

TESIS DOCTORAL

**SIMBOLISMO Y RECURRENCIA EN LA OBRA DE PETRONIO:
NUEVAS COORDENADAS DE ANÁLISIS LITERARIO DEL *SATYRICON***

**ANTONIO ÁNGEL CURADO FERRERA
LICENCIADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA**



**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**DIRIGIDA POR LA DRA. DÑA. MATILDE CONDE SALAZAR
TUTORA: DRA. DÑA. ROSA PEDRERO SANCHO**

2015

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



**SIMBOLISMO Y RECURRENCIA EN LA OBRA DE PETRONIO:
NUEVAS COORDENADAS DE ANÁLISIS LITERARIO DEL *SATYRICON***

Antonio Ángel Curado Ferrera. Licenciado en Filología Clásica

Dirigida por la Dra. Dña. Matilde Conde Salazar

Tutora: Dra. Dña. Rosa Pedrero Sancho

AGRADECIMIENTOS

Estas líneas de agradecimiento a todas las personas que han contribuido a que esta tesis doctoral haya sido finalmente culminada, sea con su labor, con su apoyo personal o con ambos, no son una mera cortesía formal. Su elaboración se ha dilatado en el tiempo bastante, quizás demasiado, dada la naturaleza a menudo dispersa y divagante de este doctorando, por lo que entiendo que mi obsesiva e intermitente dedicación ha podido afectar la vida cotidiana de quienes me rodean. Pese a ello siempre me han alentado incondicionalmente a terminar su redacción. Mi gratitud no es formalidad, está bien arraigada en lo más íntimo de mi corazón.

Las dos personas que me han guiado a lo largo de este proceso de investigación han sido las Dras. María Victoria Fernández-Savater Martín y Matilde Conde Salazar. La Dra. Fernández-Savater ha sido la directora de este tesis desde que fue inscrita como proyecto, y con ella realicé el trabajo de investigación conducente a la obtención del DEA el año 2003. A causa de su jubilación no pudo concluir su labor, al menos de manera oficial, pero su apoyo y sabiduría han estado conmigo hasta el último momento. Su complicidad con mis mejores ocasiones, sus consejos en las más duras y en los tiempos de desánimo, su amistad, ingenio y *acumen* son algunos de los regalos que de ella me llevo. Esta tesis está dedicada a ella.

Por su parte, la Dra. Conde aceptó el reto de dirigir esta tesis durante su última fase de elaboración. No tengo palabras para agradecerérselo. Su compromiso con este trabajo ha sido total desde el primer momento y su rigor, capacidad de análisis y claridad de ideas a la hora de ayudarme a sortear los escollos finales de mi investigación han sido cruciales y determinantes. Con su ejemplo he aprendido y crecido como filólogo, como docente y como persona. Mi agradecimiento es infinito y para describir mi aprecio por su amistad no existe adjetivo alguno. Igualmente debo dar las gracias a la Dra. Rosa Pedrero Sancho por su ofrecimiento para actuar como tutora de este proyecto de investigación.

Mi gratitud hacia el departamento de Filología Clásica de la UNED es enorme: querría dar las gracias expresamente al Dr. Antonio Moreno Hernández por empujarme siempre a concluir esta tesis, cada vez que nos hemos encontrado en congresos, cursos o en los pasillos de la Facultad de Filología; a la Dra. María Luisa Arribas Hernández, por haber sabido valorar mi esfuerzo durante la fase de docencia del programa de doctorado e infundirme confianza, así como al Dr. José Domínguez

Caparrós por participar en el tribunal que evaluó mi primer trabajo de investigación sobre Petronio y por sus palabras de ánimo. Debo además expresar mi agradecimiento al personal laboral del negociado de posgrado de la Facultad de Filología de la UNED, por su celo profesional y su amabilidad cada vez que he necesitado su ayuda.

A Rocío Villarán, colega y alma gemela, compañera de mil viajes, debo multitud de sugerencias y apreciaciones que siempre he tenido en cuenta y que han mejorado sustancialmente la redacción de esta tesis desde sus primeros esbozos. Gracias por estar siempre ahí y soportar mis elucubraciones petronianas con paciente sonrisa. Mi hermano Guillermo compartió conmigo invernales tardes en la biblioteca del Alcázar toledano sugiriéndome ideas formales que han sido esenciales en la consecución final de mi trabajo. No en vano, él ya me había antecedido en las arduas tareas doctorales en el diverso pero, en el fondo, afín campo de la Biología. Luis Peñalver, colega de correrías docentes y petronianas *sui generis* ha sido un constante acicate, además de un estimulante de mi parte más dormida. La reflexión estética implícita en esta tesis es, en gran medida, culpa suya. A mi padre debo no solo agradecer su apoyo constante y su recurrente preocupación por ver terminados mis estudios de doctorado, sino una revisión final del texto en busca de erratas y deslices formales. Por esto último –y por más cosas– estoy también en deuda con Jan Zoltowski y Alejandro Ballesteros. El diseño de la carátula del CD para depósito de la tesis es un regalo de Valle Rodríguez y Alberto Fernández, porque los amigos saben meterse en tu cabeza apenas les das oportunidad.

Estoy en deuda con el profesorado del Departamento de Filología Griega y Latina de la Universidad de Sevilla, mi *alma mater*, por mis años formativos y el amor inculcado por el estudio de la antigüedad. En especial, querría agradecer su ayuda al Dr. Daniel López-Cañete Quiles quien, en las primeras fases de mis labores de investigación, me abrió las puertas de la biblioteca del departamento para acceder a un importante número de referencias bibliográficas; a la Dra. Emilia Ruiz Yamuza, por infundir ánimo a mis iniciativas académicas y a la Dra. Rocío Carande Herrero por su inspiración y su presencia a lo largo de los años, de una forma u otra. Deseo hacer una mención también a mi añorada profesora, la Dra. Mercedes Vílchez Díaz, que bien sé que se alegraría de ver este trabajo terminado, y a Ildfonso Mena, mi profesor de Latín en el Bachillerato, a quien nunca podré agradecer lo suficiente haber encaminado mis pasos académicos y profesionales al estudio de la lengua y la cultura latinas y al ejercicio de su docencia.

Al Dr. Gareth Schmeling de la Universidad de Florida (EE.UU.) y al Dr. Edward Courtney de la Universidad de Virginia (EE.UU.) debo agradecer su trabajo, como pienso que debería hacer cualquier investigador que elija la obra de Petronio como campo de estudio. Para mí es un motivo de orgullo haber tenido su obra como referente en el horizonte de este proyecto.

Quisiera así mismo nombrar a varios amigos que de una forma u otra son partícipes de este trabajo, por sus sugerencias puntuales, por haber leído fragmentos y darme ideas para mejorar o, simplemente, por estar ahí cuando los he necesitado y darme aliento cuando notaba que me fallaban las fuerzas: Pepe Ruíz, Juan Oliván, Elena Torres, Juan Carlos Pantoja, José M^a González Cabezas, José García Toledo, Laura Espí, José Manuel Perujo, Isabel Fernández, José Luis Serrano, Antonio Pacheco, José M^a Mediavilla, Paula Gil, Gonzalo Rodríguez, Juan Antonio Merchán, Matilde Prieto, Ricardo Rodríguez, Eufrasio Jiménez, Francisco Granado, Candelaria Rodríguez, Gonzalo Enguita, Andrés Menéndez, Federico de Arce, Félix Chacón, María de Tena, Amalia García, Charo Arranz, Leticia Canales, Raimundo Cobos, Carlos Zarza, Ana Cogolludo, Juanjo Rubio, Juan José Candil, Pascual Navarro, Ildfonso Garduño, José Ramón Pascual, Luis Ponce, Rafael de Besa, Valentín Calderón, Alejandro García Miravet, Andrés Otero, Daniel Martínez, Miguel Castillo, Andrés Castillo, Jesús López, Miguel Ángel Mateos, Javier García Soria, Diego Ceballos y Juan Antonio Ruíz-Mateos.

Y sin mi familia yo no existiría, yo no sería. Este proyecto ha visto al fin la luz porque ellos están ahí, por su amor incondicional, por su aliento, por su constancia. Sé que para todos ellos ver concluido este trabajo, con todas las ansiedades y sacrificios que ha comportado, es una recompensa suficiente y un motivo de celebración y, por tanto, haberlo hecho es doble causa de satisfacción.

Finalmente, durante los tres últimos años de elaboración de esta tesis, nacieron mis hijas, Berta y Claudia. Las he cuidado y visto crecer a la vez que con una mano sostenía a alguna de ellas y con la otra –no es una hipérbole– el texto de Müller o el comentario de Smith. Ellas son todo para mí, ellas y mi mujer, Yolanda, y son ellas quienes han tenido que soportar mis cambios repentinos de humor, mi angustia al ver cómo el trabajo se dilataba en el tiempo y mis horas no daban para más. Sin embargo, terminé este trabajo en plenitud y calma por una sola razón: porque ellas están a mi lado.

A Mariví Fernández-Savater
quid aq̄is dici formosius potest?

Para Berta, Claudia y Yolanda
hoc amo, quod possum qua libet ire via

ÍNDICE

Agradecimientos	i
Índice	vii
Índice de tablas.....	x
Criterios de edición	xi
I. Prefacio. Estado de la cuestión.....	1
1. Propósito de esta tesis.....	1
2. Observaciones preliminares y estado general de la cuestión	3
2.1. La elección de una perspectiva adecuada.....	5
2.2. El estudio de Courtney: una motivación para esta tesis	8
2.3. Un motivo simbólico en el trabajo de Plaza: la risa.....	13
2.4. Naturaleza plurisignificativa del lenguaje literario	15
2.5. <i>The Anatomy of Fiction</i> de Rimell: la imaginería del <i>Satyricon</i>	19
2.6. Metáforas y juegos de palabra. Una antigua aproximación	21
2.7. Simbolismo en los fragmentos de Petronio: Musurillo	23
3. Método y precisiones	26
4. Coda: sobre la pertinencia del uso de diccionarios de símbolos	30
II. Naturaleza del símbolo literario.....	33
1. El conflicto de los pares. Signo y símbolo	35
2. Capacidad del símbolo para expresar lo inefable.....	38
3. La conciencia de los antiguos acerca del hecho simbólico.....	43
3.1. Quintiliano	44
3.2. Pseudo-Longino	46
3.3. Agustín de Hipona.....	48
4. Los poetas, entre la claridad y la oscuridad	51
5. ¿Es el símbolo literario un tropo?.....	58
5.1. La reacción romántica contra la alegoría.....	60
5.2. Metáfora y simbolismo	62

5.3. La alegoría figura conflictiva. Modo alegórico del código literario	66
6. Descripción y voz: vehículos simbólicos.....	70
6.1. Écfrasis y descripción: la palabra es una imagen	71
6.2. Voz narrativa y su potencialidad simbólica	81
7. Coherencia simbólica y recurrencia	85
7.1. Indicios textuales.....	86
7.1.1. Indicios sintagmáticos	88
7.1.2. Indicios paradigmáticos	90
8. Recapitulación conceptual	90
III. El <i>Satyricon</i> : problemas y soluciones.....	94
1. Petronio, autor del <i>Satyricon</i> , en su tiempo.....	96
1.1. Objeciones a la cronología: esbozo de la cuestión	99
1.2. Tito Petronio Niger, ¿ <i>arbiter elegantiae</i> ?	105
2. Los escenarios del <i>Satyricon</i> : el viaje a ninguna parte	112
3. Una obra singular: sátira y <i>Satyricon</i>	123
IV. Rasgos generales del uso del símbolo en Petronio	132
1. Realismo simbólico, crudeza de doble dirección	134
2. Prosa en imágenes: imaginiería a través de la palabra.....	140
3. La conciencia simbólica de Encolpio.....	148
4. Expresión trópica de la simbología en el <i>Satyricon</i>	155
4.1. Ironía y sarcasmo: formulación petroniana.....	161
5. Simbología poética frente a simbología en prosa.....	164
6. Coda: Recapitulación	172
V. Símbolos y recurrencias simbólicas en el <i>Satyricon</i>	174
1. Tribulaciones amorosas y sexuales en el <i>Satyricon</i>	176
1.1. El conflicto de la impotencia y la virilidad frustrada.....	178
1.2. Las dos caras del beso	194
1.3. La sexualidad vivida como amor promiscuo	205
2. Tres instancias simbólicas del cuerpo humano	221

