, pero es prácticamente imposible buscar actualmente el punto de referencia preciso para cada uno de ellos.

No obstante, desde Giampaolo Parisio (Ianus Parrhasius, muerto en 1534) son numerosos los comentaristas³⁸ que opinan que los pasajes relacionados con la leyenda de los Argonautas pueden suponer un ataque implícito a las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, + hacia 90 d.C. y por tanto contemporáneo de Juvenal.

En cuanto a la descripción del Hades y la batalla entre Lapitas y Centauros, podrían tener perfectamente cabida en la misma *Teseida* de Cordo citada en I, 2.

De todas formas los hiperbólicos versos de Juvenal pretenden recalcar la idea de que tales *loci communes* y otros semejantes son abusivamente usados por todos los poetas contemporáneos hasta el punto de conocer palmo a palmo todos estos pasajes mejor de lo que uno podría conocer su propia casa, merced a esas reiteradas y detalladas descripciones topográficas.

Las expresiones *clamant semper* (vv. 12-13) y *expectes eadem* (v. 14) martillean insistentemente sobre la misma idea.

Se hará ahora un repaso a los autores inmediatamente precedentes y a los contemporáneos cuyo nombre cita Juvenal en sus sátiras, poniendo de relieve al mismo tiempo su silencio sobre los más famosos literatos de su época como Persio, Marcial, Plinio el Joven, Silio Itálico, Valerio Flaco y

Cornelio Tácito³⁹.

En torno a la desconocida fecha del nacimiento de Juvenal y a su primera infancia compuso Lucano su *Pharsalia*. Juvenal no se pronuncia en ningún momento sobre su calidad poética; se limita a hacerse eco de la gloria literaria y de la prosperidad económica⁴⁰ alcanzadas por Lucano, en contraposición con la miseria en que viven los autores de su época, incluso los de mayor fama:

Contentus fama iaceat Lucanus in hortis / marmoreis.
(VII, 79-80)

No faltan autores⁴¹ que ven intenciones irónicas o sarcásticas en el *in hortis marmoreis*, "en los jardines de mármol", aunque es preferible considerarlo simplemente hiperbólico.

D. S. Wiesen⁴² va más allá todavía al afirmar que en esas palabras de Juvenal se perciben un glacial viento de desprecio y una clara insinuación de envidia: Lucano no parece merecer la fama y la fortuna de la que goza, y es la prueba simbólica de que es algo más importante que la pobreza lo que está impidiendo que la poesía se eleve a las alturas.

Puede ciertamente haber algo de envidia hacia su desahogada posición económica. Pero no existe base alguna para justificar el desprecio de Juvenal hacia Lucano.

Al contrario, la conjunción *at* del verso 80 contrapone la

situación económica de Lucano a la de Serrano y Saleyo a pesar de que gozan todos de gran celebridad. Si no hay nada en las palabras de Juvenal que haga pensar que era inmerecida por parte de Serrano y de Saleyo ¿porque lo iba a ser por parte de Lucano?

Las grandes dotes literarias de Lucano son además reconocidas por todos los contemporáneos de Juvenal⁶³.

Las menciones a L. Anneo Seneca no se refieren a ningún aspecto de su obra literaria sino a su generoso patronazgo hacia otros hombres de letras (V, 109; cfr. MART. XII, 36, 8) a su calidad de gobernante (VIII, 212) y a sus grandes riquezas (X, 16; cfr. TAC. Ann. XV, 64, 6).

Ningún juicio literario ofrece Juvenal sobre el poema épico *Troica*⁶⁴ sobre la destrucción de Troya escrito por Nerón (VIII, 221) y recitado por el propio Nerón en un concurso poético establecido en el año 65. A Juvenal le parece que tales hechos son indignos de un emperador, hasta el punto de considerarlo como una prostitución de su persona (VIII, 226).

En I, 2 cita a un tal Cordo⁶⁵ como autor de un poema épico sobre Teseo. Cordo es un poeta épico desconocido del cual no existe ninguna otra noticia. El adjetivo *vexatus* referido al propio Juvenal como oyente de la recitación, manifiesta claramente la pésima calidad de este autor, hecho además

agudizado por la ronquera del propio autor al recitarlo.

Telesino (VII, 25) es también otro poeta desconocido. Del pasaje en que Juvenal habla de su actividad literaria (VII, 22-29) se deduce que es un poeta pobre al que Juvenal califica de *miser* (verso 27) por su penosa situación: vive en una pequeña habitación (v. 28), de alquiler posiblemente, y necesita el apoyo de un mecenas para poder seguir dedicándose a la poesía (vv. 22-23).

Es un poeta épico ya que el tema de sus composiciones es designado con el término *proelia* (v. 27) y trabaja duramente en él permaneciendo en vigilia hasta altas horas de la noche, *vigilata* (v. 27).

El adjetivo *sublimia* (v. 28) que califica los *carmina* de Telesino tiene connotaciones irónicas como todo el pasaje en el que se encuentra⁴ pues Juvenal había manifestado desde un principio su desdén por la poesía épica.

Serrano (VII, 80) es otro poeta pobre aunque goce de una gran fama. Quintiliano (X, 1, 89)⁵ lo coloca entre los poetas épicos y señala que una muerte prematura le impidió alcanzar la perfección aunque las obras de su infancia revelaban un gran talento para la verdadera poesía.

También en Marcial se encuentra el nombre: en IV, 37 aparece un tal Serrano que debe un millón de sestercios a Afer,

lo cual está en perfecta consonancia con la pobreza señalada por Juvenal.

Saleyo Baso (VII, 80) es, lo mismo que Serrano, un poeta de gran fama pero igualmente pobre. También Quintiliano (X, 1, 90) lo coloca entre los poetas épicos e indica que era de *vehemens et poeticum ingenium* pero que desgraciadamente murió joven.

Cornelio Tácito proporciona en su *Diálogo* interesantes noticias sobre Saleyo Baso a quien Apro (*Dial.* 9) pone como ejemplo del poeta que no puede vivir ya en una sociedad en la que la poesía no es ya una ocupación que proporcione a sus autores ni dignidad alguna ni bienestar material sino simplemente un placer efímero y una gloria inútil e infructuosa.

En el mismo *Diálogo* (5, 2), Secundo lo califica de hombre excelente y extraordinario poeta: *cum optimum virum tum absolutissimum poetam.*

Y más adelante, en 9, 2, Apro lo designa como *egregium poetam vel [...] praeclarissimum vatem* y nos dice que compone *pulchri quidem et iucundi versus* (9, 3) y que Vespasiano le donó quinientos mil sestercios gracias a su talento (9, 5).

También Marcial habla de un Baso, sin más, pobre y extravagante (III, 47 y 58; VIII, 10, etc.) autor de tragedias como *Medea*, *Tiestes*, *Níobe*, *Andrómaca*, dignas de ser arrojadas al agua o al fuego (V, 53). Posiblemente este Baso de Marcial no

sea el mismo que tanto alaban Quintiliano y Tácito.

Pero el poeta contemporáneo a quien Juvenal dedica más atención es a Papinio Estacio.

Cuando en VII, 82-86 cuenta la lectura pública de la *Tebaida* de Estacio, da la impresión de que se trata de un acontecimiento vivido de primera mano por Juvenal: presionado por sus amigos, Estacio fija por fin un día para la recitación de algunos pasajes de su poema épico, compuesto, nada más y nada menos que durante doce largos años (cfr. STAT. *Theb.* XII, 811).

La ciudad acoge con alborozo la noticia y acude a riadas el día de la lectura; la agradable voz de Estacio seduce y hace disfrutar al público con sus modulaciones. Sus versos conmueven al público y arrancan calurosos y sonoros aplausos.

El relato de Juvenal se limita a constatar el éxito de la lectura pública de la *Tebaida* motivado en gran parte por la agradable voz de Estacio. Pero en ningún momento hace Juvenal una valoración literaria de la *Tebaida*. La expresión *carmen amicae / Thebaidos* (VII, 82-83) incide simplemente en la aceptación favorable y en la popularidad de la obra.

Este pasaje y, en consecuencia, la actitud de Juvenal hacia Estacio han sido con frecuencia controvertidos.

De una parte están los que creen que Juvenal admira sinceramente a Estacio y lamenta su pobreza⁴¹; de otra, quienes

opinan que Juvenal censura a Estacio parodiando su lectura pública con un lenguaje tomado del *sermo amatorius*⁴¹: *iucundam, amicae, laetam, promisitque diem, dulcedine, captos libidine, intactam*. Así el poema de Estacio sería la amante (*amica*) de la plebe y la frase *promisit diem* sugiere la cita de una prostituta con su amante.

La frase *tantaque libidine volgi / auditur* (vv. 84-85) da una connotación negativa a la obra por el uso del término *volgus* que encierra siempre un matiz peyorativo. Da la impresión de que Juvenal acentúa excesivamente la popularidad de la *Tebaida* y los arrobamientos del vulgo como queriendo poner de manifiesto que se trata de actitudes exageradas por parte de una masa inculta e ignorante de la verdadera calidad literaria. Sería interesante recordar la actitud de Horacio hacia el vulgo, según se ha indicado anteriormente.

De todas formas lo que Juvenal pretende en este pasaje es poner de manifiesto la falta de proporción entre el éxito literario y el bienestar económico de los autores lo mismo que hace Tácito, según se ha visto, a propósito de Saleyo Baso en un pasaje muy semejante a éste en *Dial.* 9-10.

Así, inmediatamente a continuación de narrar el clamoroso éxito de la lectura de Estacio, indica (verso 87) que el autor pasará hambre si no vende a Paris el libreto de alguna

pantomima. Lo cual es quizá una exageración puesto que se sabe por confesión del propio Estacio (*Sílv.* III, 1, 61-63) que el emperador Domiciano le había regalado una finca en las colinas de Alba.

Pero Juvenal quiere poner quizá de manifiesto que a pesar de que Estacio ha prostituido su arte adulando al emperador, el patronazgo de éste no es lo suficientemente generoso como para permitirle vivir sin apuros.

De forma indirecta Juvenal sirve de testimonio de otro poema épico compuesto por Estacio sobre la guerra de Germania relizada por Domiciano.

En efecto, la sátira IV a partir del verso 72 especialmente es una parodia de varios versos de este poema de Estacio. Algunos de estos versos de Estacio han sido transmitidos por Lorenzo Valla en su edición de Juvenal como nota a *Sat.* IV, 94 y que da la impresión de que toma tales versos de los escolios que él estaba utilizando en su edición y que actualmente se han perdido. Dice así la nota:

*Acilius Glabrionis filius consul sub Domitiano fuit,
Papirii Statii carmine de bello Germanico, quod
Domitianus egit, probatus:*

*lumina, Nestorei mitis prudentia Crispi,
et Fabius Veiento -potentem signat utrumque
purpura, ter memores implerunt nomine fastos-
et prope Caesareae confinis Acilius aulae.*

A juzgar por Juvenal IV, 144-149 los versos de Estacio

hacen referencia a una sesión del *Consilium Principis* en la que se abordó el tema de una expedición a Germania contra los Catos o contra los Sigambros.

Pues bien, Juvenal parodia dicho pasaje haciendo convocar una sesión del *Consilium Principis* para asesorar al emperador Domiciano sobre el regalo de un rodaballo gigante que le acaba de hacer un pescador.

Evidentemente este sutil juego de textos presupone un buen conocimiento del poema de Estacio por parte del público y atestigua, indirectamente su éxito.

Parece acertada la observación de J. Gérard¹⁰ de que la parodia no supone un ataque directo contra Estacio. La burla va dirigida más bien contra el propio emperador y su Consejo.

Parece claro, no obstante, que Juvenal censura la adulación de Estacio hacia Domiciano utilizando en el transcurso de esta parodia (v. 145) la misma expresión que usa Estacio en *Silv.* III, 1, 62 para referirse aduladoramente a Domiciano: *magnus dux*.

Con respecto al propio Estacio, Juvenal ha indicado (v. 87) que se veía obligado a escribir composiciones dramáticas para poder subsistir. Sin embargo, no añade ningún comentario o juicio literario sobre su pantomima *Agave*.

Nada se sabe de otros autores dramáticos citados también por Juvenal. Es el caso de Paccius y Faustus, poetas trágicos mencionados en VII, 12 cuyas obras, vendidas en una subasta con todo tipo de baratijas, dan la impresión de ser obra de algún aficionado.

Semejante es el caso de Rubreno Lappa (VII, 71-73), también desconocido, autor de una tragedia titulada *Atreo*. De los versos de Juvenal se deduce, por un lado, que era un poeta necesitado ya que se ve obligado a empeñar hasta sus vasos y su capa: y por otro, que su tragedia era de inferior calidad a la de las antiguas tragedias (¿las de Varro y Ovidio?). Del contexto se infiere que la baja calidad de este *Atreo* se debe a que la inspiración del poeta sufre menoscabo por la constante preocupación por el sustento material.

Sobre el mimógrafo Catulo *vid. supra* el apartado sobre el mimo.

El nombre de otro autor contemporáneo de Juvenal ha originado diversas interpretaciones sobre su identidad y sobre el sentido del párrafo en el cual aparece: Cluvieno en I, 80.

Una de las interpretaciones se basa en la nota del escoliasta a este pasaje que ignora la identidad de este Cluvieno y deduce del contexto que se trata de un poeta menos que mediocre calificándolo de *delerus poeta et indoctus*.

O. Ribbeck¹¹ cita una glosa en la que se establece una ecuación entre *Cludidenus* (*sic*) e *imperitus*.

También Ennodio (*Carm.* I, 7, *praef.* 9-12) ofrece esta versión en unos versos que son adaptación de JUV. I, 18:

*Ad Camenalem tamen ignominiam
quibus numquam Gluvidenus deest / peperci.
versus adieci, et periturae (ut dictum est) cartae non*

De acuerdo con esto, la interpretación del verso 80 de la primera sátira de Juvenal sería:

"Si la naturaleza nos niega el talento poético, la indignación nos hace componer versos, salgan como salgan, aunque sean de no muy buena calidad, como los de Cluvieno y los míos."

En tal caso al propio Juvenal no le habría importado hacer una broma¹² sobre sus propios versos identificándolos jocosamente con los de un poetastro extravagante e ignorante.¹³ Es posible, pero resulta un tanto extraño en su sátira programática.

Para Hight¹⁴ caben dos posibilidades: o bien Juvenal hizo una elección desafortunada al seleccionar y enfatizar el nombre de un poeta que acababa de conseguir cierta notoriedad con la publicación de un mediocre poema pero que muy pronto perdió todo el significado de mediocridad que Juvenal quería darle y se convirtió en un nombre vacío de sentido.

O bien (es otra posibilidad) Cluvieno no es un nombre real sino un sobrenombre, cosa muy habitual por cierto en la sátira latina.

En el momento de la lectura del poema se pronunciaba el nombre real que era posteriormente cambiado en la publicación por un sobrenombre que fuera métricamente equivalente.

A título de ejemplo cita Hight los casos de Gratidia = Canidia en Horacio, Clodia = Lesbia en Catulo y Gemello = Venusto en Marcial (I, 10).

Basándose en esta costumbre, Hight propone, a título de simple hipótesis, el nombre de poetas conocidos, equivalentes métricamente a *Cluuienus* como *Decianus* (MART. I, 61, 10) o *Iulius Cerialis* (MART. XI, 52).

Salvatore Montí⁷⁵, aunque se muestra favorable a las tesis de Hight advierte el inconveniente de que el sobrenombre destruye el efecto satírico obtenido en un principio con el uso del nombre verdadero.

Pero existe otra interpretación mejor para explicar este pasaje: Juvenal no se equipara jocosamente con un mal poeta, ni siquiera está juzgando la calidad técnica de sus versos, está aludiendo exclusivamente a una cualidad propia de la poesía satírica: la fuerza, la garra (recuérdese a este propósito el *nimis acer* horaciano de *Sat. II, 1, 1*).

Según este punto de vista se podría parafrasear así el pasaje de Juvenal:

"si la naturaleza nos ha negado el talento poético, la indignación hace que compongamos versos llenos

de energía como es propio de tal estado de ánimo, como los que Cluvieno y yo escribimos."

Si se parte de esta interpretación, Cluvieno no tiene por qué ser un mal poeta, sino alguien que ha compuesto un poema lleno de virulencia, movido por la indignación.

L. A. MacKay⁷⁶, M.L. Hermann⁷⁷ y J. Gérard⁷⁸ creen que Cluvienus designa por un juego de palabras sobre un topónimo, al poeta de una familia de Cluviae, es decir, a Helvidio Prisco, hijo, autor de un *exodium* satírico titulado *Paris et Oenone*, y al cual Domiciano, sirviéndose de la acusación de un delator⁷⁹, condenó a muerte en el año 93 por el valor alusivo de esta obra al divorcio de Domiciano y los amores del pantomimo Paris y la emperatriz Domitia.

Entre las razones que abogan por esta hipótesis se cita el hecho de que Juvenal en la misma sátira designa a Lucilio y a Horacio por perífrasis compuestas con topónimos: Lucilio es *Auruncae alumnus* (I, 20) y Horacio es aludido a través de la *Venusina digna lucerna* (I, 51).

Se aportan también otros detalles referentes a la época de Juvenal y Helvidio Prisco el Joven que abonan tales hipótesis: el hecho de que ambos atacasen duramente a Domiciano, la muerte de Helvidio víctima de los delatores a los que Juvenal ha fustigado acremente en los versos 33-36 de esta primera sátira y en los que se cita a Mettius Carus responsable de la relegación

de Fannia (PLIN. *Ep.* VII, 19, 5-6), la madrastra de Helvidio, y de la muerte de Herennio Senecio (PLIN. *Ep.* I, 5, 3; III, 11, 3; VII, 19, 5), autor de una vida de Helvidio Prisco el Viejo.

Es interesante el hecho de que el año de la muerte de Helvidio, hijo, 93 d.C., sea el año en que los delatores Massa y Caro cometieran sus más notables delaciones.

Además, la consonancia de PLIN. *Ep.* 9, 13, 2 y TAC. *Agr.* 45 con JUV. I, 33-34 ha inducido a Gérard y a Hermann a ver en el *magni amici* de I, 33 a Helvidio Prisco, hijo, que tenía la categoría de senador consular y a Publicio Certo⁸⁰ que era senador pretorio y prefecto del Tesoro en el *delator* [...] / *et cito rapturus de nobilitate comesa / quod superest* (vv. 33-35) a quien Plinio acusó posteriormente en el año 97 e hizo que fuera condenado (cfr. PLIN. *Ep.* IX, 13) aunque levemente por orden del propio emperador Nerva alejándolo de la vida política pero conservando sus bienes como Mario Prisco citado por Juvenal en I, 49-50, pero sin ser tan siquiera desterrado⁸¹.

En fin, el cuadro de autores poco más o menos contemporáneos suyos que Juvenal presenta en sus *Sátiras*, no es ciertamente el de una literatura brillante, si se exceptúa a Lucano, sino más bien mala o en el mejor de los casos mediocre.

Tampoco entre los más destacados poetas de su época sobre

los que guarda un enigmático silencio (Marcial, Silio Itálico, ¿Valerio Faco?) pudo encontrar al *egregius vates* que tenía concebido y diseñado en su mente.

Y es que da la impresión de que Juvenal no es partidario de las modernas tendencias literarias sino que se alista en las filas del clasicismo tradicional.

Ahora bien, Juvenal no es partidario de los antiguos por el hecho de que sean antiguos: él mismo satiriza la ignorancia y la vanidad supinas de los ricos aficionados a la poesía que presumen de hacer versos sólo inferiores a los de Homero y ello en virtud de que los versos homéricos tienen una antigüedad de mil años:

*Ipse facit versus atque uni cedit Homero
propter mille annos. (VII, 38-39)*

Censura igualmente a la mujer pseudoerudita de la sátira VI que en su admiración por la antigüedad se aprende de memoria tiradas de versos antiguos sólo por el hecho de ser antiguos aunque sean desconocidos y no muy buenos, pero así podrá recitarlos y dar la apariencia de mujer docta:

Ignotos mihi tenet antiquaria versus (VI, 654).

No, Juvenal no es ningún *antiquarius*. La prueba está en que sabe apreciar la calidad de algunos de sus contemporáneos o de autores de la generación anterior, aunque no sea en el campo literario. Así propone a Q. Remio Palemón, de la época de

Tiberio y Claudio, como el prototipo y más ilustre de los gramáticos latinos (VI, 452 y VII, 215 y 219). Opinión que comparte también Suetonio: "*Docuit Romae ac principem locum inter grammaticos tenuit*" (*De Gramm.* 23).

Igualmente, a la hora de proponer un nombre latino como prototipo de retórico no duda en presentar a Quintiliano (VII, 186) si bien su fortuna constituye una rara excepción.

En efecto, si la situación económica de Quintiliano dependiera exclusivamente del salario que le pagan los padres de sus alumnos, viviría en la miseria como los demás retóricos a pesar de ser el mismísimo Quintiliano cuya profesionalidad y calidad como profesor eran indiscutibles:

*Hos inter sumptus sestertia Quintiliano,
ut multum, duo sufficient: res nulla minoris
constabit patri quam filius*

(VII, 186-188)

Para ser rico no es suficiente ser un excelente profesional. También hay en Roma muchos buenos retóricos que pasan grandes necesidades. Quintiliano es además un hombre afortunado (*felix*) porque goza del patronazgo del emperador.

Los comentaristas advierten con razón que Juvenal asigna de forma paródica al hombre afortunado las mismas cualidades que los estoicos atribuían al sabio (cfr. HOR. *Ep.* I, 1, 106-108).

Para algunos estudiosos esto supone un duro ataque hacia Quintiliano que no habría alcanzado la prosperidad por su

talento sino gracias a la fortuna. Así para D. S. Wiesen⁸² Quintiliano no es un hombre sabio sino un hombre mucho más feliz de lo que se merece.

Ciertamente, en la descripción juvenaliana del hombre afortunado hay en ocasiones un profundo sarcasmo, como cuando en el v. 194 se indica que si uno es afortunado cantará bien aunque esté totalmente enronquecido.

Pero el sarcasmo no va dirigido hacia Quintiliano, sino hacia la sociedad de la época que ha trastocado totalmente el orden de los valores relegando los más profundos y encumbrando otros más superficiales.

Quintiliano, como Ventidio, como Servio Tulio (cfr. v. 199) tiene ciertamente talento, pero no hubiera sido suficiente para llegar a donde llegaron si no hubieran nacido bajo la luz de una buena estrella.

Por otra parte, Quintiliano es también citado en VI, 75 contraponiéndolo de forma elogiosa como hombre culto y grave a los cómicos, gladiadores, pantomimos, actores trágicos y citaristas por los que, sin embargo, se mueren de amor las mujeres romanas.

Tampoco menoscaba Juvenal la gloria literaria adquirida por el poeta Lucano (VII, 79).

Y es que Juvenal no es un arcaísta sino un poeta que admira

y valora a algunos de los autores que le han precedido en la medida en que han alcanzado la perfección en sus respectivos géneros literarios.

En la epopeya los mejores autores sin discusión son **Homero** y **Virgilio**⁸³ sin que Juvenal se atreva a juzgar superior a uno de ellos. Simplemente: no sabría a quien otorgar la palma⁸⁴.

Sus versos son tan buenos que, a diferencia de lo que ocurre con Estacio, no importa con qué voz son leídos: la calidad reside en ellos mismos:

*Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
altisoni dubiam facientia carmina palmam.
Quid refert, tales versus qua voce legantur?*
(XI, 180-182)

Homero recibe, lo mismo que en Horacio, el calificativo de *magnus* y es designado como gran autoridad literaria en X, 246.

Virgilio, por su parte, es designado con el calificativo de *altisonus*, 'de sublimes acentos' (XI, 181) y es presentado como modelo de poeta con elevada inspiración, *magnae mentis* (VII, 66).

Virgilio junto con **Horacio** se habían convertido ya en clásicos de la enseñanza⁸⁵ en la generación posterior a la suya. Sus poemas eran, entre otros, el libro de texto indispensable en la escuela del gramático como se indica en VII, 219, 225-227:

*Cede, Palaemon,
[.....]
dummodo non pereat totidem olfecisse lucernas*

*quot stabant pueri, cum totus decolor esset
Flaccus et haereret nigro fuligo Maroni.*

A juzgar por VII, 62, Juvenal está pensando esencialmente en la poesía cumbre de Horacio, su poesía lírica, sus *Odas*.

En la Sátira, el género latino por excelencia, Juvenal no hace ninguna referencia a su inmediato predecesor, Persio, sino que se retrotrae fundamentalmente al fundador del género, a Lucilio.

A Lucilio le asigna también el mismo calificativo que a Homero, *magnus* (I, 20) y lo considera no sólo el fundador del género satírico sino además su más grande cultivador y el satírico por excelencia⁸⁶.

La metáfora de los versos 19-20 de la primera sátira muestra la conciencia de la inferioridad del discípulo ante su maestro: mientras su sátira es un *decurrere*, un 'correr a pie', un 'triscar', la de Lucilio es un 'conducir una cuadriga con consumada pericia de auriga': *equos flexit*.

De Lucilio destacará más adelante dos importantes cualidades: la *simplicitas*, la 'franqueza' y la 'libertad de espíritu' para escribir y expresar lo que uno piensa y siente:

*Unde illa priorum
scribendi quodcumque animo flagrante liberet
simplicitas? (I, 151-153)*

A diferencia del *priorum* de VI, 635 que se refiere a todos los satíricos predecesores de Juvenal, este *priorum* apunta

exclusivamente a Lucilio, como lo manifiesta claramente la alusión a P. Mucio Escévola en el verso 154 a quien Lucilio atacó duramente y la aparición del nombre propio de Lucilio unos versos después (v. 165).

Una de las características esenciales de la sátira es esta *παρησία* tomada por Lucilio de la Comedia Antigua Griega, como había ya indicado también Horacio en *Sat. I, 4, 1-8*.

La otra característica esencial de Lucilio es la ira que arde en su corazón y que se desborda al exterior con una fuerza arrolladora e implacable, como un aterrador bramido, *infremuit* (I, 166), como una amenazante espada¹⁷ desenvainada y dispuesta a asestar un golpe mortal contra los viciosos y corrompidos¹⁸.

La conexión entre el verso 152 *animo flagrante* y el verso 165: *ense velut stricto quotiens Lucilius ardens / infremuit*, es completa, como se puede observar.

Juvenal recoge así el espíritu de Lucilio, al exponer también como móviles de su sátira la *ira* (I, 45) y la *indignatio* (I, 79).

El elogio de Horacio como poeta satírico y, en general, como poeta, se centra precisamente en el duro trabajo del *labor limae* que Horacio se impuso a sí mismo con el fin de conseguir una expresión formal lo más próxima posible a la perfección:

Haec ego non credam Venusina digna lucerna? (I, 51).
[¿No consideraría yo estas cosas dignas de la lámpara venusina?]

Es decir, dignas de un poema satírico como el que Horacio escribió trabajando muchas veces por la noche a la luz de una lámpara.

Evidentemente, la *lucerna* simboliza el trabajo nocturno (cfr. HOR. *Ep.* II, 1, 112) que facilita al poeta la concentración en su tarea poética, imposible de todo punto en la ciudad durante el día (cfr. HOR. *Ep.* II, 2, 65-76), sin necesidad de apartarse a solitarios bosques o fincas⁸¹.

A pesar de la interpretación de los escolios *ad l.*:

"Lucerna, quia satirici ad omnium vita quasi lucernam admovent et vel adurunt vel ostendunt crimina, quae noverunt"

todos los comentaristas actuales dan a *lucerna* el valor de *carmen lucubratum* o *vigilatum* y citan como ilustración numerosos pasajes, como por ejemplo VARRON, *L. L.* V, 9; C. HELVIO CINNA, *Anthol.* 76 M: *Arateis multum vigilata lucernis carmina*; MARCIAL, VIII, 3, 17-18; JUV. VII, 27 *vigilata proelia*; PLIN. *Ep.* IX, 36,1-2.

Así pues, la evocación de Horacio es ante todo un homenaje a la calidad formal de sus obras.⁹⁰

En el género lírico y en el elegíaco hay también un

recuerdo para Catulo y Propercio respectivamente (VI, 7-8) que muestra la actualidad y vigencia de ambos autores perfectamente conocidos por Juvenal y también por el público de su época que entendería perfectamente la alusión de Juvenal a ambos poetas.

Fuera de la poesía pero en estrecha relación con el mundo literario, Juvenal rinde homenaje a los dos oradores más grandes y famosos del clasicismo: Demóstenes y Cicerón, hombres de un talento extraordinario cuya elocuencia única fue causa de su muerte:

*Eloquio sed uterque perit orator, utrumque
largus et exudans leto dedit ingenii fons.*
(X, 118-119)

De Demóstenes dirá que era impetuoso y capaz de conducir a su antojo al público que llenaba el teatro:

[...] *quem mirabantur Athenae
torrentem et pleni moderantem frena theatri.*
(X, 127-128)

A propósito de Cicerón, califica de *divina* la segunda Filípica que es la más famosa de las catorce y que sin embargo nunca fue pronunciada sino simplemente escrita como respuesta a un ataque de Marco Antonio en una sesión del Senado.

Sin embargo, Juvenal se burla de la mala calidad de los versos que componía Cicerón: *ridenda poemata* (X, 124).

Esto confirma una vez más que Juvenal ejerce su crítica

literaria con total independencia de prejuicios arcaístas, censurando a autores tan relevantes como Cicerón en aquellos aspectos en que la calidad no respondía a la fama del autor.

Juvenal recuerda también la elocuencia de Iseo en III, 73-74: *sermo / promptus et Iseae torrentior.*

La veneración de Juvenal respecto a la literatura griega parece ser semejante a la que manifestó también Horacio, como se vio en su momento.

Además de los elogios de Homero y Demóstenes hay un par de versos (III, 206-207) que muestran su valoración de la literatura griega en general:

*iamque vetus Graecos servabat cista libellos
et divina opici rodebant carmina mures.*

Los versos van referidos a Codro, un pobre intelectual que contaba entre sus escasos bienes "un viejo estuche donde guardaba unos librillos griegos que contenían unos maravillosos e inspirados poemas medio roídos ya por los incultos ratones".

El contraste *divina-opici* pone todavía más de relieve la veneración de Juvenal por la poesía griega, tachando de incultos a quienes no saben apreciarla y valorarla.

NOTAS AL CAP. III. B

1. Cfr. JUV. Sat. I, 14; III, 9; VII, 3; XIV, 206.
2. Cfr. JUV. Sat. I, 18 con sentido marcadamente irónico; VI, 436 referido a Homero y Virgilio; VII, 53.
3. Cfr. VII, 89 donde *poetarum* no tiene cabida en este verso.
4. Vid. VII, 93: *invideas vati*.
5. Cfr. QUINT. I, 2, 14; I, 4, 2; I, 8, 18; I, 9, 1.
6. Cfr. *De gramm.* 23: *docuit Romae ac principem locum inter grammaticos tenuit*.
7. Cfr. QUINT. III, 8, 53.
8. Sobre esta inadaptación de la enseñanza de la Retórica a la vida práctica son interesantes los testimonios de Plinio (*Ep.* IV, 11), Tácito (*Dial.* 35, 4-5) y Quintiliano (II, 10).
9. Cfr. "Juv. and the intellectuals", *Hermes* CI (1973) pág. 466 donde cita a su vez a E.J. KENNEY, "The first sat. of Juv.", pág. 32, quien asegura que Juvenal no está siendo serio, pero que tampoco habla totalmente en broma.
10. *Ibid.*, pág. 480.
11. Cfr. J. GERARD, *Juv. et la réal...*, pp. 61-63.
12. Vid. VII, 27: *vigilata proelia* que pone de manifiesto el trabajo nocturno en la composición de una obra épica; *pallere* (VII, 96) consecuencia de la vida enclaustrada, *in parva cella* (VII, 27), y del trabajo exhaustivo.
13. Evidentemente Juvenal está haciendo uso del tópico literario según el cual la Pitia de Delfos, los profetas y adivinos entraban en éxtasis y recibían la inspiración de Apolo masticando hojas de laurel (cfr. BOISSON, *Anecd.* III, 385; HESIOD. *Theog.* 30 y los escolios a este verso; LUCIANO, *Bis acc.* 1 -tomado así de E. B. MAYOR, *Ad I.*- y TIB. II, 5, 63-65).
Juvenal lo aplica como simple tópico literario a los poetas inspirados, como lo había hecho también Ovidio (*Ex Ponto* II, 5, 67).

14. Para E. B. MAYOR, *Comm. ad l.*, la metáfora está tomada de las venas de metal. Parece, sin embargo, preferible la relación de la inspiración con el agua que aparece reflejada en numerosos textos; en los versos 58-59 de esta misma sátira, sin ir más lejos. *Vid. supra VENA* en el estudio sobre el léxico literario de Horacio.

15. Cfr. HOR. *Ep.* I, 3, 17 y MART. XII, 3, 7-8.

16. Para N. SCIVOLETTO, "Plinio el Giovane e Giovenale", *GIF* X (1967) pp. 144-145, Juvenal ha tenido muy presente el capítulo IX del *Dialogus de oratoribus* de Tácito al escribir esta sátira VII.

En este sentido el *cupidus silvarum* de Juvenal es un claro eco de *Dial.* IX, 5:

"Adice quod poetis, si modo dignum aliquid
elaborare et efficere velint, relinquenda conversatio
amicorum et iucunditas urbis, deserenda cetera officia
utque ipsi dicunt, in nemora et lucos, id est in
solitudinem secedendum est".

En cambio, para G. BRUGNOLI, "Il *Dialogus* e Giovenale", *RCCM* X (1968) pág. 252, los versos 53 ss. de la sátira VII son sobre todo un revoltillo de citas de textos poéticos y una sátira de los lugares comunes sobre la actividad poética.

Ciertamente el tema del *poetarum secessus* es un tópico que se encuentra, como se ha dicho, en Horacio (cfr. *Ep.* II, 2, 77 y *Od.* II, 1, 39 y III, 4, 40).