2.1. El cabello y su papel funcional y expresivo	222
2.1.1. Cabello y calvicie en la <i>Cena Trimalchionis</i>	226
2.1.2. La odisea del cabello en el barco de Licas	236
2.2. Ropa no solo para cubrir el cuerpo.....	246
2.3. La función excretora del cuerpo en clave simbólica	258
3. Hechiceras y monstruos en atmósfera simbólica	273
3.1. Brujas feas y hermosas.....	274
3.2. El perro y la naturaleza canina de los personajes	287
3.3. La fábula de Nicerote y el hombre lobo: simbolismo interno.....	298
4. Expresión física del sentimiento y su valor simbólico	305
4.1. Risa que parece llanto.....	307
4.2. Llanto que puede parecer risa.....	314
5. Pintura y poesía como símbolos <i>per se</i>	325
5.1. La relación de Encolpio con la pintura.....	327
5.2. Poeta y poema	336
5.2.1. El papel simbólico de los dos epilios	345
6. Una gran multitud de divinidades	352
7. Tormenta y naufragio: punto de ruptura de los personajes.....	373
8. Vino: vanidad de vanidades	386
9. Espacios de la muerte.....	407
9.1. El banquete como muerte en vida	410
9.2. Muerte y vida en el cuento de la Matrona Ephesi	430
10. Perderse y no encontrarse	449
10.1. Perdiendo el rumbo a oscuras.....	457
VI. Conclusiones.....	462
Bibliografía.....	469
Apéndice. Tabla general de todos los motivos estudiados (Tabla 19)	487

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Impotencia, incapacidad amorosa.....	194
Tabla 2: Besos.....	205
Tabla 3: Promiscuidad sexual.....	220
Tabla 4: Cabellos y calvicie.....	245
Tabla 5: Ropajes.....	258
Tabla 6: Fluidos y emanaciones corporales.....	272
Tabla 7: Hechiceras y ancianas.....	287
Tabla 8: Perros.....	297
Tabla 9: Hombre lobo.....	304
Tabla 10: Risas.....	313
Tabla 11: Lágrimas.....	324
Tabla 12: Pintura.....	336
Tabla 13: Poeta y poema.....	351
Tabla 14: Dioses y misterios.....	372
Tabla 15: Tormenta.....	385
Tabla 16: Vino y agua.....	406
Tabla 17: Muertos y sepulcros.....	448
Tabla 18: Vagar sin rumbo.....	461
Apéndice. Tabla general de todos los motivos estudiados (Tabla 19).....	487

CRITERIOS DE EDICIÓN

El sistema adoptado para las citas bibliográficas es el recomendado por la *MHRA* (*Modern Humanities Research Association*) en la 3ª edición de su guía de estilo (*MHRA Style Guide: A Handbook For Authors And Editors*, London 2013), disponible online (vid. ref.). El procedimiento es el sistema “autor-fecha” y conforme a él se adapta toda la notación bibliográfica. El año que se da en cada cita singular es siempre el de la primera edición y se explica posteriormente en la bibliografía la que se ha manejado y sus características editoriales. Las ediciones de Petronio que he consultado se citan en el cuerpo de la tesis, en cambio, dando el año de la que manejo y notando con una cifra volada el orden respecto a la original.

Con el fin de evitar la numeración exagerada de los epígrafes se ha suprimido el número romano que señala cada capítulo principal pero, para que se vea clara la distribución de cada uno, se ha optado por colocar en el encabezado de página impar su nombre con el número correspondiente.

No se hace un uso exagerado de abreviaturas, procurando detallar, incluso, el nombre completo de las revistas en la notación bibliográfica. Las que se emplean son las comunes en el desarrollo de la investigación filológica. Excepcionalmente se pueden encontrar algunas abreviaturas que cualquier especialista conoce (DK [Diels Kranz, edición de los presocráticos], *POxy* [*Papyri Oxyrhinchi*], *CIL* [*Corpus Inscriptionum Latinarum*]) pero por su singularidad y específica temática petroniana deben señalarse aquí las que significan dos publicaciones concretas: *Petronian Society Newsletter* (*PSN*) y *Ancient Narrative* (*AN*) (vid. ref.).

Las abreviaturas de autores antiguos, tanto latinos como griegos, son las que se utilizan en la página web *Perseus Project* (vid. ref.) que ha sido un instrumento esencial para la consulta, interpretación y manejo de los textos. Se ha decidido unificar la grafía de los textos en lo que concierne al uso de u y v para notar la semiconsonante en posición consonántica plena. Para facilitar la lectura y permitírsela a quien esté interesado en la teoría de la literatura pero no conozca la lengua latina, se traducen los textos grecolatinos incluidos en esta tesis. Las traducciones son mías. Sin embargo, cuando aparezca un pasaje literario de un autor moderno, solo se incluirá la traducción cuando la edición que se maneje la contenga o esté directamente traducida. En estos casos se dará el número de página de dicha edición para localizar más fácilmente el texto referido.

Finalmente, aunque ya es práctica común entre la crítica europea –fundamentalmente la anglosajona– llamar a la obra de Petronio *Satyrica*, dando en nominativo lo que en el nombre popular está en genitivo –dependiente de *libri*, es decir “libros sobre asuntos de sátiros”¹–, he preferido mantener el nombre de *Satyricon*, principalmente porque es más cómodo para la lengua española. El problema no existe para la crítica de lengua inglesa pues el artículo sigue siendo el mismo y no se da la impresión de caer en una pedantería que creo innecesaria –habría que “pluralizar” falsamente, siguiendo el modelo de las *Efesíacas* o de las *Babilónicas*: la forma “correcta” sería las *Satíricas*, españolizando el nombre y produciendo la consiguiente confusión, mayor si cabe, con el género de la sátira.

¹ Y no deja de ser útil recordarlo, ya que no tiene nada que ver con el nombre latino del género de la sátira, en una de las coincidencias más molestas –y paradójicamente estimulantes– para la comprensión de un episodio de la literatura antigua (Segura Ramos 2003: 16-17).

I. PREFACIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. PROPÓSITO DE ESTA TESIS

El propósito de esta tesis doctoral es detectar y estudiar en profundidad los elementos textuales y narrativos susceptibles de ser interpretados de manera simbólica en el *Satyricon* de Petronio. Con ello se pretende hacer uso de una vía de estudio concreta y específica para desarrollar el análisis hermenéutico de la obra e intentar arrojar alguna luz sobre los interrogantes estructurales que presenta la misma debido, fundamentalmente, a la fragmentariedad de lo que conservamos.

Aunque en el primer capítulo se abordarán algunas cuestiones pertinentes para la comprensión del símbolo como fenómeno literario en general, conviene que por deseo de claridad se determine qué es lo que quiere decir exactamente el término “símbolo” en esta tesis, al igual que el sintagma “recurrencia simbólica”. Es muy importante para su comprensión que se conceptualicen muy claramente y se acoten estos significados, pues a menudo su uso es equívoco o se confunde con el de algunos tropos retóricos –la metáfora y la alegoría, fundamentalmente (Todorov 1978: 77-78)– relacionados íntimamente con la naturaleza simbólica.

“Símbolo” será entendido en esta tesis como toda imagen², concreta o abstracta, verbalizada en el texto mediante un léxico específico, que, al margen de su sentido directo y primario, tenga un segundo significado que se hará más evidente cuantas más veces aparezca de forma recurrente. A esta aparición reiterativa de un motivo cualquiera es a lo que llamamos “recurrencia simbólica”.

² Genette (1972: 39) advierte, con gran perspicacia, de los peligros subyacentes al empleo exagerado del término “imagen” en la crítica filológica: “No es seguro que sintagmas como «oigo las hierbas de tu risa» o «las barcas de tus ojos» (Eluard) o el ineliminable «rocío de cabeza de gata» (Breton) se dejen reducir sin perjuicio a un proceso puramente metafórico; no es este el lugar para emprender su análisis semántico, tal vez fuera del alcance de los instrumentos que nos legó la tradición clásica: observemos solamente que el empleo de la palabra *imagen* hace de pantalla, si no de obstáculo, para el análisis e induce sin control a una interpretación metafórica tal vez defectuosa y, como mínimo, reductora”.

Es muy importante que se entienda que el símbolo literario, según se comprende aquí, tiene una doble naturaleza, la literal, propia del signo lingüístico, que en el caso del texto de Petronio –y de cualquier otra obra narrativa en la que exista un desarrollo argumental o algo parecido a ello– ayuda al progreso de la acción, y la implícita, esa lectura oculta que eventualmente puede explicar cuál podría ser la voluntad menos evidente del autor al decir algo concreto.

Además, el símbolo no tiene por qué ser predecible, esto es, el autor puede crear su propia imagería simbólica y Petronio es un buen ejemplo de ello: de acuerdo con determinada perspectiva³ la capacidad de generar una simbología propia es un parámetro cualitativo fundamental de la creación literaria. En todo caso, la complejidad conceptual de la naturaleza simbólica es considerable, por lo que es forzoso que aquí se consiga llegar a una definición operativa que permita proseguir con fortuna el curso de la investigación.

No debe perderse en ningún momento de vista que esta tesis tiene como objeto la simbología literaria y, más específicamente, la de un autor concreto, Petronio, una de cuyas peculiaridades más específicas es el uso combinado en su obra de pasajes escritos en prosa con otros –menos– en verso. Y es que, por lo general, los estudios de simbología literaria se centran en el lenguaje poético, rara vez en la prosa: sin embargo, no son pocos los autores que, escribiendo prosa de ficción, han hecho uso de un código simbólico que ha forjado paradigmas culturales poderosos capaces de trascender los límites estancos de su propia realidad literaria⁴.

³ La estética romántica se fundamenta en el símbolo y se opone vehementemente al concepto de alegoría, de hecho son los autores románticos los que definen el sentido moderno de “símbolo”, sin ellos no se puede concebir (vid. Todorov [1977: 279-309], donde se dice: “Para comprender el sentido moderno de la palabra “símbolo” es necesario y suficiente releer los textos románticos”).

⁴ Buenos ejemplos de ello son Herman Melville, James Joyce, F. Scott Fitzgerald o, en el terreno de la literatura latina, el propio Apuleyo. La intención simbólica de la fábula de Cupido y Psique ha sido comentada a menudo (Sandy 1999). Existe una conexión entre Fitzgerald y Petronio de raigambre simbólica: el autor norteamericano consideró titular su obra cumbre, *The Great Gatsby*, con el nombre de Trimalquión (Briggs 1999).

En el caso de la literatura grecolatina, dentro del género que llamamos convencionalmente novela antigua, parece evidente que los símbolos están mucho más presentes en Petronio y Apuleyo que en los autores de novela griega –tal vez con la excepción de Longo el Sofista–, pues este género se caracteriza por una voluntad bastante directa de producir una literatura escapista, de amor y aventuras, de sentido bastante unívoco, al margen de las propias virtudes y excelencias narrativas de Caritón, Jenofonte de Éfeso o Heliodoro⁵.

Por último, creo conveniente señalar que esta tesis tiene como propósito general ser una aportación a los estudios petronianos en un sentido lato, es decir, no obviando algunos de los problemas que más han preocupado a la filología. Pretendo que el propio curso de este estudio permita el diálogo puntual con las distintas ideas que han prevalecido en la crítica petroniana, según el análisis de lo simbólico vaya presentándolas. De aquí se infiere la persecución de un objetivo más amplio, a saber, que este trabajo sea útil además al estudioso o interesado en el fenómeno de la novela antigua y el hecho literario en general.