Tanto Quintiliano (I, 2, 28 y X, 3, 24) como Plinio (*Ep.* IX, 10) censuran claramente este apartamiento del poeta a la soledad de los bosques en busca de inspiración. E igualmente lo hace Apro en *Dial.* IX, 5, aunque en este caso no es posible saber si las palabras de Apro expresan el verdadero pensamiento de Tácito ya que más adelante (XII, 1) son defendidas por Materno.

17. Una referencia a la inspiración que conceden las Musas a quienes beben el agua de las fuentes a ellas consagradas se encuentra en Persio, *Chol.* 1 (*Nec fonte labra prolui caballino*) y 4-6 (*Heliconidasque pallidamque Pirenen / illis remitto, quorum imagines lambunt / hederæ sequaces*) donde de forma paródica también Persio, al estilo de Horacio (*Sat.* I, 4, 39-40), se exceptúa de quienes se consideran poetas.

18. Cfr. LUCR. I, 922 y OVID. *Trist.* IV, 1, 43.

19. *Vid. supra* pág. 547.

20. Cfr. XIII, 79 donde Apolo es denominado *Cirrhæus vates*.

21. Cfr. la coincidencia con HOR. *Ep.* II, 2, 65-66.

22. En el resto de la sátira se refiere Juvenal a las demás profesiones intelectuales (historiadores, abogados, retóricos y gramáticos).

Como indica C. Castillo (cfr. "Tópicos de la Sátira Romana", *CFC* II (1971) p. 157) la protesta de la miseria de los intelectuales ha quedado fijada en la lapidaria frase de Suetonio: *docuit maiore fama quam emolumento* (*De gramm.* 9).

Para los precedentes de esta queja y pasajes análogos cfr. G. HIGHET, *Juv. the sat.*, p. 270 n.2

23. Cfr. en este sentido las numerosas citas de autores griegos y latinos aportadas por C. O. Brink, *Hor. on poetry III*, pp. 294-295 y especialmente JUV. III, 76-78:

*Grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes,
augur, schoenobates, medicus, magus, omnia novit
Graeculus esuriens.*

Para la bibliografía sobre el motivo del *laus inopiae* cfr. P. FABRINI-A. LAMI, "*Paupertas di Or...*", pág. 170 n.29.

24. *Vid. supra* pp. 521-523.

25. Cfr. P. FABRINI- A. LAMI, "*Paupertas di Or...*", p. 174 y E. V. MARMORALE, *Giovenale*, pp. 86-87.

26. En HOR. *A.P.* 419 y *Sat.* II, 5, 74-75 y Persio, *Chol.* 12-14 así como en numerosos pasajes de la sátira I aparece otro argumento en contra de los efectos negativos de la pobreza respecto a la poesía: los clientes y amigos interesados alabarán los versos de los poetas ricos, aunque sean totalmente negados para la poesía: *corvos poetas et poetridas picas* (*Chol.* 13), con la esperanza de conseguir a cambio unas monedas o algún otro beneficio.

En cambio, en Juvenal, VII, 36-39, es el poeta rico el que alaba sus propios versos como dice Horacio que hacen los poetas incompetentes (*A.P.* 416).

27. Cfr. MART. VII, 46, 5-6 y STAT. *Silv.* IV, 9, 1-6.

28. Cfr. MART. VIII, 56 completo pero especialmente 3-6:

*Ingenium sacri miraris desse Maronis
nec quemquam tanta bella sonare tuba.
Sint Maecenates: non derunt, Flacce, Marones*

Vergiliumque tibi vel rura dabunt.

29. Para la otra interpretación de este texto por S. H. BRAUND, *vid. supra* la n.15 del cap. III. A.

Respecto a la manía de escribir que se había apoderado de todos los romanos recuérdese HOR. *Ep.* II, 1, 117, aunque Juvenal tenía un precedente más cercano en Persio I, 13-14 y 51-53.

30. B. BORGHESI, "Annotazioni a Giovenale" en *Oeuvres Complètes* V, París 1869, pp. 510 ss.; L. FRIEDLANDER, *D. Iunii Iuv. Sat...*, pp. 10 ss.; J. D. DUFF, *Juv. Sat.*, p. XVI; G. HIGHET, *Juv. the sat.*, pp. 13 y 111-112; P. LABRIOLLE - F. VILLENEUVE, *Juv. Sat.*, p. 87; J. FERGUSSON, *Juv. The Sat.*, pág. 218; W. S. ANDERSON, "The program of Juvenal's later books", *CPh* LVII (1962) pp. 145 ss., entre otros, consideran que Juvenal hace alusión al emperador Adriano, hombre de letras (cfr. Eutropio, VIII, 7, 2; Aur. Vict., *Caes.* 14, 1) y fundador del *Athenaeum* (Aur. Vict., *Caes.* 14, 3).

Otros autores creyeron que Juvenal se refería a Trajano, como por ejemplo P. ERCOLE, *Studi giovenaliani*, Lanciano 1935, pp. 83 ss.; C. F. HERMANN, *De Iuvenalis Sat. VII temporibus*, Gotinga 1843, pp. 14 ss.; O. RIBBECK en su edición juvenaliana de Leipzig 1859, pág. X; E. MALCOVATI (*et alii*), *La letteratura latina nell'età imperiale*, Roma 1935, pp. 104 ss.

Para todos estos autores los versos iniciales de la sátira VII no contienen ninguna ironía sino un sincero elogio de la actitud del emperador hacia las letras.

E. V. MARMORALE, *Giovenale*, pág. 123 y L. PEPE, "Questioni Adrianee. Giovenale e Adriano", *GIF* XIV (1961) pp. 163-173, los consideran también referidos a Adriano pero ingenuamente irónicos, es decir, sin mala intención.

(Las precedentes citas están tomadas en buena parte de V. TANDOI, "Giovenale e il mecenatismo a Roma fra I e II secolo", *A&R* n. s. XIII (1968) pp. 130-131).

31. Cfr. "The form and purpose...", pág. 100.

32. Cfr. *Ibid.*, pág. 102.

33. Cfr. *Ibid.*, pp. 107-108.

34. "Giov. e il mecenatismo...", pp.125-145.

35. *Ibid.*, pág. 133.

36. E indica *Ibid.* n.22 que así lo había hecho ya E. G. HARDY en

su edición de Londres de 1891¹, pág. 185.

37. "The form and purpose...", pág. 101.

38. "Giov. e il mecenatismo...", pp. 134-142.

39. "The literary substrata of Juvenal's satires", *JRS* LXIII (1973) pp. 150 Y 152.

40. "Juvenal and the intellectuals", pp. 468-473.

41. *Vid.* HOR. *Ep.* II, 1, 108-109 y 117:

*Mutavit mentem populus levis et calet uno
scribendi studio...
Scribimus indocti doctique poemata passim.*

42. *Cfr.* OVID. *Ex Pont.* IV, 34-35:

*Excitat auditor studium laudataque virtus
crescit et immensum gloria calcar habet.*

Cfr. *Ibid.* I, 5, 57-78 y *Trist.* V, 1, 75-76; TAC. *Dial.* 10, 1-2; PLIN. *Ep.* II, 10, 2, 6-8; V, 17, 4-5.

La relación entre fama y literatura puede verse también en el propio Juvenal en VII, 29 y 79-81.

43. *Vid.* PLIN. *Ep.* I, 13, 6: *ne videar, quorum recitatoribus adfui, non auditor fuisse, sed creditor.*

44. J. GERARD, *Juv. et la réal. cont.*, pp. 69-70.

45. *Cfr.* *Ep.* I, 13, 1; VIII, 21, 2 y 4; III, 18, 4 (la lectura del *Panegírico* duró tres días); IV, 27.

46. *Cfr.* IX, 83; X, 70, 10.

47. *Cfr.* PLIN. *Ep.* I, 13, 2-4; VI, 17, 2-3; MART. III, 44, 45, 50.

Sin embargo, el mal no es nuevo como lo demuestran los comentarios de Séneca en *Ep.* 95, 2 y 122, 11.

48. *Cfr.* el paralelismo con TAC. *Dial.* 9, 4:

*Et ut beatissimum recitationem eius eventus
prosequatur, omnis illa laus intra unum aut alterum
diem, velut in herba vel flore praecerpta, ad nullam
certam et solidam pervenit frugem, nec ut aut
amicitiam inde refert aut clientelam aut mansurum in
animo cuiusquam beneficium, sed clamorem vagum et*

voces inanis et gaudium volucre.

49. Cfr. SEN. *Ep.* 64, 2; SUET. *Aug.* 74; STAT. *Silv.* II, 1, 117-119; GELL. II, 22, 1-2; XIII, 11, 5; XIX, 9; MART. III, 44, 45 y 50; IV, 82; NEP. *Att.* 14, 1; PLIN. *Ep.* I, 15, 2; III, 1, 4-5; VI, 31, 13; IX, 36, 4.

50. Sobre la modulación de la voz por los lectores cfr. PERS. I, 33 ss.; PLIN. *Ep.* V, 17, 2-3; V, 19, 3.

51. Cfr. APOLL. RH. II, 404; VAL. FL. V, 229, 250 ss., 629, 641; VII, 519; HYGIN. *Fab.* 188; MART. XII, 53, 3-5.

52. Cfr. VERG. *Aen.* VIII, 416 ss.; JUV. XIII, 44 ss.; PRUD. *Contra Symm.* I, 305-308.

53. Cfr. LUC. V, 609; APOLL. RH. III, 42 y IV, 761; VAL. FL. I, 579 ss.

54. Cfr. VAL. FL. I, 574 ss.

55. Cfr. VAL. FL. I, 827-849.

56. Cfr. VERG. *Aen.* VI, 431-433.

57. Cfr. OVID. *Met.* XII, 510 ss.; LUC. VI, 385 ss.; VAL FL. I, 146.

58. Cfr. los comentarios *ad l.* de J.D. DUFF y M. COFFEY, John E.B. MAYOR y L. FIEDLANDER así como J. GERARD, *Juv. et la réal. cont.* p. 82.

59. Para algunos comentaristas hay alusiones a Valerio Flaco, como se ha indicado, en *Sat.* I, 7-11 y algunos refieren *Sat.* II, 102-103 a Tácito.

Salvatore MONTI, *Commento a Giovenale. Libro I, Satire I e II*, Nápoles 1978, p. 198, cita concretamente a Dürr, Highet, Syme, A. Michel, Hellegouarc'h y Coffy como autores que consideran que los *novi annales* y la *recens historia* hacen referencia explícita a las obras mayores de Tácito.

También lo cree así E. COURTNEY, *A comm. on sat...*, pág. 138.

M. Coffy consideró, sin embargo, posteriormente que la referencia a Tácito era plausible pero estaba lejos de ser cierta.

Más acertada parece la opinión de S. MONTI de que dicha

referencia es del todo improbable pues la observación de Juvenal de que el episodio del espejo de Otón merecía ser eternizado "en los anales modernos y en la historia contemporánea" no comporta ninguna alusión a ningún autor y obra dados sino sólo al género historiográfico identificado bajo las dos formas que podía asumir una narración histórica de carácter general.

Añade S. Monti que si hubiera tenido en mente a Tácito, no habría citado a ambas obras mayores ya que este hecho sólo cae en el ámbito cronológico de las *Historiae*.

Además, ¿por qué la habría llamado *historia* en lugar de *historiae* cuando ninguna exigencia métrica le obligaba a renunciar a la forma plural del título de Tácito?

60. Cfr. TAC. *Ann.* XVI, 17.

61. Cfr. J. FERGUSSON, *Juv. The sat.*, p. 222 y E. COURTNEY, *A comm.*, pág. 359.

62. "Juv. and the intel.", pág. 447.

63. Cfr. QUINT. X, 1, 90; MART. VII, 23 que le asigna el segundo puesto entre los autores latinos tras Virgilio y canta su gloria en I, 61, 7; VII, 21 y 22 y X, 64; Tácito (*Dial.* 20, 5) lo coloca a la misma altura que Virgilio y Horacio; P. Estacio (*Silv.* II, 7, 75-80) lo coloca por encima de Ennio, Lucrecio, Valerio Flaco y Ovidio e indica que la propia *Eneida* lo venerará por su poema en honor de los caudillos latinos.

Esta fama provocó los celos de Nerón y en último término su muerte: TAC. *Ann.* XV, 49 y MART. VII, 21.

64. Cfr. DION CASIO, 62, 29. Sobre las composiciones poéticas de Nerón cfr. SUET. *Nero* 52 y TAC. *Ann.* XIII, 3 y XIV, 16.

65. "No puede probarse que el Codro de III, 203 y 208 sea la misma persona que el autor de una *Teseida* en I, 2, pero tampoco hay nada imposible en la identificación", afirma J. G. GRIFFITH en "*Varia Iuvenaliana*", *CR* n.s. I (1954), pág. 138. Este autor propone la identificación de ambos, indicando *Cordus* como forma correcta.

66. Cfr. D. S. WIESEN, "Juv. and the intel.", pág. 471.

67. El nombre de Serrano no aparece en los manuscritos. Es una conjetura de Sarpe (1819) generalmente aceptada por todos los editores.

68. Cfr. S. REINACH, "Juvènal et Stace", *RPh* XXXI (1907) pág. 48, que no se preocupa, sin embargo, de argumentar sus ideas, y G. HIGHET, *Juv. the sat.*, pág. 107.

69. Según D. S. WIESEN, "Juv. and the intel.", p. 477, la idea fue sugerida originariamente por Rigaltius en su edición de 1616 y es posteriormente desarrollada por R. Pichon, *De sermone amatorio*, París 1902, pág. 6 y aceptada por W. S. ANDERSON, "The program of Juvenal's...", pág. 153; por W. C. HELMBOLD - E. N. O'NEIL, "The form and purpose...", pág. 102; J. FERGUSSON, *Juv. The sat.*, pág. 222 y por el propio Wiesen.

70. *Juv. et la réal. cont.* p. 83.

71. "Glossa" *RhM* XXXIX (1884) p. 315.

72. Cfr. W. S. ANDERSON, "Studies in Juv.", pág. 39.

73. Cfr. E. COURTNEY, *A comm.*, pág. 102, afirma que se trataría de un caso semejante al desconocido Crispino de *HOR. Sat. I, 1, 120 y I, 4, 14*; cfr. W. S. ANDERSON, "*Venusina lucerna*", pág. 8.

74. *Juv. the sat.* pp. 290-291.

75. *Comm. a Giov.*, pág. 79.

76. "Notes on Juvenal", *CJPh* LIII (1958) 236-240.

77. *Latomus* XXV (1966) pp. 258 ss.

78. *Juv. et la réal. cont.* pp. 27 ss.

79. Cfr. PLIN. *Ep.* III, 11, 3 y 9, 13; SUET. *Dom.* 10; TAC. *Agr.* 45.

80. Para otras hipótesis cfr. J. GERARD, *Juv. et la réal. cont.* 41 ss; S. MONTI, *Comm. a Giov.*, pp. 51 ss.

81. Sobre las sutiles y veladas alusiones de Juvenal a la vida política contemporánea cfr. J. GERARD, *Juv. et la réal. cont.* pp. 20-54.

82. "Juv. and the intel.", pág. 481.

83. Nadie comparte hoy la opinión de S. REINACH sobre la interpretación de este pasaje. Cfr. REINACH, "Juvènal et Stace",

pp. 45-50. Para este comentarista los *carmina* del v. 181 son los de Estacio, justificando indebidamente la presencia de este autor en base a una pretendida alusión a su voz en el verso 182.

84. A propósito de la comparación entre Homero y Virgilio recuérdese *Sat.* VI, 436 así como los juicios de otros autores latinos: *PROP.* III, 26, 66; *OVID. A.A.* III, 337; *Rem. am.* 396; *Am.* I, 15, 25; *QUINT.* X, 1, 85-86.

85. Cfr. *QUINT.* I, 8, 5-6; *AUS. Id.* IV, 55-56.

86. Cfr. *MART.* XII, 94, 7.

87. Cfr. *HOR. Sat.* II, 1, 39-41.

88. Cfr. *HOR. Sat.* I, 10, 3-4; II, 1, 62-69 y *PERS.* I, 114.

89. Cfr. *HOR. Ep.* II, 2, 77; *JUV. VII*, 58-59; *TAC. Dial.* 9, 6.

90. W. S. ANDERSON, "*Venusina lucerna*". pp. 4 ss. afirma que Juvenal alude aquí a las obras horacianas distintas a los *Sermones* y las *Epistulae*, es decir, a las *Odas* y los *Epodos* y concretamente los de tipo patriótico donde en un tono más elevado que de costumbre, Horacio censura la perversión moral de Roma.

P. FABRINI - A. LAMI, "*Paupertas di Or...*", pág. 168 n.22 indican, sin aportar ningún razonamiento, que esta conclusión de W. S. Anderson parece poco probable.

Efectivamente. W. S. Anderson parece olvidar todos aquellos textos en que Horacio insiste en el duro trabajo de lima y en la perfección formal exigida también al estilo sencillo (cfr. *Sat.* I, 10, 67 ss.; *Ep.* II, 1, 168 ss.; etc.) que supone posiblemente un duro trabajo complementario a la luz de una lucerna, robándole horas al sueño.

Como acertadamente indican E. WICKE, *Juvenal und die Satirendichtung des Horaz* (Diss.), Marburg 1967, pág. 15 y L. DURET, "Juv. réplique a Tréb.", pág. 203, sería impensable que en una pieza en la que Juvenal anuncia su vocación de poeta satírico, cuando cita a Horacio, no lo haga pensando especialmente en su obra satírica.

C. ESTUDIO LEXICOLÓGICO.

Como se ha hecho anteriormente en Terencio y en Horacio, se procede en este capítulo a estudiar, siguiendo un orden alfabético, aquellos términos que en las sátiras de Juvenal presentan una relación directa con la estilística, la crítica literaria o la actividad literaria en general, según las indicaciones hechas en la introducción al estudio lexicológico de Horacio.

AGERE

Referido al mundo dramático, Juvenal emplea este término con el mismo significado que Terencio y Horacio: 'representar' una pieza dramática, que en el caso de Juvenal se refiere siempre a un mimo: el *Phasma* (VIII, 186) y el *Laureolus* (VIII, 187), ambos de Catulo.

En XIII, 110 *mimum agere* tiene un carácter general y no referido específicamente a una representación dramática concreta aunque en el verso siguiente se alude nuevamente al *Laureolus* de Catulo, sino que tiene un sentido figurado: la conducta hipócrita de algunas personas que realizan determinadas acciones fingiendo lo que no sienten realmente, es puro teatro; son acciones de cara a la galería, lo mismo que las acciones que

representa un actor y que son puro fingimiento, pura imitación de posibles conductas y situaciones humanas.

En la expresión *agere uxorem* (III, 94) el verbo *agere* presenta el significado de 'representar el papel de'.

ALTISONUS

Aparece referido este adjetivo a Virgilio en XI, 181 y significa 'de sublimes acentos', 'de gran elevación de estilo'.

También en SERV. *Ad Ecl.* 8,10 y AUSON. 22, 55-56 este adjetivo califica la solemnidad del tono épico y trágico.

No hay constancia de que en esta época *altisonus* pueda tener el carácter peyorativo de 'altisonante' como aparece posteriormente en S. Agustín: "*Non... obtundamus intentionis aciem altisonis vocabulis rerum*" (*Civ. D.* 4, 3).

ANNALES

'Crónicas documentales del pasado en las que los hechos históricos acaecidos aparecen dispuestos cronológicamente año por año'.

Así aparece en II, 102, pasaje que algunos ponen en relación con las obras históricas de C. Tácito.

ANTIQUARIUS

'Partidario de la antigüedad', 'amante de lo antiguo' por el hecho de ser antiguo, incluidas también las composiciones literarias que es a lo que se refiere concretamente VI, 454.

AONIDES

En VII, 59 es una antonomasia en lugar de Musas ya que Aonia es el nombre mítico de Beocia donde habitualmente residían las Musas en el monte Helicón.

(Cfr. OV. *Met.* V, 333).

ARETALOGUS

Este término designa en XV, 16 a todo 'narrador de hechos maravillosos y fantásticos con el objeto de deleitar a sus oyentes'.

Juvenal lo aplica a Ulises, quien en la cena que le ofrece el rey Alcínoo le cuenta sus aventuras en el país de los lestrigones y con el cíclope Polifemo.

Juvenal, que no da crédito a tales relatos, lo tacha de *aretalogus mendax*.

ARS

El sentido general y primario de 'habilidades', 'talentos'

aparece en VII, 224 refiriéndose a Nerón y en VII, 36 con el matiz particular de 'estratagemas', 'pillerías', 'artimañas'.

Con el significado general de 'artes', entre las cuales se encuentra la poesía, aparece en XV, 145.

En VI, 452 y VII, 177 significa 'tratado', 'método' en cuanto 'recopilación de conocimientos teóricos y ejercicios prácticos de una determinada materia': Gramática, en el primer pasaje y Retórica en el segundo.

AUCTOR

'Autor literario', 'escritor': *auctores omnes noscere* (VII, 231).

AUDIRE - AUDITOR

En I, 1 y III, 322 *auditor* designa al 'oyente' de una lectura poética, sea pública o privada; en I, 166 el oyente de la declamación es al mismo tiempo el destinatario de sus invectivas.

En el mismo ámbito se utiliza *audire*: 'escuchar' la declamación de composiciones poéticas (VII,86).

Audire junto con *spectare*, *ridere* y *sedere* señalan en VIII, 190-191 las acciones propias de la persona que acude a la representación escénica de un mimo.

AULAEUM

Designa el 'telón del teatro' que en VI, 67 y XIV, 263 designa por metonimia toda 'representación teatral'.

CALLIOPE

'Musa de la poesía épica' invocada en un pasaje paródico de este tipo de poesía: IV, 34.

CAMENA

Nombre latino de las Musas: III, 16 y VII, 2.

CANERE

En XV, 26 significa 'cantar', en el sentido específico de 'exponer en verso'. Alude al relato épico de Ulises en la cena que le ofrece Alcínoo, rey de los feacios. Juvenal está pensando inconsciente o conscientemente en el relato homérico en verso.

CANTARE

Es frecuentemente utilizado por Juvenal con el sentido que se acaba de indicar en *canere* de 'cantar', 'recitar un poema' como en VII, 153.

En IV, 35 se refiere a un poema épico pues acaba de invocar a Calíope. También se refiere a la épica en X, 178 y XI, 180.

En VII, 59 equivale a 'escribir en verso' sin especificar un tipo concreto de poesía, aunque a continuación alude a la lírica horaciana.

El sentido estricto de 'cantar determinadas canciones o melodías' aparece en VI, 74; VII, 193 y 211.

CARMEN

'Composición en verso', 'poema': referido a un poema épico en VII, 82 y a la 'poesía' en general en VII, 63.

Con este sustantivo se encuentran las siguientes expresiones:

- *Divina carmina* (III, 207): 'poemas, versos inspirados por los dioses' y, por tanto, maravillosos y extraordinarios.

- *Carmen grande bacchari* (VI, 637): 'componer un gran poema en medio de transportes báquicos'.

Sobre la interpretación de *grande* vid. *supra* pág. 862.

- *Ignotum carmen* (VI, 636-637): 'un tipo de poema no conocido anteriormente', es decir, 'un poema nuevo' porque ha ampliado los límites impuestos por la ley del género literario en lo referente al contenido y al estilo.

- *Sublimia carmina facere* (VII, 28): 'componer versos sublimes', 'de gran elevación', 'de elevada inspiración', y pertenecientes *genus grave* también llamado *genus sublime*. En

este caso se trata de poesía épica según indica el contexto.

- *Triviale carmen communi moneta ferire* (VII, 55): en sentido metafórico, 'acuñar versos vulgares con un cuño común', equivalente a 'hacer versos mediocres y ordinarios'.

CASTIGARE

En VI, 455 *castigare verba* designa una de las acciones propias de los gramáticos y críticos literarios: 'reprender las palabras', 'corregir las palabras usadas incorrectamente'.

CLIO

En VII, 7 no se refiere específicamente a la Musa de la Historia sino a las Musas en general en cuanto patrocinadoras de los hombres de letras y particularmente de los poetas.

COLOR

A diferencia de Horacio que utiliza *color* en relación con la poesía, en Juvenal aparece utilizado como término técnico de la Retórica en VI, 280 y VII, 155 con el sentido de 'línea de defensa' que un abogado toma en la argumentación a favor de su defendido con el objeto de enfocar la causa desde el ángulo más favorable.

COMOEDIA - COMOEDUS

Sólo en V, 157 aparece *comoedia*: 'comedia'.

Por su parte *comoedus* aparece como sustantivo en III, 94; VI, 73 y 396 con el significado de 'actor cómico'.

En cambio aparece como adjetivo, *comoeda*, en III, 100: 'de cómicos', 'de comediantes'.

COMPONERE

En VII, 25 'escribir versos', concretamente: 'componer un poema épico' a juzgar por el verso 27.

CONDITOR

En XI, 180 designa al 'autor' o 'compositor de un poema, concretamente de la Iliada.

Vid. supra en Horacio CARMEN: *carmina condere*.

COPIA TORRENS DICENDI

'Impetuosa abundancia de palabra', 'elocuencia desmedida': X, 9.

CORONA

'Corona' como premio en concursos poéticos y musicales: VIII, 226.

COTHURNUS

'Calzado de suela muy alta utilizado por los actores trágicos'.

En VI, 634 *altum cothurnum sumere*: 'calzarse el alto coturno', sugiere metafóricamente la adopción del estilo elevado de la tragedia por parte de la sátira.

En dos pasajes equivale por metonimia a tragedia: XV, 29 y VII, 72. En el último *antiquo cothurno* alude a las 'antiguas tragedias' sin que se pueda precisar el alcance de tal antigüedad.

CHARTA

Frente a la variedad de sentidos que ofrece este término en Horacio, en Juvenal sólo aparece en una ocasión (I, 18) con el sentido original de 'papel de papiro'.

DECLAMARE - DECLAMATOR - DECLAMATIO

En VII, 50 aparece 'declamar', 'hablar en las escuelas de Retórica' ejercitándose en la Oratoria bien de cara a una futura actividad política o de abogado o por simple pasatiempo intelectual debatiendo temas históricos o jurídicos. (Cfr. PLIN. *Ep.* II, 3, 6).

En XVI, 23 aparece *declamator*: 'declamador'.

Declamatio en X, 167: 'declamación', 'acción de declamar'.

DEDUCERE

En VII, 54 presenta, lo mismo que en Horacio, un sentido metafórico en relación con la actividad textil: 'tejer', 'desarrollar' lo cual puede expresarse en literatura con el verbo 'componer'.

DICERE - DICTUM

Dicere designa la actividad propia de los abogados en orden a conseguir la absolución o la condena del acusado. *Bene dicere* (VII, 147) es 'hablar bien', 'ser un buen orador'.

Dictum en I, 154 tiene el sentido específico de 'palabras o dichos difamatorios', con lo que equivale prácticamente a 'sátiras', pero aludiendo exclusivamente al contenido de las mismas.

DIVINUS

En sentido estricto significa 'propio de los dioses' y de ahí 'excelente', 'maravilloso' en su calidad.

En X, 125 aplicado a la segunda Filípica ciceroniana. En III, 207 al referirse a unos poemas, no hay ninguna dificultad en equiparar 'excelentes' con 'inspirados', es decir, el efecto

con la causa.

ELEGI

En I, 4: 'versos elegíacos'.

ELOQUIUM

En VII, 139; VIII, 114 y 118 presenta el significado de 'elocuencia' en cuanto cualidad que denota el dominio de la expresión hablada por parte de un orador.

En cambio, en VII, 19 *eloquium vocale* denota una cualidad propia del poeta y podría traducirse por 'expresión armoniosa'.

Evidentemente el poeta escribe sus poemas, pero es en la recitación de una poesía donde se despliega y pone de manifiesto su calidad métrica, rítmica, eufónica, etc.

EXODIUM

III, 175 y VI, 71: 'éxodo', 'farsa cómica' como la atelana o el mimo, que se daba al final de un espectáculo dramático.

Vid. supra pp. 875-876.

FACUNDIA - FACUNDUS

El término *facundia* que aparece en IV, 82; VII, 145 y X, 10 se refiere siempre a la 'elocuencia' como cualidad de la

expresión hablada.

Por su parte, el adjetivo *facundus* (VI, 445; VII, 35; VIII, 48; XV, 111 y XVI, 45), 'elocuente' está aplicado generalmente a los abogados en su actividad oratoria.

En VII, 35 *facunda senectus* se refiere claramente a los poetas y posiblemente al propio Juvenal.

FAMA

En VII, 39 y 79 se refiere a la 'fama' literaria, al 'renombre' de buen poeta.

En cambio, en X, 114 alude a la 'gloria' alcanzada por Demóstenes y Cicerón por su gran elocuencia, mientras que en X, 125 se refiere a la 'ilustre fama' de una pieza oratoria, la segunda Filípica de Cicerón.

FINIS

En VI, 635 se refiere a los 'límites', las 'fronteras' de cada género literario.

Así la expresión *finem egredi* significa 'salirse de los límites', 'rebasar los límites' de un género literario.

Puesto que esos límites vienen marcados por las leyes propias de cada género, hay una evidente sinonimia aquí entre *finis* y *lex*.

FINGERE

En VI, 634, 'inventar o crear ficciones', 'escribir hechos ficticios', lo cual evidentemente no entra dentro de las leyes del género satírico cuyos temas son sacados de la más palpitante realidad.

FINIRE

Aparece exclusivamente en I, 6 con el significado de 'acabar o concluir la composición de un poema u obra literaria'.

GENUS

En VI, 449 *genus dicendi* significa literalmente 'forma de hablar' y es una expresión técnica de la Retórica para designar a los diversos 'estilos oratorios'.

Es muy frecuente en las obras retóricas de Cicerón: cfr. por ejemplo, *genus orationis* en *Or.* 42 y 75.

En cuanto al número de estilos y sus características cfr. CIC., *De Or.* III, 177; *Or.* 20-32 y 76-112 y QUINT. XII, 10, 16-20 y 58 ss.

Causae genus (VII, 155): 'género o tipo de causa', es otra expresión técnica de la Retórica en virtud de la cual se orienta la elaboración del discurso teniendo en cuenta el asunto a tratar y el objetivo o fin que se persigue.

Según esto se distingue el *genus demonstrativum* que versa sobre las virtudes o vicios de las personas y cuyo objeto es alabarlas o censurarlas; el *genus deliberativum* que versa sobre cuestiones políticas y comporta el enunciado de una opinión con vistas a tomar decisiones con respecto a una acción futura; el *genus iudiciale* que versa sobre el juicio de unos hechos pasados, implica un proceso y comporta una acusación y una defensa (cfr. CIC. *De Inv.* I, 7 y *Part. Orat.* 69-70).

GLORIA

En VII, 81 es la 'gloria' adquirida por los méritos literarios.

En VII, 118 la 'gloria' conseguida por los abogados gracias a los éxitos ante los tribunales.

Y en X, 143 la 'gloria' militar.

GRAMMATICUS

En III, 76; VI, 438 y VII, 216 aparece como el 'maestro o profesor encargado de la formación lingüística y literaria', fundamentalmente, de los niños y niñas de 12 a 16 años.

Sobre su preparación y sobre el desarrollo de su actividad educativa *vid.* VII, 215-243 y VI, 434-455 y el comentario a estos pasajes en las pp. 899-900 y 832-837 respectivamente.

GRAVIS

En VII, 71 el adjetivo *grave* alude en primera instancia a las 'graves resonancias' del cuerno de guerra tocado por los pastores pero el contexto hace que se aplique también indirectamente a los temas y al estilo de la poesía épica representada aquí por algunos pasajes de la *Eneida*.

En XV, 29 *graviora* se refiere a los 'hechos graves, serios y truculentos', crímenes y asesinatos, que constituyen los temas, no reales, de todas las tragedias y que van a ser el tema de su decimoquinta sátira pero que a diferencia de las tragedias está basada en un hecho real, no mitológico o ficticio.

HEDERA

'Hiedra', como signo de éxito y gloria en el mundo literario: VII, 29.

HIATUS

En III, 175 designa la enorme 'abertura de la boca' que actuaba de bocina en las máscaras dramáticas.

En cambio, en VI, 636, lo mismo que en HOR. *A.P.* 138, designa las 'palabras pronunciadas con una gran abertura de la boca', es decir, 'palabras enfáticas, majestuosas y grandilocuentes' propias en este caso de las tragedias de

Sófocles.

HISTORIA - HISTORICUS

Historia es un término varias veces utilizado por Juvenal con diversos matices.

En II, 103 tiene el sentido de 'obra histórica' ya que en sus proximidades se encuentra el término *annales*.

En X, 175 aparece también el término en singular con el sentido general de 'historia' en cuanto 'ciencia que se ocupa de relatar acontecimientos y hechos dignos de memoria'.

En los restantes pasajes aparece en plural: en VII, 98 y 231 como 'relatos de acontecimientos y hechos memorables' que equivale a 'obras históricas'.

En cambio, en VI, 450 no se trata sólo de 'relatos históricos' propiamente dichos sino de todo tipo de relato literario, incluyendo la tradición mitológica con sus respectivas leyendas.

Por su parte, *historicus* (VII, 104) designa al 'historiador', al 'escritor de relatos históricos', al 'autor de obras históricas'.

HISTRIO

Aunque este vocablo puede designar al 'actor dramático' en

general, habitualmente se especializó para designar a los actores que representaban piezas cómicas.

En VII, 90, en virtud del contexto, especialmente el verso 87, designa al 'pantomimo'.

INGENIUM

En I, 151; VII, 63 y 96 presenta el sentido de 'talento' poético, 'cualidades innatas' para la poesía. En VII, 63 especialmente está muy próximo al significado de 'inspiración' poética.

También en X, 119 y 120 aparece el mismo significado básico pero en esta ocasión enfocado a la actividad oratoria por lo que podría traducirse por 'talento o genio oratorio'.

En III, 73 y XV, 144 *ingenium* es la 'inteligencia', mientras que en IV, 83 y XIII, 185 se refiere al 'temperamento' de las personas.

INTACTUS

Este participio tiene en VII, 87 el sentido de obra 'inédita', 'sin estrenar', que no ha sido llevado anteriormente a la escena.

Vid. supra nuestro comentario en la pág. 885.

LAUDARE

'Alabar', la calidad literaria de un libro en III, 42 o de un autor concreto como Virgilio en VI, 435 o 'elogiar' a los poetas que escriben de una forma clara y expresiva, elocuentes (*diserti*), con un gran dominio del lenguaje, en VII, 31.

LECTOR

'Lector', aquél que realiza una lectura pública de sus poemas. El adjetivo *adsiduus* (I, 13) le da un matiz negativo: 'lector empedernido' semejante al *recitator acerbus* de Horacio en A.P. 474.

LEX

Aparte de los numerosos pasajes que se refieren a la ley civil, existen varios pasajes en los que este término alude a las leyes y reglas que gobiernan la estructura de cada lengua y que deben ser observadas por sus usuarios: *servata... lege... loquendi* (VI, 453).

En VI, 635 y VII, 102 se trata de la 'ley del género' que señala las características, los contenidos, el estilo, los metros y los límites en definitiva de cada género literario.

LIBELLUS - LIBER

Libellus es un 'pequeño libro de poemas': I, 86; III, 206; VII, 26.

Para otros significados diferentes cfr. VII, 107; XII, 100; XIII, 62 y XIV, 193.

Liber designa al 'libro', generalmente un rollo de papiro. De contenido específicamente poético en I, 5 y III, 41. A los libros de todo tipo (literario, histórico, filosófico o científico) se refieren III, 219; VI, 451 y VIII, 134.

En VI, 578 se refiere a los libros de los adivinos, posiblemente al horóscopo.

Liber malus (III, 41) alude a un 'libro de mala calidad literaria'.

LUDUS

En relación con la literatura aparece en VIII, 194 y XIV, 264 donde se refiere especialmente a los *ludi scaenici* y en XI, 179 donde el recitado de poesía es considerado como una 'diversión', un 'entretenimiento'.

MATERIA

'Hechos y situaciones que constituyen el tema de una composición literaria' (I, 151).

Muy posiblemente también en VII, 21 tiene una connotación literaria.

MEMBRANA

Aparece en VII, 23 y se trata evidentemente del 'pergamino', piel de cabra o de carnero fundamentalmente, macerada y preparada de forma adecuada para utilizarse como superficie de escritura y, por tanto, en la confección de algunos libros, cuyo precio era muy superior al de los libros de papiro.

Al color amarillento del pergamino alude precisamente el adjetivo *croceae* del mismo verso.

Frente al papiro, el pergamino ofrece la ventaja de que puede ser utilizado por ambas caras, además de ser un material mucho más resistente de cara a su conservación y perduración.

Según Friedländer, *ad l.*, Juvenal no trata aquí de un libro de pergamino, sino de unas tablillas recubiertas de pergamino que según el testimonio de Marcial en XIV, 7 eran utilizadas como borrador ya que permitían la posibilidad de poder borrar cuantas veces se quisiera.

MENS

'Mente', 'espíritu', 'inspiración'. En VII, 66 *magna mens*

hace referencia a la vigorosa inspiración que permitió a Virgilio componer la *Eneida*.

MIMUS

Designa un subgénero dramático de carácter cómico cuya característica fundamental es la imitación jocosa de gestos, palabras y actitudes de determinadas personas y, en general, la exageración ridícula de todo tipo de escenas familiares y callejeras: V, 157.

También designa a los actores que representan este tipo de obras: VIII, 198.

Pero además puede tener el sentido general, no escénico de 'farsa', 'comedia' en la medida en que una persona puede adoptar imitativa e hipócritamente determinadas conductas y actitudes con el fin de dar a algo falso la apariencia de verdad y crear así un engaño: *mimum parare* (VI, 608): 'preparar una farsa, un engaño' y *mimum agere* (XIII, 110): 'representar su respectiva farsa'.

MINOR

En VII, 72 se refiere a la calidad poética de un autor dramático: *non minor*, 'no inferior poéticamente', es decir, 'de igual calidad poética'.

MODUS

'Medida', 'ritmo métrico'. En VII, 19 *modi canori* son 'sonoros ritmos' y como el ritmo se expresa a través de los pies métricos, puede entenderse como 'sonoros metros o versos'.

MUSA

Designa a cada una de las nueve diosas, Musas, patrocinadoras de la poesía, la música, las ciencias y las artes en general: VII, 37.

Vid. *AONIDES*, *CAMENAS*, *PIERIDES* así como el nombre de tres de ellas: *CALLIOPE*, *CLIO* Y *TERPSICHORE*.

NARRARE

'Contar', 'relatar' un hecho de palabra o por escrito, en prosa o en verso.

VII, 35 anuncia un relato escrito en verso que va a ser precisamente la sátira IV.

En XV, 14 Juvenal se refiere al pasaje homérico en el que Ulises relata al rey Alcínoo el episodio ocurrido con el ciclope Polifemo.

NATURA

En I, 79 designa al 'talento poético innato' y equivale a

ingenium pero en relación con la actividad poética.

NECTERE

Aparece en VII, 18: literalmente es 'tejer' pero se trata de un uso metafórico con el significado de 'escribir' o 'componer' versos.

OPUS

En VII, 224 designa las 'obras', los 'trabajos' de tipo artístico, como el canto con acompañamiento musical, la representación dramática y la composición poética practicadas por el emperador Nerón.

ORCHESTRA

En VII, 47 designa no el lugar o la zona semicircular del teatro situada a nivel del suelo y en la que contemplaban la representación los senadores, ya que la actuación del coro había desaparecido totalmente, sino, por similitud, la zona que en una lectura pública se halla más próxima al lector y donde se colocaban asientos con respaldo para los invitados más importantes.

En III, 178 designa por metonimia a las personas que ocupan ese lugar privilegiado en el teatro y que por tratarse de una

población municipal se trata de los decuriones.

PAGINA

VII, 100: 'página', esto es, cada una de las columnas que componen una obra escrita en papiro.

PALMA

La 'palma' como símbolo de victoria en un concurso poético aparece en XI, 181.

En cambio, en VII, 108 es utilizada como símbolo del éxito conseguido por un abogado en una causa.

PERSONA

'Personaje de un drama' en III, 96, mientras que en III, 174; VI, 70 y VIII, 229 se refiere a la 'máscara' utilizada por los actores en las representaciones dramáticas, a excepción del mimo.

PIERIDES

Sobrenombre dado a las Musas en IV, 36 debido a que en Macedonia existía una región llamada Pieria (*Pieria umbra* en VII, 8) en cuyos confines se encontraba el monte Piero consagrado a las Musas.

PLANIPEDES

Designa en VIII, 191 a los 'actores y actrices mímicos'.

Sobre las explicaciones a este término *vid. supra* pág. 882.

POEMA

Este término aparece exclusivamente en X, 124. Como el contexto sugiere de forma inequívoca, no se trata de composiciones poéticas tomadas en su conjunto sino de una expresión métrica y rítmica sujeta a un patrón ya establecido.

Ridenda poemata se refiere concretamente al verso ciceroniano citado en el verso 122 y a otros tan desafortunados como él y podría traducirse por 'versos ridículos', que provocan risa.

POETA - POETICUS

'Autor de composiciones literarias en verso': XIV, 206.

- *Summus minimusque poeta* (I, 14): 'los poetas más grandes (los de mayor calidad y fama poética, los mejores) y los de menor calidad literaria (los peores)'.

- *Celebres notique poetae* (VII, 3): 'poetas célebres y famosos'.

- *Poetae recitantes* (III, 9): 'poetas que ofrecen una lectura pública de sus poemas'.

El adjetivo *poeticus*, 'referente a, propio de los poetas', aparece en la expresión *poetica tempestas* (XII, 23): 'tempestad descrita por un poeta'.

PULPITUM

'Escena o tablado' sobre el que actúan los actores en el teatro: VIII, 195 y XIV, 257 o sobre el que tienen lugar los concursos musicales: VIII, 225.

- *Redere ad pulpita* (III, 174): 'volver a escena' equivale a 'ser representado nuevamente'.

- *Vates quem pulpita pascunt* (VII, 93): 'el vate a quien la escena alimenta', es decir, 'el vate que vive de la escena, del teatro, de la poesía dramática'.

RATIO

En VI, 453 aparece la expresión *ratio loquendi* que designa a la 'teoría o método que expone las normas y leyes gramaticales que deben observar los usuarios de una lengua para su correcta utilización'.

RECITARE

'Leer en público, ofrecer una lectura pública de las propias composiciones poéticas': I, 3; III, 9; VII, 40.

REFERRE

En XV, 27-28 la expresión *referre gesta miranda* alude a la tarea del escritor, en este caso el propio satírico, de 'referir o relatar hechos admirables'.

REGULA

En VII, 230 *regula verborum* designa las 'leyes y normas gramaticales' que se refieren al correcto uso de las palabras evitando solecismos y barbarismos.

RES

'Tema o temas tratados en una composición poética': VII, 102.

RHETOR - RHETORICUS

En general, *rhetor* designa al 'retórico' o 'maestro de retórica' como en III, 76; VI, 438; VII, 197, 198, 217; X, 132 y XV, 112.

Sin embargo, en I, 44 tiene el significado de 'orador'.

El adjetivo *rhetoricus* se encuentra en VII, 173 en la expresión *rhetorica umbra*. A veces los profesores de Retórica impartían su clase en la sombra de los pórticos que les protegían del sol y las inclemencias del tiempo o en todo caso

en lugares cubiertos en los que se ejercitaban en la oratoria no sólo los jóvenes alumnos sino también personas adultas que declamaban por puro placer.

La sombra de las escuelas retóricas, sus pacíficos debates se oponen a la *lux* del senado, de los tribunales de justicia o del foro y sus violentos enfrentamientos verbales.

Indudablemente *umbra* y *lux* comportan también un sentido metafórico: así *lux* implica fama, gloria, popularidad, mientrasque *umbra* alude a una vida tranquila que pasa desapercibida para los demás.

SAL

En IX, 11 se encuentra el plural *sales* como 'agudezas', 'chistes', 'dichos graciosos'.

SATURA

En III, 321 y VI, 634 designa a la 'sátira' en cuanto composición poética que contiene ataques más o menos virulentos o amables a personas, instituciones y costumbres con el fin de realzar las virtudes contrarias a los vicios que se censuran.

En cambio, en I, 30 y IV, 106 *scribere saturam*, 'escribir Sátira', en singular, alude claramente a la Sátira como género literario.

SCAENA

Lo mismo que se ha visto anteriormente en Horacio, también en VIII, 220 tiene el sentido general de 'escena', 'lugar donde se representa la acción dramática', sin que se distinga entre *scaena* y *proscenium*.

Además, por metonimia, designa al teatro, a las representaciones dramáticas en VIII, 118: *scaenae vacare*, 'tener tiempo libre para asistir a las representaciones dramáticas'.

SCRIBERE

Con el sentido específico de 'escribir composiciones literarias' aparece en I, 6, 30, 152; IV, 106 y VIII, 221.

SCRIPTOR

'Escritor': *historiarum / scriptores* (VII, 98-99).

SERMO

Con el sentido básico de 'conversación' aparece en III, 87 y con el de 'lenguaje' en cuanto 'uso que se hace de las palabras' se encuentra en un par de expresiones:

- *Sermo promptus et Isaeo torrentior* (III, 73-74): 'de lenguaje o palabra fácil y más arrolladora que Iseo'.

- *Sermo rotatus* (VI, 449): 'lenguaje, palabras o frases

redondeadas'.

En ambos casos se refiere, no obstante, al lenguaje hablado, no al estilo de una obra literaria.

SIMPLICITAS

En I, 152-153 se halla la expresión *simplicitas scribendi* que alude a la 'llaneza y franqueza con que los primeros satíricos expresaban lo que pensaban' poniendo de manifiesto una gran libertad de espíritu que se traslucía en sus composiciones satíricas.

SIPARIUM

El escolio a VII, 184 lo define como *velum sub quo latent paradoxi cum scenam (sic) prodeant*.

En sentido propio designa la 'cortina' que se lanzaba desde la parte superior de la *scaena* y que servía para dividir los actos.

No se debe confundir con el *aulaeum* que, como se ha dicho, se elevaba desde la parte inferior de la escena e indicaba el fin de la obra y que equivale al telón en el teatro actual.

En VIII, 186 designa por metonimia a un tipo de pieza dramática que se realiza delante del telón y que en este caso es concretamente un mimo. Por tanto, *sipario vocem locare* significa

'alquilar la voz para la representación de un mimo'.

Así, Séneca (*Tranqu. an.* 11, 8) contrasta *cothurnus* (tragedia) con *siparium* (farsa o mimo).

SOLOECISMUS

Soloecismum facere (VI, 456): 'cometer un solecismo', es decir, un error gramatical de tipo sintáctico.

Parece que el término procede de la ciudad asiática de Soli, famosa por sus faltas sintácticas en el lenguaje hablado.

SOPHISTES

En VII, 167 este término designa al 'retórico', al 'maestro de elocuencia'.

No es, ciertamente, el vocablo más habitual para este concepto pero también en griego designa este término al profesor de Retórica (DION CAS. LXVII, 12).

En XI, 3, 12 Quintiliano designa a un declamador rival con el término de *antisophistes*.

SPECTACULUM - SPECTARE

En VI, 61 *spectaculum* puede referirse en principio al teatro, al anfiteatro o al circo pues en todos ellos el graderío, *cavea*, está dividida en *cunei*. El contexto indica que

se trata específicamente del teatro.

En cambio, en VIII, 205 designa la gradería de un anfiteatro y por metonimia los 'espectadores' que en ella están sentados.

Spectare, con el sentido específico de 'contemplar una representación dramática', aparece en VI, 652 y VIII, 190.

STUDIUM

En VII, 17 designa a todas las 'profesiones liberales' (literatos, abogados, oradores, profesores de Gramática, profesores de Retórica) en cuya defensa y también crítica va a componer esta sátira.

Pero de modo especial se refiere a la literatura y concretamente a la poesía.

SUSTINERE

En III, 93 significa 'desempeñar un determinado papel en una representación dramática', 'representar a un determinado personaje'.

SYRMA

Término griego equivalente a *palla* que ya se ha encontrado en Horacio en A.P. 278 y que designa el 'vestido que llega hasta

el suelo e incluso arrastra' propio de los actores trágicos:
VIII, 229.

Al igual que *cothurnus* designa también por metonimia a la tragedia misma en XV, 30.

TABELLA

Aparte de los numerosos pasajes en que este término aparecen contextos extraliterarios, merece la pena considerar la expresión *croceae tabellae membrana* (VII, 23) donde evidentemente *tabella* no puede ser la típica tablilla encerada puesto que el material del cual se trata aquí es el pergamino, *membrana*.

Duff, *ad l.*, manifiesta que éste término significa 'página' de un escrito en pergamino ya que el término latino *pagina* se utilizaba para cada una de las 'columnas' de un escrito hecho en papiro.

Crocea alude al color amarillento-azafrán propio de los pergaminos.

Debiera, pues, traducir el verso de Juvenal, alterando la estructura sintáctica latina, por 'la página amarillenta de pergamino'.

TERPSICHORE

Terpsícore es una de las nueve Musas. En VII, 35 Juvenal no incide en la función propia de Terpsícore, Musa de la danza, sino que utiliza su nombre como equivalente simplemente de Musa inspiradora.

THEATRUM

Designa la estructura arquitectónica donde se celebran las representaciones dramáticas: III, 173; VI, 68 y X, 213.

Sin embargo, en X, 128 alude por metonimia a los 'oyentes que escuchan en el teatro los discursos de Demóstenes'; en XI, 4 a los 'espectadores que llenan las gradas del teatro' y en XIV, 256 a los 'espectáculos y representaciones dramáticas que se ofrecen en el teatro'.

TOGATA

En I, 3 se designa así simplemente a las 'comedias cuya acción transcurre en una ciudad de Italia y cuyos personajes tienen nombre latino y visten la toga romana'.

TRAGICUS

'Autor o compositor de tragedias': VI, 643 y XV, 31.

TRAGOEDUS

'Actor que representa una tragedia': VI, 74 y 396.

URBANUS

Es el calificativo dirigido al mimógrafo Catulo en XIII, 111 al cual considera Juvenal como 'ingenioso y gracioso' al mismo tiempo.

VATES

'Poeta inspirado por los dioses'.

Juvenal emplea este término con un matiz claramente positivo y de distinción en VI, 436 donde *vates* se refiere a los grandes poetas del pasado que han logrado la gloria gracias a su genio poético. Y cita concretamente a Homero y a Virgilio.

La expresión *committere et comparare vatem*, 'confrontar y comparar a los grandes vates' alude a los ejercicios y comentarios propios de la escuela del gramático.

Ese mismo matiz positivo aparece en VII, 53 resaltado todavía más por el adjetivo *egregius*, 'eminente', 'distinguido', 'que sobresale entre los demás'.

En cambio, en I, 18 *vates* tiene un claro matiz irónico.

Otras veces Juvenal lo usa como término prácticamente equivalente a poeta: VII, 89 y 93.

VENA

'Vena poética', 'inspiración'. La expresión *vena publica* (VII, 53) designa una 'inspiración común, semejante a la de otros muchos poetas'.

VERSUS

'Verso', 'serie de palabras sujetas a medida y ritmo según un patrón determinado': VII, 86.

- *Versus ignotos mihi* (VI, 454): 'versos desconocidos para mí' a causa de su mediocridad y antigüedad.

- *Versum / versus facere* (I, 79 y VII, 38): 'componer versos'.

- *Versus legere* (XI, 182): 'leer versos', 'recitarlos en voz alta' como entretenimiento y para disfrute de los comensales invitados a una cena.

En cambio en VII, 153 *versus* parece significar simplemente 'línea' de una composición literaria o de un ejercicio literario tanto en prosa como en verso ya que alude a los ejercicios de declamación en los que se ejercitaban los alumnos de la escuela del retórico.

VIS

En VI, 440 la expresión *vis verborum* alude a la 'fuerza y

abundancia de las palabras' de la mujer pseudoerudita. Se refiere, pues, al lenguaje hablado, al discurso.

C O N C L U S I O N E S

Se ha hecho una cala en tres de los poetas latinos con mayor riqueza en referencias literarias (Terencio, Horacio y Juvenal) pertenecientes también a épocas histórico-literarias muy diversas.

TERENCIO posee un *corpus* de textos literarios más reducido que los otros dos poetas estudiados y sus referencias son monocromas en la medida que todas están centradas en torno a la composición y representación de las *fabulae palliatae*.

La poética terenciana se define en gran parte como reacción y confrontación contra las tendencias puristas manifestadas por un grupo de poetas contemporáneos encabezados por Lucio Lanuvino. Pero también como continuación o superación de algunos conceptos y formas de hacer de los dramaturgos precedentes.

Los puristas toman como principio básico de su poética la fidelidad ciega a los originales griegos considerados como

modelos perfectos: la traducción latina debe ser realizada lo más literalmente posible que permita la adaptación métrica.

En cambio, Terencio fundamenta su concepción poética en varios principios esenciales: *decorum-convenientia*, verosimilitud, concepto más amplio de la propiedad literaria y nueva actitud ante el modelo griego.

En efecto, cuando sus adversarios le acusan de que su lenguaje es demasiado delicado y sin energía y de que su estilo carece de gravedad (*Pho.* 4-5) Terencio esgrime en su defensa el principio del *decorum*: su lenguaje y su estilo son los que corresponden adecuadamente a los temas propios de las comedias. En cambio, Luscio introduce situaciones paratrágicas impropias de una comedia.

Cuando le echan en cara la utilización de dos o más originales griegos en la elaboración de una comedia latina, Terencio argumenta, entre otras cosas, que teniendo como base a una de ellas, sólo ha tomado de la otra aquello que se adecuaba perfectamente (*Andr.* 13).

En estrecha relación con el *decorum* aparece también el principio de la verosimilitud, referido a situaciones y personajes de la comedia.

En el trasvase del original griego a la obra latina el

autor deberá eliminar todas aquellas acciones y situaciones que por ser contrarias a los usos y costumbres del pueblo romano puedan generar confusión y oscuridad para el público. Terencio quiere llevar a escena acontecimientos normales de la vida que surgen, se desarrollan y se resuelven según sus leyes.

En el mismo sentido Terencio rechaza la convencionalidad de los personajes-tipo por parecerle que se trata de puras ficciones desconectadas de la realidad.

No obstante, este principio de la verosimilitud no es entendido por Terencio de manera estricta y mezquina pues en la práctica poética aparece superado a veces y sustituido por el de participación del público en la comedia. Recuérdese el rapto de la cortesana explicado en la escena 2ª del acto I de *Adelphoe* y representado en el acto II.

La verosimilitud no es para Terencio sino una condición para crear la atmósfera de participación entre público y escena y si esta participación no está en juego, Terencio se permite violar la verosimilitud sin excesivas preocupaciones.

La actitud terenciana ante los originales griegos dista mucho de la ciega fidelidad (*diligentia*) de sus adversarios. Para Terencio la fidelidad al texto griego es presentada como un aspecto del *decorum* y de la verosimilitud. Por eso unas veces

viola esta fidelidad introduciendo escenas y personajes de otras comedias o detalles de invención propia o, al contrario, omitiendo algunos detalles particulares de la vida griega; otras veces afirma traducir palabra por palabra del original griego.

Lo que para sus adversarios es *contaminatio*, esto es, afeamiento y deterioro del original griego considerado perfecto, para Terencio es ejercicio de una libertad que le convierte precisamente en verdadero artista y no en simple traductor.

Terencio defiende la libertad artística de los comediógrafos latinos y su derecho a una expresión original reelaborando cuidadosamente el original griego.

En esta reelaboración artística es donde radica precisamente la originalidad del poeta: el argumento, las situaciones y los personajes vienen dados ya por el original griego y son *publica materies*. La originalidad del poeta se manifiesta en la personal interpretación que sabe dar de ellos y en la individualidad del lenguaje y del estilo con que es capaz de exponerlos.

Terencio se encuentra así dentro de la concepción general de la originalidad en la poética antigua según la cual aquella radica en la forma y no en el contenido como queda de manifiesto en *Eun.* 31.

Acepta Terencio en principio la norma general de que *de*

Latino in Latinum transferre non licet y, en consecuencia, considera como comedia nueva a toda comedia latina sacada de una comedia griega no traducida anteriormente por otro autor latino.

Sin embargo, su concepto de la propiedad literaria supera la miope visión de sus adversarios que le acusan de plagio por utilizar en sus obras personajes que ya habían aparecido en comediógrafos latinos precedentes. Para Terencio la vida misma con su diversidad de acontecimientos y de personajes no puede ser propiedad de ningún autor, ni griego ni latino, sino que es patrimonio de la humanidad y fuente de inspiración para todos.

Por lo que se refiere a los comediógrafos precedentes, Terencio reconoce la calidad literaria de algunos de ellos (de *boni* los califica en *Heaut.* 20), los considera sus maestros (*auctores*, *Andr.* 19) y se vale de ellos como argumento de autoridad en su polémica contra Lucio Lanuvino en lo que concierne a la libertad del poeta para reelaborar el modelo griego y para utilizar los personajes que considere convenientes aunque ya hayan sido presentados en otras comedias latinas anteriores.

Pero la gran capacidad artística de Terencio le permite introducir interesantes novedades y mejoras en la comedia *palliata*.

Así Terencio aprovecha con gran astucia las acusaciones de los *malevoli poetae* para sustituir el típico prólogo expositivo por el prólogo literario aduciendo que se ve forzado a introducir esta novedad por culpa de sus adversarios.

En realidad, sirviéndose de algunos precedentes aislados, Terencio actúa guiado por sus propios gustos literarios. Está convencido de que es mucho más artístico que la comedia se exponga a sí misma de modo que la acción y la intriga mantengan despierta la atención del espectador.

Terencio rechaza la comedia de personajes-tipo de sus antepasados y manifiesta su predilección por una comedia de caracteres en la que los personajes dotados de individualidad y vida propia actúan de forma espontánea y mucho más cercana a la realidad.

Para lograr esta individualización psicológica se ve obligado a incrementar los diálogos de los personajes en detrimento de la acción. Así, frente a las *fabulae motoriae* de Plauto, sus *statariae* se caracterizan porque en ellas sólo hay *pura oratio* (*Heaut.* 46).

Terencio renuncia también a soluciones tradicionales como la costumbre de representar el reconocimiento (anagnórisis) en escena (*Hec.* 866-868).

La amplitud de material crítico-literario que se halla en la producción poética de HORACIO, hace que este autor abarque en sus apreciaciones un campo mucho más amplio del mundo literario y se haga eco de una tradición crítica greco-latina más rica.

Como crítico literario Horacio es un ecléctico que toma de las diversas tendencias que le precedieron todo aquello que consideraba acertado. Aunque el sustrato doctrinal lo constituyen fundamentalmente principios aristotélicos y peripatéticos, Horacio lo enriquece notablemente con numerosas aportaciones del alejandrino y con algunas ideas tomadas ocasionalmente de Demócrito, Platón, el epicureísmo o el estoicismo.

Aristotélico es, en efecto, el principio fundamental del pensamiento poético de Horacio: el *decorum*, que puede definirse como la relación de conveniencia que se establece entre dos términos. Muy posiblemente este principio le ha llegado a Horacio a través de un intermediario helenístico, Neoptólemo de Parium.

El *decorum* es como la médula espinal que vertebró todo el sistema poético horaciano y que se encuentra presente informando cada una de sus secciones que en su división más general podrían ser dos: la obra poética y el poeta.

No cabe duda de que la relación entre Poética y Retórica es

bastante estrecha y de que Horacio se muestra a veces influido por la rica tradición retórica romana que le precede en su mismo siglo. Así, a la hora de organizar en el *A. P.* sus consejos sobre la obra poética lo hace bajo el esquema *res-or-do-verba* paralelo totalmente a la *inventio-dispositio-elocutio* de los retóricos.

Pues bien, en cada uno de estos apartados horacianos el criterio de perfección viene siempre señalado por el *decorum*. Cuando en los cuarenta primeros versos del *A. P.* se refiere Horacio al contenido de la obra poética y a su globalidad como ideal configurado en la mente del poeta, establece que uno y otra deben ser simples, unitarios y completos (*simplex, unum, totum*). Señala también la verosimilitud como cualidad fundamental del contenido al igual que lo había hecho Terencio.

La unidad como cualidad esencial del contenido y de la obra poética en su conjunto consiste en un plan perfecto en el que cada parte es apropiada a las restantes tomadas una a una y también en su totalidad.

Esto pone de manifiesto la actitud crítica de Horacio frente a la poesía alejandrina y neotérica que menospreciaba la coherencia interna en favor de la pura técnica formal.

En cuanto al orden, la perfección consiste en decir en cada momento lo que conviene (*decorum*) decir, más allá del mero orden

que proporciona la secuencia temporal.

Por lo que se refiere al estilo (*verba*), de forma general puede establecerse que la perfección consiste en utilizar el metro adecuado a cada materia (basado en la convicción aristotélica de que la propia naturaleza ha establecido una relación de adecuación entre una materia y un metro determinados) y en utilizar el tono adecuado a cada género literario para lo cual es preciso usar el lenguaje apropiado a la materia o tema que se trata, a las pasiones y sentimientos que se tratan de expresar o de suscitar y a los diversos personajes que lo utilizan según su edad, condición social, profesión, nacionalidad, etc.

De esta forma la perfección poética, basada en el *decorum*, es algo mucho más complejo que la pura melodiosidad del verso o la belleza formal basada en el ideal del *lepos* de los alejandrinos y neotéricos.

Por otra parte, Horacio establece una relación directa y esencial de conveniencia entre poeta y perfección poética: en poesía no puede existir la mediocridad. El verdadero poeta sólo puede ser el *perfectus poeta*.

Para que el poeta pueda alcanzar la perfección poética es imprescindible que sea capaz de elegir una materia adecuada a sus propias fuerzas.

En muchas ocasiones el *decorum* consiste en la equilibrada unión de términos y concepciones contrapuestos o al menos complementarios, es decir, en el justo medio, otro importante principio aristotélico.

Frente a los alejandrinos y neotéricos, Horacio atribuye igual importancia al contenido que a la forma en orden a conseguir la perfección poética: *ni res sine verbis ni verba sine re* ya que ambos sólo metodológicamente pueden ser considerados por separado.

La perfección del contenido radica en el justo medio entre una monótona uniformidad y una variedad incongruente, es decir, en la variedad dentro de la unidad.

La excelencia de la expresión formal estriba en el justo medio que supone evitar al mismo tiempo la vulgaridad y un oscuro rebuscamiento, la tosquedad y desaliño y un excesivo ornato y ampulosidad, el abuso de arcaísmos y de neologismos.

La estrecha unión *ingenium-ars* define la naturaleza del *perfectus poeta*.

Frente a los alejandrinos y neotéricos que atribuyen a la poesía una función exclusiva de entretenimiento, de placer, Horacio, siguiendo la doctrina de peripatéticos, estoicos y epicúreos, considera *perfectus poeta* al que consigue en su obra una equilibrada unión de placer y utilidad.

Aristotélica es también la concepción horaciana de los géneros literarios y su jerarquización.

La naturaleza misma de la materia poética establece una relación de adecuación con el metro y el tono que le son propios. Dicha relación de adecuación constituye, como ya indicaba Terencio, la esencia y virtud propia de cada género que de esta forma impone al poeta su propio sistema, sus propias leyes: *lex operis*, la ley de género.

Horacio, al igual que Aristóteles, coloca en la cima de los géneros poéticos a la tragedia y a la épica por su carácter de géneros ejemplares para explicar el universo poético y por su carácter de alta poesía.

Peripatéticos son igualmente numerosos preceptos horacianos relacionados con el drama como la norma de los tres actores, la norma sobre la actuación del coro (que rompían con las costumbres helenísticas y recuperaban la tradición clásica) o las que afectan a los caracteres (*decorum*, coherencia, que proporcionen utilidad o provecho), así como la concepción del poeta dramático como *doctus imitator* y la utilización de episodios ficticios para dar variedad al contenido y aumentar así el deleite literario (*voluptatis causa*) pero respetando siempre el principio de la verosimilitud y la unidad interna de la acción.

Las divergencias de Horacio con Aristóteles son numerosas pero generalmente afectan a aspectos muy puntuales. Así mientras Aristóteles anima a los poetas a crear nuevas tragedias, Horacio aconseja seguir la tradición, influido posiblemente por la concepción alejandrina de que la novedad y originalidad radican en la capacidad del poeta para dar forma nueva a un contenido tradicional.

A la hora de especificar los rasgos de carácter propios de un determinado personaje de acuerdo con su edad, Aristóteles hace referencia a la juventud, la senectud y la madurez mientras que Horacio, influido posiblemente por el teatro de época helenística en el que los niños adquieren mayor relevancia que en el teatro clásico, describe los rasgos propios de la niñez.

Otro punto de divergencia estriba en el valor atribuido a los recursos escénicos. Para Aristóteles es mucho más artístico y más propio de un gran poeta que las emociones surjan del entramado mismo de los hechos, que del montaje escénico. El espectáculo es un elemento ajeno a la poética.

En cambio, para Horacio influido por el realismo romano y por la propia praxis del teatro romano que había heredado del teatro helenístico un considerable aumento de los medios materiales de la representación, los recursos escénicos pueden potenciar al máximo las emociones suscitadas en el espectador

por las acciones mismas, siempre que se mantenga la verosimilitud y la apariencia de realismo.

Diferente es igualmente la opinión de ambos autores sobre el recurso al *deus ex machina*. Según Aristóteles el recurso a la máquina se justifica sólo para explicar hechos exteriores al drama o para los anteriores a él, nunca para justificar el desenlace. En cambio, Horacio opina que sólo se debe recurrir a la intervención directa de los dioses cuando el nudo dramático no pueda resolverse adecuadamente sin ella.

Existe, sin embargo, un punto importante en el que Horacio se aparta de los postulados peripatéticos al menos en sus primeros escritos. Se trata del concepto mismo de poesía.

Aristóteles y Horacio están de acuerdo en que no hay que identificar poesía con verso: no es suficiente escribir en verso para afirmar que se compone poesía.

Pero para Aristóteles la esencia de la poesía estriba en la imitación: la poesía es ante todo "mimesis" a través de la palabra, el verso, el ritmo y el canto.

En cambio, para Horacio en la época de las *Sátiras* la característica fundamental de la poesía radica (como para Demócrito y Platón) en la inspiración. Inspiración que se hace patente en la elevación del tema y del contenido.

En consecuencia, se hace eco sinceramente de las dudas de

algunos críticos sobre la poeticidad de la comedia puesto que ésta imita acciones de la vida ordinaria y consecuentemente su contenido y su forma carecen de dignidad y elevación. Lo mismo sucede con sus *Sermones* y con las *Sátiras* de Lucilio.

Sin embargo, años más tarde, cuando los principios aristotélicos estén más afianzados en él, cuando escribe el segundo libro de las *Epístolas* y especialmente el *A. P.*, parece tener claro el carácter poético de la comedia que aparece tratada junto a la tragedia.

Además el ideal del poeta dramático consiste en ser un *doctus imitator*.

Si básica y esencial para la poética horaciana es la herencia peripatética, también el alejandrismo ha dejado una huella patente y profunda en numerosos postulados horacianos.

Además de los aspectos mencionados Horacio toma de los alejandrinos y de sus herederos romanos los *poetae novi* el tópico de la poesía como *ludus*, como entretenimiento del propio poeta que de esta manera quiere mantener su independencia literaria, libre de todo poder político.

Pero como crítico literario Horacio insiste machaconamente en la importancia del *ars* como lo habían hecho los alejandrinos: la perfección formal exige un conocimiento preciso de los

principios y normas del *ars poetica*, *metrica* y *rhetorica* (Horacio identifica en este sentido *perfectum poema* con *legitimum poema*, es decir, un poema compuesto con arreglo a las normas del *ars*) y requiere un paciente esfuerzo de elaboración que supone una continua labor de corrección, de lima de asperezas y defectos. La composición poética es una tarea lenta y trabajosa como lo es el bordado o la actividad de las abejas.