2. OBSERVACIONES PRELIMINARES Y ESTADO GENERAL DE LA CUESTIÓN

Los estudios filológicos sobre la obra de Petronio son relativamente escasos en comparación con los que existen sobre otros autores antiguos⁶. Es un hecho

⁵ Así parece inferirse, por ejemplo, de lo que afirma García Gual (1972: 48) en su estudio sobre la novela en la antigüedad, donde explica “[...] la novela se dirige a sus lectores para divertirlos; a ese lector aislado y espiritualmente solitario y ocioso, cosa nueva frente al espectador comunitario de un drama, el auditor de la épica o de la lírica, o el círculo de alumnos de las obras filosóficas”. Al establecer una cronología de la novela en la antigüedad excluye sintomáticamente a ambos autores latinos, en virtud de la peculiaridad idiosincrática de sus obras. Él mismo explica por qué (García Gual 1972: 40): “Estos relatos irónicos están dirigidos a otro público, más culto y menos cándido, que aprecia la distancia entre la falsa idealización romántica, dirigida a los “pobres de espíritu”, y la realidad”.

⁶ El estudio capital que hay que considerar el punto de partida para la moderna crítica petroniana es el trabajo de Sullivan (1968). Como ejemplo del interés superficial motivado por Petronio antes de la publicación del texto de Sullivan, puede leerse el texto dedicado en el manual de Bickel (1960: 743-744). Más recientemente el libro de Courtney (2001), inspiración directa de esta tesis, se ha convertido en piedra angular de estos estudios. Vid. también, como muestra de la actual vitalidad de Petronio entre la crítica, el libro editado por Prag y Repath (2009) y el fundamental comentario de Schmeling (2011). Los estudios clásicos sobre la novela

que el carácter fragmentario de lo que hoy conservamos del *Satyricon* ha contribuido a provocar graves problemas de intelección: es aparentemente imposible, parece decirse, elaborar un estudio del todo fiable sobre la estructura y los distintos aspectos formales de una obra tan mutilada como esta⁷. El problema ha afectado por igual a la crítica textual y a la historia de la literatura (Kenney y Clausen 1982: 693), que han procurado posicionarse a partir de hipotéticas evidencias por unas u otras posturas en lo referente a las cuestiones petronianas tradicionales, tales como la datación de la obra, la identificación del Petronio autor del *Satyricon* con la del curioso personaje retratado por Tácito (Tac. *Ann.* 16.18-20), o su naturaleza en cuanto al género al que puede adscribirse una obra tan peculiar, sin parangón en toda la historia de la literatura latina.

No obstante, desde la todavía hoy fundamental monografía de Sullivan⁸ (1968), son cada vez más los estudiosos que se han atrevido a acercarse a la obra de Petronio con ojo crítico y a aventurarse a buscar entre sus despojos rasgos concluyentes que permitan profundizar en su naturaleza narrativa, por ende, en el arte del autor del *Satyricon*⁹. Es posible, parecen decirnos las nuevas corrientes de estudios petronianos, entender esta obra como un todo al margen de su naturaleza fragmentaria, como un texto que, tal y como está, permite

antigua o, incluso, la sátira, incluyen por supuesto capítulos dedicados a Petronio: así Hagg (1980: 168-175), Walsh (1970: 67-140), Perry (1967: 186-210) o Coffey (1976: 178-206). Desgraciadamente Petronio no parece despertar mucho interés en España y, a excepción de las diversas traducciones de su obra que notamos en bibliografía –de entre las que destaca, por su entidad, la edición crítica de Díaz y Díaz (1990²) en dos volúmenes– y del libro sobre la novela antigua de García Gual (1972: 323-343) no es mucho lo que se ha escrito en nuestro país sobre el *Satyricon*. En este sentido debe destacarse últimamente la reciente edición de la *Cena Trimalchionis*, sumamente original, de López y Sampietro (2007) con el nombre *El festín de Trispudientillo*.

⁷ Así se desprende de la conclusión de todos los autores que han pretendido esbozar un estado de la cuestión: remito para una completa visión de toda la problemática a Sullivan (1968: 21-33) –aunque desde su publicación se han hecho importantes avances–. La introducción de Harrison (1999: xi-xxxix) al trabajo colectivo sobre la novela romana editado por él es una admirable síntesis del material conceptual básico que debe manejar el estudioso, tanto de Petronio como de Apuleyo.

⁸ Sullivan (1968: 17) ya notó que, hasta su trabajo, los estudiosos que se habían acercado a Petronio trataban cuestiones de tipo histórico, estrictamente filológicas o de crítica textual, mientras que tan solo una específicamente literaria, sus eventuales antecedentes, había sido abordada de forma completa: “There have been therefore few attempts to assess the *Satyricon* as a work of art”.

⁹ Vid. Plaza (2000), Conte (1996), Panayotakis (1995) o Rimell (2002).

percibir la voluntad poética de su autor si se sabe leer entre líneas; un texto, en fin, que desvela el valor de uno de los autores más elegantes y con mayor riqueza de recursos que ha existido en la historia de la literatura latina.

2.1. La elección de una perspectiva adecuada

Recientemente, De Jong (2009) en un interesantísimo artículo sobre las posibilidades de un comentario narratológico¹⁰ sobre la *Iliada*, advertía de los inconvenientes de desarrollar cualquier análisis literario de acuerdo con los métodos de exégesis omnicomprendiva más tradicionales, esto es, los que pretenden abarcar toda la información filológica, lingüística y literaria –y no solo– que puede contener un texto. Estos comentarios suelen dejar de lado aspectos aparentemente secundarios –como producto del excesivo interés por comprender un problema concreto–, estudian los pasajes aisladamente, sin atender a la globalidad del texto y abordando simultáneamente varios aspectos, desde los estrictamente filológicos, de tipo lingüístico o literario, a los relacionados con el contexto histórico o, incluso, de raigambre moral.

Es, en definitiva, la tradición que se remonta a la filología alejandrina y a los escoliastas, así como, en gran medida, a la exégesis patrística. Evidentemente este tipo de comentario sigue siendo muy útil, especialmente para el estudio escolar de los textos clásicos, pero se revela insuficiente cuando lo que se quiere alcanzar es una visión conjunta de todos los aspectos que conforman una obra literaria en tanto que texto narrativo.

Y es que los comentarios narratológicos entienden precisamente el texto como tal, como un hecho de narración. De acuerdo con esto, si queremos entender el *Satyricon*, deberemos centrarnos en la narratividad del texto, estudiando sus

¹⁰ Desarrollado por ella misma con anterioridad (Jong 2001). La narratología se desarrolla sobre todo a partir del estructuralismo y supuso un importante avance en los estudios literarios al definir claramente las partes fundamentales de un texto en tanto que hecho narrativo. Encontramos excelentes ejemplos de técnicas narratológicas aplicadas a Apuleyo (Winkler 1985), pero la fragmentariedad del *Satyricon* ha jugado en contra de Petronio. Sin embargo, recientes trabajos, como el libro de Conte (1996), han empezado a abordar en profundidad el estudio de partes del texto narrativo, capaces de arrojar mucha luz en la comprensión del *corpus* petroniano como un todo.

diversos elementos¹¹, insisto, en tanto que se trata de una narración sujeta a determinadas normas. Ese debe ser el objetivo, según explica De Jong (2009: 16), de cualquier acercamiento narratológico a una obra. Si estudiamos un pasaje del *Satyricon*, o comentamos toda la obra fragmento a fragmento, deteniéndonos en las cuestiones más relevantes para la crítica tradicional, correríamos el riesgo de dejar de lado aspectos muy importantes y, aún contribuyendo a la intelección de cada problema en singular, sería muy complicado desentrañar la naturaleza general de esta obra en particular.

Esto no quiere decir que un ensayo narratológico tenga que abordar todas las categorías pertinentes. En el caso que nos ocupa, esto no es lo usual. Habida cuenta de la fragmentariedad de la obra, la dificultad inherente a la empresa complica mucho las cosas. Un objeto recurrente en la crítica más reciente (Conte 1996) es la caracterización de los personajes y el papel del narrador, Encolpio, cuya peculiar voz se superpone a toda situación narrativa que concurre a lo largo de la trama. Encolpio no modifica su personalidad –más compleja, por otra parte, que la de cualquier otro personaje de la prosa de ficción latina o griega–, y su retrato siempre será, por tanto, estático y de perenne relevancia.

Encolpio siempre reacciona de manera acorde con su diletante personalidad aunque, dentro de situaciones concretas, su actuación derive motivada por las impertinencias de su entorno, tal y como sucede en el largo y famoso episodio del banquete de Trimalquión¹² (Petr. 26.7-78). Avanza en cada escena, pero no progresa jamás. El problema del análisis de la caracterización de los personajes en la literatura antigua es intrínseco a la naturaleza estática de sus peculiaridades: es un acuerdo común en la teoría de la literatura que solo con

¹¹ Los tres niveles de estudio de una obra literaria serían, de acuerdo con la doctrina narratológica la fábula, la historia y el texto. El primer nivel es el material a partir del que formamos el segundo, que se concreta finalmente en forma de texto: estas tres instancias del hecho literario se proyectan en elementos, aspectos y palabras. Los actores forman parte de la fábula, el ritmo de la historia y el punto de vista del texto (Bal 1986).

¹² Encolpio es muy expresivo en su forma de manifestar el grado de degeneración en el que desemboca el banquete: *ibat res ad summam nauseam* (Petr. 78.5) “la cosa se ponía de lo más vomitivo”.

el nacimiento de la novela moderna la evolución de la acción es paralela a la de la propia personalidad de sus actores¹³ (Aguilar e Silva 1967: 200-203).

Por ejemplo, uno de los autores que ha estudiado con más nitidez el problema de los actores y el narrador en Petronio es Conte (1996). Tras un detallado análisis de la personalidad de Encolpio, arguye que el protagonista del *Satyricon* parece vivir sus aventuras siempre desde la obsesiva necesidad de conseguir que sus vivencias sean equivalentes a las de los héroes mitológicos que ve representados en la pinacoteca y en la escuela de retórica (Conte 1996: 1-36). Es este un instrumento específico que permite al autor llenar su obra con referencias intertextuales que no implican solo una parodia de otros géneros, sino que funcionan como un instrumento de caracterización del personaje principal y narrador que es, en realidad, el objeto de la chanza. De esto se infiere una reflexión que afecta a la comprensión general del *Satyricon*: el retorno a los modelos trillados por el abuso, modelos que encarnaban situaciones totalmente sublimes y trágicas, hace que terminen por convertirse en material para una farsa (Conte 1996: 103¹⁴).

De acuerdo con la preceptiva narratológica, nuestra materia de estudio, el simbolismo, tendría que ver, dentro de un nivel textual, con las distintas posibilidades de descripción que se presentan a un autor determinado, Petronio en nuestro caso. Según Bal (1986: 138):

Las descripciones se componen de un *tema* (por ejemplo “casa”) que es el objeto descrito, y una serie de subtemas (por ejemplo “puertas”, “techo”, “habitación”) que son componentes del objeto. En conjunto, los subtemas

¹³ Según esta idea, Encolpio pertenecería a la categoría de personajes “planos” que no evolucionan en el curso de la trama y siempre tienen las mismas características. Solo con la aparición en 1605 de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se constataría una caracterización compleja de los actores de la trama y, con ella, el nacimiento de una prosa de ficción moderna que adquiriría progresivamente el prestigio del que había carecido durante todos los siglos anteriores (vid. Quesada 1996: 41: “La genialidad cervantina consiste en dejar atrás la razón narrativa monológica [...] para abrirse al mundo y sus diferencias irreductibles de la mano del plurilingüismo”).

¹⁴ Donde se cita a Karl Marx (*Brumario* 18): “History repeats itself; all the great events and great personalities of world history reappear in one form or another. But the first time it is tragedy; the second it is farce”.

constituyen la *nomenclatura*. Pueden estar o no acompañados por predicados (por ejemplo, “bonito”, “verde”, “grande”). Los predicados califican cuando indican un rasgo del objeto (“bonito”); y serán funcionales como indiquen una función, acción o uso posible (“habitabile para seis personas”). Las metáforas y comparaciones pueden darse en cualquier nivel. Una metáfora puede sustituir al tema o acompañarlo. Lo mismo vale para los subtemas. La relación de inclusión entre tema y subtema es de forma de sinécdoque; la que hay entre los subtemas es contigua. Ambas relaciones se pueden calificar de metonímicas.