El poeta debe evitar toda prisa en la publicación de sus obras para tener así la posibilidad de revisarlas y corregirlas después de que haya transcurrido algún tiempo y pueda acercarse a ellas más objetivamente como lo haría cualquier lector, pasado ya el fervor de la creación poética.

El aprecio horaciano por la *brevitas*, tanto en el contenido como en el estilo, elevándola a la categoría de *virtus dicendi* que no tenía en sí misma entre los peripatéticos, le viene dado muy posiblemente por los alejandrinos, si bien la valoración horaciana de la *brevitas* por su función educativo-moral es de origen estoico.

Sin embargo, Horacio no comparte con los alejandrinos el desprecio por los largos poemas basado en la idea de que la perfección poética sólo puede conseguirse en pequeños poemas finamente trabajados. Para Horacio la tragedia y la épica constituyen la cima poética y Homero ocupa, sin discusión, el

primer puesto entre los poetas.

Ello no es obstáculo para que Horacio manifieste sus preferencias personales como poeta por el *genus tenue* y por aquellos tipos de poesía (*sermo* y lírica) en los que puede expresar todo su mundo personal y las pequeñas realidades de cada día uniendo así vida y estilo como los alejandrinos y neotéricos pero a diferencia de ellos a través de formas y esquemas clásicos.

Para expresar además esta vocación personal se vale de un recurso típicamente calimaqueo: la *recusatio*, el rechazo a escribir alta poesía, épica o lírica pindárica concretamente.

En relación con el drama merece la pena destacar, además de lo ya indicado, otros dos puntos en los que Horacio se aparta de los peripatéticos influido sin duda por teorías helenísticas: la importancia y atención concedidas al drama satírico que había experimentado un gran desarrollo en época helenística y la asignación de un origen rústico común en celebraciones agrícolas a la comedia y a la tragedia. Para Aristóteles ésta había surgido de las improvisaciones de los corifeos que entonaban los ditirambos en las fiestas en honor de Dionisos y en los diálogos y enfrentamientos entre el coro y el corifeo.

Horacio toma también de los alejandrinos el concepto del *doctus poeta*. El poeta además de tener capacidad poética innata

debe conocer con exactitud todas las reglas del *ars poetica* y de aquellas otras artes como la Retórica y la Métrica, relacionadas estrechamente con ella. Pero además debe tener profundos conocimientos de todas las ciencias relacionadas con el tema que trata. Así, el poeta dramático debe tener amplios conocimientos de filosofía moral (*Socraticae chartae*) para conseguir la perfecta caracterización de sus personajes.

Al igual que los alejandrinos y neotéricos Horacio se declara a sí mismo un poeta de élite: rechaza abiertamente al vulgo como destinatario de su poesía porque lo considera profano en cuestiones literarias y por tanto incapaz de emitir un juicio justo y acertado; se contenta con unos pocos pero entendidos lectores: el emperador, Mecenas, sus amigos (Virgilio, Vario, Tibulo...), los *equites*.

Pero Horacio no es en absoluto un neotérico. Hay muchos aspectos (ya se han dicho algunos) que le apartan de este movimiento literario.

Horacio les censura especialmente la estrechez de su mundo literario reducido a la composición de pequeños y sofisticados poemas abandonando completamente las composiciones extensas.

A los modernistas de su época, seguidores de los neotéricos, les censurará su estrechez de gusto por limitar su

lectura e imitación a Calvo y a Catulo desconociendo con atrevida ignorancia a los grandes poetas clásicos griegos.

Por otra parte, mientras los neotéricos reducen su imitación a los grandes poetas de época alejandrina como Calímaco, Teócrito, Euforión, Filetas, etc., Horacio aconseja de una forma global manejar los *exemplaria Graeca*. Pero él personalmente tiene puestos los ojos en los grandes modelos clásicos: Arquíloco, Hiponacte, Aristófanes, Eupolis, Cratino, Píndaro, Safo, Alceo y otros y de forma especial en Homero como modelo general para todo poeta.

La ruptura de la unidad temática y poética insertando descripciones y narraciones vistosas pero fuera de lugar (*purpureus pannus*) puede ser interpretada como fuerte crítica horaciana a la técnica del "epyllion" y una alabanza indirecta de las formas clásicas de la épica: la *Eneida* de Virgilio y por supuesto las obras homéricas que saben respetar la equilibrada unión contenido-forma e insertar gran variedad de episodios sin romper la unidad temática.

Movido por su concepción aristotélica de la adecuación metro-materia Horacio discrepa de los neotéricos y los elegíacos en el uso que unos y otros hacen de los diversos metros. Así, partiendo del pasaje del *A. P.* sobre los metros y géneros literarios, Horacio no podía comprender que Catulo utilizase el

trimetro yámbico escazonte para un tema amoroso (poema VIII) que requeriría un metro lírico. Discrepa igualmente en el uso que hacen del epigrama en dísticos elegíacos para lanzar invectivas contra sus adversarios pues considera que el metro apropiado para la invectiva es el yambo tal como lo usaron Arquíloco e Hiponacte.

El dístico elegíaco debe usarse para los epigramas fúnebres y los epigramas votivos. En esta afirmación puede haber una censura directa de los poetas elegíacos que lo utilizaron siguiendo modelos de epigramas eróticos alejandrinos para la poesía amorosa. Horacio cree que lo adecuado para ésta son los metros líricos. Este podía ser uno de los motivos que explican su silencio sobre la elegía amorosa.

Pero hay otros motivos y diferencias importantes. Para Horacio no basta que la poesía cumpla la función de deleitar y proporcionar en todo caso una utilidad particular y privada, debe además tener una utilidad social, educativo-moral, civilizadora, religiosa, político-histórica. Para él la elegía amorosa no cumple estas funciones; de ahí su silencio sobre ella y su reconocimiento, en cambio, de la elegía marcial narrativa de Tirteo.

Esta divergencia proviene de la distinta concepción que Horacio y algunos poetas augústeos por un lado y los neotéricos

y elegíacos por otro tienen de la figura y misión del poeta. A diferencia de estos últimos, los augústeos están profundamente inmersos en la corriente general de su época y, bien por convicción propia, bien por agradecimiento al emperador y a su ministro cuyo mecenazgo les permite una dedicación completa a la actividad literaria, bien por ambas cosas, se sienten impulsados a hablar como educadores del pueblo al servicio del programa de Augusto.

En el fondo subyace la concepción del poeta como vates, como instructor, educador, sacerdote y civilizador inspirado al servicio del pueblo.

Aunque los elegíacos no lanzan como los neotéricos duras invectivas contra los dirigentes políticos, su ideal de vida marcado por el erotismo, el pacifismo y el individualismo de una vida privada separada de las actividades político-sociales al servicio del estado, está en franca contraposición con el programa de restauración religioso-moral y política de Augusto.

Aquí puede existir una motivación más del silencio de Horacio sobre los elegíacos de su propia época.

Si Horacio rechaza a los modernistas y elegíacos contemporáneos, también censura igualmente a los arcaístas que identifican antiguo con bueno y nuevo con malo. De un juicio

acertado (en Grecia los antiguos poetas son los mejores) sacan una conclusión errónea (en Italia también los poetas antiguos son los mejores).

Horacio respeta a los poetas arcaicos pero no les concede su aprobación: aunque a veces tienen expresiones brillantes y versos armoniosos, su estilo es poco pulido y a veces descuidado.

Si Horacio es tan duro e injusto con ellos al medirlos con parámetros de su propia época es por un motivo fundamental: la excesiva admiración por los antiguos podría influir de forma negativa en la poesía contemporánea en la medida que ello supone aprobar o al menos tolerar una serie de defectos manifiestos y podría inducir a los contemporáneos a repetirlos y a no esforzarse por lograr una mayor perfección literaria.

Horacio está defendiendo y justificando frente a los arcaístas los criterios de perfección formal de los neotéricos y de los poetas augústeos, convencido de que son absolutamente imprescindibles para elevar de una vez por todas la poesía latina a las más altas cotas de calidad literaria. Como se ha dicho, Horacio rechaza tanto el *verba sine re* de los neotéricos y modernistas como el *res sine verbis* de los arcaístas.

En cuanto a la dicción poética Horacio mantiene la misma postura de un sano y equilibrado justo medio evitando los

extremismos de tendencias opuestas.

Frente a los arcaístas que buscan la belleza formal y la fuerza de la expresión en el puro arcaísmo, negándose absolutamente a admitir como poética toda palabra nueva, Horacio recomienda el uso del arcaísmo no de manera indiscriminada sino sólo cuando se trate de palabras de prestancia y elegancia.

Frente a los modernistas que rechazan todo arcaísmo y utilizan, en cambio, abusivamente los neologismos y préstamos del griego, recomienda usar con mucha moderación los neologismos tomados del griego y los compuestos y al mismo tiempo rescatar del olvido algunos términos de la propia lengua caídos en desuso pero llenos de brillantez.

Frente a los puristas a ultranza y a los aticistas que proclaman como ley fundamental de la belleza literaria el uso de términos puramente latinos y rechazan todo neologismo, Horacio defiende un purismo equilibrado o un sano liberalismo que haga uso moderado del neologismo rechazando el uso directo de vocablos griegos con lo cual se opone también a la tendencia extrema de Mecenas para el cual no debe existir ninguna ley restrictiva que impida conseguir por cualquier medio (incluido el uso directo del griego) los efectos estilísticos perseguidos.

En definitiva, Horacio tiene como poeta la meta de conseguir la excelencia en la expresión formal. Para ello

recomienda una adecuada selección de las palabras y una ingeniosa ordenación y entrelazamiento de las mismas (*callida iunctura*) capaz de dotar de nuevos significados, matices y vigor a las palabras corrientes, y hacer un uso moderado de los arcaísmos y neologismos cuando la necesidad lo requiera, evitando siempre el uso directo de vocablos griegos.

La teoría poética horacina revela, pues, un rico eclecticismo doctrinal (magistralmente plasmado en sus propias obras y en la *Eneida* de Virgilio) que llevó a la poesía augústea a conseguir las más altas cimas literarias.

- - - - -

Puede resultar muy clarificador para el estudio interno de la crítica literaria latina establecer en esta conclusión los puntos de conexión y de divergencia entre los autores objeto de esta tesis y la evolución de algunos aspectos literarios de una época a otra.

Por lo que se refiere a principios o cuestiones de carácter básico y general, en los tres autores se percibe claramente la idea aristotélica de que a cada género literario le corresponde una materia, un metro y un tono determinados y que esta relación

de adecuación (*decorum*) le viene dada al poeta en forma de ley (*operis lex*) impuesta no por la tradición sino por el contenido y sistema interno propios de cada género literario.

A lo que acaba de decirse sobre Terencio y Horacio habría que añadir que cuando JUVENAL quiere justificar el elevado tono de su sátira, próximo a la tragedia, afirma que la materia de su sátira son hechos tan terroríficos o más que los de las tragedias clásicas pero no ficticios sino reales.

El tono depende además de las pasiones y emociones que se quieran expresar y Juvenal justifica la fuerza y elevación de su sátira como fruto de la ira e indignación que le abrasa las entrañas.

Otro importante concepto reflejado en los tres autores es el de la novedad y originalidad literaria.

Para Terencio y su época la novedad en el campo de la *palliata* consistía pura y simplemente en traducir al latín una comedia griega no traducida antes por otro autor latino.

También Horacio alardea de originalidad cuando consigue introducir en la literatura latina determinados tipos de poemas, metros y autores griegos que nunca habían sido escuchados antes en lengua latina: Arquíloco y la poesía yámbica, Safo, Alceo y la lírica eolia.

Mayor originalidad atribuye a Lucilio que tomando el espíritu y los métodos de los poetas griegos de la comedia antigua, cambió no sólo los temas y las palabras sino también el ritmo métrico con lo cual se convirtió en en *inventor* de un nuevo género literario.

Sin llegar a estas originalidades geniales de crear nuevos géneros literarios o adaptarlos del griego a la lengua latina, todo poeta tiene dos opciones para ser original dentro de un género ya establecido: inventar nuevos temas o dar impronta propia a temas tomados de la tradición modernizándolos y adaptándolos al espíritu de la propia lengua y época ya que según la concepción de la poética antigua la originalidad no radica tanto en el contenido cuanto en la forma.

Horacio considera más difícil la primera opción y recomienda la segunda pero con un par de consejos: no elegir temas demasiados vulgares y trillados y tomarse la suficiente libertad frente al modelo como para no traducir palabra por palabra y para añadir, omitir y transformar esa materia reinterpretándola según ideales estéticos actuales.

Por eso mismo Juvenal cuando decide dedicarse a la poesía, evita todos aquellos géneros cuyos temas estaban ya totalmente manidos por la tradición literaria y la actividad de las escuelas de los gramáticos y busca un género literario tan

íntimamente relacionado con la vida cotidiana que le permita tener su misma variedad temática.

Pero además Juvenal es capaz de agigantar esa originalidad utilizando un nuevo método (satirizar sólo a los muertos) y un elevado tono muy próximo a la tragedia alargando además considerablemente la extensión de algunas sátiras. Ello le permita considerar a sus sátiras como *ignotum carmen*.

El único género literario del cual se ocupan los tres autores, es la poesía dramática representada en Terencio por la *comoedia palliata*, en Horacio por la comedia y tragedia en sus principales subgéneros y por el drama satírico y en Juvenal por los géneros mayores, tragedia y comedia en sus diversos tipos y por los géneros dramáticos menores: atelana, mimo y pantomima.

A través de sus referencias a un mismo género, la *palliata*, se observa que la entidad propia de ese género en cuanto a tema, estilo, personajes, etc. permanece inalterada en los más de doscientos cincuenta años que separan a Terencio de Juvenal.

El carácter grave y elevado de la tragedia queda puesto de manifiesto en Horacio y Juvenal con los mismos términos: *gravis*, *altum*.

Horacio es el único en tratar del drama satírico tanto por influencia de algún tratado helenístico que le pudo servir de

base como porque reconocía ciertos elementos del drama satírico griego en las farsas populares itálicas y en los flíaques y pensaba que podía ser aceptado por los romanos. No hay que olvidar que las normas horacianas sobre el drama no reproducen precisamente cómo era éste en aquellos momentos sino cómo pensaba Horacio que debía ser.

Se desentiende, sin embargo, de los géneros menores: atelana, mimo y pantomima porque literariamente no les atribuye valor alguno y porque, sin duda, en su época no habían alcanzado el auge que tendrían en tiempos de Juvenal.

Es de destacar la distinta opinión de Terencio y de Horacio sobre Plauto, Nevio y Ennio. Terencio, aunque no está de acuerdo con ellos en algunos aspectos como la tipificación de los personajes y en la forma de desarrollar la acción (carreras, gritos...), se ve obligado a reconocerlos ante el público como buenos poetas y a invocarlos como argumento de autoridad para justificar algunos aspectos de su proceder como poeta dramático.

Horacio, en cambio, censura durísimamente los personajes, el humor, la métrica y la falta de unidad en la acción de las comedias plautinas. De Ennio critica las deficiencias métricas debidas a una prisa excesiva o a desconocimiento del arte. De Nevio como poeta cómico no dice nada pero no entiende cómo puede ser leído en su época su *Poenicum bellum*. Del propio Terencio

sólo se limita a exponer el juicio, la etiqueta de los *critici* que lo destacan por su *ars*.

En cuanto a la épica tanto en Horacio como en Juvenal se mantienen las mismas características propias como género literario en cuanto a tema (hazañas bélicas de dioses y héroes) y tono elevado (*altisonus, gravis, sublimis*).

En cambio, la valoración personal de la poesía épica y de su producción contemporánea es totalmente contrapuesta. Horacio valora muy positivamente la poesía épica como *genus grave* y por su importante función educativo-moral y político-social.

Aunque censura la producción épica de Furio, considera que la épica latina ha alcanzado la cima de la perfección en su propia época con Vario y con Virgilio.

Juvenal, en cambio, critica y desprecia la producción épica de sus contemporáneos por considerarla totalmente desconectada de la realidad, construida sobre manidos tópicos literarios y por tanto carente de originalidad. Reconoce, sin embargo, la fama y grandeza poética de Lucano y, sobre todo, de Homero y de Virgilio.

Mucho más interesante es, sin duda, confrontar la posición de Horacio y de Juvenal con respecto a la sátira.

Con respecto a la elección de este género como campo propio de actividad es interesante advertir que ambos autores hacen públicamente un repaso a la situación literaria de su época según los diversos géneros literarios. En ambos hay una confrontación previa con la alta poesía. El punto de mira de ambos es aparentemente distinto.

Horacio evita dedicarse a la comedia, la tragedia, la épica y la lírica pastoril porque eran géneros cultivados dignamente en su época por otros autores y en ellos no podría superar esta calidad y alcanzar la fama. No le gusta componer poesía dramática porque su poesía no tiene como destinatario al gran público y rehusa la composición épica por carecer del suficiente *ingenium* para ello. En cambio, podría destacar en la sátira. Su motivación es esencialmente literaria.

Juvenal, por su parte, rechaza la poesía contemporánea, especialmente la alta poesía, por su artificialidad y falta de originalidad. Su nivel es mediocre y si quisiera podría componer obras de igual o mayor calidad. Es la profunda corrupción moral de su época la que le impulsa a escribir sátira.

En el fondo subyace, sin embargo, en ambos autores la atracción hacia una literatura viva directamente conectada con la realidad social y la predilección por una poesía personal en la que poder expresarse a sí mismos.

En Juvenal la sátira está positivamente considerada frente a la alta poesía, construida sobre manidos tópicos. En cambio, en Horacio, al menos en la época de las *Sátiras*, éstas no pueden considerarse verdadera poesía porque, a pesar de estar escritas en verso, carecen de elevación en el contenido y en el estilo.

Y es que para Horacio la sátira está estrechamente relacionada con la comedia tanto en sus orígenes como en su estilo en el que debe predominar la broma festiva frente a la excesiva acritud, y en el carácter sencillo de sus temas y de su lenguaje por el cual Horacio pondrá en duda en la primera etapa artística el carácter poético de ambas.

En cambio, Juvenal concibe una sátira más próxima a la poesía trágica no sólo por la semejanza en la seriedad y gravedad de los temas sino por la consiguiente elevación del estilo.

Como poetas satíricos que son, ambos censuran los vicios y defectos humanos pero con una actitud totalmente diferente: Horacio asume el papel de consejero-amigo que se vale fundamentalmente de la broma festiva, recurriendo sólo ocasionalmente a la invectiva caústica porque así lo considera más eficaz para erradicar el vicio. Horacio tiene primariamente en su mente una finalidad educativo-moral: hacer ver en otros

las consecuencias del vicio es el mejor consejo para evitarlo.

Juvenal, en cambio, se abrasa de indignación e ira ante el crimen y la corrupción moral que le impulsan a fustigar con durísimas invectivas a criminales y viciosos. Su finalidad no es tan marcadamente educativa. Su objetivo es poner al descubierto a los malvados, sacar a la luz todo tipo de conductas corruptas, ridiculizarlas sarcásticamente, cubrirlas de infamia, hacerles llorar de rabia y exigir el castigo que se merecen (¿para escarmiento de los demás? Así al menos lo exige el género satírico).

En la apología que ambos hacen de la propia vocación literaria se descubren algunos elementos comunes: desafiante declaración de dedicarse a la actividad satírica sean cuales sean las circunstancias de la vida; advertencia por parte de un interlocutor o del *alter ego* de las dificultades y riesgos que ello entraña; referencia a Lucilio como creador del género, el cual no se amilanó ante tales peligros; nuevas advertencias del interlocutor e invitación a dedicarse a otro género literario; decisión final de escribir sátira pero exponiendo un argumento totalmente inesperado para contrarrestar los posibles riesgos.

Es aquí donde las soluciones son muy diferentes: Horacio evitará ser llevado a juicio y condenado por escribir poemas

difamatorios (*mala carmina*) escribiendo buena poesía (*bona carmina*), que gusta incluso al emperador, y siendo moralmente íntegro él mismo. Juvenal, en cambio, experimentará qué es lo que está permitido decir contra los muertos contra quienes irán dirigidas sus sátiras.

La sátira juvenaliana es, así, sorprendentemente histórica sin dejar de ser contemporánea en la medida en que los nombres de los muertos sólo son una máscara para encubrir la censura de poderosos criminales y viciosos de la propia época.

Diversa es en ambos autores la actitud ante Lucilio, el creador del género. Horacio le admira como tal pero le censura. Reconoce su ingenio humorístico y su fino olfato para detectar el vicio y le sigue en los elementos esenciales del género (metro, fustigar a todo tipo de personas moralmente reprobables citándolas por su nombre -aunque no siempre cumplía esto último- carácter personal y moral) pero le echa en cara la excesiva acritud y sarcasmo y una serie de defectos formales (versos arrítmicos y duros al oído) causados por su pereza para el *labor limae*. Posteriormente reconocerá, sin embargo, que Lucilio usó mucho más la lima que los demás poetas arcaicos y de lo que cabía de esperar en el creador de un género totalmente nuevo. Y le considerará *comis et urbanus*, 'agradable y educado'.

Juvenal por su parte siente clara admiración por Lucilio y por la fuerza y valentía de su sátira y se manifiesta dispuesto a seguirle en este aspecto. Pero elogiará igualmente el *ars*, el cuidadoso y paciente bien hacer de Horacio (*lucerna Venusina*) y trabajará meticulosamente el estilo y la estructura de sus sátiras, dejando su ira e indignación en pura convención literaria.

En cuanto a la figura del poeta, Terencio tiene claro que éste debe conjugar armónicamente *ingenium* y *ars*.

En la acusación de sus adversarios de haberse dedicado a la poesía confiado más en el talento (*ingenium*) de sus amigos que en el suyo propio, queda claro que tanto para aquéllos como para Terencio, el talento personal debe ser el fundamento y la guía esencial de todo poeta.

Pero al mismo tiempo manifiesta repetidamente que la actividad poética es un arte que requiere conocimientos, dedicación (*studium*) y trabajo (*labor*).

Horacio se aviene finalmente al compromiso peripatético del equilibrio *ingenium-ars* (de nada sirve el *ars* sin una rica inspiración e inversamente de poco sirve el *ingenium* sin cultivar) después de haber dado preeminencia en su primera etapa poética al *ingenium*, tal como hace también Juvenal.

Para éste haber recibido una formación literaria y retórica posibilita la dedicación a la literatura pero en absoluto es garantía de perfección poética. Al contrario, el sistema educativo de la época, desconectado de la realidad y perdido en inútiles erudiciones mitológicas y en artificiosos métodos, es la causa de la mediocridad literaria de la época.

Cierto que la poesía es un arte que requiere aprendizaje de recursos y técnicas y un ejercicio continuo pero la diferencia entre un poeta mediocre e incluso bueno y el *egregius vates* estriba en el talento innato que éste posee, en su inspiración no común que se manifiesta en la originalidad de sus obras.

Juvenal repite muchos de los tópicos literarios sobre la inspiración que aparecen en Horacio: las Musas, Apolo, Baco, alejamiento del bullicio de la ciudad, agua de las fuentes consagradas a las Musas, el vino, etc. Pero cuando Juvenal habla en serio, afirma que la sobriedad es mucho más fructífera que la embriaguez y el paciente trabajo nocturno a la luz de la lucerna sustituye a la idílica soledad campestre.

Crudamente realista es su afirmación de que no puede haber inspiración cuando la mente del poeta está preocupada por el propio sustento vital. La penuria imposibilita una inspiración de altos vuelos.

Juvenal se opone de esta forma a la idea transmitida a

través de máximas y sentencias de que la pobreza aguza el ingenio y por tanto favorece las artes, idea de la cual se había hecho eco Horacio al afirmar socarronamente que fue el hambre la que le impulsó a dedicarse a la poesía.

Prescindiendo de esta broma horaciana y de las tópicas convenciones literarias sobre la elección por parte de los dioses, la dedicación a la poesía es en todos los autores estudiados una decisión personal (*animus adpulit*), motivada por unas circunstancias externas concretas (como puede ser la degradación moral de la sociedad en el caso de Horacio y Juvenal, o los compromisos políticos con el emperador en algunas de las obras de Horacio) y fruto desde luego de una irresistible atracción personal hacia la composición literaria.

Sin embargo, esta actividad no es para ellos (tópicos literarios aparte) un puro pasatiempo (*otium*). Terencio afirma en *Hec.* 26 que la poesía es para él un *negotium*, privado del cual se vería reducido a la miseria y obligado a pasar hambre (*Pho.* 18).

Antes de su entrada en el círculo de Mecenas, Horacio, que vivía de los ingresos del cargo de *scriba quaestorius*, la concibió y practicó como laborioso entretenimiento personal que puede, sin embargo, ser de gran utilidad para la sociedad. Posteriormente el patronazgo de Mecenas le permitirá unir

indisolublemente vocación y profesión, *otium et negotium* con una dedicación íntegra a la actividad literaria.

Juvenal echa de menos en su época la generosidad de los grandes mecenas de épocas precedentes que hicieron posibles obras como las de Virgilio y Horacio, envidia la riqueza de Lucano que le garantiza su independencia literaria y advierte de los peligros que para ésta había supuesto el patronazgo del emperador en la época de Domiciano.

Al igual que Horacio, Juvenal describe una sociedad víctima en muchos de sus miembros de la manía de escribir. Escriben doctos e ignorantes, escriben jóvenes y ancianos, escriben los ricos, escriben personas sin recursos y algunos se ven obligados a abandonar la literatura y buscar otra profesión que les proporcione el sustento necesario; otros corroídos por la afición de escribir son incapaces de abandonarla y pasan mil necesidades para continuar adelante pero con notable detrimento para su inspiración.

Tanto Horacio como Juvenal se muestran víctimas de esta misma enfermedad de la sociedad imperial. Pero aun admitiendo que esta febril actividad poética es una auténtica locura, se trata de una locura muy leve y admisible porque la poesía puede reportar a la sociedad numerosas utilidades.

Ambos censuran las lecturas o recitales públicos de poesía que se habían convertido en un simple instrumento de propaganda de las obras de un autor semejante a la captación de votos en las campañas políticas. El poeta actúa movido por el afán de darse a conocer y de adquirir pronto la fama y la gloria. Lo cierto es que se se habían reducido a un banal intercambio de mutuos cumplidos entre poetas y a un recíproco atormentarse con interminables sesiones.

Terencio, Horacio y Juvenal coinciden en que la actividad literaria tiene de cara al público una evidente función lúdica y de entretenimiento. Ninguno, sin embargo, la reduce a eso exclusivamente. Horacio lo proclama abiertamente varias veces en sus escritos literarios. Terencio afirma que su misión es servir a los intereses del público. Por ello no se limita a complacer los gustos de éste sino que manteniéndose fiel a sus propios ideales artísticos intenta con gran habilidad formarlo en los elevados gustos y principios literario-filosóficos de la élite cultural en la que él mismo se movía.

Juvenal afirma en varias ocasiones que la poesía tiene una función de entretener y deleitar. En cambio, no necesita aludir directamente a la función moral de la poesía satírica ya que ésta es inherente al género: censurar el vicio, sacarlo a la luz

es el primer paso para erradicarlo.

La actitud de Terencio y la de Horacio con respecto al público es totalmente diferente y viene marcada por los géneros literarios que ambos cultivaron, por su personal situación socio-económica y su propia fama y consolidación poética.

Terencio como joven y nuevo poeta dramático necesita ganarse al público: le pide que conozca a fondo sus obras contemplándolas en silencio y lo constituye en juez de las mismas rogándole imparcialidad, benevolencia y una actitud favorable.

Horacio gracias a su independencia y solvencia económica se proclama poeta de élites: sólo confiará sus escritos a un reducido grupo de amigos y expertos críticos literarios; el pueblo es totalmente profano en cuestiones literarias. A la plebe que asiste al teatro le llama incluso asno sordo y su actitud es un verdadero espectáculo más divertido que la propia representación.

También Juvenal considera que contemplar la variada y a veces ridícula actividad humana constituye una diversión y un entretenimiento mayores que contemplar una comedia o un mimo.

Con motivo de la lectura pública de la *Tebaida* de Estacio describe a un público (peyorativamente denominado con el término

vulgus) totalmente embelesado y arrobado, exagerando la actitud de una masa inculta e ignorante de la auténtica calidad poética.

Como puede apreciarse en el apéndice de vocablos literarios que viene a continuación, los términos literarios comunes a los tres autores se refieren o bien a términos generales de la actividad poética o del poeta (*ars, auctor, ingenium, natura, poeta, res, scribere, studium, etc.*) o bien a la poesía dramática (*agere fabulam, facere fabulas, ludus scaenicus, persona, spectare fabulam, etc.*).

La misma apreciación puede servir para los términos comunes a Terencio y Horacio ya que su tema en común sigue siendo la poesía dramática (valgan de ejemplo *actor, actus, fabula, partes, vertere fabulas, etc.*) y las alusiones al poeta y a su actividad (*aemulari, male scribere, vitium, peccatum, etc.*).

En cuanto a los vocablos comunes a Horacio y Juvenal se observa que hacen referencia a aspectos más variados (sátira, épica, historia, recitación poética...) y que además de términos literarios de tipo general como *carmen, dictum, scriptor, vates, verbum, versus, etc.*, existen expresiones muy específicos de la crítica literaria como *castigare carmen, divina mens, genus operis, lex operis, urbanus poeta* o relacionados con la retórica como *color, eloquium, facundia, gravis, vis verborum, etc.*

En fin, la original decisión terenciana de utilizar la propia obra poética como vehículo para justificar la dedicación a la actividad literaria y la elección de un determinado género literario como campo para la creación poética, para exponer el propio credo poético en actitud polémica frente a determinadas corrientes contemporáneas y precedentes, invocando, no obstante, la autoridad de los más eximios cultivadores del género, así como para recalcar insistentemente la originalidad de la propia obra tomada como índice de la personal capacidad poética y como clave del éxito y de la gloria literaria, dejará profunda huella en la literatura latina.

En adelante las obras de los poetas latinos aparecen salpicadas de forma generalmente asistemática de estos juicios literarios.

Horacio y Juvenal, al igual que otros poetas como Propertio, Ovidio, Persio, Marcial, etc., son buen ejemplo de ello. Todos ponen de manifiesto que existe una fuerte influencia de la tradición y de las diversas doctrinas poéticas griegas y que han recibido una sólida formación retórica que se refleja de forma notoria en muchos de los términos utilizados en sus apreciaciones literarias.

A P E N D I C E

En este apéndice se recogen aquellos términos y expresiones literarias comunes a todos o parte de los autores estudiados.

1. TERMINOS COMUNES A TERCENCIO, HORACIO Y JUVENAL.

<i>agere:</i>	- <i>exemplar</i>	- <i>fabulam</i>
- <i>fabulam</i>	- <i>fabula</i>	- <i>facta</i>
- <i>mimum</i>	- <i>verbum</i>	- <i>res gestas</i>
- <i>poemata</i>	- <i>versiculus</i>	- <i>sermone</i>
- <i>rem</i>	<i>ingenium</i>	<i>res</i>
- <i>uxorem</i>	<i>ludus:</i>	<i>scribere:</i>
<i>ars</i>	- <i>litterarum</i>	- <i>carmina</i>
<i>auctor</i>	- <i>scaenicus</i>	- <i>fabulas</i>
<i>comoedia</i>	<i>narrare</i>	- <i>poema</i>
<i>facere:</i>	<i>natura</i>	- <i>saturam</i>
- <i>carmina</i>	<i>palma</i>	- <i>versus</i>
- <i>fabulas</i>	<i>persona</i>	<i>spectare</i>
- <i>versus</i>	<i>poeta</i>	- <i>fabulam</i>
<i>graecus, -a, -um:</i>	<i>referre:</i>	<i>studium</i>

2. TERMINOS COMUNES A TERCENCIO Y HORACIO.

<i>actor</i>	<i>convenire</i>	- <i>fabula</i>
<i>actus</i>	<i>decet</i>	- <i>fides</i>
<i>adesse:</i>	<i>fabula</i>	- <i>fidicen</i>
- <i>spectator</i>	<i>favere:</i>	- <i>poeta</i>
- <i>tibia</i>	- <i>poetae</i>	- <i>verbum</i>
<i>aemulari</i>	<i>gerere:</i>	<i>laus</i>
<i>aequus, -a, -um:</i>	- <i>rem</i>	<i>levis, -e:</i>
- <i>animus</i>	<i>iniquus, -a, -um:</i>	<i>plectrum</i>
- <i>materia</i>	- <i>lector</i>	<i>scriptura</i>
- <i>poeta</i>	- <i>poeta</i>	<i>licet</i>
- <i>potestas</i>	- <i>spectator</i>	<i>locus</i>
<i>animus</i>	<i>iudex</i>	<i>male:</i>
<i>bene:</i>	<i>labor</i>	<i>scribere</i>
- <i>vertere</i>	<i>laedere:</i>	<i>melius:</i>
<i>bonus, -a, -um:</i>	- <i>poeta</i>	- <i>dicere</i>
- <i>carmen</i>	- <i>poetam</i>	- <i>poema</i>
- <i>fabula</i>	<i>latinus, -a, -um:</i>	<i>novus, -a, -um:</i>
- <i>poema</i>	- <i>carmen</i>	- <i>comoed.</i>
- <i>poeta</i>	- <i>comoedia</i>	- <i>persona</i>

- poeta	<i>purus, -a, -um:</i>	<i>vendere:</i>
- verbum	- oratio	- fabulam
<i>opera</i>	- verbum	- poema
<i>partes</i>	<i>stare:</i>	<i>vortere:</i>
- primae	- actor	- fabulas
- secundae	- fabula	<i>vetus, -eris:</i>
<i>peccatum</i>	<i>stilus</i>	- fabula
<i>placet:</i>	<i>studere</i>	- poeta
- carmen	<i>tenuis, -e:</i>	- scriptor
- fabula	- oratio	<i>virtus:</i>
- poema	- poeta	- actoris
- poeta	- spiritus	- verborum
<i>populus</i>	- tibia	<i>vitium</i>

3. TERMINOS COMUNES A HORACIO Y JUVENAL.

<i>ambitiosum</i>	<i>doctus, -a, -um:</i>	<i>legere:</i>
<i>auditor</i>	- grammaticus	- rem
<i>aulaeum</i>	- poeta	- versus
<i>Camena</i>	<i>elegi, -orum</i>	<i>lex:</i>
<i>canere</i>	<i>eloquium</i>	- loquendi
<i>cantare</i>	<i>facundia</i>	- operis
<i>cantus</i>	<i>fama</i>	<i>libellus</i>
<i>carmen</i>	<i> fingere:</i>	<i>liber, libri</i>
<i>castigare:</i>	- carmen	<i>magnus, -a, -um</i>
- carmen	- verbum	- mens
- verba	- versus	- poeta
<i>color</i>	<i>foedus, -a, -um:</i>	<i>malus:</i>
<i>componere</i>	- cantus	- carmen
<i>corona</i>	- carmen	- liber
<i>cothurnus</i>	<i>genus:</i>	<i>materia</i>
<i>charta</i>	- dicendi	<i>membrana</i>
<i>deducere:</i>	- operis	<i>mens</i>
- carmen	<i>grammaticus</i>	<i>mimus</i>
- poema	<i>grandis, -e</i>	<i>minor:</i>
- versus	<i>gravis, -e</i>	poeta
<i>dicere:</i>	<i>hedera</i>	<i>modus</i>
- carmen	<i>historia</i>	<i>Musa</i>
- modos	<i>ignotus, -a, -um:</i>	<i>notus, -a, -um:</i>
<i>dictum</i>	- carmen	- poeta
<i>divinus, -a, -um:</i>	- res	- scriptor
- carmen	<i>laudare:</i>	- verbum
- mens	- carmen	<i>opus</i>
- Philippica	- poetam	<i>Pierides</i>
- vates	<i>lector</i>	<i>poeticus, a, um</i>

*pulpitum**recitare:*

- *carmen*
- *fabulas*
- *scripta*
- *versus*

*sal**satira**scaena**scriptor**sermo**sublimis, -e:*

- *carmen*
- *natura*
- *versus*

*theatrum**togata**tragicus, -a, -um**tragicus, -i**tragoedus**urbanus, -a, -um:*

- *poeta*

*vates**vena:*

- *benigna*
- *dives*
- *publica*

*verbum**versus**vis:*

- *verborum*

volgus

I N D I C E D E C I T A S

(Las citas están organizadas por orden alfabético de autores y de obras dentro de cada autor. El guarismo que sigue a los dos puntos corresponde al número de página de este estudio y el que les precede indica el verso o parágrafo o poema. La separación entre pasajes se indica con punto y coma.)

AGUSTIN (SAN)

Civ. D. IV, 3: 970.

ANTIFANES

A. P. XI, 322: 636.

ANTOLOGIA LATINA

IV, 26: 878 n.43.

ANTOLOGIA PALATINA

VII, 410 (*Diomedes*): 308 n.4.

APOLONIO DE RODAS

II, 404: 936 n.51; III, 42: 936 n.53; IV, 761: 936 n.53.

APPENDIX VERGILIANA

Catalepton 10: 633; 11: 623.

Culex 35: 411 n.11.

APULEYO

Apol. 38: 230.

ARISTOFANES

Ran. 1008-1009: 581; 1030-1036: 295 n.12 y 585-586; 1054-1055: 579; 1060: 309 n.7; 1119-1120: 8.

ARISTOTELES

E. N.: 1127 b 25: 394 n.1; 1128 a 9-24: 394 n.1; 1140 a 17: 562 n.21.

Poet.: 1447 a 28: 558 n.20;

1447 b 13-15: 481; 13-17: 373 n.5; 18-19: 373 n.6;

1448 a 17-18: 3; 30-34: 160 n.26;

1448 b 13-14: 569; 15-16: 570; 24 ss.: 237 n.49 y 295 n.13; 34: 295 n.10;

1449 a 9: 306 n.3; 18: 310 n.9; 18-19: 359 n.7; 19 ss.: 237 n.50; 20: 309 n.7; 31-33: 2; 32-

- 36: 394 n.1;
- 1449 b 1 ss.: 310 n.10; 5-7: 160 n.26; 9-20: 285; 24
ss.: 318 n.1 y 570;
- 1450 a 5-6: 245 n.67; 15-18: 318 n.2; 38: 318 n.3 y
336 n.1.
- 1450 b 15 ss.: 619; 34: 236 n.47; 35-38: 172-173;
- 1451 a 5-15: 355; 16 ss.: 326 n.22; 16-32: 189; 22:
564; 23 ss.: 295 n.10; 29 ss.: 329; 30 ss.:
201; 32 ss.: 320 n.6; 38: 191;
- 1451 b 5-7: 570; 8-9: 322; 19-26: 324 n.14; 20: 344
n.21; 22: 344 n.20; 27: 373 n.5; 27-28: 578;
27-29: 481 n.2; 33: 194 n.14;
- 1452 b 16: 355 n.4; 19-20: 8; 20-21: 13 y 81;
- 1453 a 8-10: 3; 12-13: 20; 25: 319 n.4; 39: 320 n.6.
- 1453 b 1 ss.: 353-354; 1-11: 619; 12-13: 353 n.1;
23: 319 n.5; 25: 324 n.14;
- 1454 a 17: 347; 17-19: 245; 22: 338; 26: 347; 33:
320 n.6; 37 ss.: 357;
- 1455 a 27: 546 n.7;
- 1455 b 1-2: 330; 12-13: 323 n.13;
- 1456 a 25-31: 360; 29-30: 14;
- 1458 a 18: 212 n.1 y 731 n.25; 19-26: 212; 21 ss.:
329; 30 ss.: 295 n.10 y 11; 31 ss.: 329;
- 1458 b 11-12: 218 n. 15;
- 1459 a 12: 237 n.50;
- 1459 b 2 ss.: 331; 11: 286 n.3; 17: 287 n.4; 31 ss.:
237 n. 48; 32 ss.: 294;
- 1460 a 1 ss.: 237 n.52; 5: 295 n.10 y 11; 9-10: 329-
330; 12-13: 331; 18-19: 331; 25: 192; 27:
331;
- 1460 b 2: 331; 17: 331 n.33; 17-18: 573; 22 ss.:
573;
- 1461 a 25: 234 n.45;
- 1462 b 4: 325 n.17.
- Pol.* 1336 b 3 ss.: 581 n.27;
1341 a 28-32: 365 y 538 n.1;
1342 a 19-26: 365 n. 13.
- Rhet.* 1356 a 1 ss.: 497 n.26;
1371 a 21-b 25: 570 n.11;
1389 a 3-8: 339 n. 11; 15: 339 n.9; 19: 339 n.8;
1389 b 6: 339 n.7; 28 ss.: 339 n.12; 31 ss.: 339
n.13; 34: 339 n.15;
1390 a 6 ss.: 339 n.17; 21: 339 n.16;
1404 a 31 ss.: 237 n.50;
1404 b 1-2: 731 n. 25; 3-4: 173 n. 11; 5-26: 383-
384; 12-18: 174 n. 12; 24-25: 219; 25 ss.:

- 481 n.2;
 1405 b 33-34: 173 n.10;
 1406 a 16: 173 n.10;
 1407 a 32 ss.: 234 n.45;
 1408 a 10: 240 n.57; 10-17: 173-174 y 183 n.3; 12-
 14: 240; 16: 242 n.60; 23: 242 n.61; 26 ss.:
 246;
 1408 b 11 ss.: 546 n.7; 33: 237 n.50;
 1414 a 26: 173 n. 10;
 1414 b 19-21: 9;
 1415 a 12 ss.: 327;
 1419 b 2-9: 394 n.1.
Soph. 165 a 7: 224 n.32.

ARISTOXENO

Athen. XIV, 362 b: 366.

AURELIO VICTOR

Caes. 14, 1: 914 n.30; 14, 3: 914 n.30.

AUSONIO

Id. IV, 55-56: 954 n.85.

BAQUILIDES

Frag. 14, 1: 420 n.19.

CALIMACO

Aitia I, 19-24: 411; I, 25: 424 n.22.

Epigr. 21: 417 n.16.

Himno a Apolo 105-112: 417 n.16; 108 ss.: 503.

Frag. I, 24: 799.

CALPURNIO SICULO

Ecl. IV, 23, 31 y 88: 917.

CARISIO

G. L. K. I, 241: 396 n.10.

CATULO

1, 4: 744; 3, 16-18: 888 n.59; 9: 636; 95, 1-2: 601 n.2;
 95, 9: 254; 95, 9-10: 610 n.1.

CESAR

De anal. (frag. ap. GEL. *N. A.* I, 10): 231 n.39.

B. H. 11, 3: 398 n.11.

CESIO BASO

G. L. K. VI, 271: 427 n.29.

CICERON

Ac. post. I, 24-25: 224 n.31.

Ad fam. VII, 1, 1: 607 n.3; 1, 2: 618 n.10; IX, 10: 648, 677; IX, 15: 876 n.38; IX, 16, 7: 876 n.38.

Ad Att. I, 6, 1: 36; IV, 15, 6: 616 n.8; VII, 3, 10: 68; VIII, 11, 6: 37.

Br. 45: 538 n.1; 63: 697 n.12; 71 ss.: 150 n.9; 75: 298 n.16; 82: 277; 132: 637; 133-134: 481 n.28; 156 ss.: 150 n.9; 186: 697 n.12; 188: 116; 193: 553; 224: 486 n.12; 258: 159 n.25.

De amic. 89: 68; 93: 68.

De div. I, 66: 760; I, 80: 546.

De fin. I, 2, 4: 396 n.9; I, 7: 159; III, 3: 224 n.31; III, 4: 220 n.22.

De inv. I, 2 ss.: 585 n.33; I, 7: 982; I, 9: 206; I, 20: 80 y 81; I, 25-26: 81; I, 28: 185 n.10; I, 57: 226.

De leg. I, 5: 889 n.62; I, 6: 889 n.61; II, 39: 366.

De leg. agr. II, 45: 144.

De off. I, 27: 174 n.15; 71: 144; 93: 174 n.15 y 183 n.1; 103: 697 n.12; 104: 394 n.2; 112: 144; 133: 581 n.28.

De opt. gen. or. I, 2: 159 n. 25; I, 6: 553; I, 14: 421 n.21.

De or. I, 20: 555 n.3; 33: 555 n.3; 51: 266; 72: 555 n.3; 109: 226; 110: 553; 118: 552; 137-149: 549; 255: 822 n.35.

II, 7: 432 n.40; 20: 178 n.27; 25: 511; 36: 889 n.61; 51: 889 n. 61; 62: 889 n. 61 y 62; 73: 221 n.24; 85-86: 553; 90: 421 n.21; 128: 574; 154: 119; 194: 546; 199: 553;

III, 39: 227; 42-43: 581 n. 28; 53: 178 n. 27; 54: 555 n. 3; 90: 275; 103: 822 n.36; 125: 220 n.23; 149: 224 n.31; 150: 223; 154: 216; 170: 227 y 229; 171-172: 723; 177: 219 n.21 y 981; 201: 723; 210 ss: 174 n.16 y 178 n.27; 239: 209; 325: 327.

De rep. IV, 11: 486 n.12.

Or. 1-17: 564; 4: 555 n.2; 7: 552; 20: 288, 415 n.14, 697 n.12, 723 y 869 n.31; 22: 555; 36: 159 n.25; 42: 981; 47: 555 n. 4; 61-62: 224 n.31; 62: 742; 67: 375 y 482; 69: 574; 70: 179 n.29; 70-71: 178 n.27; 73: 183 n.4; 73-74: 174 n.16; 74: 71 y 178;

75: 981; 76: 260 n.3, 288, 383 n.14, 707 n.19;
 78: 37 y 217; 79: 740; 80: 219 n.21; 87: 697
 n.12; 89: 697 n.12; 91: 723; 99: 288; 100: 288;
 102: 288; 111: 288, 869 n.31; 113: 555 n.8; 119:
 555 n.6; 120: 555 n.7; 121-122: 555 n.8; 123: 174
 n.16; 150-160: 232 n.41; 155: 227; 157: 232 n.41;
 159: 227; 160: 226; 163: 219 n.21; 171: 421 n.21;
 184: 394 n.3; 192 y 196: 707 n.19; 198: 275; 211:
 220 n.22.

Par. or. 3: 206; 69-70: 982.

Pro Arch. 1 y 15: 564; 8: 822 n.35.

Pro Cael. 6: 130.

Pro Planc. 7: 116; 59: 159 n.25.

Pro Qu. Ros. 4: 144.

Pro Ses. 118: 160; 120: 395 n.6.

Pro Sex. Ros. 48: 144.

T. D. I, 3: 150 n.9; 26: 822 n.35;

II, 49: 159 n.25.

CINNA

Anth. 76: 957.

CRUQUIUS

Sch. ad Hor. A. P. 446: 647;

Sch. ad Hor. Sat. I, 1, 67: 398;

Sch. ad Hor. Sat. I, 10, 83: 623.

DEMETRIO

De interpr. 113: 325 n.19.

DEMOCRITO

Frag. B 18: 544.

DIOGENES LAERCIO

VII, 60: 759; VII, 110: 847 n.16.

DIOMEDES

G. L. K. I, 487-488: 313 n.14; I, 488, 4: 667; I, 490: 396
 n.10; I, 491, 2: 359.

DION CASIO

LXII, 29: 939 n.64; LXVII, 9: 863; LVIII, 12: 999.

DOMICIO MARSO

Frag. Poet. Lat. 111: 454.

DONATO

- Comm. ad Ter. Ad.* 11: 60; 12: 23; 24: 18 y 112.
Comm. ad Ter. Andr. 1: 91 y 99; 3: 126; 6: 11; 7: 93; 8: 125 y 131; 12: 136; 13: 53-53; 14: 50; 16: 43; 24: 105 y 115; 26: 55; 301: 83; 771: 50; 977: 83.
Comm. ad Ter. Eun. 7: 60 y 128; 10-13: 6; 26: 62; 27-28: 62; 440: 83.
Comm. ad Ter. Hec. praef.: 356 n.5; 1: 17 y 127; 2: 131-132; 3: 121; 8: 90; 12: 126; 15: 76; 31: 114; 39: 82; 48: 114; 49-51: 97; 825: 50.
Comm. ad Ter. Pho. praef.: 83; 4-8: 141; 6-8: 4; 17: 122; 24: 23; 29: 117-118; 30: 105 y 117; 34: 113.
Vita Verg. 11, 41: 931; 12, 48: 925; 22: 263 n.5.

ENNIO

- Ann.* 213-214: 298 n.15.
Sat. 21: 548 n.13.

ENNODIO

- Carm. I, 7 praef.* 9-12: 947.

EPICURO

- De nat.* XXVIII, frag. 2 ss.: 243-244.
Ep. ad Herod.: 75-76: 224 y 244.

ESCOLIOS

- Sch. Bembina ad Ter. Heaut.* 4: 25; 6: 19; 44: 82.
Comm. Antiquior ad Ter. Heaut. 6: 19.

ESTACIO

- Silv. I, praef.*: 887 n.57; 2 y 21: 887 n.57.
 II, 1, 117-119: 932 n.49; 7, 75: 299 n.19; 7, 75-80: 939 n.63.
 III, 1, 61-63: 944.
 IV, 9, 1-6: 912 n.27.
 V, 2, 25: 917.
Theb. VII, 794 ss.: 866 n. 29; VIII, 751 ss.: 866 n.29; X, 927 ss.: 866 n.29; XII, 811: 942.

ESTRABON

- I, 2, 3: 558 n.16, 567 n.1 y 580; 2, 8: 580 n.25.

EUGRAFIO

Comm. ad Ter. Andr. pról.: 9; 13: 53; 24: 119; 26: 55.

Comm. ad Ter. Eun. pról.: 58; 27: 62-63; 35: 64.

Comm. ad Ter. Heaut. 1: 73; 4: 28; 6: 19; 7: 85; 36: 17;
46: 135.

Comm. ad Ter. Hec. 8: 90.

Comm. ad Ter. Pho. 5: 139; 6: 73; 23: 105.

EUTROPIO

VIII, 7, 2: 914 n.30.

EVANCIO

De fab. III, 9: 83.

FEDRO

Fab. I, 3: 421 n.20.

FESTO (PAULO)

12: 397; 78, 15: 115; 86: 699.

FILIPO

A. P. XI, 321: 636.

FILODEMO

De poem. V, col. 4 y 5: 758; 9, 5-9: 325; 10, 33 ss.: 325
n.19; 11, 2: 564 n.23 y 758; 11, 26: 758; 12, 1:
758; 13, 10: 571; 29, 28: 567 n.2.

HV, IV, 151: 219 n.19.

FILOSTRATO

Apoll. VI, 11: 309 n.5.

Sophist. IX, 1: 309 n.5.

FRONTINO

Strat. I, 10, 1: 153 n.11; IV, 7, 6: 153 n.11.

GELIO

N. A. I, 10: 231 n.39; II, 22, 1-2: 932 n.49; II, 23: 40;
IV, 14: 156 n.18; XII, 13 y 16: 227; XIII, 11, 5:
932 n.49.

HESIODO

Theog. 21 ss.: 542 n.2; 30: 904 n.13; 93: 542 n.2.

HIGINO

Fab. 188: 936 n.51.

HISTORIA AUGUSTA

14. 5 y 8: 915; 15. 10: 915; 16. 1: 915.

HOMERO

Il. II, 484 ss.: 542 n.1; III, 179: 157 n.24; V, 859-862: 870; VI, 261 ss: 548 n.12; IX, 443: 157 n. 24; XII, 322 ss.: 839 n.1; 380: 869 n.34.

Od. VIII, 44 ss. y 64 ss.: 542 n.2; XXI, 293-304: 548 n.12; XXII, 342 ss.: 542 n.2.

HORACIO

A. P. 1-5: 189; 6: 726; 6-9: 190; 8-9: 572; 9: 764; 9-10: 191; 10: 656; 11: 191 y 807; 12-13: 191 y 572; 14: 705 y 733; 14-18: 193; 15-16: 267; 19: 194 y 207; 19-21: 194; 21-22: 195; 23: 188, 196, 791 y 804; 24: 805; 24-25: 197; 25: 197 n. 19, 261, 658 y 776; 25-26: 253-254; 25-28: 197; 26: 233-234, 722, 747, 768, 769; 27: 651, 704, 722 y 803; 28: 233, 708, 722, 769 y 791; 29: 229, 778, 804 y 805; 29-30: 198; 31: 58, 185, 197 n.18, 198, 199, 654 y 822; 32-34: 163 n.31; 32-35: 200; 33: 710; 34: 188 y 801; 35: 674; 38: 733 y 783; 38-39: 188; 38-40: 202 y 529; 39: 822; 40: 229, 771 y 778; 40-41: 202, 206 y 207; 41: 207, 698 y 749; 42: 807; 42-45: 208; 45: 207, 656 y 666; 46: 557, 765, 769, 798 y 810; 46-48: 211-212; 47: 684 y 808; 48: 808; 48-51: 224; 49: 712; 49-50: 226;

50: 808 y 810; 51: 228, 726 y 773; 52: 808; 53: 752, 808 y 809; 53-59: 228; 55: 301; 55-58: 742; 56: 229, 716 y 728; 56-57: 231 n. 38; 56-58: 299; 57: 791; 58: 726; 59: 743; 60-62: 227; 61: 808 y 810; 62: 808, 810 y 823; 63: 227; 68-69: 227; 69: 221 n.25, 707 y 790; 70: 222, 822 y 823; 70-72: 227; 71: 221 n.25, 225, 707 y 823; 73: 288, 289 y 294-295; 73-76: 237; 73-85: 282; 74: 745 y 784; 75: 451 y 812; 75-78: 438-439; 76: 786; 77: 453, 656 y 692; 78: 703 y 718; 79: 237, 246, 773, 774 y 775; 80: 676, 704, 754 y 792; 80-82: 385; 81: 246, 653 y 788; 81-82: 237; 82: 247, 645 y 779; 83: 407, 543 n.3, 700 y 740; 84: 408; 85: 408, 441 y 777; 86: 672 y 748; 86-87: 239 y 275; 86-88: 560; 87: 556 y 764; 89: 694, 778 y 813; 89-91: 240; 90: 792; 90-91: 666 y 687; 91: 247, 663 y 741; 92: 241, 247 y 680; 93: 372, 673 y 825; 93-94: 241; 94: 233, 345, 371 y 750; 95: 802; 95-98: 241 y 372; 97: 221 n.26, 371, 650 y 809; 98:

- 775 y 793; 99: 266, 575, 690 y 762; 99-100: 242;
- 100: 575, 651 y 656; 104: 729; 105-106: 809; 105-111: 243; 106: 247, 680 y 809; 107: 808 y 809; 111: 715 y 728; 112: 247, 349 y 686; 112-113: 245; 114-118: 246 y 343; 119: 318, 320, 324, 349, 573, 675, 698, 701 y 787; 119-130: 343; 120: 289 y 778; 121: 644; 121-122: 344; 125: 320, 656, 713 y 782; 125-127: 346; 126-127: 349 y 754; 127: 674; 128: 320, 347, 664, 685 y 773; 129: 646, 663 y 680; 129-130: 324; 130: 320, 772 y 773; 131: 203, 320, 324 y 325; 132: 325; 132 ss.: 265; 133: 819; 133-134: 326 y 421 n.21; 134: 710; 135: 275, 277, 747 y 889; 136: 661 y 784; 136-139: 327; 137: 291; 137-145: 289; 138: 687 y 983; 138-139: 193 n.12; 140: 713 y 777; 141: 740; 143: 731; 143-147: 328; 144: 331 y 736; 145: 292; 147: 289, 291 y 749; 148: 693 y 778; 148-149: 254; 148-150: 329; 149: 656;
- 150: 742 y 802; 151: 330 y 774; 151-152: 573; 152: 332 y 688; 153-156: 337 y 770; 154: 657 y 756; 155: 661 y 756; 156: 739; 157: 338, 349 y 680; 158: 826; 158-160: 338; 161 ss.: 338; 165: 796; 167-168: 339; 175-178: 340; 176: 695; 177: 753; 178: 349 y 653; 179: 352, 645, 777, 779 y 782; 180-181: 618; 180-182: 352; 182: 793; 182-183: 687; 182-184: 353; 183: 782; 184: 698 y 741; 185: 770; 185-187: 353; 189: 645; 189-190: 14 y 355; 190: 695, 778 y 793; 191: 687 y 742; 191-192: 357; 192: 359, 729 y 754; 193: 645 y 679; 193-194: 753; 193-195: 360; 194: 646; 195: 653; 196-201: 361-362;
- 202: 801; 202-213: 363; 203: 791 y 798; 204: 646 y 679; 206: 611 n.2 y 770; 208 ss.: 538 n.2; 211: 727, 736 y 743; 214: 654; 214-219: 363-364; 215: 774; 216: 700 y 825; 217: 692 y 698; 220: 307, 663, 668 y 671; 220-224: 311; 221: 384, 765 y 781; 222: 379, 380, 705 y 717; 223: 380, 739 y 744; 224: 793; 225: 384; 225-230: 380; 226: 380, 675 y 782; 229: 743 y 790; 230: 708, 712 y 744; 231: 712 y 802; 231-239: 381; 233: 384 y 782; 234: 221 y 743; 235: 781, 784 y 810; 236: 672; 237-238: 345; 240: 670 y 788; 240 ss.: 260; 240-243: 382; 241: 261; 242: 656, 719 y 788; 242-243: 214; 243: 221 n.25, 229, 707 y 809; 244: 718 y 782; 244-247: 384; 246: 229 y 813; 247: 686; 248-249: 616; 249: 772;

- 250: 652, 675 y 689; 251: 386, 709 y 797; 252: 709, 754 y 803; 252-254: 387; 253: 710; 255: 706; 255-258: 387 y 798; 256: 794; 258-260: 395; 259: 803; 260: 770 y 817; 261: 263, 712 y 747; 261-262: 387 y 396; 262: 561, 655, 676 y 772; 263: 235 y 763; 263-264: 388; 263-274: 376; 264: 712, 768 y 807; 265: 727, 783 y 805; 265-269: 389; 266: 753 y 769; 267: 765 y 807; 268: 419, 694 y 720; 268-269: 166 n.35; 270: 745; 270-274: 394; 271: 720 y 780; 272: 736; 273: 377 y 685; 274: 277 y 725; 275: 543 n.4, 660, 703 y 716; 276-278: 308; 277: 645 y 661; 278: 371, 754 y 777; 278-280: 309; 279: 774; 280: 371 y 676; 281: 673; 281-284: 310; 282: 376, 720, 821 y 822; 283: 679; 285-288: 314; 285-294: 388; 286: 680; 286-287: 820; 287: 656; 288: 688, 771 y 801; 289-291: 60 y 315; 291: 720, 727, 738 y 764; 292: 670 y 778; 292-294: 263; 293: 502, 667 y 728; 294: 666; 295: 655 y 714; 295-296: 562; 296: 421 y 768; 296-297: 547; 297-301: 597; 298: 549;
- 303: 762; 306: 740, 748 y 783; 307: 764; 308: 680, 693 y 821; 309: 557, 777, 780 y 783; 309-310: 179 n.29; 310: 203, 347, 557, 678 y 778; 311: 202-202, 778, 788 y 811; 312: 294 y 559; 312-316: 347, 349, 559; 315: 294; 316: 348, 349, 675 y 754; 317: 203, 348, 349, 558 y 694; 317-318: 221 n. 27; 318: 559, 689, 710 y 826; 319: 729 y 776; 319-320: 695-696; 319-321: 266-267 y 337; 320: 221 n.24, 395, 396 n.8, 770 y 807; 321: 575, 611 n. 2, 739, 747, 770 y 815; 322: 266, 575, 745, 778 y 813; 323: 714 y 750; 323-324: 750; 324: 543 n.3, 720 y 740; 325 ss.: 267; 330-332: 537; 331: 670; 331-332: 665; 333: 567, 575, 682, 764 y 772; 333-334: 268 n. 12; 334: 575, 683 y 738; 335: 255 y 658; 335-337: 254 y 572; 338: 192, 572 y 701; 338-340: 332; 339: 695; 340: 572; 341: 762; 341-344: 573; 342: 762; 343: 575, 690 y 804; 343-344: 184 n.5, 268 n.12 y 270; 344: 571, 575 y 682; 345: 726; 345-346: 574; 346: 784 y 785;
- 351: 663 y 742; 351 ss.: 595; 352: 712 y 733; 354: 753 y 784; 355: 807; 357: 671; 357-358: 597, 736 y 765; 359: 296, 509, 690 y 765; 360: 287, 296 y 748; 361: 761; 364: 718; 365: 575 y 756; 366: 608 y 826; 367: 685; 369-370: 645; 372: 768; 372-372: 179 y 552; 372-378: 595; 377: 575, 716, 719 y 761; 377-378: 552; 379-382: 560; 382: 656 y

- 816; 386-388: 554; 387: 718 y 783; 387-388: 607;
 388: 458; 388-389: 263 y 602; 389: 682 y 734;
 389-390: 601; 390: 692 y 827; 391-407: 385-386;
 395: 800; 396: 557 y 781; 396-400: 587; 396-407:
 268 n.12;
- 400: 707, 743, 805 y 806; 401: 295, 445, 663 y 715;
 401-406: 588; 402: 282, 455; 402-403: 450; 403:
 663 y 815; 405: 730 y 737; 407: 543 n.3 y 740;
 408: 556 n.11, 655, 665, 720 y 741; 408-411: 270;
 408-409: 562; 409: 556 n.10, 795 y 806; 409 ss.:
 262; 409-410: 184 n.9; 409-411: 563; 410: 556 y
 714; 412-413: 561; 412-414: 262; 414: 661; 414-
 415: 561; 416: 595, 761 y 911 n.26; 419: 911
 n.26; 419-421: 603; 426-428: 603; 427: 816; 428:
 604, 658, 777 y 930; 429-430: 604; 433: 597 y
 604; 436: 668; 436-437: 603; 438: 675 y 776; 438-
 439: 260 y 606-607; 440: 682; 440-444: 607; 441:
 818; 442: 682; 443: 810; 444: 596; 445: 605, 778
 y 813; 445-449: 234; 445-451: 605; 446: 646 y 812;
 446-448: 233; 447: 776; 447 ss.: 255 n.7 y 750;
 448: 731 y 812; 449: 653 y 684; 451: 745; 451-
 452: 606; 452: 766; 453-476: 598; 455: 768 y 770;
 455-460: 599; 457: 796 y 818; 464-465: 599; 470:
 816; 472-474: 599; 474: 776; 475-476: 600.
- Carm. Saec.* 3: 584; 5: 813; 6: 583; 7-8: 407 n.4; 8: 669;
 29: 584; 31: 584; 34: 584; 51: 584; 57: 584; 62:
 543 n.4 y 659; 63: 654; 70: 584; 73: 584; 75: 584
 y 679; 76: 684.
- Ep. I, 1,* 1: 543 n.4, 660 y 684; 3: 730; 10: 524, 730 y
 817; 10-11: 532; 11: 781; 34: 810 y 827; 51: 753;
 57: 728; 63: 741; 67: 398, 638, 764 y 792; 106-
 108: 952.
- Ep. I, 2,* 1: 784; 1-4: 296; 2: 777; 3-4: 294; 4: 685; 6:
 286, 695 y 741; 7: 291; 8: 289 y 694; 9: 289 y
 291; 10: 289; 11: 289 y 291; 12: 289; 14: 289;
 15; 292; 17-18: 294; 18: 289 y 582 n. 29; 23: 292
 y 827; 28: 289; 29: 291; 35: 726;
- Ep. I, 3,* 4: 655; 5: 675; 7: 288 y 289; 7-8: 590; 8: 292;
 9-14: 433 n.42 y 626; 12: 700; 13: 543 n.3, 653,
 726, 737 y 740; 14: 371, 372, 399 y 650; 15-17:
 626; 15-20: 421; 16-17: 786; 17: 785 y 907 n.15;
 21-22: 714; 21-25: 625; 23: 729; 24: 663 y 668;
 25: 707; 27: 545 y 781.
- Ep. I, 4,* 1: 718 y 789; 1-3: 463; 3: 460, 463, 624, 749,
 783 y 820; 4-11: 465; 9: 780; 12: 447; 12-14:
 467; 15-16: 466 y 468.