Aún y cuando esta tesis no va a seguir al pie de la letra las técnicas narratológicas que se describen en, por ejemplo, los trabajos de Bal (1986) o Genette (1972), la focalización en un aspecto singular de un texto narrativo es deudora de este tipo de acercamiento. El aparentemente complejo pasaje de Bal citado enfatiza en todo caso, desde ya, la íntima relación que existe entre los modos de expresión simbólica y las figuras retóricas. De esto se percibe, como se verá, uno de los fundadores de la narratología, Todorov (1978). Sus trabajos proporcionarán a esta tesis un método adecuado de determinación de patrones simbólicos y de detección de la voluntad figurativa de Petronio. En ese sentido la perspectiva de esta tesis sí es narratológica: la interpretación del texto petroniano se verá íntimamente ligada en ella a los postulados de uno de sus fundadores, el que, en fin, dio nombre a dicha ciencia¹⁵.

2.2. El estudio de Courtney: una motivación para esta tesis

En 2001, Courtney publicó su más importante texto sobre el *Satyricon*, *A Companion to Petronius*. Se trata de un estudio que pretende servir, como ya su propio título expresa, de guía de lectura profunda de una obra que, inicialmente, parece querer limitar el alcance a su inequívoca comicidad pero que, cuanto más se explora en el interior, más revela su polivalencia.

¹⁵ Vid. Todorov (1969: 21): “En consecuencia este trabajo, más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la narratología, la ciencia del relato”.

El libro se estructura en dos capítulos preliminares (Courtney 2001: 5-49), que abordan aspectos tradicionales de la crítica –el autor, el género novelístico, el uso del verso, la primera persona narrativa, la identidad de los protagonistas, las partes perdidas y la caracterización–, seguidos por un comentario extenso y lineal de las distintas partes de la obra. Aunque Courtney expresamente afirma que no va a tener en cuenta para este comentario más recursos que aquellos que apoyan su propia visión (Courtney 2001: 3) –no cita en la bibliografía aquello que él considera que no aporta nada a la misma–, su asequible comentario permite entender mejor el estado de las principales cuestiones que preocupan al estudioso de la obra de Petronio.

Es un trabajo exhaustivo, pero su utilidad y pertinencia ponen de relevancia que los acercamientos tradicionales siguen siendo válidos y apoyan cualquier otro modelo de aproximación a la naturaleza del texto. Como guía general –así se define en el título– es un estudio esencial, pero lo es más para esta tesis por haberle servido de expresa motivación. De hecho, explicita el deseo de que sus palabras puedan servir de inspiración a eventuales investigaciones (Courtney 2001: 4¹⁶).

Así, el estudio de Courtney (2001: 214-229) concluye con un repaso a tres aspectos que considera fundamentales y que requieren de un estudio más completo: uno es la mezcolanza de géneros, el rico tapiz que se manifiesta expresamente en el sintagma *mens ingenti flumine litterarum inundata* (Petr. 118.3) –que caracteriza al mismo tiempo a Encolpio–; otro es el sexo en Petronio, resbaladizo terreno que Sullivan (1968: 232-253) abordó sin los prejuicios que han apartado eventualmente a muchos lectores del disfrute del *Satyricon*; y el tercero es el simbolismo.

La definición que Courtney (2001: 226) da del término “simbolismo” es muy afortunada y, sin duda, facilita mucho las cosas cuando lo que se pretende estudiar es precisamente este singular aspecto: “symbolism means that

¹⁶ “I shall be pleased if more advanced scholars too derive some profit from it”.

vocabulary or visual images used to convey their ordinary signification may also convey a second implication". Este aserto es ampliado planteando una dicotomía que trataré en el siguiente capítulo, la de la idea de símbolo frente a alegoría:

Whereas allegory is sustained metaphor in which vocabulary and images do not convey their normal significance but another veiled meaning.

Mientras que el símbolo literario no es evidente, la alegoría o metáfora es más o menos clara, por así decir "salta a la vista". El símbolo en la prosa de Petronio dice dos cosas, la obvia y la "velada". Una alegoría, en cambio, solo tiene derecho a ser interpretada en función de lo que está debajo. Esta descripción del fenómeno simbólico es crucial, como veremos posteriormente, para el devenir de esta tesis y tiene mucho que ver con la herencia romántica (supra: 2, nota) que impuso vehementemente la fuerza del símbolo a la subordinación de la alegoría –aún y cuando se confunden a menudo, insisto.

Courtney se remite al clásico trabajo de Wellek y Warren (1949: 189) para mostrar un método que permita reconocer el simbolismo del que hace uso un autor, un método fiable que permita establecer patrones de reconocimiento:

Primarily, we think, in the recurrence and persistence of the "symbol". An "image" may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol, may even become part of a symbolic (or mythic) system.

Esto quiere decir que la reiteración de un motivo con un segundo sentido representativo –aparte del que implica inicialmente– supone una voluntaria intención poética por parte del autor, un sistema que revela en gran parte su programa artístico. Y en el caso de Petronio, esto parece evidente que es así, incluso en una lectura que tan solo exceda los márgenes iniciales de lo superficial. Es más, afirma Courtney (2001: 227) con gran agudeza, Petronio tenía un motivo específico para hacer uso de este subterfugio narrativo: cuando

un autor decide hacer uso de una voz en primera persona como narrador pero quiere, a su vez comunicar algo, debe hacerlo de forma indirecta. El lenguaje simbólico es, en efecto, el mejor método para lograr hacer llegar ese mensaje¹⁷.

El razonamiento de Courtney como puede apreciarse ya, será de enorme rentabilidad para esta tesis –además de haberla motivado–. La idea crucial es que la posibilidad de hallar temas, símbolos y patrones narrativos que se repiten nos permite verlos como vehículos de algo que el autor, y no el narrador, quiere transmitirnos¹⁸.

Es una tentación identificar así a Petronio con el *arbiter* tacíteo¹⁹, pues los mensajes indirectos son más necesarios en época de represión cultural, como parece obvio al leer el proemio de la *Farsalia* de Lucano²⁰ (Piacentini 1963: 22).

¹⁷ Este razonamiento tiene el problema de suponer apriorísticamente que Petronio quería, de facto, expresar ciertos puntos de vista personales, lo cual es obviamente discutible y sigue siendo uno de los principales problemas de la voz narrativa en primera persona, y no solo de esta obra sino de otra cualquiera.

¹⁸ Para Courtney (2001: 226-227), solo un autor latino ha hecho un uso del simbolismo de manera tan patente y constante como Petronio: Virgilio. Parece indiscutible, afirma Courtney, que Virgilio –aunque se pueda discutir en qué medida o grado– empleó en la *Eneida* el simbolismo. Pone como ejemplo los doce cisnes que Venus le señala a Eneas y que representan los doce barcos que han sobrevivido a la tempestad: *aspice bis senos laetantis agmine cycnos, / aetheria quos lapsa plaga lovis ales aperto / turbabat caelo; nunc terras ordine longo / aut capere aut captas iam despectare videntur: / ut reduces illi ludunt stridentibus alis / et coetu cinxere polum cantusque dedere, / haud aliter puppesque tuae pubesque tuorum / aut portum tenet aut pleno subit ostia velo* (Verg. A. 1.393-398) “observa esos dos grupos de seis cisnes felices en formación / a los que el ave de Júpiter tras huir de las regiones celestes agitaba / a cielo abierto; ahora en larga fila parecen escoger / una tierra o contemplar al fin la ya escogida; / como ellos al regresar juegan entre el sonido sibilante de sus alas / y en círculo rodearon el cielo y comenzaron a cantar, / no de otra forma tus popas y tus jóvenes ocupan / el puerto o buscan su entrada a toda vela”. El simbolismo es obvio porque la propia diosa señala el sentido de la aparición de los cisnes: son cisnes en una primera lectura, y es lo que ve Eneas, los cisnes están allí (*aspice*) pero simbolizan los barcos, tan solo en virtud de la creación poética de Virgilio.

¹⁹ Remito al segundo capítulo de esta tesis, donde se abordan de manera general los principales problemas que rodean la llamada “cuestión petroniana”.

²⁰ Recordemos los comentados versos *sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe / nec polus aversi calidus qua vergitur Austri, / unde tuam videas obliquo sidere Romam. / aetheris immensi partem si presseris unam, / sentiet axis onus* (Luc. 1. 53-57) “pero ni escojas tu asiento en el círculo de la Osa / ni en el lugar por el que gira el cálido polo del Austro al otro extremo, / estrella desde donde verías tu Roma de soslayo. / Si haces peso sobre una única parte del inmenso cielo, / sentirá el eje tu gravedad”. Desde antiguo se supone que estos versos prueban la intención irónica de Lucano al componer este elogio al principio de su obra.

La relación del *Satyricon* con el escrito (Tac. *Ann.* 16.18²¹) que se refiere en el célebre pasaje de Tácito –que algunos estudiosos han argumentado, si no identificado directamente como tal (Walsh 1970: 70²²)– parecería implicar un reconocimiento expreso por parte de Nerón de mensajes implícitamente negativos hacia su persona en él. Pero esto pertenece, al fin y al cabo, al terreno de lo especulativo en el que irreflexivamente ha caído a menudo la crítica tradicional petroniana²³.

Courtney (2001: 227-229), por lo demás, señala algunos motivos recurrentes en la obra, que pertenecerían así al terreno de lo simbólico: por ejemplo, el almuerzo y todo lo que lo rodea parece significar la muerte en vida; las artimañas y engaños parecen reforzar el sentido de irrealidad pues las cosas no son lo que parecen –el lenguaje del teatro parece reforzar este sentido de farsa–; a menudo los actores de la obra dan vueltas y vueltas y llegan al mismo sitio: no tienen ningún objetivo; las disputas y ruidosas riñas son abundantes y parecen prefigurar también algún tipo de patrón narrativo.

A partir de estos ejemplos aleatorios, que en ningún momento analiza, voluntariamente, con suficiente profundidad, Courtney ha señalado que es posible vislumbrar el punto de vista moralista y pesimista de Petronio al que varios autores han aludido a menudo (Curado 2003: 112-115 y 2009) pues todos estos patrones recurrentes no parecen más que subrayar la necia futilidad de Encolpio, Ascilto, Eumolpo y el resto de personajes de la obra. Son

²¹ *flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et novitatem cuiusque stupri perscripsit atque obsignata misit Neroni* “dejó escritas las aberraciones del príncipe bajo nombres de golfos y mujeres, así como la novedad de cada vileza, y tras sellarlas se las envió a Nerón”.

²² Walsh llega a afirmar, dando por hecho que el Petronio de Tácito y el autor del *Satyricon* son la misma persona: “The ambivalence of his attitudes towards the emperor is revealed by his documentation at death of the emperor’s sexual aberrations. The *Satyricon* is to be visualised as an entertainment for Petronius’ friends in which the narrative is enlivened by comic allusions to the life of the court and of the city”. Recuérdese también de qué sugestiva manera pone esta situación en escena Sienkiewicz en *Quo Vadis?* Prag y Repath (2009: 9) afirman en la introducción a su excelente ensayo colectivo: “The suggestion which is sometimes made, that the *Satyricon* is the same document as Petronius’s list of Nero’s debaucheries mentioned [...] by Tacitus, is surely going too far”.

²³ El libro de Bagnani (1954a) es un buen ejemplo de arriesgada especulación. El autor se esfuerza con tesón por probar su difícilmente defendible tesis de que el autor de la *Apocolocyntosis* no es Séneca sino el propio Petronio.

actores sin progreso, símbolos sin duda de una perspectiva pesimista en el autor que no puede ser ajena a una percepción negativa de la realidad contemporánea. La idea es interesante y merece ser explorada, sin duda, pero mucho más lo es la invitación implícita a leer el *Satyricon* desde los supuestos de una exégesis centrada en los motivos recurrentes.

Por ejemplo, Courtney (2001: 227) fija también su atención en un motivo que aparece una y otra vez y que se explicita en la abundancia léxica de términos que pertenecen a su campo semántico: la risa. En efecto, quienes defienden que la intención primordial de Petronio es hacer reír al lector, más allá de cualquier intención moral, crítica o satírica, podrían encontrar aquí una razón de peso para sustentar su postura²⁴. Sin embargo, ese mismo motivo recurrente puede servir para apoyar tesis contrapuestas.