- Ep. I*, 6, 12: 847 n.16; 41: 782; 65-66: 455.
- Ep. I*, 7, 11: 805; 12: 721; 44: 529.
- Ep. I*, 8, 2: 740.
- Ep. I*, 12, 3: 775.
- Ep. I*, 13, 2: 825; 4: 726; 6: 678; 13: 796; 17: 663.
- Ep. I*, 16, 4: 784.
- Ep. I*, 17, 15: 743; 29: 754.
- Ep. I*, 18, 2: 825; 8-9: 820; 9: 183 y 726; 12-13: 810; 14: 735 y 752; 40: 761; 47: 543 n. 4; 71: 601.
- Ep. I*, 19, 1 ss.: 547 n.11; 1-14: 597; 2: 671 y 756; 3: 670 y 783; 3 ss: 421; 4: 768; 5: 543 n.4, 659 y 691; 6: 296; 7: 292; 7-8: 299; 9: 661; 10: 764; 15: 728; 17: 694, 710 y 822; 17-20: 421; 19: 710; 19-22: 820; 21: 772 y 820; 21-23: 423-424; 23: 709 y 772; 23-25: 424 y 472; 24: 487 n.13, 651 y 745; 24-25: 787; 25: 778, 807-808; 26-31: 426; 27: 655; 28: 543 n.3, 740, 754 y 798; 30: 811; 30-31: 414; 31: 663; 32: 684; 32-33: 472 y 701; 32-34: 432; 33: 711 y 824; 33-34: 616; 34: 721; 35: 464 y 749; 35-36: 721; 36: 650, 720, 747 y 771-772; 37: 611; 37-38: 613-614; 39: 433, 657 y 785; 39-40: 614; 40: 703 y 774; 41: 713 y 800; 41-42: 612-613, 786 y 931; 42: 221 n.24, 396 n.8, 744, 770, 776 y 785; 44: 770; 46-48: 639.
- Ep. I*, 20, 1: 726; 1-5: 613; 6: 601 y 692; 11: 824; 11-12: 613; 17-18: 615; 23: 756.
- Ep. II*, 1, 3: 761; 4: 789; 6: 288 y 582 n.29; 7: 291; 7-8: 292; 8: 699; 10-11: 292; 12: 289; 13-14: 199; 18-22: 149; 21: 152 y 650; 22: 152, 698 y 747; 23: 149-150, 152 y 699; 26: 150, 726, 806 y 825; 27: 150 y 740; 28-29: 152; 28-31: 150-151; 29: 784, 786 y 833 n.1; 30: 784; 32-33: 152; 34: 152 y 763; 34-39: 152; 35: 678; 36: 784; 37: 152 y 785; 38: 153 y 785; 39: 152-153 y 785; 40-44: 153; 41: 769; 43: 769; 47: 153; 48: 650 y 821; 48-49: 153; 49: 736;
- 50: 154, 157, 288, 702 y 781; 51: 156 y 676; 51-52: 299; 53-54: 297; 54: 761; 55: 158; 55-56: 158; 56: 154, 559, 689, 765 y 766; 57: 155, 675 y 801; 57-58: 159; 59: 155, 694 y 773; 59: 154, 160, 655, 705 y 820; 60: 800; 60-62: 162; 61: 784 y 792; 63: 162, 611, 753, 776 y 824; 64: 720, 736 y 769; 64-68: 163; 65: 693; 66-67: 684; 66: 234 n.42; 69: 682; 69-70: 669; 69-71: 163 y 297; 71: 664 y

- 669; 71-72: 163 y 259; 72: 664 y 667; 73: 680 y 808; 73-75: 164; 74: 234 y 812; 75: 762; 76: 165, 674 y 778; 76-77: 234; 76-78: 164; 78: 707, 771 y 807; 79: 776; 79-82: 396; 80: 695; 81: 164 y 778; 82: 645, 689 y 705; 83: 690, 756 y 776; 83-85: 164-165; 86: 667; 86-87: 165; 88: 116, 165, 714 y 756; 89: 165, 711, 720 y 747; 90: 716 y 744; 90-92: 166; 92: 721; 93: 538 y 744; 94: 151 n.10; 98: 703 y 802; 99: 538;
- 101: 538; 102: 151 n.10; 106-107: 553; 107: 539; 108: 611; 108-109: 597 y 924 n.41; 108-110: 539; 108-117: 846; 109: 783; 109-110: 554; 110: 669; 111: 819; 111-113: 532; 112: 843 y 957; 113: 678; 114: 721; 114-117: 559; 117: 539, 597, 689, 763, 913 n.29 y 924 n.41; 118-119: 540; 119-123: 553; 120: 796 y 814; 124-125: 592; 124-138: 268 n.12; 126: 764; 126-127: 579; 127: 788; 128-131: 581; 130: 777 y 791; 131: 592; 132: 583; 132-133: 582; 133: 543 n.3, 556, 716, 740 y 805; 133-137: 584; 134: 679; 134-138: 583; 138: 663; 139: 715; 139-144: 312; 145: 699 y 716; 145-146: 313; 147: 726; 147-155: 314; 148: 729; 149: 717;
- 153: 664; 155: 682; 156: 654; 156-157: 315; 157-158: 298; 158: 745; 159: 740; 161: 678; 162: 151 n.10; 163: 804; 164: 371, 687 y 819; 164 ss.: 280 y 563; 165: 370, 644, 741 y 796; 166: 656 y 793; 167-170: 260, 314 y 728; 168: 375 y 778; 169: 673; 169-170: 76; 170: 807; 170 ss.: 377; 170-171: 393; 171: 345, 346 y 752; 173: 346; 174: 393, 500, 774 y 792; 174-176: 346; 175-176: 394; 176: 696 y 795; 177: 782; 177-180: 617; 178: 793; 179: 720; 180: 779; 181: 752; 183-188: 617; 185: 663; 187-193: 618; 189: 657; 196: 824; 197: 730 y 770; 197-200: 620; 199: 741 y 784;
- 200: 695 y 825; 201: 800; 203: 237 n.51, 655, 730 y 792; 204: 645; 204-207: 619; 205: 783 y 795; 208: 527; 209: 720, 776 y 802; 210-213: 576; 211: 764; 214: 286; 215: 616-617 y 793; 216: 687; 217: 726; 219: 764; 221-222: 596 y 639; 222: 778 y 818; 223: 729; 224-225: 261 y 639; 225: 681, 761 y 799; 227: 670; 228: 783; 230: 293 y 767; 230-231: 292;

- 231: 287, 297, 590 y 812; 232-244: 290 y 590; 233: 812 y 813; 235-237: 590; 236: 664 y 784; 237: 288, 582 n. 29 y 762; 237-238: 597 y 764; 242: 655 y 718; 243: 726 y 740; 245: 680; 245 ss.: 628; 245-247: 301, 591 y 718; 246: 627 y 720; 247: 764 y 766; 248-250: 293 y 591; 248-251: 558 n.20; 249: 805; 249-250: 289 y 292;
- 250: 789 y 791; 250-251: 526; 251: 708; 252: 683; 254: 291; 255: 290 y 762; 256: 289 y 291; 257: 452 y 556; 257-258: 287 y 666; 257-259: 526; 258: 292 y 656; 259: 773 y 822; 261: 654 y 745; 262-263: 606; 264: 817; 264-270: 590; 266: 680, 814 y 816; 268: 784; 270: 678.
- Ep. II, 2, 7*: 728; 25: 664; 43: 655; 49-52: 521;
- 51-52: 910; 52: 816; 52-54: 531; 54: 819; 57: 531 y 761; 58: 650 y 736; 58-64: 531; 59: 663, 682, 703 y 709; 60: 780 y 789; 65: 761; 65-66: 548, 763 y 909 n. 21; 67: 785; 72-76: 548; 76: 817; 77: 679, 784 y 957 n.89; 77-80: 548-549; 80: 661, 787 y 805; 81: 714; 83: 726; 84-86: 532; 86: 792 y 810; 90: 638 y 765; 90-100: 468; 91: 668 y 692; 91-92: 470; 92: 543 n.3 y 740; 92-94: 471; 94: 805; 95-98: 471; 96: 675; 99-101: 471;
- 100: 469; 101: 472; 102: 638 y 805; 102-103: 612; 103: 783; 105: 721; 106: 278, 664 y 668; 106-108: 595; 107: 783; 108: 720 y 783; 109: 264, 277, 278, 725, 761 y 762; 110: 604; 111: 794; 111-113: 220 y 808; 112: 396 n.8, 707, 713 y 770; 115: 765 y 823; 115 ss.: 184 n.6; 115-118: 222; 116: 823; 119: 225, 743 y 822; 120: 504, 767 y 769; 120-121: 230; 121: 728; 122: 822; 122-123: 184 n.7, 233, 234, 605 y 823; 123: 722, 821 y 823; 124: 261 y 730; 124-128: 525; 125: 782; 126: 784; 127: 682 y 733; 128: 261, 597 y 780; 129: 802; 130: 756 y 800; 141: 744 y 781; 141-142: 524; 141-144: 532; 142: 730; 143: 700, 788 y 811; 145: 726; 146: 811;
- 197: 577 n.19; 202: 611 n.2; 213-215: 531; 214: 524 y 730.
- Epod. V, 45*: 827;
- VI, 1-4*: 637; 9: 827; 11-14: 424;
- IX, 5*: 663, 665, 792 y 800;

- X, 1-2: 638; 5: 731;
 XI, 1-2: 531; 2: 819;
 XIII, 9: 700; 9-10: 416;
 XIV: 531; 7: 666 y 709; 9-12: 258 y 408 n.7; 11: 800;
 XVI, 65-66: 416 n.15; 66: 404 n.2 y 805;
 XVII, 6: 827; 29: 741; 39: 732; 40: 792; 44: 805; 78:
 827; 81: 654.
- Od.* I, 1, 5: 752; 24-25: 291; 29: 675, 707, 766 y 771; 29-
 30: 404 n.2; 30-32: 548; 31: 679; 32: 801; 34-
 35: 404 n.2; 35: 806.
- I, 3, 5-8: 627; 25: 771.
 I, 4, 5: 679; 9: 766; 16: 695.
 I, 6, 1: 702 y 784; 1-2: 290 y 301; 2: 663 y 665; 3:
 290 y 291; 4: 289; 5: 289 y 683; 6-7: 289; 9:
 286, 411, 452, 530, 704, 768, 773 y 779; 9-12:
 526; 10: 672, 731 y 740; 10-11: 412; 11: 290,
 293, 721 y 740; 12: 412 y 714; 13-14: 287; 14:
 290, 688 y 784; 15: 290; 15-16: 289 y 292; 17:
 290; 17-19: 408; 19: 290 y 661; 20: 413, 452 y
 767.
- I, 7: 408 n.9; 6: 663.
 I, 9: 408 n.9; 8: 229.
 I, 10: 425 y 623; 3: 826; 11: 826.
 I, 11: 408 n.9; 3: 450.
 I, 12, 1: 731; 1-2: 799; 2: 544 y 801; 9: 654; 13: 683;
 17: 679; 25: 684; 39: 543 n.4, 660 y 777.
 I, 13: 449; 19: 775.
 I, 15, 15: 672.
 I, 16, 2-3: 414; 24: 709; 24-25: 414.
 I, 17: 408 n.9; 13-14: 520; 14: 543 n.3 y 740; 18-20:
 408 n.7; 18: 700.
 I, 18: 408 n.8.
 I, 20: 408 n.8; 1-2: 527; 9-12: 528; 10: 527.
 I, 22: 520 y 623; 9-11: 548.
 I, 24, 2-3: 661; 2-6: 409; 3: 544; 4: 825; 9-12: 628;
 14: 408 n.9.
 I, 26, 1: 404 n.2, 520 y 740; 1-3: 592 n.35; 9: 691 y
 755; 9-12: 418; 10-11: 700; 11: 757.
 I, 27: 408 n.8 y 425.
 I, 28, 14: 656.
 I, 29, 14: 558 n. 18 y 726.
 I, 31: 528; 1: 805; 20: 672.
 I, 32, 1-5: 417; 2: 412 y 730; 3-4: 544 y 665; 4: 229 y
 658; 9: 543 n.3; 14: 800; 14-15: 416 y 592 n.35.
 I, 33, 1-4: 447 y 461; 2-3: 454, 460 y 692; 13-16: 467.
 I, 36: 408 n.9; 1-3: 416.

- I, 38: 409 y 410; 1: 527; 5: 452 y 527.
- II, 1, 2: 291; 3: 290; 4: 289; 4-5: 292; 9: 370, 543
n.3, 740 y 802; 9-12: 399; 9-16: 624; 10: 800;
10-11: 288; 11: 371, 704 y 749; 14: 289; 15-16:
293; 17-18: 292; 20: 289 y 291; 21: 289 y 290;
23: 291; 37: 543 n.3, 717 y 740; 38: 740 y 741;
39: 548; 40: 413, 452, 724, 737 y 757.
- II, 3: 408 n.9.
- II, 5, 21: 679.
- II, 6, 11: 289; 24: 805.
- II, 7: 408 n.9 y 520.
- II, 8, 5: 728 y 791.
- II, 9: 623; 5: 457; 9: 454, 457 y 737; 9-20: 447; 17:
453; 17-19: 457 y 458; 19: 661.
- II, 10: 183 n.2 y 409.
- II, 11: 409; 3: 800; 22: 731.
- II, 12, 1: 291; 1-4: 413 y 530; 2: 289, 290 y 691; 2-3:
291; 3: 452 y 728; 4: 737; 5-7: 289; 7: 292; 10:
289 y 683; 13: 527, 543 n.3 y 691 y 740; 13-14:
661; 14: 684; 14-16: 408 n.7 y 685; 18: 775; 20:
707.
- II, 13: 520; 24: 700; 24-25: 408 n.7; 26: 756 y 792; 26-
28: 409; 30: 684 y 736; 32: 824; 33: 663.
- II, 14: 408 n.9 y 409.
- II, 16: 409 y 528; 38: 270-271, 543 n.4, 452, 659, 794 y
799; 38-39: 411 y 543; 39-40: 610; 40: 824.
- II, 17: 520; 1: 775; 10: 701; 14: 221; 26: 800; 29-30:
543 y 735.
- II, 18: 183 n.2, 409, 528; 2: 807; 9: 714; 10: 556 n.10.
- II, 19, 1: 548 y 663; 5-7: 544 y 888 n.60; 11: 661; 18:
547 n.9 y 714.
- II, 20, 3: 404 n.2 y 805; 4: 418 n.18 y 717; 9: 457 y
737; 14-16: 432; 21: 741; 22: 775.
- III, 1: 409; 1: 824; 1-4: 611; 2-3: 668; 2-4: 418; 3: 404
n.2, 520, 543 n.3 y 740; 4: 661; 12: 676.
- III, 2, 1: 699; 13: 443 y 591; 17-18: 443.
- III, 3: 407; 9-10: 199; 69: 530, 675 y 732; 69-72: 240;
70: 543 n.3 y 740; 70-72: 413; 71: 777 y 788; 72:
452, 733, 737, 738 y 800.
- III, 4, 1: 801; 1-2: 544; 2: 734; 3: 825; 4: 672 y 700;
5-6: 547 n.9; 6: 548 y 714; 9-20: 519-520; 21:
402 n.2, 520, 543 n.4 y 659; 25: 679; 25-28: 520.
- III, 6, 46-48: 860.
- III, 7, 22: 826; 30: 801.
- III, 8: 408 n.9 y 520; 10: 425 y 449.
- III, 9, 10: 672 y 691.

- III, 11, 7: 737; 7-8:543; 12: 775; 24: 663.
 III, 12: 408 n.9.
 III, 15, 14: 672.
 III, 16: 183 n.2.
 III, 19: 408 n.9, 449; 13: 543 n.3 y 740; 13-15: 547; 14-15: 404 n.3; 15: 805; 19: 801; 20: 701 y 731.
 III, 20, 12: 752.
 III, 21: 408 n.8; 2: 775; 9-10: 558.
 III, 22: 425.
 III, 24, 33: 775; 46: 116 y 699.
 III, 25: 408 n.9; 1-3: 404 n.3 y 544; 2-4: 548; 7: 684; 7-8: 418; 8: 684; 17-18: 413; 18: 729.
 III, 26, 4: 229 y 658.
 III, 28: 408 n.9 y 547; 9: 661; 9-16: 407 n.5; 11: 731; 13: 663; 16: 684 y 741.
 III, 29: 409.
 III, 30: 591; 1-6: 418; 5-6: 437 n.76; 8: 721; 10: 684; 12-14: 418; 13: 663 y 772; 13-14: 681; 14: 737; 15: 735; 16: 544.
 IV, 1: 408 n.9 y 449; 3: 449; 4: 701; 15: 654; 22: 731; 23: 682 y 801; 24: 663 y 665.
 IV, 2, 1: 650 y 796; 5-8: 404; 7: 711 y 766; 7-8: 750; 9: 766 y 771; 10: 688 y 808; 10-11: 810; 11: 745; 12: 725; 13: 407 n.4 y 661; 17-19: 408; 18: 752; 19: 684; 21-24: 409; 25: 529 y 657; 25-27: 404; 27: 529; 27 ss.: 261; 29: 720; 31: 452, 529 y 768; 31-32: 412 y 466; 32: 670; 33: 661 y 757; 33-34: 414; 33-36: 626-627; 41: 661; 45: 729; 46: 827; 47: 661.
 IV, 3, 1: 543; 1-2: 519; 3-6: 408 n.6; 12: 519 y 768; 13-16: 404 n.2; 13-20: 293; 15: 679 y 805; 16: 418 n.18; 17: 700; 18: 543, 691 y 775; 23: 701, 732 y 793; 24: 404 n.3 y 756.
 IV, 4: 433 n.42.
 IV, 6, 2: 728; 22: 826; 25: 544 y 701; 27: 543 y 659; 29: 404 n.3, 583-584 y 794; 30: 743; 29-30: 543 y 655; 30 y 34: 404 n.2; 35: 754; 36: 710; 43: 663, 670 y 737; 43-44: 584; 44: 805.
 IV, 7: 409; 6: 679; 23: 698.
 IV, 8, 5: 655; 11: 703; 14: 290; 15: 289 y 291; 17-19: 289; 19-20: 589; 20: 290, 543, 721 y 755; 20-22: 590; 21: 678; 22: 289 y 290; 24: 289 y 544; 26: 699, 728 y 821; 26-27: 590 y 806; 28: 721; 28-29: 543 n.3, 589 y 740; 29: 290; 30: 290.
 IV, 9: 281 y 289; 1-4: 418; 3: 655 y 824; 4: 672 y 729; 5-6: 295 y 509; 5-12: 433; 6: 659; 7: 659; 7-8:

- 404 y 660; 8: 543 n.4 y 705; 9: 412 y 730; 10-12: 408 n.7; 12: 700; 21: 290, 291, 543 n.3, 684 y 740; 25: 290 y 702; 25-30: 293 y 589; 30-34: 590; 31: 678.
- IV, 11, 34: 737; 35: 825; 35-36: 416 y 592.
- IV, 12, 1-2: 407; 4: 653; 9-10: 669; 9-12: 416 n.15; 10: 701; 11: 682; 27-28: 547.
- IV, 13, 13-15: 620; 21: 199; 21-23: 621; 36: 663.
- IV, 14: 433 n.42; 25: 221.
- IV, 15, 1: 729; 1-4: 527; 2: 291; 3: 452; 3-4: 412 y 768; 5: 732; 11-14: 199; 15: 669; 30: 663 y 665.
- Sat. I, 1, 20: 492 n.20; 65: 826; 70: 695; 106-107: 183.
- I, 2, 33-35: 448; 37-46: 448; 96: 448; 105-108; 448; 109: 816; 109-110: 449; 111-113: 450; 114-116: 449; 119-122: 448; 126-134: 448.
- I, 3, 8: 825; 24: 743; 53: 740; 102-104: 225; 103: 826; 103-104: 810; 104: 716 y 742; 129: 631; 133: 598; 138-139: 630.
- I, 4, 1: 375 n.8 y 764; 1-7: 486-487; 2: 673 y 768; 5: 726 y 743; 6: 770 y 787; 7: 502, 696, 697, 725, 745, 754 y 766; 7-8: 529; 8: 234 n.42, 502, 505, 766 y 814; 9-10: 503; 10: 504, 814 y 815; 11: 500, 503, 702, 730 y 767; 12-13: 257, 502, 503 y 766; 13: 504, 720, 777 y 783; 14: 504 y 783; 14-16: 629; 16: 783; 17-18: 652; 17-19: 631; 18: 255 n.8; 21: 710; 21-22: 636; 23: 485 n.10, 721, 776 y 824; 23-25: 490; 23-26: 610; 24: 613, 703 y 719;
- 33: 480, 490, 747 y 817; 34: 489; 34-38: 488 y 490; 36: 678 y 710; 39: 764; 39-42: 281 y 480; 40: 373 n.5 y 556 n.9; 40-42: 48; 41: 556 n.9 y 783; 42: 764 y 788; 43: 545, 556, 714, 734 y 765; 43-44: 481 y 868; 44: 281, 556 n.9, 634, 707, 733 y 792; 44-45: 415; 45: 673; 45 ss.: 280 y 761; 45-46: 482 n.5; 45-47: 373; 46: 300, 634, 794 y 821; 47: 634, 754, 778 y 811; 47-48: 372; 48: 788; 48-49: 345 y 346; 48-52: 374; 48-53: 865;
- 50: 345; 51: 346; 52-53: 374; 52-56: 483; 53: 724; 53-56: 375; 54: 373 n.5, 809 y 818; 55: 815; 56: 754; 57: 783; 58: 736, 749, 798, 807 y 816; 60: 291; 60-61: 290; 60-62: 167 n.38 y 298-299; 62: 764; 63: 375, 483 y 764; 64: 703; 64-66: 487; 65-70: 489; 71: 485 n.10; 71-72: 613; 71-74: 490; 72: 824; 73: 776; 74: 931;

- I, 4, 75: 776, 785 y 786; 76: 827; 78-79: 487; 79: 768;
79-81: 489; 93: 767 y 790;
100 ss.: 841; 100-103: 491; 101: 485 n.10 y 678;
103-104: 685; 103-106: 492; 105: 807; 106:
743; 126-129: 492; 138-139: 524; 138-142:
493; 139: 485 n.10, 678 y 714.
- I, 5, 39: 627; 40; 623 y 627; 40-42: 627-628; 64: 676.
- I, 6, 14 ss.: 612; 17-18: 611; 72: 730; 79: 577 n.19;
93: 826.
- I, 7, 31: 825.
- I, 8, 45: 827.
- I, 9: 469; 2: 744; 7: 596; 13: 703; 22-23: 627; 23-24:
596 y 819; 45-48: 596; 48-52: 628-629; 51: 766;
54-55: 596; 76: 825.
- I, 10, 1: 235, 677, 755 y 814; 1-3: 505; 2: 699 y 764;
3: 780; 3-4: 956 n.88; 4: 485 n.10, 678 y
720; 5-6: 398; 5-17: 697; 6: 735 y 762; 7:
761; 7-8: 505; 8: 656; 9: 658, 677 y 786; 9-
10: 255, 506 y 572; 10: 807; 11: 790; 11-
15: 506 y 844 n.9; 12: 485; 14: 644; 16: 673
y 783; 16-17: 505; 17: 452, 710 y 795; 18:
721; 19: 661; 20-21: 507 y 808; 20-35: 230;
21-23: 508; 23: 728 y 790; 23-30: 508; 24:
790;
25: 816; 29-30: 808; 31-32: 816; 32: 826; 36:
233, 291, 300 y 769; 36-37: 636; 37; 194,
292, 524 y 730; 38: 639, 664, 671, 717 y
931; 38 ss.: 607; 39: 667, 792 y 931; 40
ss.: 280 y 840; 40-42: 345 y 625; 40-45: 166
n.36; 41: 703 y 725; 42-43: 370, 398-399;
43: 287, 386 n.16, 661, 693, 702 y 755; 43-
44: 300, 624 y 627; 44: 697 y 738; 45: 543
n. 4 y 659; 46-48: 508; 47: 783; 48: 502,
675, 716 y 768; 48-49: 509; 49: 720;
50: 702, 730 y 767; 50-51: 503 n. 31; 52: 296,
689, 767 y 778; 52-55: 509; 53: 765 y 802;
54: 288, 299, 705 y 818; 55: 768 y 778; 56:
485 n.10, 720 y 785; 56 ss.: 258 y 845; 56-
61: 509; 57: 778; 58: 814 y 816; 58-59: 234;
59; 755: 60: 819; 61-62: 464; 61-64: 630;
62: 714; 63: 726; 64 ss.: 259; 64-67: 510;
65: 683, 727 y 766; 66: 656, 665 y 667; 67:
769; 67-71: 510; 72: 510, 683, 687, 721 y
795; 73: 612, 720 y 783; 74: 510, 616, 690 y
y 721; 74-76: 615;
75: 669 y 730; 76-77: 616; 78-80: 631 y 635; 78-

- 91: 510; 81: 623 y 627; 81-90: 616; 82: 457, 623 y 633; 83: 623 y 624; 87: 510 y 689; 90: 631; 92: 485 n.10 y 725.
- II, 1, 1: 485 n.10, 765, 781 y 790; 1-2: 276 y 488; 1-4: 507; 2: 275, 725 y 742; 2-3: 234; 3: 674; 4: 681 y 815; 5-6: 816; 5-7: 523-524; 5-10: 846; 10: 783; 10-11: 854; 11: 288, 289, 290 y 720; 12: 526 y 822; 13-14: 291; 14-15: 291; 16: 290, 702 y 784; 17: 289; 19: 811; 21: 485 n.10 y 813; 21-22: 488; 23: 489; 28: 524 y 755; 28-34: 494-495 y 839 n.2; 31: 726; 31-33: 498; 34: 501 y 787; 39: 795; 39-41: 956 n. 87; 39-43: 490; 46: 633 y 635; 60: 846 y 852; 60-62: 852; 62: 853; 62-63: 501; 62-70: 491; 63: 485 n.10, 663, 668 y 772; 67: 714; 68: 485 n.10 y 812; 74-75: 501; 75: 714; 77: 717; 80-83: 853; 80-85: 276; 82: 663; 82-83: 488 y 553; 82-84: 668; 83-86: 855; 84: 616 y 718; 84-86: 491; 85: 491.
- II, 3, 1: 783; 2: 262, 734, 779, 785 y 786; 4: 687; 35: 598; 105: 740; 257: 826; 280: 823; 321: 762; 322: 768.
- II, 4, 35: 654.
- II, 5, 40-41: 636; 58: 747; 74: 664, 670 y 769; 74-75: 595-596 y 911 n.26; 75: 720.
- II, 6, 17: 502, 740 y 781; 61: 726; 75: 225; 77: 703; 78: 695.
- II, 7, 101: 718.

ISIDORO (SAN)

Et. VIII, 7, 1-2: 585; 12: 150 n.8.

ISOCRATES

Nic. 5: 585 n.33.

JERONIMO (SAN)

Chron. frag. 23: 623 n.1.

Comm. ad Micha. II, 7, 5-7: 157-158.

JUVENAL

I, 1: 614, 838, 846, 926 y 972; 2: 928; 3: 874 y 994; 3-4: 887 y 1002; 4: 979; 5: 873 y 987; 6: 873, 981 y 997; 10: 871; 11: 871; 12: 929; 12-14: 937; 13: 986; 14: 903 y 993; 15-17: 899; 17-18: 839 y 934; 18: 898 n.2, 947, 977 y 1002; 19: 845 y 846; 19-21: 839; 20: 949 y 955; 22-29: 842; 30: 996 y

- 997; 30-31: 844; 33-35: 950; 36: 878 n.46; 44: 995; 45: 844 y 956; 49-50: 950;
- 51: 843, 949 y 957; 52: 846; 52-55: 843; 63: 845; 63-64: 846; 79: 956 y 1004; 79-80: 844 y 850; 80: 946; 81: 847; 81 ss.: 871; 85-86: 848; 86: 987; 87: 848;
- 147-148: 852; 147-149: 848-849; 149-150: 849; 150-153: 853; 151: 850, 862 y 987; 151-153: 850, 955 y 985; 152: 956 y 997; 153: 850; 153-154: 853; 154: 956 y 978; 155-256: 853; 155-157: 851; 156-159: 851; 161: 854; 162-163: 869; 162-164: 851 y 854; 165: 956; 165-166: 865; 166: 956 y 972; 168-169: 854; 168-170: 852; 170-171: 855.
- II, 99 ss.: 871; 102: 970; 102-103: 938 n.59; 103: 984.
- III, 9: 898 n.1, 927 y 993; 16: 973; 41: 927 y 987; 42: 986; 73: 985; 73-74: 959 y 997; 76: 982 y 995; 76-78: 910 n.23; 87: 997; 93: 1000; 93-95: 874; 94: 875, 970 y 976; 96: 992;
- 100: 875 y 976; 173: 1002; 174: 992 y 994; 174-176: 876; 175: 979 y 983; 178: 991; 199: 871; 203: 939 n. 65; 206: 987; 206-207: 959; 207: 974 y 978; 208: 939 n.65; 219: 987; 321: 996; 322: 972.
- IV, 34: 973; 34-36: 871 y 907-908; 35: 864 y 973; 72 ss.: 944; 82: 979; 83: 985; 94: 944; 106: 996 y 997; 144-149: 944.
- V, 59: 877 n.41; 109: 939; 157: 976 y 989; 157-158: 844 y 883.
- VI, 7-8: 887; 36: 878 n.46; 41-44: 878; 60-75: 875; 61: 999; 63: 884; 67: 973; 68: 1002; 70: 992; 71: 979; 71-72: 876; 74: 974 y 1003; 87: 884; 280: 975; 396: 875, 976 y 1003;
- 434: 833 y 996; 435: 986; 435-437: 833; 436: 898 n.2 y 1003; 438: 982 y 995; 440: 883 y 1004; 444: 835; 445: 834 y 980; 445-447: 834; 448-450: 834; 449: 981 y 997; 450: 984; 451: 987; 452: 900 y 972; 452-453: 835; 453: 899, 986 y 994; 454: 1004; 455: 975; 455-456: 835; 456: 999; 578: 987; 608: 989;
- 634: 874, 977 y 989; 634-635: 863; 635: 861, 955, 980 y 986; 636: 861, 974 y 983; 637: 862 y 974; 638: 863; 643: 873 y 1002; 644: 873; 652: 1000; 653: 873; 654: 951 y 971; 655: 873; 656: 873.
- VII, 1: 917; 1-3: 914; 2: 906 y 973; 3: 898 n.1 y 993; 6-9: 906; 7: 975; 7-12: 936; 8: 992; 17: 903 y 1000; 17-21: 914; 18: 991; 19: 904, 907, 979 y 990; 21: 916 y 988; 22-29: 940; 23: 988 y 1001;

- 25: 940 y 976; 26: 987; 27: 869 y 957; 28: 940 y 974;
 29: 983; 30-31: 912; 31: 986; 34-35: 906 y 913;
 35: 980, 990 y 1002; 36-38: 935; 36-39: 911 n.
 26; 37: 907 y 990; 38: 912 y 1004; 38-39: 951;
 39: 980; 39-40: 925; 40: 994; 40-42: 930; 43-44:
 930; 45-47: 931; 47: 991; 48: 928; 48-49: 929;
- 50: 977; 50-51: 913 y 935; 50-52: 846; 53: 898, 903,
 909, 1003 y 1004; 53-55: 905; 54: 978; 55: 975;
 56: 935; 57-58: 909; 58: 908; 59: 971 y 974; 59-
 60: 908; 59-63: 909-910; 60: 908; 62: 888, 911 y
 955; 63: 974 y 985; 63-64: 903; 63-65: 909; 66:
 968 y 988; 66-67: 868; 66-71: 911; 67-68: 869;
 68: 870; 71: 868 y 983; 71-73: 911; 72: 977 y
 989; 73: 873; 74-78: 912; 79: 953, 980 y 990; 79-
 80: 938; 80: 940 y 941; 80-81: 911; 81: 982; 82:
 972 y 974; 82-83: 942; 84-85: 942; 84-86: 921;
 86: 1004; 87: 885, 911 y 985; 87-89: 872; 89: 898
 n.3 y 1003; 90: 883 y 985; 92: 886; 92-93: 872;
 93: 898 n.4, 912, 994 y 1003; 94-95: 912; 96:
 985; 96-97: 908; 98: 984; 99: 889, 898 y 997;
- 100: 992; 100-101: 889-890; 102: 277, 888-889, 986 y
 995; 104: 913 y 984; 107: 987; 108: 992; 118:
 982; 139: 979; 145: 979; 147: 978;
- 150: 902; 153: 973 y 1004; 155: 975 y 981; 161-164:
 901; 167: 999; 168-170: 901; 173: 995; 177: 903 y
 972; 184: 998; 186: 902; 186-188: 952; 189: 902;
 193: 974; 194: 953; 197: 995; 198: 995; 199: 953;
- 211: 974; 215: 900; 216: 982; 217: 995; 219: 900; 224:
 972 y 991; 225-227: 954-955; 230: 899 y 995; 231:
 898 y 972; 232-236: 902.
- VIII, 20: 842; 48: 980; 114: 979; 118: 979 y 997; 133: 987;
 183-184: 849; 185-186: 882; 186: 969; 186-188:
 880; 187: 880 y 969; 188-190: 879; 190: 1000;
 190-192: 878; 191: 882 y 993; 192-193: 879; 194:
 987; 195: 994; 197: 880; 198: 882 y 989; 198-
 199: 879;
- 205: 1000; 212: 939; 220: 997; 221: 939 y 997; 224:
 903; 224-230: 879; 225: 994; 226: 939 y 976; 228:
 873; 229: 873, 992 y 1001.
- IX, 11: 996.
- X, 9: 976; 10: 979; 16: 939; 114: 980; 118-119: 958; 119:
 985; 120: 985; 124: 958 y 993; 125: 978; 127-128: 958;
 128: 1002; 132: 995; 143: 982; 167: 901 y 978; 175:
 984; 178: 973; 213: 1002.
- XI, 4: 1002; 37: 871; 179 ss.: 921; 180: 973 y 976; 180-
 182: 954; 181: 868, 970 y 992; 182: 933 y 1004.

XII, 23: 944; 100: 987.

XIII, 44 ss.: 936 n.52; 62: 987; 79: 908 n.20; 106: 989;
110: 969; 111: 880, 881 y 1003; 112-113: 870; 185:
985.

XIV, 193: 987; 206: 898 n.1; 225-226: 920; 256: 1002; 257:
994; 262-265: 844; 263: 973; 264: 987.

XV, 16: 971; 23: 977; 26: 973; 27-28: 995; 29: 977 y 983;
29-31: 873; 30: 1001; 31: 1002; 6567: 869; 111: 980;
112: 995; 142-146: 904; 144: 985; 145: 903 y 972.

XVI, 14: 990; 45: 980.

LIVIO (TITO)

VII, 2: 312 n.13 y 325 n.19; VII, 2, 8-11: 883 n.50.

LUCILIO

Frag. 212, 587, 597, 599, 875 (Ribbeck): 159 n.25.

IX frags. 338-347 (Marx): 758; 341: 759; 342: 759; 344-
347: 759.

593: 510.

LUCANO

V, 609: 936 n.53; VI, 385 ss.: 936 n. 57.

LUCRECIO

I, 136-139: 224 n.31; 412-413: 231 n.38; 830-834: 224 n.31;
922: 908 n.18.

III, 260: 224 n.31.

V, 1028: 244; 1028-1029: 225.

VI, 1147: 244.

MACROBIO

Sat. I, 10, 3: 876 n.39; IV, 5, 6: 159; VI, 1, 4: 159.

MANILIO

II, 58: 66 n.120.

MARCIAL

Epigram. 7: 881.

I, 4: 878 n.46; I, 7: 887 n.57; I, 10: 948; I, 61: 939
n.63; I, 61, 10: 948.

II, 27, 3: 930; II, 72: 878 n.44 y n.47; II, 86, 12: 925;
II, 88, 1: 924.

III, 45: 928 n.47; III, 47: 931; III, 50: 928 n. 47; III,
58: 941.

IV, 37: 940.

V, 10, 3: 149 n.7; V, 30, 3: 881; V, 53: 941.

- VII, 21, VII, 22 y VII, 23: 939 n.63; VII, 46, 5-6: 912 n.27.
 VIII, 3, 17-18: 957; VIII, 10: 941; VIII, 56, 3-6: 913 n.28; VIII, 69: 149 n.7.
 IX, 83: 928 n.46.
 X, 64: 939 n.63; X, 70, 10: 928 n.46.
 XI, 52: 948.
 XII, 3, 7-8: 907 n.15; XII, 36, 8: 939; XII, 53, 3-5: 936 n.51; XII, 94, 7: 955 n.86.
 XIV, 7: 988.

NEPOTE

Att. 14, 1: 932 n.49.

NONIO

428, 12: 758; 428, 19: 759-760; 437: 88.

ORION

Etymologicum, col. 58: 439.

OVIDIO

- A.* A. I, 64 y 90: 446 n.19; I, 264: 451; I, 485-486: 446 n.19; III, 80-81: 446 n.19.
Am. I, 15, 19: 395 n.6; 15, 39: 149 n.7; 15, 42: 473 n.76; 15, 79: 299 n.19;
 II, 17, 21-22: 451;
 III, 8, 23: 520 n.2.
Ex Ponto I, 5, 57-58: 924 n.42;
 II, 5, 21: 806; 5, 67: 904 n.13.
 III, 4, 73: 149 n.7;
 IV, 2, 20: 806; 2, 34-35: 924 n.42; 16, 3: 149 n.7; 16, 11 y 36: 451.
Met. V, 333: 971; XI, 85 ss.: 855 n.18; XII, 510 ss.: 936 n.57.
Rem. am. 753-756: 884 n.51.
Trist. II, 220: 451; 259 y 424: 299 n.19; 497-518: 878 n.45;
 III, 2, 3-4: 520 n.2;
 IV, 1, 43: 908 n.18; 10, 41-54: 473 n.76; 10, 53: 456; 10, 123: 149 n.7;
 V, 1, 75-76: 924 n. 42.

PERSIO

- I, 1 ss.: 839 n.2; 13-14: 913 n.29; 17: 932; 30 ss.: 932; 33 ss.: 932 n.50; 49: 930; 51-53: 913 n.29; 63-65: 217 n.11; 78: 159 n.25; 89: 930; 90 ss.: 932; 92: 217 n.

11; 103-104: 852; 108-109: 852; 114: 956 n.88; 114-119: 853; 119: 853; 119-121: 498; 120: 855; 121-122: 854.

VI, 10-11: 299 n.20.

Chol. 1: 908 n.17; 2-3: 299 n.20; 4-6: 908 n.17; 8-11: 910; 12-14: 911 n. 26.

PETRONIO

90, 91 y 92: 931.

PINDARO

Ol. II, 86-88: 542 n.2; X, 20: 542 n.2.

Paeon VI, 6: 520 n.2.

Pyth. I, 41, II, 49 y VIII, 76: 542 n.2.

PLATON

Apol. 22 B-C: 545 n.6.

Crat. 428 C: 545 n.6.

Fedro 245 A: 545 n.6; 264 C: 172; 268 D: 172 n.8; 278 B: 557 n.15.

Gorg. 502 C: 481 n.2;

Ion 534 B y 536 C: 545 n.6;

Leg. 682 A: 545 n.6.

Men. 98 B ss.: 545 n.6.

Prot. 316 D: 585 n.34.

Rep. 601 B: 481 n.2; 376-398: 577 n.20.

PLAUTO

Am. 15: 79 y 119; 16: 110 y 113; 38: 104; 51: 121 n.1; 51-60: 3; 55: 79; 59: 79; 60: 79; 62: 133; 63: 79; 94: 79 y 124 n.2; 95: 104; 96: 79 y 121 n.1; 151: 119; 868: 79 y 124 n.3.

As. 3: 128; 6-8: 12; 7: 79; 8: 121 n.1; 10: 79; 11: 91; 13: 79 y 81; 14: 119.

Ba. 3: 121; 213: 134; 214-215: 79; 215: 124 n.2; 1071: 27 n.58.

Cap. 52: 79 y 124 n.2; 54: 79 y 119; 55 ss.: 81; 57-58: 71; 58-62: 4-5; 67: 110 y 113; 109: 79; 112: 36; 1033: 119.

Cas. 4: 113; 6: 79, 83 y 119; 8: 79 y 83; 9: 79 y 83; 12: 79; 13: 79 y 83; 17: 79 y 124 n.2; 18: 119; 22: 128; 29: 104; 30: 79; 34: 91; 64: 79; 83: 79; 84: 79 y 124 n.3; 109: 126; 626: 27 n. 58; 832: 27 n. 58; 1006: 79 y 126.

Ci. 155: 119 y 121 n.1.

Men. 4: 120; 5: 104 y 121 n.1; 7: 79 y 119; 7-12: 39; 11:

- 121 n.1; 13: 122; 14: 121 n.1; 16: 121 n.1; 72: 79 y 124 n.2; 724: 79; 725: 79.
- Mer.* 2: 121 n.1; 3 ss.: 39 y 79; 10: 91; 17: 71; 276: 133; 550: 27 n. 58; 1007: 79.
- Mi.* 79: 121 n.1; 84: 79 y 124 n.2; 85: 121 n.1; 86: 79; 98: 119, 121 n.1 y 122; 293: 79; 811: 133.
- Mo.* 99: 119; 510: 79; 937: 79; 1152: 79; 1181: 79.
- Per.* 754: 27 n.58; 783: 71; 788: 79.
- Poe.* 3: 104; 5-6: 118; 8: 79; 22: 119; 46: 121 n.1; 51: 79; 53: 79; 56: 121 n.1; 57: 121 n.1; 123: 119; 126: 119; 551: 79 y 124 n.2; 1370: 79; 1371: 79.
- Ps.* 2: 79; 203: 27 n.58; 388: 79 y 126; 564: 79 y 124 n.3; 720: 79 y 124 n.2; 754: 79; 1081: 79; 1240: 79 y 1335: 79 y 128.
- Ru.* 31: 121 n. 1; 335: 79; 820: 36; 1421: 79.
- Tri.* 5: 119; 7: 104; 8: 91; 11: 119; 16: 79; 16-17: 12; 18: 79; 21: 79; 22: 104; 586-587: 36; 706: 79; 707: 121 n.1.
- Tru.* 11: 79 y 124 n.3; 245, 725 y 821: 27 n.58; 707: 121 n.1.
- Vid.* 7: 119; 10: 121 n.1; 10-11: 12.

PLINIO EL JOVEN

- Ep.* I, 5, 3: 950; 5, 15: 856; 13, 1: 928 n.45; 13, 2-4: 928 n.7; 13, 6: 926 n.43; 15, 2: 932 n.49; 16, 8: 149 n.7; 20, 19: 866 n.29.
- II, 3, 6: 977; 10, 2 y 6-8: 924 n. 42; 14, 5: 930; 19, 9: 925.
- III, 1, 4-5: 932 n. 49; III, 9: 153 n.11; 9, 13: 949 n.79; 11, 3: 950; 18, 4: 928 n. 45.
- IV, 7, 6: 931; IV, 11: 901 n.8; 22, 4-6: 857; IV, 27: 928 n.45.
- V, 3, 5: 624 y 625; 3, 7-8: 925; 12, 1: 925; 17, 2-3: 932 n. 50; 4-5: 924 n. 42; 19, 3: 932 n.50.
- VI, 17: 925; 17, 2-3: 928 n.47; 21, 5: 858; 31, 13: 932 n.49.
- VII, 17, 1 y 12-13: 925; 19, 5-6: 950.
- VIII, 12: 929; 21, 2-4: 928 n.45.
- IX, 10: 908 n.16; 13, 4: 857; 14, 22 ss.: 858; 36, 1-2: 957; 36, 4: 932 n.49.

PLINIO EL VIEJO

N. H. praef. 21: 57.

PLUTARCO

De aud. poet. 16 ss.: 573 n.14; 33-34: 569 n.7 y 580 n.26.

Glor. Ath. 384 c: 576 n.16.

Sert. 16, 5 ss.: 153 n.11.

PORFIRIO

De abst. III, 2: 244.

Sch. ad Hor. A. P. praef. : 176; 155: 662; 188: 618.

Sch. ad Hor. Ep. I, 4, 3: 627 n.3.

II, 1, 26: 150; 56: 159; 145: 699.

II, 2, 60: 780; 119: 226.

Sch. ad Hor. Sat. I, 9, 60: 623.

I, 10, 62: 630; 83: 623.

II, 1, 30: 496.

PRISCIANO

Inst. IX, 32: 160.

PROPERCIO

I, 2, 27-30: 887 n.58; 7, 19: 452; 8, 40: 452; 9, 7: 449
n.27 y 454; 9, 11: 473; 9, 12: 452; 10, 10: 449 n.28;
10, 13: 449 n.27; 10, 17: 447 n. 22; 29-30: 449 n.26;
18, 14: 447 n.24.

II, 1, 39, 40: 452; 1, 47: 444; 3, 17-22: 887 n.58; 10, 23:
452; 10, 24: 452; 19, 17-18: 446; 34, 27: 558; 34, 29-
42: 453; 34, 31: 472; 34, 41: 452-453; 34, 42: 452;
34, 44: 449 n.28.

III, 1, 1: 472; 1, 8: 452; 1, 8-9: 444; 1, 17-18: 470; 1,
21 y 35: 149 n.7; 3, 5: 452; 3, 5-6: 229 n.18; 3, 18:
452; 3, 19-20: 443; 3, 39-40: 444; 3, 52: 472; 4, 2 y
10-22: 444; 5, 1: 443; 5, 15, 16: 444; 9, 43-44: 472.

IV, 1, 58: 452; 1, 59-60: 453; 1, 60: 445; 1, 61: 299 n.18;
1, 64: 469 y 472; 1, 67: 445; 1, 71-74: 445; 1, 133
ss. 445; 137-138: 444; 6, 3-4: 472; 6, 5 y 70: 452.

PRUDENCIO

Contra Symm. I, 305-308: 936 n.52.

PS. ACRON

Sch. ad Hor. A. P. 42-45: 208 n.8; 75-78: 445 y 455; 128:
321; 192: 359; 294: 263 n.6; 446: 647.

Sch. ad Hor. Ep. I, 4, 3: 624; II, 1, 213: 577; II, 2, 119:
226.

Sch. ad Hor. Sat. I, 10, 83: 623; II, 1, 30: 496.

PS. DIONISIO DE HALICARNASO

Ars 10, 19: 325 n. 19.

PS. LONGINO

De subl. II, 1, 2: 564 n.24; XXII, 1, XXIX, 1, XXXII, 7 y
XXXVI, 4: 564 n.24; XXXIII, 4: 296 n.14.

PS. PROBO

G. L. K. IV, 47: 199.

PS. TIBULO

IV, 1, 179-180: 458; 180: 457.

QUINTILIANO

Ep. ad Tryph. 2: 602.

I, proem. 22: 207; 2, 14: 900 n.5; 2, 28: 908 n.16; 4, 20:
900; 4, 2: 900 n.5; 6, 3 y 44-45: 227; 6, 39-41; 223;
8, 18 y 9, 1: 900 n.5; 8, 5-6: 954 n.85.

II, 10: 901 n.8; 12, 6: 208 n.7; 14, 1: 229.

III, 8, 45: 627 n.3; 8, 53: 900 n.7; 60-65: 178 n. 27.

V, 10, 5: 226; 11, 24: 624; 12, 3: 901; 14, 33: 226.

VI, 3, 20: 415.

VIII, 2,2: 226; 2, 9: 44; 3, 14: 178 n.27; 3, 33: 229; 3,
47: 633; 3, 56: 185 n.10 y 197; 3, 74: 869 n.32.

IX, 1, 2: 44; 1, 9: 44 y 68; 4, 31: 217 n.13.

X, 1, 31: 889 n.63; 1, 58: 472; 1, 62: 705 n.17; 1, 81: 263
n.5; 1, 88: 298 n.17; 1, 89: 940; 1, 90: 939 n.63 y
940; 1, 93: 842 n.7; 1, 94: 504 n.32; 1, 97: 159 n.25
y 395 n.6; 2, 16-21: 421 n.21; 2, 19: 202 n.26; 2, 22:
240 n.59; 2, 26: 88; 2, 28: 423; 3, 8: 263 n.5; 3, 24:
908 n.16; 4, 4: 601 n.2; 5, 4: 45.

XI, 1, 3: 869 n.32; 3, 12: 999; 3, 61: 844 n.10.

XII, 2, 11: 866 n. 29; 8, 2: 901; 10, 16-17: 712 n. 21; 10,
16-20: 981; 10, 58 ss.: 981; 10, 61 ss.: 866 n.29; 10,
69-72: 178 n.27.

RETORICA A HERENNIO

I, 2, 3: 555; 3: 206; 4, 6: 81; 11: 822 n.36; 15: 208 n.6.

II, 45: 227.

III, 4, 7: 81; 13, 23: 789; 14: 877 n.42.

IV, 2: 227 y 723; 10, 15: 185 n.10; 17: 219 n.20; 31 y 42:
224 n.31.

SACERDOTE

G. L. K. 510, 1: 439.

SALUSTIO

Iug. CVI, 3: 839 n.1.

SENECA EL FILOSOFO

De ira III, 6, 3: 202 n.26.

De tranq. an. 11, 8: 999.

Ep. 64, 2: 932 n.49; 79, 17: 149 n.7; 90: 585 n.32; 95, 2: 928 n.47; 122: 928 n.47.

Med. 26: 214.

Nat. VII, 32, 5: 884 n.52.

Phaedra 710-711: 446 n.19.

SENECA EL RETORICO

Rhet. contr. III *praef.* 7: 866 n.30; IV *praef.* 2: 923; IX, 1, 13: 66 n.122; X *praef.* 5: 866 n.30; X, 4, 21: 66 n.122.

SERVIO

Comm. ad Verg. Aen. V, 71: 115; IX, 83: 208 n.8.

SIDONIO (APOLINAR)

Carm. IX, 269: 856 n.21.

SILIO ITALICO

III, 477-556: 866 n.29; IX: 866 n.29; XII, 408 ss.: 299 n.18.

SIMACO

Ep. I, 31, 2: 57.

SUETONIO

De gramm. 2: 923; 9: 909 n.22; 23: 952.

Vita XII Caes.: Aug. 4: 464; 52: 939 n.64; 54: 885 n.53; 74: 932 n.49;

Calig. 57: 881;

Dom. 3 y 7: 885 n.54; 10: 876, 949 n. 79; 17: 855 n.20.

Tib. 45: 877 n.41.

Vita Hor. 2: 521; 9: 147.

Vita Ter. 4, 6 y 7: 68; 8 y 9: 69.

Vita Verg. 37-40: 623 n.1; 44: 66 n.124.

TACITO

Agr. 45: 950.

Ann. I, 54: 884 n.52; IV, 34: 637; XIII, 3: 939 n.64; XIV, 15: 879 n.49; XIV, 16: 939 n.64; XV, 64, 6: 939; XVI, 4: 879 n.49 y 931; XVI, 17: 938 n.60.

Dial. 5, 2: 941; 9, 1: 912; 9, 2: 941; 9, 3: 931 y 941; 9, 4: 929 n.48; 9, 5: 908 n.16 y 941; 9, 6: 957 n.89; 10,

1-2: 924 n.42; 10, 6-8: 857; 12: 627 n.3; 12, 1: 908 n.16; 13: 931; 13, 4: 857; 18: 149 n.7; 20, 5: 939 n.63; 21-27: 399; 35, 4-5: 901 n.8.

His. IV, 42: 857.

TEOCRITO

Epigr. 18, 1-2: 160 n.26.

TERENCIO

Ad. 1: 91 y 134; 2: 92 y 103; 2-3: 127; 3: 124; 4: 110; 4-5: 111; 5: 131; 6: 2 y 82; 8: 16 y 73; 9: 2 y 129; 9-10: 39; 9-11: 66; 10: 26 n.57, 60 y 129; 10-11: 59; 11: 37 y 60; 12: 23, 24, 75 y 124; 12-14: 66; 13: 112 y 129; 14: 35 y 38; 15: 75, 92, 103; 15-16: 67; 16: 99; 17: 130; 17-19: 67; 18-21: 98; 22: 2; 22-24: 10; 23: 122; 24-25: 112; 25: 91 y 99; 41: 100; 153: 26; 155 ss.: 50; 382: 100; 503: 108; 537: 79; 671: 123; 738: 108; 805: 134; 939: 123.

Andr. 1: 91 y 99; 1-3: 94; 2-3: 97; 3: 2, 103 y 125; 5: 133; 5-7: 11; 6: 121; 6-7: 92; 7: 92, 109 y 130; 8: 109, 111, y 131; 9: 82 y 126; 9-11: 53 y 59; 11: 121; 11-12: 136; 13: 52; 13-14: 59; 15: 109; 16: 2 y 42; 18: 38, 109 y 122; 18-19: 53; 19: 122; 20: 95 y 650; 20-21: 34; 23: 130; 24: 77, 104, 106, 112 y 115; 25: 109 y 112; 26: 2, 26, 54, 75 y 125; 27: 77 y 111; 55 ss.: 338 n.6; 56 y 64: 100; 71: 36; 72: 26; 198: 72; 224: 79; 397: 108; 553: 79; 747: 79; 825: 100; 921: 108; 925: 79.

Eun. 1: 103; 1-3: 96; 2: 96; 3: 91; 5-6: 109; 7: 33, 60, 126 y 128; 7-8: 123; 8: 16 y 126; 9: 124; 10-13: 5; 17-19: 96; 19: 124; 19-20: 125; 21-24: 61; 22: 124; 23: 2; 23-24: 124; 25: 2; 25-26: 61; 26: 71; 27: 58 y 131; 27-28: 62; 28: 91; 29: 82, 63, 110; 30: 71 y 82; 30-33: 63; 31: 71; 31-33: 63; 32: 60 y 71; 33: 2; 33-34: 58, 63 y 126; 35: 16, 71 y 77; 35-40: 64; 36 y 37: 72; 38: 71; 39: 72; 41: 65; 42-43: 65, 94 y 113; 44: 77, 103 y 104; 473: 26; 689: 79; 1011: 72; 1013: 123.

Heaut. 1: 133; 1-2: 94; 1-3: 73; 2: 91; 4: 2, 21 y 94; 4-5: 25; 5: 124; 6: 119 y 121; 7: 23, 24, 28 y 126; 7-8: 16; 8: 21; 10: 133; 11: 13, 73, 110 y 133; 11-12: 110; 12: 121; 13: 121; 13-15: 110; 16: 92; 17: 43, 44 y 85; 17-18: 16; 18: 52; 19: 45 y 54; 20: 123; 20-21: 53; 22: 92; 22-24: 67; 23: 99; 25-26: 68 y 111; 26-27: 110; 27: 134; 28: 113; 28-29: 24; 29: 23 y 127; 30: 79 y 131; 31: 72; 31-32: 5; 33: 131; 33-34: 24 y 124; 34: 23 y 130; 35: 104 y 106; 35-36: 16, 104 y

107; 37: 72; 37-40: 18 y 74; 38: 71; 39: 72; 43: 23 y 126; 44-45: 18; 45: 128; 46: 16 y 135; 48-50 y 51-52: 97; 52: 103; 222: 79; 280: 100; 336: 79; 674: 26; 709: 132; 1010: 26.

Hec. 1: 2, 8 y 124; 1-2: 24; 2: 23, 75 y 131; 3: 77, 124 y 127; 4: 75 y 103; 4-5: 103; 5: 23; 6: 126; 6-7: 128; 8: 77, 104 y 124; 9: 13, 73, 110 y 133; 10: 125; 11-13: 73; 12: 23, 24, 125 y 126; 13: 94 y 134; 14: 23, 94 y 125; 14-15: 24; 15: 82, 76, 125 y 127; 16: 129; 18: 24-125; 18-19: 24; 19: 23 y 99; 20-21: 77; 21: 94 y 129; 21-23: 100; 23: 95, 99 y 122; 24: 134; 25-27: 101; 27: 126; 28: 106, 109 y 111; 29-30: 127; 30: 75 y 124; 31-32: 114; 33: 124; 33-34: 75; 35-36: 76; 37: 23 y 24; 38: 127; 39: 15 y 121; 39-40: 75; 40: 103; 40-42: 76; 42: 129; 43-44: 77; 44-45: 129; 46: 95; 47-48: 114; 49-51: 97; 52-54: 118; 53: 99; 55: 77, 104 y 109; 55-57: 24; 56: 99 y 125; 57: 23 y 125; 78-80: 26; 145: 26; 150: 26; 202: 100; 263: 36; 310: 338 n.4; 595: 100; 620: 79; 685: 108; 866-868: 38.

Pho. 1: 91 y 92; 2: 99; 3: 99 y 130; 4: 2 y 125; 4-8: 138; 5: 109 y 142; 7: 73; 6-7: 338 n.6; 6-8: 4; 9: 23; 9-10: 24, 76, 82 y 127; 10: 121; 13-14: 93; 14: 133; 15: 130; 16-17: 100; 17: 95, 122 y 132; 18: 99 y 101; 19: 96 y 109; 24: 23, 104 y 124; 24-25: 24; 24-26: 8; 25: 2; 27: 133; 28: 71 y 134; 28-30: 118; 29: 91 y 117; 30: 77, 103, 104 y 106; 31-32: 78; 32: 128; 32-33: 129; 33: 121; 33-34: 78 y 113; 34: 106 y 115; 128: 108; 174: 26; 451: 26; 492: 79; 571: 36; 591: 71; 625: 123; 835: 133; 877: 79; 946: 79; 1016: 36; 1020-1021: 108.

TEMISTIO

Or. XXV, 382 D: 309 n.6.

TEOFRASTO

Metaph. 208 b 20-27: 323 n.12.

TERTULIANO

De spect. 17, 2: 877 n.41.

TIBULO

II, 1, 51-58: 312 n.13; 2, 1: 117; 2, 17-18: 446 n.19; 3, 13: 447 n.22; 5, 63-65: 904 n.13; 5, 59-70: 447 n.23; 5, 102: 446 n.19; 6, 20-27: 447 n.21; 6, 58: 447 n.24.

VALERIO FLACO

I, 146: 936 n. 57; 574 ss.: 936 n.54; 579: 936 n.53; 827-849: 936 n. 55.
 V, 229, 250 ss., 629 y 641: 936 n.51.
 VII, 519: 936 n.51.

VALERIO MAXIMO

II, 4, 4: 883 n.50; VII, 3, 6: 153 n.11.

VARRON

De Ling. Lat. V, 7: 159 n.25; V, 9: 957; VI, 78: 227; IX, 20: 224 n.31; X, 73 y 78: 226.
 Frag. 40 (FUN) (*De serm. Lat.* V): 161.
 Frag. 99 (FUN) (*Parmeno*): 156 n.18 y 161.
 Frag. 304 (FUN): 307 n.1.
 Frag. 322 (FUN): 156 n.18.
Sat. V, 8: 427 n. 28.

VIRGILIO

Aen. IV, 569: 158; VI, 431-433: 936 n.56; VI, 445 ss.: 869 n. 33; VII, 773: 847 n.16; VIII, 416 ss.: 936 n.52; XII, 896 ss.: 869 n.35.
Buc. I, 2: 411 n.11; VI, 8: 411 n.11; III, 86: 625; VIII, 9-10: 398 n.12; X: 456.
Georg. II, 380-383: 307 n.1 y 312 n.13; III, 3-4 y 8-9: 841 n.5.

VITRUVIO

VII, *praef.* 7: 66 n.121; VII, 5-7: 923; IX, *praef.* 16: 299 n.18.

B I B L I O G R A F I A C O N S U L T A D A

I FUENTES

ANTHOLOGIA LATINA, ed. de A. RIESE - F. BUCHELER, Leipzig 1894-1926.

ANTOLOGIA PALATINA O GRIEGA, ed. de A. S. F. GOW - D. L. PAGE:

- *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*,
Cambridge 1965.

- *The Greek Anthology: The Garland of Philip*,
Cambridge 1968.

En castellano existe una traducción de la *Anth. Pal.* de M. FERNANDEZ-GALIANO, *Antología Palatina (Epigramas helenísticos)*, Madrid 1978.

ARISTOTELES, *Poética*, ed. V. GARCIA YEBRA, Madrid 1974.

- *Retórica*, ed. A. TOVAR, Madrid 1971.

CICERON, *De oratore*, ed. A. S. WILKINS, *M. Tulli Ciceronis rhetorica I*, Oxford 1969 (1902¹).

- *Brutus. Orator. De optimo genere oratorum. Partitiones oratoriae. Topica*, ed. A. S. WILKINS, *M. Tulli Ciceronis rhetorica II*, Oxford 1970 (1903¹).

- *De inventione*, ed. H. M. HUBBELL, *Cicero, De*

inventione. De optimo genere oratorum. Topica,
Cambridge 1949.

DEMETRIO, *Sobre el estilo*, ed. G. M. A. GRUBE, *A Greek Critic. Demetrius On Style*, Toronto 1961.

DONATO, *Comentario a Terencio*, ed. P. WESSNER, *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*, (3 vols.), Leipzig 1902, 1906, 1908.

EUGRAFIO, *Comentario a Terencio*, ed. P. WESSNER (*vid.* DONATO).

FILODEMO, *De poematis*: C. JENSEN, *Philodemos über die Gedichte, Fünftes Buch*, Berlín 1923.

GELIO, A., *Noches áticas*, ed. P. K. MARSHALL, *A. Gelli Noctes Atticae*, (2 vols.), Oxford 1968.

GRAMATICOS LATINOS, ed. H. KEIL, *Grammatici Latini* (7 vols. y supp.), Leipzig 1857-1923.

HORACIO, *Obras completas*, ed. E. C. WICKHAM, *Q. Horati Flacci opera*, Oxford 1975 (1901¹).

JUVENAL, *Satires*, ed. P. LABRIOLLE - F. VILLENEUVE, (*revisada, corregida y aumentada por J. GÉRARD*), París 1983¹⁷.

- *Scholia in Iuvenalem vetustiora*, ed. P. WESSNER, Leipzig 1931.

"LONGINO", *Sobre lo sublime*, ed. D. A. RUSSELL, *"Longinus", On*

the Sublime, Oxford 1964.

LUCILIO, C. *Lucili carminum reliquiae*, (2 vols.), ed. F. MARX,
Leipzig 1904, 1905.

MARCIAL, M. *Val. Martialis epigrammata*, ed. W. M. LINDSAY,
Oxford 1969 (1903¹).

PERSIO Y JUVENAL, *Persi and Iuvenalis saturae*, ed. W. v.
CLAUSEN, Oxford 1959.

PLAUTO, *Comoediae*, ed. W. M. LINDSAY, *T. Macci Plauti comoediae*,
(2 vols.), Oxford 1966 (1903-1905¹)

PLINIO EL JOVEN, C. *Plini Caecili Secundi epistularum libri
novem, epistularum ad Traianum liber,
Panegyricus*, ed. M. SCHUSTER - R. HANSLIK, Madrid
1988 (BT, Leipzig 1958).

PLUTARCO, *Moralia*, ed. C. HUBBERT - W. NACHSTADT - W. R. PATON -
M. POHLENZ - W. SIEVEKING - I. WEGEHAUPT - K. ZIEGLER,
(6 vols.: vol. I contiene *De audiendis poetis*; vol. V
incompleto), BT, Leipzig 1908 ss.; reimpresión con
notas de H. DREXLER en algunos fascículos, Leipzig
1957-1960.

PORFIRIO, *Comentario a Horacio*, ed. A. HOLDER, *Pomponi
Porphirionis commentum in Horatium Flaccum*, Hildesheim
1967 (Innsbruck 1894¹).

PsACRO, *Scholia*, ed. O. KELLER, *Pseudacronis scholia in Horatium*

vetustiora, (2 vols.), Stuttgart 1967 (1904¹).

QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, ed. M. WINTERBOTTOM, *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri duodecim*, (2 vols.), Oxford 1970.

*Rhetorica ad Herennium*ⁿ, ed. G. CALBOLI, Bologna 1969.

SUETONIO, *De poetis*, ed. A. ROSTAGNI, *Suetonio, 'De poetis', e biografii minori*, Turin 1944.

TACITO, *Cornelii Taciti opera minora*, ed. H. FURNEAUX, Oxford 1970 (1900¹).

TERENCIO, *Comoediae*, ed. R. KAUER - W. M. LINDSAY, *P. Terenti Afri comoediae*, Oxford 1973 (1926¹).

- *Scholia Terentiana*, ed. F. SCHELEE, Leipzig 1893.

II OBRAS DE CONSULTA

- ALVAR, A. - AREVALO, A., *Bibliografía de los estudios clásicos en España. 1985*, Madrid 1987.
- *Bibliografía de los estudios clásicos en España. 1986*, Madrid 1988.
- *Bibliografía de los estudios clásicos en España. 1987*, Madrid 1990.
- BARDON, H., *La littérature latine inconnue*, (2 vols.), Paris 1952-1956.
- BICKEL, E., *Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur*, Heidelberg 1960, (Versión española de J. M. DIAZ-REGANON LOPEZ, *Historia de la Literatura Romana*, Madrid 1982).
- BO, D., *Lexicon Horatianum*, (3 vols.), Hildesheim 1965-1966.
- CUPAIUOLO, F., *Gli studi oraziani negli ultimi anni*, Nápoles 1972.
- *Bibliografía Terenziana (1470-1983)*, Nápoles 1984.
- ERNOUT, A. - MEILLET, A., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, Paris 1979⁴ (3ª tirada corregida y aumentada por J. ANDRE), 1932¹.
- FORCELLINI: *Lexicon Totius Latinitatis*, Prato 1864-1926.
- GAFFIOT, F., *Dictionnaire Latin-Française*, Paris 1934.

- JENKINS, E. B., *Index verborum Terentianus*, Chapel Hill 1932.
- KELLING, L. - SUSKIN, A., *Index verborum Iuvenalis*, Chapel Hill 1951.
- KENNEY, E. J. - KLAUSEN, W. v., (eds), *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*, Cambridge 1982. (Versión castellana de E. BOMBIN, Madrid 1989).
- LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich 1960 (trad. al castellano de J. PEREZ RIESGO, *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*, (3 vols.), Madrid 1966-68).
- *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munich 1963. (trad. al castellano de M. MARIN CASERO, *Elementos de retórica literaria (Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana)*, Madrid 1975).
- LEO, F., *Geschichte der römischen Literatur, I: Die archaische Literatur*. Berlín 1913.
- LESKY, A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1963² (versión española de J.M. DIAZ REGAÑON y B. ROMERO, *Historia de la literatura griega*, Madrid

1968)

- LODGE, G., *Lexicon Plautinum*, (2 vols.), Hildesheim 1962.
- MAROUZEAU, J., *Dix années de Philologie Classique (1914-1924)*,
(2 vols.), Paris 1924-1926.
- *L'Année Philologique*, Paris desde 1927.
 - *Traité de stylistique latine*, Paris 1970.
- MARTI, H., "Terenz 1909-1959", *Lustrum* VI (1961) 114-238 y VIII
(1963) 5-101 y 244-264.
- McGLYNN, P., *Lexicon Terentianum*, (2 vols.: I, A-O; II, P-V),
Londres-Glasgow 1963 y 1967.
- PARATORE, E., *La letteratura latina dell'età repubblicana e
augustea*, Florencia 1969.
- *La letteratura latina dell'età imperiale*, Florencia
1970.
- ROSTAGNI, A., *Storia della letteratura latina*, (3 vols.), Turín
1964³ (revisada y ampliada por I. LANA).
- RUSSELL, D. A. - WINTTERBOTTOM, M., (eds.) *Ancient Literary
Criticism. The Principal Texts in New
Translations*, Oxford 1972.
- SCHANZ, M. - HOSIUS, C., *Geschichte der Römischen Literatur*, (4
vols.), Munich 1914 - 1935.
- S. E. E. C., *Bibliografía de los estudios clásicos en España
(1956-1965)*, Madrid 1968.

III ESTUDIOS ESPECIFICOS

ANDERSON, W. S., "Studies in Book I of Juvenal", *YCIS* XV (1957)
31-90.

- "Venusina lucerna: the horatian model of Juvenal",
TAPhA XCII (1961) 1-13.

- "Juvenal and Quintilian", *YCIS*, XVII (1961) 1-93.

- "The program of Juvenal's later books", *CPh* LVII
(1962) 145-160.

- "Anger in Juvenal and Seneca", *UCPCPh* XIX (1964)
127-195.

- "Lascivia vs. ira. Martial and Juvenal", *CIAnt* III
(1970) 1-34.

ANDUEZA, M., *Comentario de textos latinos, I (Catulo, Virgilio y Juvenal)*, Méjico 1982.

ARDIZZONI, A., "Il problema della satira in Orazio", *RFIC* n.s.
XXVII (1949) 161-176.

- *Poema. Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, (MOYΣΙΚΑΙ ΔΙΑΔΕΚΤΟΙ, supp., s. V, IV), Bari 1953.

ARNALDI, F., *Da Plauto a Terenzio*, (2 vols.), Nápoles 1946-1947.

ARNOTT, W. G., *Menander, Plautus and Terence*, Oxford 1975.

- ASHMORE, S. G., *The comedies of Terence*, Nueva York 1908.
- ATKINS, J. W. H., *Literary criticism in Antiquity*, (2 vols.),
Gloucester 1961 (1934¹).
- BACHY, V., *La division en actes dans les comedies de Térence*,
(Tesis), Lieja 1936-1937.
- BALLASCH, M., "La poesía de Juvenal", *Helmantica* XIII (1962) 83-
94.
- *Contribución al estudio de la lengua de
Juvenal*, Madrid 1966.
- BARR, W., "Horace, *Serm.* I, 10, 64-67", *MH* CXIII (1970) 204-
211.
- BAYET, J., *Littérature latine*, París 1965. Traducción castellana
de Andrés ESPINOSA ALARCON, *Literatura latina*,
Barcelona 1972³.
- BEARE, W., "Contamination in Plautus and Terence", *RPh* LXVI
(1940) 28-42.
- *The Roman stage*, Londres 1950.
- "*Contaminatio*", *CR* LXXIII (1959) 7-11.
- BENVENGA, C., "Per la critica e l'estetica di Filodemo", *RAAN*
XXVI (1951) 192-252.
- BIANCO, O., *Terenzio: problemi e aspetti dell'originalità*, Roma
1962.
- BIEBER, M., *The history of Greek and Roman Theater*, Princeton

1961.

- BLUM, R., "Studi Terenziani: didascalie e prologhi", *SIFC XIII*
(1936) 106-116.
- BOLAFI, E., *Orazio critico*, Pessaro 1932.
- BOOTH, A. D., "Horace, *Epistles I*, 19, 35-49", *LCM* 4. 9 (1979)
195-196.
- BÖSSING, L., *Griechen und Römer im Augustobrief des Horaz*,
Konstanz 1972.
- BOUCHER, J. P., "Properce et Callimaque", *REL XLII* (1964) 273-
276.
- BOWER, E. C., "Notes on Juvenal and Statius", *CR n.s.* VIII
(1958) 9-11.
- BOYANCE, P., "A propos de la satura dramatique", *REA XXXIV*
(1932) 11-15.
- "Néoptolème et l'Art poétique d'Horace" [Summary],
Actes, Congrès de Nice (1935) 82-83.
- BRAUND, S. H., "Juvenal 7, 50-52", *Phoenix XXXVI* (1982) 162-
166.
- BRINK, C. O., *Horace on poetry. I: Prolegomena to the Literary
Epistles*, Cambridge 1963.
- *Horace on poetry. II: The Arte Poetica*, Cambridge
1971.
- *Horace on poetry. III: Epistles book II*, Cambridge

1982.