2.3. Un motivo simbólico en el trabajo de Plaza: la risa

Así, existe un estudio de Plaza (2000) sobre aquel motivo en particular. En él expone un punto de vista con el que es difícil a primera vista no estar de acuerdo: su análisis intenta demostrar que la risa, al igual que la burla, está muy estrechamente unida a la inversión simbólica de las cosas, es decir, su presencia contribuye a dar la vuelta a los prototipos y las jerarquías literarias que predominan en la literatura clásica.

La risa en Petronio, dice Plaza (2000: 212), se mofa de la inversión de las cosas, como sucede cuando vemos a un zafio personaje como Trimalquión convertido en un gran patrono, pero a veces parece celebrarla, como cuando Encolpio se ríe con gozo de situaciones degradantes (Petr. 20.6). Este análisis conduce a entender la ambivalencia como un elemento crucial en el arte petroniano, a comprender, en suma, por qué los estudiosos del *Satyricon* manifiestan pareceres tan diversos y encontrados (Plaza 2000: 215):

²⁴ Algo que no se puede negar: al margen de cualquier consideración que podamos hacer, si hay algo evidente en Petronio es la voluntad de entretener, divertir y hacer reír.

[...] I suggest that explicit laughter, itself “an *ambiguous* response to a potentially ambiguous situation”, serves to highlight, and even shape, the irreducible polyvalence of Petronius’ work, and emerges as a singular apt metonymy for the *Satyrical*’s teasing, humorous relativising of any given interpretation of literature and life.

Esta ambivalencia podría surgir, en todo caso, del estudio de cualquier motivo particular que se escoja. Yo mismo (Curado 2003: 117-118) señalé esto en el trabajo de investigación que avanzaba las líneas de estudio de esta tesis y tenía como objeto los recursos y procedimientos cómicos en Petronio, concretamente en la *Cena Trimalchionis*:

[...] En realidad, la investigación sobre un tema tan específico, el humor en este caso, termina planteando, de inmediato, problemas mucho más arduos y generales, fecundos problemas de índole narrativa. Sospecho que si la elección del objetivo hubiera recaído en otra esfera particular y propia del *Satyricon*, el escepticismo por ejemplo, del que hay mucho en Encolpio, o el sexo y el amor, elementos ambos tan definitorios del universo petroniano, al final hubiera ocurrido algo semejante, un desplazamiento desde lo particular hacia una más amplia concepción de los problemas que plantea narrativamente la prosa de Petronio.

Dicho de otra manera, si para entender el arte narrativo de Petronio procedemos a un estudio exhaustivo de un motivo concreto, probablemente llegaremos a conclusiones muy parecidas, sea cual sea nuestra elección.

Plaza procede en su estudio con un comentario lineal de cada pasaje donde concurre el léxico de la risa (*risus, derisio, ridere* y derivados) y se ve obligada a reconocer que es difícil dar una conclusión clara de qué es lo que pretende Petronio pero que, al mismo tiempo, esa indefinición es una característica de su voluntad poética (Plaza 2000: 215). He de aceptar que ese es un supuesto de partida pero también quiero demostrar con esta tesis que esa ausencia de definición puede revelar procedimientos narrativos más concretos que los que parece subrayar el término “ambivalencia”.

2.4. Naturaleza plurisignificativa del lenguaje literario

¿Qué puede suceder si, en vez de aislar un motivo concreto, procedemos a analizar cómo funcionan en lo que conservamos del *Satyricon* todos aquellos que son susceptibles de estudiarse como recurrencias simbólicas o como objetos simbólicos, expresados naturalmente con un léxico específico –que debe ser, recordemos, el objeto esencial de todo trabajo filológico–? ¿Sería posible establecer patrones de interrelación entre ellos? ¿Se podría entender mejor cuál es la naturaleza de esta obra si observamos cómo en su conjunto opera el lenguaje más claramente simbólico? Naturalmente, no se puede estudiar cada motivo con la exhaustividad que lo hace Plaza, por ejemplo, a propósito de la risa pero, forzosamente, tendremos una visión de conjunto mucho más ilustrativa de la naturaleza de las cosas en el caso concreto del *Satyricon*.

Todos los manuales clásicos de teoría de la literatura, de una u otra manera, resaltan la importancia del uso de los símbolos en el lenguaje literario, hasta el punto de que, de hecho, es lo que lo caracteriza fundamentalmente. Y esto se refiere no solo a los textos poéticos, donde este aserto parecería convenir sin género alguno de discusión, sino a la prosa. Lo que acabo de decir no es nada baladí en el caso de Petronio, pues tanto de lo uno como de lo otro tenemos ejemplos en su texto: curiosamente, un estudio que trata parcialmente el simbolismo en la obra de Petronio tiene como objeto los fragmentos poéticos que se han conservado al margen del *Satyricon* (Musurillo 1961: 159-164).

En el fundamental trabajo de Aguiar e Silva (1967: 16), se expresa perfectamente esta idea, que es un presupuesto necesario para entender la esencia del hecho literario:

A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad

empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia realidad comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa.

Más adelante (Aguiar e Silva 1967: 20), este mismo autor señala:

Juzgamos preferible, por tanto, utilizar el término propuesto por Philip Wheelwright para designar esta característica del lenguaje literario: *plurisignificación*. El lenguaje literario es *plurisignificativo* porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes *monosignificativos* (discurso lógico, lenguaje jurídico, etc.). No se debe concluir de aquí que cualquier sintagma literario sea plurisignificativo: cierto verso de un poema, por ejemplo, puede presentar sólo un significado literal; pero se debe observar que tal verso únicamente constituye una parcela de un significado total, y que este significado total es necesariamente polivalente.

Insisto, estas ideas son básicas, en ambos sentidos del adjetivo, fundamentales y elementales, pero por su pertinencia no es ocioso recordarlas aquí como uno de los cimientos cruciales de mi exposición en esta tesis. Aguilar e Silva (1967: 19) destaca muy curiosamente como un problema conceptual importante el sentido peyorativo que se le puede dar al término “ambigüedad” –utilizado por Empson (1930) para titular su estudio capital– de lo que se infiere la importancia de describir el valor específico del lenguaje literario como un código eminentemente “plurisignificativo”.

Afirmar, por tanto, que Petronio es ambiguo implica desviarse, en cierto sentido, de patrones literarios y filológicos estrictos. El concepto de “plurisignificación” acuñado por Wheelwright es mucho más conveniente. Este autor publicó en 1954 un ensayo de vital importancia para la comprensión del papel de la interpretación simbólica de los textos literarios: *The Burning Fountain: a study in the language of symbolism*. El propio lenguaje utilizado por Wheelwright es, en no pocas ocasiones, sugestivamente literario, esto es,

plurisignificativo: “The present book is concerned with ways in which men have aspired to imitate the god worthily and sing the full song” (Wheelwright 1954: 3). Esta característica de su obra, en lugar de apartar al lector del profundo y complejo razonamiento del texto, contribuye a ejemplificar de manera modélica las propias pautas de su pensamiento, conducentes a definir claramente este rasgo definitorio del hecho literario.

De Wheelwright me interesa destacar ahora un pasaje concreto de su obra, en el que analiza la complejidad simbólica de un texto antiguo paradigmático, la *Orestíada* de Esquilo (Wheelwright 1954: 206-239). En él, el autor destaca en unas líneas cómo la reiteración del motivo de la sangre (Vaquera 1987) a lo largo de todo el *Agamenón* implica un sentido oculto que, para la audiencia de su obra, el público ateniense, no podía pasar desapercibido –pero que es sangre sin más al mismo tiempo y como tal funciona en el devenir de los hechos de la casa de Micenas.

La sangre simboliza a lo largo de la tradición literaria de forma convencional la vida, la estirpe y el sacrificio²⁵ (Ferber 1999: 29-31), pero ese sentido más o menos evidente –y armonizado por otra parte de forma modélica en Esquilo– es trascendido por un sentido concreto diseñado para el público de las Dionisias del año 458 a. C. por el propio trágico: una vez que se ha consumado el asesinato de Agamenón, la Tindárida se presentará en escena, ante el coro de ancianos, en la guisa de la sacerdotisa de un sacrificio ritual:

οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν,
κάκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν
βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδὲν ἤσσον ἢ διοσδότῳ
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν

(Aesch. *Ag.* 1388-1392).

²⁵ A veces la propia sangre se representa a través de otro símbolo que la quiere significar, como el manto de púrpura que extiende Clitemnestra a los pies de Agamenón (Vid. Aesch. *Ag.* 923, donde el Atrida se muestra desconfiado de las atenciones de su esposa).

Así cae y vomita su hálito vital:
libera un violento flujo de sangre
y me salpica con sombría lluvia de rocío sangriento,
que regocija no menos que el agua de Zeus
a las plantas henchidas de espigas.

La relación expresa entre las gotas de sangre de Agamenón y el agua con la que bendice Zeus el fértil don de la tierra, esto es, el cereal, ponía, por asociación simbólica, a Clitemnestra en el lugar de una blasfema oficiante de los ritos de Eleusis, algo que según Wheelwright (1954: 211) debía ser más o menos evidente para el público del *Agamenón*:

The passage is thus one of concentrated irony, with Clytemnestra blasphemously perverting the religious meaning of the Eleusinian symbols by relating them to her private lust for evil vengeance.

Este tipo de mecanismo, muy propio de la concreción explícita de la tragedia ática, no es ajeno al *modus operandi* de Petronio. En el *Satyricon*, donde se hace uso de la tradición mítica, y muy específicamente del ciclo troyano²⁶, son representadas o aludidas varias prácticas rituales (Petr.16, 134), generalmente con tono jocoso. Por ello, muchos críticos (Courtney 2001: 152-157) han supuesto –o han planteado la posibilidad de ello– que el *Satyricon* es una especie de parodia de la *Odisea*, por la vinculación con los rituales priápicos que habría violado en algún momento –perdido en el texto aunque hay aparentes referencias a ello (Petr.16)– Encolpio y que le hacen víctima de la *ira Priapi*, como Odiseo hubo de sufrir la de Poseidón. Sin embargo, a la vista del estudio de Wheelwright, el análisis de este motivo, que está afectado por el propio devenir de la tradición clásica ya en la antigüedad, es capaz de revelar

²⁶ Los nombres de los dos *rhetores*, por ejemplo, son Agamenón y Menelao. Se ha querido suponer (Courtney 2001: 109), que estos nombres –además de implicar el hecho de que los *rhetores* son libertos por razones que no vienen al caso– preparan un paralelismo de la *Cena Trimalchionis* con el *Banquete* platónico, dado que allí (Plat. *Sym.* 174 b-c), Sócrates invita a Aristodemo a que lo acompañe como Menelao al banquete de Agamenón, o sea, sin ser invitado.

implicaciones mucho más profundas que las que aporta esta típica interpretación, acaso demasiado evidente.

2.5. *The Anatomy of Fiction* de Rimell: la imaginería del *Satyricon*

La profesora Rimell (2002) es probablemente la persona que ha planteado hasta el momento un acercamiento a la obra de Petronio más arriesgado, controvertido y original. Parte de la premisa de que el *Satyricon* opera a partir de una concepción del texto entendido como un todo orgánico, como un cuerpo humano. De ahí la preeminencia en Petronio de metáforas e imágenes relacionadas con el campo semántico de lo corpóreo (Rimell 2002: 11):

Body/text metaphors are geared to complicate the way we read the *Satyricon* by making (our) bodies complicit in that experience: they seem to say that reading cannot *not* be the physical and visceral, motivated by pleasure and bodily responses, yet these ideas are expressed in narratives which spotlight how physical urges lead to misinterpretation, pain and a demeaning loss of self-control –anything, in fact, but satisfaction.