BRUGNOLI, G., "Il *Dialogus* e Giovenale", *RCCM* X (1968) 252-259.

CAMERON, A., "Horace, *Epistles* II, 2, 87 ss.", *CR* XV (1965) 11-13.

CAMPANARO, G., *Aspetti della perenne vitalità di Terenzio e Catulo*, Salerno Cantelmi 1975.

CARTAULT, A., "Horace et Tibulle", *RPh* 2^a s. XXX (1906) 210-217.

- *Etude sur les Satires d'Horace*, Paris 1919.

CASTIGLIONE, B., "Il prologo dell *Heautontimorumenos* e la commedia "duplex", *Athenaeum* XXXV (1957) 257-305.

CASTILLO, C., "Tópicos de la Sátira Romana", *CFC* II (1971) 147-163.

CASTORINA, E., *La poesia d'Orazio*, Roma 1965.

- *Questioni neoteriche*, Florencia 1968.

CITRONI, M., "Le raccomandazioni del poeta: Apostrofe al libro e contatto col destinatario". *Maia* XXXVIII (1986) 111-146.

CLARK, M. R., "Horace, *Ars Poetica* 75-78: The origin and worth of elegy", *CW* LXXVII (1983) 1-5.

CLASSEN, C. J., "Orazio critico", *BStudLat* I (1971) 402-418.

- "Horace's satire on satire. Some remarks on Sat. I,

4", *MusAfr* VI (1977-1978) 15-20.

CODONER, C., "Precisiones sobre las sátiras diatribicas de Horacio", *Emerita* XLIII (1975) 41-58.

CODY, J. V., *Horace and Callimachean Aesthetics*, Bruselas 1976.

COFFEY, M., "Juvenal Report for the Years 1941-1961", *Lustrum* VIII (1963) 161-215 y 268-270.

- *Roman Satire*, Londres 1976.

COLTON, R. E., "Juvenal and Martial on literary and professional men", *CB* XXXIX (1963) 49-52.

- "Juvenal on recitation", *CB* LXII (1966) 81-85.

COMMAGER, S., *The Odes of Horace: A Critical Study*, Yale 1962.

CONNER, P. J., "Book despatch Horace, *Epistles* I, 20 and I, 13", *Ramus* XI (1982) 145-152.

COROMINES, J. - COROMINES, P., *P. Terenci Afer, Comèdies*, Barcelona 1958 (1936¹).

COURTNEY, E., *A commentary on the satires of Juvenal*, Londres 1980.

COSSARINI, A., "Hor. Sat. I, 10, 18, *simius iste*", *Maia* XXXVII (1985) 249-253.

COUSIN, J., *Etudes sur la poésie latine. Nature et mission du poète dans la poésie latine*, Paris 1945.

- *Quintilien, Institution Oratoire, VI: livres X et XI*, Paris 1979.

- CREMONA, V., "Emulazione e polemica: Properzio III, 1-5: Orazio III, 1-6", *Euphrosyne* XV (1987) 247-255.
- CRISTOBAL LOPEZ, V., *Horacio: Epodos y Odas*, Madrid 1985.
- CROWTHER, N. B., "Horace, Catullus and Alexandrinism", *Mnemosyne* s.IV, XXXI (1978) 33-44.
- CUATRECASAS, A., *Horacio, Odas, Epodos, Canto Secular, Arte Poética*, Barcelona 1984.
- CUPAIUOLO, F., *L'epistola di Orazio ai Pisoni*, Nápoles 1941.
- "L'epistola di Orazio ad Pisones: studi e pubblicazioni recenti", *Paideia* V (1950) 234-241.
 - *Tra poesia e poetica: Su alcuni aspetti culturali della poesia latina nell'età augustea*, Nápoles 1966.
 - *Lineamenta litterarum Latinarum. Profilo letterario e antologia di pagine critiche*, Florencia 1971.
 - *Gli studi oraziani negli ultimi anni*, Nápoles 1972.
(Un extracto de este libro se halla en *BStudLat* II (1972) 51-79.
- CHAMBRY, E., *Terence. Comédies*, París 1948.
- DAHLMANN, H., "Varro's Schrift *De poematis* und die hellenistisch-römische Poetik", *AAWM* III (1953) 1-72 = 89-158.
- D'ALTON, J. F., *Roman literary theory and criticism. A study in tendencies*, Londres-Nueva York 1931.

- DAMSTE, P. H., "*Iuvenalis Sat. I, 85*", *Mnemosyne*, n.s. XLII (1914) 399-400.
- D'ANNA, G., "*La recusatio nella poesia oraziana*", *Sileno* V-VI (1979-1980) 209-225.
- "*La recusatio in Virgilio, Orazio e Propertio*", *C&S* XIX (1980) 52-61.
- "*Alcune precisazioni sulla recusatio*", *QCTC* I (1983) 33-43.
- DE DECKER, J., "*Horace et Tibulle*", *RPh* 3^a s. XI (1937) 30-44.
- D'ELIA, S., "*Propertio e Orazio*", *AFLN*, II (1952), 44-47.
- DOLC, M., *A. Persio Flaco, Sátiras*, Barcelona 1949.
- DUCKWORTH, G. E., *The nature of Roman Comedy*, Princeton 1952.
- DUFF, J. D., *D. Iunii Iuvenalis Saturae XIV*, (ed. M. COFFEY), Cambridge 1970 (1898¹).
- DURET, L., "*Juvénal réplique a Trébatius...*", *REL* LXI (1984) 201-226.
- DZIATZKO, K. - KAUER, R., *Terentius. Adelphoe*, Amsterdam 1964.
- *De prologis Plauti et Terenti quaestiones selectae*, Bonn 1863.
- *P. Terenti Afri comoediae*, Leipzig 1884.
- "*Ueber die Terentianischen Didascalien*", *RhM* XX (1865) 570-598; XXI (1866) 64-92.
- EDEN, P. T., "*Juvenalia*", *Mnemosyne* XXXVIII (1985) 334-352.

- FABIA, PH., *Les prologues de Térence*, Paris 1888.
- FABRINI, P. - LAMI, A., "La *paupertas* di Orazio e l'*indignatio* di Giovenale", *SCO* XXXI (1981) 163-176.
- FAIRCLOUGH, H. R., "Horace's view of the relations between satire and comedy", *AJPh* XXXIV (1913) 183-193.
- FERGUSON, J., "Catullus and Horace", *AJPh* LXXVII (1953) 1-18.
- *Juvenal, the Satires*, Nueva York 1987 (1979¹).
- FERNANDEZ-GALIANO, M., *Antología Palatina (Epigramas helenísticos) I*, Madrid 1978.
- FERRERO, L., *Poetica nuova in Lucrecio*, Florencia 1949.
- *La "Poetica" e le poetiche di Orazio*, Turín 1953.
- FISKE, G. C., *Lucilius and Horace, a study in the classical theory of imitation*, Madison 1920.
- FLETCHER, G. B. A., "Juvenaliana", *Latomus* XXXV (1976) 108-116.
- FLICKINGER, R. C., "A study of Terence's prologues", *PhQ* VI (1927) 235-269.
- FONTAN, A., "*Gravis, Gravitas* en los textos y en la conciencia romana antes de Cicerón", *Emerita* XXXI (1963) 243-283.
- "*Tenuis... Musa?* La teoría de los χαρακτῆρες en la poesía augústea", *Emerita* XXXII (1964) 193-208.
- "Análisis estructural de la poesía: un comentario a Horacio, *Od.* III, 30", *EClás.* X (1966) 123-135.

- *Humanismo romano*, Barcelona 1974.
- FRAENKEL, E., "Zum Prolog des Terenzischen *Eunuchus*", *Sokrates* N.F. VI (1918) 305-322.
- *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922. Trad. italiana con notas de F. Munari, *Elementi plautini in Plauto*, Florencia 1960.
 - "Il Filelenismo dei Romani", *StudUrb* XXXI (1957) 5-22.
 - *Horace*, Oxford 1957.
- FRANK, T., "Horace on contemporary poetry", *CJ* XIII (1917-1918) 560-564.
- "Horace's definition of poetry", *CJ* XXXI (1935-1936) 167-174.
- FRIEDLANDER, L., *D. Iunii Iuvenalis Saturarum libri V*, (ed. MARTYN, J. R. C.), Amsterdam 1969 (Leipzig 1895¹).
- GAGLIARDI, D., *Orazio e la tradizione neoterica*, Nápoles 1971.
- GARCIA, Y. *et alii*, *Briografías literarias latinas*, Madrid 1985.
- GARCIA FUENTES, M. C., "Estudio semiológico de la sátira octava de Juvenal", *CFC* XIII (1977) 121-134.
- GARCIA LOPEZ, J., *Demetrio, Sobre el estilo. 'Longino', Sobre lo sublime*, Madrid 1979.
- GARCIA YEBRA, V., *La Poética de Aristóteles*, Madrid 1974.

- "¿Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción?,
CFC XVI (1979-1980) 139-154.

GELHAUS, H., *Die Prologe des Terenz: eine Erklärung nach den Lehren von der inventio er dispositio*, Heidelberg 1972.

GERARD, J., *Juvénal et la réalité contemporaine*, Paris 1976.

GESTRI, L., "Studi Terenziani: La cronologia", *SIFC XIII* (1936) 61-105.

- "Terentiana", *SIFC XX* (1943) 3-58.

- "Due frammenti di Luscio Lanuvino e la cronologia terenziana", *SIFC XXIII* (1949) 153-178.

GIARDINA, G. C., "Orazio e Properzio. A proposito d'Hor. *Ep.* II, 2, 91 ss.", *RFIC XCIII* (1965) 24-44.

GIGANTE, M., "Σημαντικόν ποίημα", *PP XVI* (1961), 40-53.

GILBERT, C. D., "Horace, *Epistles*, I, 19, 37-40", *CQ XXVI* (1976) 110.

GILBERT, P., "Catulle et Horace", *Latomus I* (1937) 88-93.

GILULA, D., "The concept of de bona meretrix. A study of Terence's courtesans", *RFIC CVIII* (1980) 142-165.

GIUFFRIDA, P., *L'epicureismo nella letteratura Latina nel I sec. a. C.*, (2 vols.), Turin 1940 y 1950.

GODEL, R., "*Rudis et Graecis intacti carminis auctor* (Horace,

Serm. I, 10, 66)", *MH* XXX (1973) 117-121.

GONZALEZ, A., *Aristóteles. Horacio. Artes Poéticas*, Madrid 1987.

GRANT, M. A. - FISKE, G. C., "Cicero's *Orator* and Horace's *Ars Poetica*", *HSPH* XXXV (1924) 1-74.

GRATWICK, A. S., "Las sátiras de Ennio y Lucilio", en *Historia de la Literatura Clásica. II: Literatura Latina*, (eds. KENNEY, E. J. - CLAUSEN, W. v., versión castellana de BOMBIN, E.), Madrid 1989, pp. 184-200.

GREENBER, N. A., "The use of *Poema* and *Poiesis*", *HS* XLV (1961) 262-289.

GRIFFITH, J. G., "*Varia Iuvenaliana*", *CR* n.s. I (1951) 138-142.

- "Juvenal and Stage-Struck Patricians", *Mnemosyne* 4^a s. XV (1962) 256-261.

- "The ending of Juvenal's first satire and Lucilius, Book XXX", *Hermes* XCVIII (1970) 56-72.

GRILLI, A., "Orazio e l'epicureismo", *Helmantica* XXXIV (1983) 267-292.

GRIMAL, P., "Les vingt-trois premiers vers del'Art Poétique d'Horace", *VL* CIV (1986) 2-8.

- "Horace et la question du théâtre à Rome", *Dionisio* XLI (1967) 291-297.

- *Essai sûr l'Art Poétique d'Horace*, Paris 1968.

- "La théorie des genres littéraires dans l'Art Poétique d'Horace", *Los géneros literarios (Actes del VII Simposi d'Estudis Clàssics. 1983)*, ed. por la secció catalana de la S. E. E. C., Barcelona 1985, pp. 7-19.

GRUBE, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, Toronto 1965.

GUILLEMIN, A., "L'imitation dans les littératures antiques et in particulier dans la littérature latine", *REL* II (1924) 35-57.

HACK, R. K., "The doctrine of the literary forms", *HSPh* XXVII (1916) 1-66.

HALL, F. W. - GELDART, W. M., *Aristophanis comoediae*, Oxford 1900-1901.

HARRISON, E., "Juvenal I, 81-89", *CR* LI (1937) 55-56.

HARRISON, G., "The confession of Lucilius (Horace, Sat. II, 1, 30-34): a defence of autobiographical Satire?", *ClAnt* VI (1987) 38-52.

HAVET, L., "Sur les prologues de l'*Heautontimorumenos*, de l'*Hecyra* et du *Pormio*", *RPh* X (1886) 12-16.

- "Sur la détermination des actes dans les comédies de Térence", *RPh* XL (1916) 5-17.

HELMBOLD, W. C. - O'NEIL, E. N., "The form and purpose of Juvenal's seventh Satire", *CJPh* LIV (1959) 100-

108.

- HENDRICKSON, G. L., "Horace, *Serm.* I, 4: A protest and a programme", *AJPh* XXI (1900) 122-142.
- "Satura -the genesis of a literary form", *CPh* VI (1911), 129-143.
 - "Horace and Valerio Cato, The *Adversarius* of *Serm.* I, 10 and other Personal Allusions", *CPh* XII (1917) 77-92.
- HERRMANN, L., "Horace adversaire des Properce", *REA* XXXV (1933) 281-292.
- "Juvenaliana", *REA* XLII (1940) 448-453.
 - "Comment Quintilien a loué Juvénal", *Latomus* XI (1952) 451-453.
 - "Cluviaenus", *Latomus* XXV (1966) 258-264.
- HERRMANOWSKI, E., *Quaestiones Terentianae selectae: I. De prologi Heautontimorumenu genuina forma; II. Ex prologis quid de ordine fabularum appareat*, diss. inaug. Halis Sax. 1892.
- HIGHAM, T. F., "Ovid: Some Aspects of His Character and Aims", *CR* XLVIII (1934) 105-116.
- HIGHET, G., "Juvenal's bookcase", *AJPh* LXXII (1951) 369-394.
- *Juvenal the satirist, a study*, Oxford 1962 (1954¹).
- HINOJO, G., "Recusationes...?", *NT* III (1985) 75-89.

- HIRST, G., "Notes on Juvenal I, III, VI, X", *AJPh* XLV (1924)
276-283.
- HOFMANN, J. B., "*Contaminare*, Grundsätzliches zur lateneischen
Etymologie", *IF* LIII (1935) 187-195.
- IHNE, G., *Quaestiones Terentianae*, Bonn 1843.
- IMMISCH, O. "Horazens Epistel über die Dichtkunst", *Philologus*
supp. XXIV. 3 (1932).
- ISO ECHEGOYEN, J. J., "Notas para un comentario a Horacio, *Carm.*
I, 28", *EClás.* XX (1976) 73-91.
- JACHMANN, G., *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931.
- JACKSON, C. F., "*Molle atque facetum*. Horace, *Sat.* I, 10, 44",
HSPh XXV (1914) 117-137.
- JENSEN, C., *Philodemos über die Gedichte, Fünftes Buch*, Berlin
1923.
- "Herakleides von Pontos bei Philodem und Horaz",
SPAW XXIII (1936) 292-320.
- JONES, C. P., "Juvenal VIII, 220", *CR* n.s. XXII (1972) 313.
- KARSTEN, H. T., "*Terentiani prologi quot qualesque fuerint et*
quibus fabularum actionibus destinati a poeta",
Mnemosyne s. II, XXII (1894) 175-222.
- KENNEY, E. J., "The first satire of Juvenal", *PCPhS* n.s. VIII
(1962) 29-40.
- KENNEY, E. J. - KLAUSEN, W. v., (eds.), *The Cambridge History of*

Classical Literature, II: Latin Literature,
Cambridge 1982. (Versión castellana de Elena
BOMBIN, Madrid 1989).

KENNEY, G. A., *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton
1972.

KIESSLING, A. - HEINZE, R., *Q. Horatius Flaccus, Satiren*, Berlín
1959¹.

- *Q. Horatius Flaccus, Briefe*, Berlín 1914⁴.

KILPATRICK, R., "Horace on his critics: *Epist.* 1, 19", *Phoenix*
XXXIV (1975) 117-127.

KLINGNER, F., "Horazens Brief an Augustus", *SBAW* V (1950) 1-32.

KÖRTE, A., "Contaminare", *BPhW* XXXVI (1916) 979-981.

KROLL, W., "Die Historische Stellung von Horazens *Ars Poetica*",
Sokrates N.F. VI (1918) 81-98.

KUJORE, O., "A note on *Contaminatio* in Terence", *CPh* LXIX (1974)
39-42.

LABOWSKY, L., *Die Ethik des Panaitios. Untersuchungen zur
Geschichte des Decorum bei Cicero und Horaz*,
Leipzig 1934.

LABRIOLLE, P., *Les Satires de Juvénal: étude et Analyse*, Paris
1932.

LA DRIERE, C., "Horace and theory of imitation", *AJPh* LX (1939)
288-300.

- LAFLEUR, R. A., "Horace and Onomasti Komodein: the law of Satire", en *ANRW* II, 31, 3 (eds. TEMPORINI, H. - HAASE, W.), Berlín-Nueva York 1981, pp. 1790-1826.
- LA PENNA, A., "Properzio e i poeti latini dell'età aurea", *Maia* III (1950) 209-236.
- *Orazio e l'idologia del principato*, Turín 1963.
- "Due questioni Oraziane (on II, 2, 92-96)", *Maia* XIX (1967) 154-161.
- LEEMANN, A. D., *Orationis ratio*, Amsterdam 1963.
- LEFEVRE, E., (ed.), *Die Römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt 1973.
- LEGRAND, PH. E., *The New Greek Comedy*, Londres 1917.
- LEJAY, P., *Q. Horati Flacci Satirae*, París 1911.
- LELIEVRE, F. J., "Aim and Motive in Roman Writers. Part I", *G&R* XXI (1952) 10-22.
- "Juvenal: two posible exemples of word play", *CPh* LIII (1958) 241-242.
- LEO, F., *Analecta Plautina de figuris sermonis II*, Gottinga 1898.
- *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlín 1912¹.
- LEROY, M., "Encore la *callida iunctura*", *Latomus* VII (1948) 193-

195.

- MACKAY, L. A., "Notes on Juvenal", *CPh* LIII (1958) 236-240.
- MACLEOD, C. W., "The poet, critic and moralist: Horace, *Epistles*, I, 19", *CQ* XXVII (1977) 356-376.
- MARACHE, R., "La revendication sociale chez Martial et Juvénal", *RCCM* III (1961) 30-67.
- MARMORALE, E. V., *Giovenale*, Bari 1950 (Nápoles 1938¹).
- MAROUZEAU, J., *Térence, Comedies*, París 1949.
- "Horace assembleur des mots", *Emerita* IV (1963), 1-10.
- MARTIN, R. H., *Terence, Adelphoe*, Cambridge 1976.
- MARTYN, J. R. C., "A new approach to Juvenal's first Satire", *Antichthon* IV (1970) 53-61.
- MAYOR, J. E. B., *Thirteen Satires of Juvenal*, (2 vols.), Nueva York 1979 (Londres 1853¹).
- MCDERMOTT, E. A., "Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program" en *ANRW* II, 31. 3 (eds. TEMPORINI, H. - HAASE, W.), Berlín-Nueva York 1981, pp. 1640-1672.
- MCDONALD, W. C., "The 'nobility of soul': Propertius contra Horace?", *RCCM* XXVIII (1986) 17-30.
- MCGANN, M. J., "Horace's *Epistle to Florus*", *RhM* XCVII (1954) 343-358.

- "Horace, *Epistles* II, 2, 87 ss. Another view", *CR* XVI (1966) 266-267.
- McKEON, R., "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *MPh* XXXIV (1936) 1-35.
- METTE, H. J., "*Genus tenue* und *mensa tenuis* bei Horaz", *MH* XVIII (1961) 136-139.
- MEULI, K., "Altrömischer Maskenbrauch", *MH* XII (1955) 206-235.
- MICHEL, A., *Tacite et le destin de l'Empire*, Paris 1966.
- MINARINI, A., *Studi Terenziani*, Bologna 1987.
- MONTI, S., *Commento a Giovenale. Libro I: Satire I y II*, Nápoles 1978.
- "*Iuvenaliana*, I - III", *Vichiana* XI (1982) 212-225.
- MORFORD, M., "A note on Juvenal VI, 627-61", *CPh* LXVII (1972) 198.
- MORRONE, R., "Nota ad Hor. *Epist.* I, 19, 21-33", *Vichiana* (1980) 159-165.
- NEWMAN, J. K., *The concept of vates in Augustan poetry*, (col. *Latomus*), Bruselas 1967.
- NICOLL, W. S. M., "Horace's Judgement on Sappho and Alcaeus", *Latomus* XLV (1986) 603-608.
- NISBET, R. G. M. - HUBBARD, M., *Horace: Odes I*, Oxford 1970.
- *Horace: Odes II*, Oxford 1978.
- NORBERG, D., "Le quatrième livre des *Odes* d'Horace", *Emerita* XX

(1952) 95-107.

NORDEN, E., "Die Composition und Litteraturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones*", *Hermes* XL (1905) 481-528.

OGLE, M. B., "*Molle atque facetum*", *AJPh* XXXVII (1916) 327-332.

- "Horace an atticist", *CPh* XI (1916) 156-168.

ORELLI, J. G. - BAITER J. G., *Q. Horatius Flaccus, Satirae, Epistulae, Lexicon Horatianum*, (2 vols.), Berlin 1892⁴.

ORTEGA, A., "El ingenio y la técnica al servicio de la poesía según la mente de Horacio", *Helmantica* II (1951) 84-94.

OTIS, B., "Ovide and the Augustans", *TAPhA* LXIX (1938) 188-229.

- "Horace and the Elegists", *TAPhA* LXXVI (1945) 177-190.

PARATORE, E., *Storia del teatro latino*, Milán 1957.

- *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*, Roma 1970.

PARKER, R., "A note on Juvenal, Satire I, 17-18", *LCM* VIII (1983) 123.

PASCAL, C., "Orazio e Propertio", *Athenaeum* IV (1916) 150-156.

- *La Critica dei Poeti Romani in Orazio*, Catania 1920.

PASOLI, E., *Le epistole letterarie di Orazio*, Bologna 1964.

- "Spunti di critica letteraria nella satira oraziana", *Convivium* XXXII (1964) 449-478.
- "Per una lettura dell'epistola di Orazio a Giulio Floro (*Ep.* II, 2)". *Il Verri* XIX (1965) 129-141.
- "Linguaggio poetico e "poetica" di Giovenale: "storno", ricupero, enfaticizzazione", en *Letterature Comparete. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, pp. 667-680.

PASQUALI, G., *Orazio lirico*, Florencia 1920.

PERRET, J., *Horace l'homme et l'oeuvre*, Paris 1959.

PISANI, V., "Notulae Graeco-Latinae", *IF* LIII (1935) 25-28.

PIWONKA, M. P., *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt 1949.

POHLENZ, M., "Τὸ πρέπον, Ein Beitrag zur Geschichte des griegischen Geistes", *NGG* (1933) 53-92.

- "Der Prolog des Terenz", *SIFC* XXVII-XVIII (1956) 434-443.

POSANI, M. R., "Osservazioni su alcuni passi di prologhi terenziani", *SFIC* XXXVII (1965) 85-113.

POSTGATE, J. P., "Albius and Tibullus", *AJPh* XXXIII (1912) 450-455.

PRIMMER, A., "Zum Prolog des *Heautontimorumenos*", *WS* LXXVIII (1964) 61-75.

- PUTNAM, M. C. J., *Artifices of eternity - Horace's fourth Book of Odes*, Nueva York 1986.
- "Horace and Tibullus", *CPh* LXVII (1972) 81-88.
- QUINCEY, J. H., "Juvenal 8, 192-196", *Mnemosyne* s.IV, XII (1959) 139-140.
- RACE, W. H., "Odes I, 20: An Horatian *Recusatio*", *CIAnt* XI (1978) 179-196.
- RAFFAELI, R., "Animum advortite. Aspetti della comunicazione nei prologui di Plauto (e di Terenzio)", *Dionisio* LIV (1983) 193-203.
- RAMAGE, E. S. - SIGSBEE, D. L. - FREDERICKS, S. C., (eds.), *Roman Satirist and Their Satire*, Park Ridge 1974.
- REINACH, S., "Juvénal et Stace", *RPh* XXXI (1907) 45-50.
- REITZENSTEIN, R., "Zu Horaz und Catull", *Hermes* LVII (1922) 357-365.
- REQUEJO, J. M., *Cornelio Tácito, Agrícola, Germania, Diálogo sobre los oradores*, Madrid 1981.
- RITSCHL, F., *Parergon Plautinorum Terentianumque I*, Leipzig 1845.
- ROMAN BRAVO, J., *Plauto. Comedias I*, Madrid 1989.
- RONCONI, A., *Terenzio. Le commedie*, Florencia 1960.
- *Filologia e linguistica*, Roma 1968.
- *Orazio. Le Satire*, Florencia 1970.

- *Interpretazioni letterarie nei classici*, Florencia 1972.
 - "Analisi de prologo dell'Andria", *RCCM* XX (1978) 1129-1148.
- ROOY, C. A. van, *Studies in Classical Satire and Related literary theory*, Leiden 1966.
- ROSS, D. O. (Jr.), *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus. Elegy and Rome*, Cambridge 1975.
- ROSTAGNI, A., *Arte Poetica di Orazio*, Turin 1930.
- *Scritti Minori. I. Aesthetica. II.1. Hellenica-helenistica. II.2. Romana*, Turin 1955-1956.
- RUBIO, L., *Terencio. Comedias* (3 vols. texto y traducción), Madrid 1957, 1961, 1966.
- RUCH, M., "Horace et les fondements de la *iunctura* dans l'ordre de la creation poetique (A. P. 46-72)", *REL* LXI (1963) 246-269.
- RUDD, N., "Had Horace been criticized. A study of *Serm. I, 4.*", *AJPh* LXXVI (1955) 165-175.
- "The poet's defence", *CQ* XLIX (1955) 142-156.
 - "Horace, *Serm. II, 1.* A poem of transition", *Hermarthena* XC (1957) 47-53.
 - "*Libertas and facetus*", *Mnemosyne* X (1957) 319-336.
 - "The names in Horace's *Satires*", *C Q* X (1960) 161-

178.

- "Horace on the origins of Satira", *Phoenix* XIV (1960) 36-44.
- *The Satires of Horace*, Cambridge 1966.

RUSSELL, D. - WINTERBOTTOM, M., (eds.) *Ancient Literary criticism. The Principal Texts in New Translations*, Oxford 1972.

RUSSELL, D. A., *Criticism in Antiquity*, Londres 1981.

RUTHERFORD, R. B., "Horace, *Epistles* 2. 2: introspection and retrospective", *CQ* XXXI (1981) 375-380.

SALANITRO, N., *Introduzione a Giovenale*, Nápoles 1944.

SARGEANT, J., *Terence*, Londres 1974.

SBORDONE, F., *Contributo alla poetica degli antichi*, Nápoles 1961.

- "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", en *ANRW* II, 31. 3 (eds. TEMPORINI, H. - HAASE, W.), Berlin-Nueva York 1981, pp. 1866-1920.

SCHÖLL, F., "Zwei alte Terenz probleme". *RhM* LVII (1902) 48-54.

SCHWERING, W., "Die sogenannte Kontamination in der lateneischen Komödie", *NJA* XIX (1916) 167-185.

SCHWINGE, E. R., "Zur Kunsttheorie des Horaz", *Philologus* CVII (1963) 75-96.

SCIVOLETTO, N., "Plinio il Giovane e Giovenale", *GIF* X (1957)
131-146.

- "Presenza di Persio in Giovenale", *GIF* XVI (1963)
60-72.

SELLAR, W. Y., *Horace and the elegiac poets*, Oxford 1899.

SERAFINI, A., *Studio sulla Satira di Giovenale*, Florencia 1957.

SHACKLETON BAILEY, D. R., *Profile of Horace*, Cambridge 1982.

SHIPP, G. P., *Terence, Andria*, Oxford 1960 (1939¹).

SHOREY, P., "Φύσις, Μελέτη, 'Επιστήμη", *TAPhA* XL (1909) 185-
201.

SIMON, M., "'Contaminatio' und 'furtum' bei Terenz", *Helicon* I
(1961) 487-492.

SKUTSCH, F., "Der prolog zum *Heaut.* des Terenz", *Philologus* LIX
(1900) 1-8.

SMITH, R. E., "The law of libel at Rome", *CQ* n.s. I (1951) 169-
179.

SMITH, W. S. Jr., "Horace directs a carouse: *Epistle* I, 19",
TAPhA CXIV (1984) 255-271.

SOLMSEN, F., "Propertius and Horace", *CPh* XLIII (1948) 105-109.

SÖRBOM, G., *Mimesis and art: Studies in the Origin and Early
Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala
1966.

SÖRENSEN, S., "Horace, *Ars Poetica* 317-318", *C&M* XXXVIII (1987)

113-120.

SPERDUTI, A., "Divine Nature of Poetry in Antiquity", *TAPhA*
LXXXI (1950) 209-240.

STEGEN, G., *Les Epîtres littéraires d'Horace*, Namur 1958.

STEIDLE, W., *Studien zur Ars Poetica des Horaz*, (tesis),
Würzburg 1939.

STROUX, J., *De Teophrasti virtutibus dicendi*, Leipzig 1912.

SUSS, W., *Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik*,
Leipzig-Berlin 1910.

SYME, R., *Tacitus*, (2 vols.), Oxford 1979 (1958¹).

TANDOI, V., "Giovenale e il mecenatismo a Roma fra I e II
secolo", *A&R* n.s. XIII (1968)125-145.

TATE, J., "Horace and the moral function of poetry", *CQ* XXII
(1928) 65-72.

- "Review of Steidle's *Studien zur Ars Poetica*" *CR*
LIII (1939) 191-192.

TEMPORINI, H. - HAASE, W., (eds.), *ANRW II. 31.3: Literatur der
Augusteischen Zeit: Einzelne autoren, forts.*
[Vergil, Horaz, Ovid], Berlin-Nueva York 1981.

TENGSTRÖM, E., "A study of Juvenal's tenth Satire", *Emerita* LII
(1984) 377-378.

TERZAGHI, N., *Prolegomeni a Terenzio*, Turin 1931.

- "Orazio e Propertio", *RAL* XIV (1959) 179-201.

- TESTARD, M., *Ciceron, Les devoirs*, (2 vols.), París 1965-1970.
- TOEPFER, H., "Der Andriaproglog des Terenz", *Hermes* LI (1916)
151-155.
- TORRENS, J., *Marcial, Epigramas completos y Libro de los espectáculos*, Barcelona 1976.
- *Persio y Juvenal, Sátiras*, Barcelona 1982.
- TOVAR, A., *Cicerón, El orador*, Barcelona 1967.
- *Aristóteles. Retórica*, Madrid 1971.
- TOWNEND, G. B., "The literary substrata Juvenal's Satires", *JRS*
LXIII (1973) 148-160.
- TRACY, H. L., "Horace's *Ars Poetica*: a systematic argument", *G&R*
XVII (1948) 104-115.
- "Horace on the poetic *afflatus*", *Latomus* XXXV (1976)
808-812.
- TRAGLIA, A., "Catullo e i poeti nuovi visti da Orazio" en *Studi in onore di E. Paratore*, Bologna 1981.
- TRAINA, A., *Poeti Latini (e neolatini)*, Bologna 1975.
- ULLMAN, B. L., "Horace and Tibullus", *AJPh* XXXIII (1912) 149-
167.
- "Rejoinder to Mr. Postgate", *AJPh* XXXIII (1912) 456-
460.
- "Horace, Catullus and Tigellius", *CPh* X (1915) 270-
296.

- "Horace on the Nature of Satire", *TAPhA* XLVIII
(1917) 111-132.
- VALGIGLIO, E., "Sul prologo Terenziano", *AFLM* III-IV (1970-
1971) 69-96.
- VIONI, G., "Considerazioni sulla settima satira di Giovenale",
RAIB LXI (1972-1973) 240-271.
- VIPARELLI, V., "La teoria del neologismo in Orazio", *BStudLat*
XIV (1984) 39-63.
- WILKINSON, L. P., *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1951¹.
- VILLENEUVE, F., *Horace, Epitres* Paris 1941.
- *Horace, Satires*, Paris 1962⁴ (1932¹).
- VIVEROS, G., *Terencio Africano, Comedias*, Méjico 1976.
- WAGENINGEN, I. van, "*Seneca et Iuvenalis*", *Mnemosyne* XLV (1917)
417-419.
- "*Magni delator amici. (Ad. Iuv. I, 34)*", *Mnemosyne*
n.s. XLVIII (1919) 122-123.
- WALTZ, R., "*Contaminare chez Térence*", *REL* XVI (1938) 269-274.
- WASZINK, J. H., "Bemerkungen zu den literaturbriefen des
Horaz", *Mnemosyne* ser. IV, XXI (1968) 394-407.
- WEHRLI, F., "Horaz und Kallimachos", *MH* I (1944) 69-76.
- WEST, D. A. - WOODMAN, A. J., (eds.), *Creative imitation and
Latin Literature*, Cambridge 1979.
- WIESEN, D. S., "Juvenal and the intellectuals", *Hermes* CI (1973)

464-483.

WILLIAMS, G. W., *Tradition and originality in Roman poetry*,
Oxford 1968.

WILLIGE, W., "Horaz und Tibull", *Gymnasium* LXIV (1957) 98-100.

WILSON, H. L., "The literary influence of Martial upon Juvenal",
AJPh XIX (1898) 193-209.

WOODMAN, A. J., "Juvenal 1 and Horace", *G&R* XXX (1983) 81-84.

- "Horace, *Epistles*, I, 19, 23-40", *MH* XL (1983) 75-
81.

ZUMWALT, N. K., *Horace's evasion of grand poetry*, (diss.
University of California), Berkeley 1970.