Puesto que la abundancia de actos y situaciones relacionados con el cuerpo y sus necesidades o esclavitudes –comer, beber, tener relaciones sexuales, orinar o defecar– es fácilmente observable, incluso por un lector que se acerca al *Satyricon* por primera vez, el narrador, Encolpio, parece decir que no hay otra forma de responder a sus palabras más que visceralmente. Lo que sucede es que aquellas necesidades, muy a menudo, confunden a los actores y les hacen perder el norte en no pocas ocasiones. Esto es, nos dice Rimell, la fuente metafórica que anima la imaginería del *Satyricon* es el recurso que permite a un autor distante –Petronio– poner de relieve su implícita crítica al comportamiento amoral de sus personajes. Igual que ellos no pueden entender nada a causa de su dependencia de la corporeidad, es imposible que el lector responda unívoca y diáfana al estímulo de su lectura (Rimell 2002: 10):

I will argue that is precisely in constructing a unifying pattern of images that the *Satyricon* provokes a radical, chaotic world view: paradoxically, it demands to 'make sense' only in terms of a confusion and mutation of normative boundaries and binaries.

Nos encontramos de nuevo –como en el caso de Plaza– con una perspectiva del *Satyricon* que fundamenta su coherencia en su aparente incoherencia y naturaleza caótica. Sin embargo, hay varias instancias del trabajo de Rimell que son completamente novedosas para la crítica petroniana, sobre todo la noción –enfaticada en el pasaje citado– de que existe un “patrón unificador” en la imaginería empleada por Petronio.

Desde luego, convenimos con Genette (1972: 39) (supra: 1, nota) en la idea de que el concepto de “imagen” es resbaladizo y peligroso cuando se habla de literatura. Pero es cierto que el *Satyricon* es la obra literaria más “visual” que nos ha legado la literatura antigua. Esto no podría suceder si no existiera una cierta voluntad de su autor por querer transmitir determinadas nociones al entendimiento del lector. Según la tesis de Rimell (2002: 13), las acostumbradas dicotomías que han planteado todos los estudiosos de Petronio entre lo físico y lo intelectual, entre altas y bajas clases sociales con todo lo que ello implica, no han sabido ver cómo el uso de metáforas en la obra sirve para reordenar las jerarquías presupuestas por el orden de cosas en el mundo clásico.

En otro trabajo (Rimell 2009), la misma autora sintetiza admirablemente su concepción del *Satyricon* aprovechando los conceptos tratados en *The Anatomy of Fiction* pero aglutinando sus logros en pro de una concreción iluminadora. Allí, Rimell (2009: 70) reitera el uso de la metáfora en Petronio como vehículo literario, como artefacto constructivo de un texto que parecería fragmentario incluso para quien en la antigüedad tuviera la suerte y el privilegio de leerlo completo:

My point is that this entertaining and often satiric dynamic of interconnection always competes in the text with a sense of fragmentation (exacerbated no doubt by our mangled manuscript), and with the juxtaposition of sharply contrasting styles and registers that we see exemplified in the *Cena*.

En su exploración de la metáfora como elemento fundamental del *Satyricon*, se detiene esta vez en la imaginaria relacionada con el campo semántico del ruido –no ajeno, desde luego a la corporeidad que se erige en protagonista de *The Anatomy of Fiction*–. Es cierto, como dice Rimell, que, a diferencia de la otra novela latina conservada –y de la prosa griega de ficción–, las voces que se escuchan aquí no son agradables, más bien chillonas y desapacibles. De hecho, no hay voz más agria y molesta que la de los actores del *Satyricon* en toda la literatura romana –acaso en las comedias de Plauto, pero nunca por nada diferente a la naturaleza social y cómica de las máscaras.

La palabra en Petronio zahiere las expectativas del lector porque su tono pervierte todo lo conocido en el canon clásico. Los trabajos de Rimell significan un antes y un después por haber pretendido desligar ese procedimiento del disfraz de un narrador que desconoce ser una metáfora de lo que piensa su propio autor.

2.6. Metáforas y juegos de palabra. Una antigua aproximación

Nada hay más distante en apariencia a los *modi operandi* de la filología moderna, bien representados por la labor de la profesora Rimell, que el estudio firmado por Downer en la Universidad de Michigan en 1913, sobre las metáforas y juegos de palabra en el *Satyricon*. Se trata de una tesis doctoral concisa que recopila todas las metáforas que el autor detecta en la obra, agrupándolas en diversos campos semánticos. Cada figura –entendiéndose “metáfora” en un sentido muy lato– se ejemplifica con un pasaje suficientemente relevante para comprender su fuerza. No existe desarrollo textual más que en una breve introducción y en cinco hojas de conclusiones.

En el prefacio (Downer 1913: n. p²⁷.) se destaca curiosamente que no se da bibliografía porque muy pocos trabajos sobre Petronio tratan el tema del lenguaje figurativo. Esta afirmación es muy interesante desde nuestra perspectiva actual pues, pese a que ha transcurrido un siglo desde que se escribieron estas palabras, a excepción del trabajo de Rimell, no existe ningún estudio específico de la “imagería”, tal y como la concibe Downer.

Por otra parte, entre los campos semánticos que el autor determina como marco para su investigación, se incluye, lógicamente, el que se relaciona con la condición física y las necesidades del hombre (Downer 1913: 15-24): son metáforas relacionadas con el nacimiento, la muerte, el sueño, los parentescos, el cuerpo y sus afecciones, la comida y la cocina, la ropa y los utensilios. De facto, aunque el elenco no es exhaustivo del todo, es evidente, a partir de los datos facilitados por Downer, que la afirmación de Rimell de que las imágenes que remiten a la corporeidad tienen preeminencia en el *Satyricon* es del todo acertada: cinco páginas de las nueve que comportan la relación de metáforas “humanas” se refieren a este ítem particular.

Sin embargo, nada permite deducir que este estudioso ha entendido que para Petronio la metáfora es un vehículo de expresión literaria. Más aún, colmado de estereotipos culturales propios de su tiempo y contexto –los EE.UU. segregacionistas–, para Downer (1913: 75) la abundancia de juegos de palabras en la *Cena Trimalchionis* es algo consustancial a la naturaleza cultural de sus actores:

Some unlettered persons speak almost entirely in figures. This habit may well arise from lack of wide vocabulary, and accordingly few words have to express many thoughts. The figurative language of the old-time Southern negro [sic] is a good example of the foregoing principles. Many of the negroes rarely employ literal speech. Their expressions are so striking and unusual that frequently even persons who have lived with them from childhood do not understand their

²⁷ “No bibliography is given, as few works on Petronius treat the subject of figurative language”.

meaning; and to persons who do not know the negroes, their manner of speech is ridiculous and almost a foreign language.

Al margen de los obvios prejuicios raciales, es muy llamativo el hecho de que el autor establezca un paralelo entre la población de color de los estados del sur – analfabeta fundamentalmente– y los libertos de la *Cena*. Es cierto, desde luego, que el uso de refranes y frases hechas es muy común entre las personas de medio rural con escasa formación cultural, pero es en gran medida sorprendente que este autor confine sus modos de expresión a un lenguaje fundamentalmente figurativo. Para Downer, el uso de metáforas en la *Cena* es inherente al modo de ser y actuar de los libertos.

Así, es natural que considere que el uso del lenguaje metafórico en la parte final de lo que conservamos sea menos relevante, curioso e impactante para el lector. Paralelamente a este fenómeno, observa, empero, el autor que dicha sección es mucho más “obscena”. Suponemos que los pasajes de la impotencia de Encolpio (Petr. 128-138) pesan mucho en esta valoración moral: es fácil concluir que Downer no ha sido capaz de percibir, por las razones que sea, que dicha obscenidad se imbrica igualmente en un patrón simbólico que trasciende la naturaleza inherente a los prejuicios que se precipitan sobre la personalidad de los actores de tan grotesco escenario.

2.7. Simbolismo en los fragmentos de Petronio: Musurillo

En la introducción a su diccionario de símbolos literarios, Ferber (1999: 4) nota una cuestión muy llamativa: la mayor parte de los ejemplos extraídos para ilustrar las distintas entradas están tomados del lenguaje poético:

Poetry tends [...] to be denser in symbolism than novel or stories though there is plenty of symbolic prose fiction. It is much easier [...] to scan poetry for key words or ideas than to scan prose [...]. I have been able to find fifty occurrences of a symbol in a dozen poets in a few minutes, but for novelists I can mainly rack my memories or that of colleagues.

Ante un autor como Petronio, esta afirmación no puede dejar indiferente, más aún cuando otros autores, como hemos señalado que hace Courtney (supra: 11, nota), han considerado que tan solo Virgilio puede parangonarse con él en este sentido. El *Satyricon* es una obra tan extraña en todo el cuerpo de la literatura antigua que sus parámetros de intelección son completamente exclusivos. He aquí una obra escrita en prosa y que contiene poesía, versos que a menudo parecen revelar menos en segunda instancia de lo que parece decir aquello que está escrito en modo narrativo²⁸.

La prosa de ficción es un producto completamente ajeno a la tradición latina, por lo que sabemos: así, Apuleyo²⁹ y Petronio –sobre todo este, pues el primero enraíza mucho mejor con la prosa griega, habida cuenta de que conservamos incluso el texto del que deriva su obra³⁰– son dos casos extremadamente raros que la historia de la literatura no puede vincular con otra prosa existente antes de ellos³¹.

De aquí se deduce que no es extraño que en la percepción que se tiene de Petronio se haga mucho hincapié en su producción poética, diseminada a lo largo de todo el *Satyricon* y los fragmentos que se le atribuyen conservados fuera de él. De hecho, el único libro que trata específicamente el tratamiento del símbolo en Petronio tiene como objeto dichos fragmentos poéticos. El

²⁸ Como los grotescos versos que pronuncia el *cinaedus* en Petr. 23. 3: *huc huc convenite nunc, spatolocinaedi* “aquí, venid aquí ahora, depravados bardajes”.

²⁹ En las *Metamorphoses* de Apuleyo parece más sencillo establecer patrones de figuración simbólica: se ha notado a menudo ya (Sandy 1999) que la historia de Psique y Cupido obedece en su estructura y sentido a lo mismo que las propias desventuras de Lucio, las consecuencias de una curiosidad descontrolada e irracional. Esta voluntad más o menos evidente de Apuleyo por hacer un retrato moral de la curiosidad tiene un reflejo formal en la selección del léxico, escogido con mucha precisión: por ejemplo, *inexplicabili voluptate* es lo que siente el protagonista de las *Metamorphoses* ante la visión de Isis (Ap. *Met.* 11.24.5) mientras que el hijo fruto de la unión de Psique y Cupido es *Voluptas* (Ap. *Met.* 6.24.4).

³⁰ Un *Onos* obra de un tal Lucio de Patras, según informa el patriarca Focio (*Bibliotheca* 129), abreviado por Luciano, texto que conservamos: se discute si el modelo de Apuleyo no fue en realidad el original de Lucio de Patras (Mason 1999).

³¹ El descubrimiento de un fragmento papiráceo, *POxy.* 3010, publicado en 1971 por Parsons, planteó la cuestión de la existencia de un posible antecesor del *Satyricon* en la literatura griega, al menos de una obra de temática parecida, pues se data generalmente en el siglo II d. C. Lo que se conserva de esta enigmática obra –llamada *lolao* desde la reedición de Merkelbach en 1973– es una breve escena que ridiculiza ritos místicos como ocurre en Petr. 16-26 y 126-139 (Parsons 1971: 53-68, Astbury 1999: 74-84).

estudio de Musurillo, *Symbol and Myth in Ancient Poetry* (1961), dedica un muy breve capítulo a Petronio, el noveno, titulado 'Life, a Dream: The Poetry of Petronius' (Musurillo 1961: 159-164). Curiosamente, este estudioso ha preferido obviar los patrones simbólicos de la prosa petroniana, que directamente reduce a "that curious and sometimes scatological novel, the *Satyricon*" (Musurillo 1961: 159), ignorando incluso los pasajes poéticos que allí se incluyen, y ha dedicado su breve ensayo a los fragmentos, en los cuales ve un evidente indicio de modernidad.

Lo más interesante del libro de Musurillo –que, por otra parte es muy útil para entender en general el problema del lenguaje simbólico en la literatura grecolatina– radica, justamente, en que para él "Petronius' greatest power may be seen in his use of dream-symbolism" (Musurillo 1961: 160). En efecto, Musurillo (1961: 161-164) analiza brevemente los fragmentos 99 y 30, especialmente el segundo. En él se sugiere que la lectura del mismo tiene un primer sentido directo, más o menos evidente si se pone en relación con las corrientes epicúreas y estoicas, bien arraigadas en la discusión filosófica e ideológica de la cultura helenística en la que estaba inmerso Petronio. De hecho, el poema arguye desde una perspectiva epicúrea contra la visión estoica del sueño como una forma de comunicación de los dioses con los humanos (Musurillo 1961: 161-162)³².

Sin embargo, Musurillo (1961: 162³³) argumenta que el poema tiene una segunda implicación: dado que los sueños se muestran en el fragmento³⁴ como

³² Cotéjese con las teorías sobre el sueño expresadas por Artemidoro de Daldis, a quien el propio Freud citó como su antecesor en *La interpretación de los sueños* (cap. 42). Musurillo (1961: 161-162) explica que Artemidoro, además de hablar de sueños generados por las propias necesidades del cuerpo, habla de otros debidos a la influencia divina.

³³ Es muy importante la distinción que establece Musurillo entre un primer nivel de significación que es aprehensible con, incluso, cierto nivel de reflexión hermenéutica y un segundo que es el puramente simbólico.

³⁴ Musurillo lo pone curiosamente en relación con dos pasajes del *Satyricon* relacionados temáticamente con este fragmento. Uno son las palabras que le dice Ascilto a Encolpio cuando este lo acusa de haber huido de la escuela de Agamenón: *quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? an videlicet audirem sententias, id est vitrea fracta et somniorum interpretamenta?* (Petr. 10.1) "¿qué iba a hacer yo, idiota, más que idiota, cuando me moría de hambre? ¿Ponerme a escuchar frases lapidarias, vamos, vidrio que se rompe e interpretaciones de sueños?". El otro es un poema que se lee durante el episodio de la

una prolongación de la vida misma, de la actividad cotidiana, también, implícitamente, la vida misma puede ser sueño (Musurillo 1961: 165). Es decir, lo que se ha analizado brillantemente a propósito del fragmento 30 podría haberse visto en el propio *Satyricon*, donde el ambiente onírico es patente hasta el extremo de que, en cierta manera, no está descaminado describir esta obra como una pesadilla o un sueño acentuado paradójicamente por su desestructuración fragmentaria. Lo que Musurillo ha visto en un fragmento aislado, podría haberlo visto en el cuerpo principal de la obra de Petronio, y tanto en pasajes poéticos como en partes escritas en prosa. Lo que parece decir intuitivamente, en definitiva, es lo que voy a intentar resaltar a gran escala en esta tesis.

3. MÉTODO Y PRECISIONES

Esta tesis es un estudio que pretende basarse en fundamentos filológicos y evitar la especulación. Por tanto, procederé en mi análisis a través de pautas bien definidas formalmente por parámetros establecidos oportunamente en cada parte. El método de detección de los motivos susceptibles de ser interpretados simbólicamente se fundamentará en la obra de Todorov *Simbolismo e interpretación* (1978) y se describirá a su debido tiempo. Esta tesis es deudora, por tanto, de aproximaciones semióticas, narratológicas y estructuralistas. Entendemos que el texto, como nivel último de concreción del proceso literario, funciona como un todo orgánico y que solo esta perspectiva global puede permitir su completa comprensión. No menos ha de suceder en el caso del *Satyricon*, pese a tratarse de una obra mutilada y perdida en gran parte.

La planificación de este trabajo, por lo tanto, se ha organizado pensando en aportar al lector una visión general de la estructura del *Satyricon* y por ello

impotencia de Encolpio: *nocte soporifera veluti cum somnia ludunt / errantes oculos* (Petr. 128.6) “como cuando en la noche que trae el sopor los sueños se burlan / de nuestros ojos sin rumbo”. Es sorprendente que Musurillo le dé más importancia al fragmento 30 que a esta llamativa correspondencia presente en el cuerpo de la obra de Petronio. En efecto, ambos pasajes parecen corresponderse y comunicarse en la distancia del texto.

avanzaré siempre de lo concreto a lo general, con el objetivo de definir un patrón simbólico global que sirva de ayuda para entender la obra. Debo aclarar que mi propósito es estudiar un tipo de símbolo muy concreto, el símbolo literario, por lo que el fundamento de todo el entramado que pretendo construir será siempre, en primera y última instancia, el texto de Petronio³⁵.

Tras este prefacio, el segundo capítulo de la tesis estudiará los rasgos que definen el símbolo literario, además de especificar los problemas conceptuales que pueden confundir la comprensión del mismo. En él se fijarán también las pautas y el método que permitirán posteriormente la definición de un paradigma general del modo simbólico en el *Satyricon*. La mayor parte de los ejemplos estarán tomados de la literatura grecolatina, pero por afán de claridad también haré uso de otros provenientes de distintas tradiciones literarias.

El tercer capítulo propondrá algunas de las cuestiones que llevan preocupando desde hace algún tiempo a la crítica petroniana, lo cual será muy útil para entender mejor los aspectos generales que justifican, al fin y al cabo, una tesis como esta. Aunque mucho de lo que se comentará allí es conocido por el especialista, creo conveniente elaborar un estado general de la problemática petroniana porque si estas peculiaridades no se conocen, difícilmente se podrá entender en toda su complejidad el curso del razonamiento que desarrollaré en los capítulos posteriores.

Los capítulos cuarto y quinto serán complementarios. El cuarto será más breve: en realidad se tratará de una introducción al desarrollo del estudio de los símbolos concretos que se abordarán en profundidad y uno por uno en el quinto, observando las características generales del símbolo en Petronio. Este capítulo será el cuerpo principal de esta tesis. ¿Cómo he llegado, en todo caso, a seleccionar, delimitar y aislar las imágenes, temas, motivos, conceptos y pautas semánticas que se analizan en dicho capítulo? La respuesta, no por

³⁵ La edición que seguiré será la teubneriana de Müller (1995⁴), aunque puntualmente me podré referir a variantes facilitadas por el propio aparato crítico del texto establecido por este editor o por otros editores como Díaz y Díaz (1990²) o Ernout (1950³).

obvia, es menos necesaria: la lectura repetida del *Satyricon* es la base de todo este armazón. El proceder metodológico no ha sido otro, no puede serlo. Es únicamente en ese leer reposado, meditado, lento y austero donde radica la esencia de la investigación filológica y esta investigación no es ajena a ello.

Así, durante una buena parte del proceso de elaboración de esta tesis, he dedicado el tiempo a llenar de anotaciones las distintas ediciones del *Satyricon* que he manejado para esta investigación, fijando al margen de cada página las sugerencias simbólicas que la obra de Petronio ponía a mi alcance, una vez familiarizado íntimamente con el curso de las aventuras de Encolpio y sus compañeros.

Sin embargo, es probable que el lector del *Satyricon* eche de menos algún motivo susceptible de ser objeto de nuestro método exegético. También se podría añadir algún otro pasaje al estudio concreto de un motivo simbólico. No cabe duda, pero es necesario que pongamos fronteras y límites a nuestro estudio. Tenemos que buscar un horizonte y una meta y, a la manera de la estadística más árida, podemos concluir que la selección que sigue ha de tener la facultad indiscutible de ofrecernos una lectura suficientemente fiable del programa poético y simbólico del *Satyricon* de Petronio. En la perspectiva que he decidido adoptar, la exhaustividad no está reñida con la posibilidad de elegir.

Hay dos aspectos, por otra parte, que debo matizar: por un lado la naturaleza misma de los motivos escogidos, pues, como se verá, unos son más concretos que otros; por otro, el orden elegido para presentar mi exposición, que tiene mucho de aleatorio tras dar múltiples vueltas a diferentes modos de categorizar el edificio filológico que pretendo poner en pie.

En primer lugar, es fácil observar que algunos de los motivos simbólicos son mucho más específicos, más sencillos de delimitar conceptual y textualmente. Es el caso de los cabellos, por poner un ejemplo de un elemento que se repite

una y otra vez enfatizando su específico papel significativo en el *Satyricon*. Por el contrario, otros motivos se han aislado en forma de campos semánticos más genéricos, así el sexo y amor³⁶, conceptos ambos que se dirían inherentes a la naturaleza del texto de Petronio y que están bien presentes en la percepción inmediata que se tiene del mismo.

La razón de esta divergencia de vigor en lo concreto no es fácil de explicar pero al mismo tiempo es inevitable: son dos caras del mismo fenómeno, no por ello menos importante una que la otra. Es una opción metodológica que he escogido conscientemente y quiero enfatizar, porque es una decisión que podría resultar extraña al lector –o tal vez no, por la misma razón que su causa es casi imposible de soslayar–. En este sentido, adopto plenamente la decisión metodológica de Ferber (1999: 4):

This dictionary depends on no particular definition of “symbol”. I have chosen to err on the side of generosity rather than exclude something one might want to know, and many instances come closer to metaphor, allusion, or even motif than to symbol strictly defined. I also include some conventions, commonplaces, or “topoi”, the standard ways a thing has been represented. So I include dawn, death, dream, nature, and certain other subjects not so much for what they have stood for as for what other things have stood for them.

En segundo lugar, he pasado bastante tiempo intentando categorizar y dar un orden a los motivos escogidos. Hice tentativas desde una aproximación semántica, desde el propio desarrollo lineal de la obra, desde afinidades temáticas, desde lo concreto y lo más abstracto o general, y debo decir que en cada uno de esos intentos sentí que fracasaba o que el resultado era confuso y adolecía de la precisión que me hubiera gustado.

³⁶ Como primera aproximación al sujeto, muy especialmente a la vertiente más puramente sexual y escatológica es recomendable el libro de Sullivan (1968: 232-253) y para una perspectiva más reciente de la cuestión el de Richlin (1984: 190-195).

Es por ello que el criterio que he adoptado finalmente es básicamente aleatorio, el orden expositivo no está fundamentado en ningún criterio objetivo³⁷. Entiendo que esta opción puede ser discutible pero el curso de la investigación me ha forzado a tomar este camino en lo que, a mi entender, no es un factor en tal caso excesivamente determinante. La aleatoriedad en el orden ha sido el recurso que ha permitido por fin deshacer la madeja y proceder al análisis exegético cuando otras opciones de categorización estaban obstaculizando el avance.

A su vez, el desarrollo interno de cada motivo singular seguirá habitualmente un proceder lineal, esto es, los pasajes suelen analizarse de acuerdo con su progresiva aparición en el texto –aunque a veces se vuelva al punto de partida por aparecer motivos secundarios en el desglose temático–. Cada análisis, por otra parte, será rubricado por una aclaración sintética en forma de tabla donde quede especificada la esencia de la interpretación planteada en cada caso concreto. Estas tablas serán recopiladas tras las conclusiones finales a modo de anexo conceptual.

Digamos, en fin, que esta tesis se ha planteado con la intención de ser útil al estudioso, de permitir abrir vías a nuevos acercamientos a la crítica petroniana y al conocimiento de la técnica narrativa de otros autores de la literatura latina.

4. CODA: SOBRE LA PERTINENCIA DEL USO DE DICCIONARIOS DE SÍMBOLOS

Los autores antiguos hacían un uso convencional de muchos símbolos. La relevancia de algunos en particular dentro del desarrollo de la literatura occidental, esto es, la carga de plurisignificación de determinados motivos literarios en la tradición, se debe en buena parte al uso que de ellos hicieron autores griegos y romanos. Para aclarar el sentido simbólico de los mismos,

³⁷ En todo caso, los símbolos que analizaremos en primer lugar parecen tener un alcance semántico más amplio y estarán subdivididos a su vez en otros ítems particulares y más concretos. A medida que avance el análisis, los motivos serán más concretos y no requerirán de tal subterfugio categorizador interno.

existen diccionarios de simbología de los que haremos un uso racional, pues la mayor parte de ellos se centran en sentidos religiosos e iconográficos recurrentes, incluso esotéricos, sin focalizar el desarrollo de las entradas en el hecho literario –de hecho, estos significados más o menos tipificados tienen menos que ver con el proceso de la creación poética individual.

Veámoslo con un ejemplo: un clásico diccionario de símbolos, como el de Cirlot (1969³⁸), no avanza muy lejos en la obviedad de determinadas imágenes. Por ejemplo, la entrada que dedica al cerdo como símbolo (Cirlot 1969: 132) es tan evidente que no es fácil reaccionar a ella con un sentimiento de curiosidad satisfecha:

Símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior e inferior y del abismamiento moral en lo perverso.

Esa misma entrada en el diccionario de símbolos literarios de Ferber (1999: 54), por el contrario, abarca la amplia órbita de significación literaria del cerdo, con específicas paradas en los textos bíblicos, en Píndaro, Homero, Milton, Gower, Shakespeare, Dante, Ovidio o Aristófanes. Recuérdese cómo, por ejemplo, en el canto 10 de la *Odisea*, Circe transforma a los hombres de Odiseo en cerdos, una mutación de profunda carga simbólica que, en el fondo, sí concuerda con la concisa observación de Cirlot: el acercamiento comparativo a través de los textos literarios enriquece la aportación de Ferber a la comprensión de la simbología del cerdo en la tradición literaria. Porque el comienzo de la entrada en Ferber no decía mucho más de lo que dice Cirlot:

The pig, however unfairly, is a symbol of uncleanness, stupidity, sensuality, and/or greed; its wild variety also stands for anger or rage.

³⁸ Pese a ciertas carencias, este diccionario es muy útil para comprender la naturaleza de los símbolos, sobre todo por su clara introducción, muy centrada por otra parte en lo esotérico. En ella se plantea la idea de una “sintaxis simbólica” (Cirlot 1969: 57-59).

Los diccionarios de símbolos parecen decir que, tan pronto como un motivo aparece, este quiere decir siempre lo mismo. El diccionario de Ferber parecería, de esta manera, facilitar mucho la tarea, en el sentido de que tan pronto como se detecta un símbolo, el significado de lo que quiere expresar en segundo término un determinado autor se haría evidente. Obviamente, las cosas no son tan fáciles. Pese a que, en efecto, la transformación de los hombres de Odiseo en cerdos no es casual y se relaciona con su falta de templanza, opuesta a la del Laertiada, el significado profundo del texto de Homero no tiene por qué ser tan obvio y permite una exégesis *sine die* capaz de llegar hasta el infinito.

Así, para el desarrollo de esta tesis haré un uso muy limitado y prudente de los diccionarios de símbolos a mi alcance, sobre todo del de Ferber porque es específicamente literario. Una vez más, sin embargo, la agudeza de un autor es un estímulo para emprender la tarea de comprender qué se esconde bajo los símbolos que utiliza Petronio. No es otro sino el propio Ferber (1999: 5), en la introducción a su obra, quien afirma lo siguiente, partiendo de un supuesto claro, que ningún diccionario de símbolos es capaz de estudiar todos los símbolos que existen:

There is one advantage, perhaps, in the incompleteness of this dictionary, and that is that readers, if they enjoy the existing entries but miss a particular symbol, can have the pleasure of researching it themselves.

II. NATURALEZA DEL SÍMBOLO LITERARIO

En *Teorías del símbolo* afirma Todorov (1977: 10):

La tradición que estudio es tan profusa que con sólo extenderla a occidente – en vez de limitarla a un solo país– no basta una sola vida humana para conocerla.

Este axioma define sincréticamente la imposibilidad de abarcar la enorme cantidad de perspectivas posibles, así como de describir en su integridad en un trabajo de este tipo el desarrollo, a lo largo de la historia, ya de la semiótica – estudio de los signos³⁹–, ya de lo que podemos llamar, como hace Todorov, “simbólica” (1977, *passim*). El mismo Todorov (1978: 36-39), en otro estudio, establece un principio operativo –además de plantear un método de búsqueda de patrones simbólicos que voy a aprovechar igualmente en este trabajo– que define a la perfección la esencia de nuestro método: un texto se vuelve simbólico, apenas se descubre al interpretarlo un sentido indirecto.

Estudiar la naturaleza del símbolo literario implica hacer un análisis hermenéutico de la significación literaria (Todorov 1977: 19⁴⁰). El registro literario de la lengua comparte características con el registro coloquial, incluso su capacidad connotativa (Brioschi y Girolamo 1984: 77-78), pero no tiene nada que ver con él en su esencia. El código de significación literaria es eminentemente connotativo. La literatura siempre –o casi siempre– dice más de lo que parece decir.

El proceso significante/significado que es inherente al código lingüístico se amplía dentro del proceso simbólico. El significante remite a un significado que,

³⁹ Con esta afirmación simplifico evidentemente el amplísimo y complejo concepto de semiótica. Para Talens (1978: 68-70), el arte literario es un lenguaje específico totalmente diverso del natural, y su funcionamiento solo puede entenderse desde un punto de vista semiótico.

⁴⁰ “El encanto de la poesía homérica y de toda la mitología descansa, a decir verdad, en el hecho de que también contienen la significación alegórica como *posibilidad*; se podría alegorizar todo”, dice citando a Schelling.

secundariamente, pasa a ser significativa de un segundo nivel. Es, aprovechando la etimología de la palabra⁴¹, un pacto de conveniencia, un trato, entre dos esferas de la representación de las cosas.

En la interpretación de los símbolos literarios ocurre algo, más o menos evidente, que dificulta y simplifica al mismo tiempo el proceso: el signo lingüístico remite a un significado que el receptor, en virtud de la conceptualización, puede visualizar mentalmente. Por ejemplo, si en un texto aparece la palabra “ballena”, el lector se imaginará a un animal muy grande, mamífero pero que vive en el mar como un pez. Solo en virtud de los procesos simbólicos inherentes al lenguaje poético y a la sociología de la literatura (Escarpit 1958: 111-124), la imagen de ese animal tendrá otro sentido, acaso inasible como en Melville pero, en todo caso, la palabra siempre remitirá a una imagen mental que es la que puede interpretarse de manera simbólica, en virtud de un pacto, de un trueque significativo que el receptor podrá aceptar eventualmente. En ese sentido, en el de que los símbolos están más o menos tipificados por la tradición, el proceso hermenéutico puede simplificarse. Pero si el autor elige una simbología propia y menos evidente la complicación es mayor: la ausencia de obviedad en la vía simbólica es una característica definitoria del estilo de un autor determinado.

En los siguientes epígrafes voy a intentar hacer un análisis general de la percepción y comprensión del símbolo literario, con el objetivo de que quede clara la orientación adoptada a la hora de comprender la naturaleza simbólica en esta tesis. Mi exposición culminara con un resumen de sus aspectos más

⁴¹ Creuzer en *Simbolica e mitologia* (1819: 39-40,) diserta sobre el sentido etimológico de la palabra “símbolo”. Según este autor, συμβάλλειν tiene una gran abundancia de sentidos en griego, reductibles a tres esenciales: “unir”, “encontrarse con alguien” –en construcción con dativo– y, finalmente, “conjeturar”. Creuzer remite a una antigua tradición, la de romper una tablilla como señal de un derecho de hospitalidad finito. De este uso concreto, se amplía el empleo de la palabra, dice, y pasó a significar todas las relaciones posibles entre un objeto visible y un significado secundario: “la parola non si arrestò a quel tipo di accordo, e abbracciò tutte le relazioni che si ratificavano attraverso un segno visibile”. Genette (1972:39) desconfía de las explicaciones que encuentran en la etimología una panacea: “Pero dejemos la etimología, que todo el mundo propende a evocar siempre cuando favorece a su tesis”.

relevantes, enfatizando la operatividad de determinados conceptos como instrumentos adecuados de análisis de la prosa petroniana.

1. EL CONFLICTO DE LOS PARES. SIGNO Y SÍMBOLO

Así debe entenderse, en primer lugar, que estamos hablando de simbología en literatura, no de simbología en el lenguaje escrito o hablado ni, mucho menos, en otros códigos no lingüísticos (Todorov 1977: 15⁴²). Los problemas que se infieren de esta parcelación son, paradójicamente, más de los que cabría esperar porque las palabras escritas, que son el vehículo del código lingüístico/artístico que es la literatura, remiten a sonidos que, a su vez, reproducen convencionalmente un concepto que puede estar dotado de un valor simbólico. Escritura y lenguaje hablado pueden ser portadores de una cierta simbología –generalmente convencional–, pero esto no es característico de su naturaleza. En cambio, el código literario se fundamenta, en gran medida, en esta posibilidad de no expresar lo aparente. El lenguaje literario es simbólico, pero, vuelvo a insistir, no solo la poesía, donde este hecho es más evidente.

En el sentido aristotélico, las palabras escritas son símbolos convencionales de los sonidos que remiten a una realidad. En el texto clásico, muchas veces citado, de *De interpretatione*, se dice lo siguiente:

ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ. καὶ ὥσπερ οὐδὲ γράμματα πᾶσι τὰ αὐτά, οὐδὲ φωναὶ αἱ αὐταί (Aristot. *Int.* 16a).

Lo que está en la voz son símbolos de las afecciones del alma y lo que está escrito, de lo que está en la voz. Y del mismo modo en el que las letras no son las mismas para todos, tampoco lo son los sonidos.

⁴² “El fenómeno simbólico no tiene nada propiamente lingüístico, el lenguaje no es más que su soporte”.

Incluso el sentido primario del término griego (supra: 34, nota) apela a la convencionalidad que ha estado en la raíz del debate entre motivación y arbitrariedad del signo lingüístico, presente ya en el pensamiento antiguo. Aristóteles formula aquí un sentido de la palabra *symbolon* que se proyecta en el devenir de la lingüística y la semiótica y que excede el terreno de la teoría literaria. Para el Estagirita, la palabra escrita es un símbolo de la palabra dicha, y solo esta es la dotada de naturaleza referenciada a una realidad “plástica”⁴³.

La mayor dificultad cuando se intenta hacer un estudio simbólico radica, así, en la confusión, heredada desde la multiplicidad de perspectivas existentes, que existe entre pares diversos de conceptos. Y acaso el que salta más inmediatamente a la vista es el conflicto entre “signo” y “símbolo” que ya aparece sugerido en la continuación del citado texto aristotélico, donde se hace uso del término *σημεῖα* como sinónimo de *σύμβολα*, aún y cuando en el devenir del *De interpretatione* se verá que él entiende ambos conceptos de manera diferente⁴⁴.

Cuando hablamos actualmente de código lingüístico, desde Saussure (1922) ha quedado plenamente asentado el principio objetivo de que la arbitrariedad – y la inmotivación consecuente– está firmemente intrincada con la naturaleza del hecho lingüístico. En el *Curso* (Saussure 1922: 105), el padre de la lingüística expresa su preocupación por la confusión conceptual que provoca el uso de la palabra “símbolo” cuando nos referimos a lo que es, inequívocamente, “signo lingüístico”:

Se ha empleado la palabra símbolo para designar el signo lingüístico, o más exactamente lo que nosotros llamamos el significante. Hay inconvenientes para admitirlo, debido principalmente a nuestro primer principio. Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está

⁴³ Y énfasis este adjetivo porque la plasticidad del discurso, la riqueza de la imaginería y, en definitiva, el poder evocador de estancias, ambientes y lugares, son algunas de las mayores virtudes de la prosa de Petronio.

⁴⁴ El signo es, para Aristóteles, algo natural y motivado, al contrario que los símbolos: las palabras son un tipo de símbolo –no el único, que de eso se percató naturalmente el Estagirita (Todorov 1978: 17-18).

vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, podría ser reemplazado por cualquier otro, un carro por ejemplo.

Con el ejemplo que pone Saussure se entiende que, para él, un símbolo es algo físico, visual y motivado hasta cierto punto, esto es, una palabra no es un símbolo. La balanza evoca la justicia porque en el acto de pesar hay un símil vinculante que ha sido aceptado universalmente en virtud de una relación más o menos natural.

Cuando pronunciamos la palabra “balanza”, la secuencia fónica, de la que la palabra escrita es subalterna –en el sentido aristotélico– genera una imagen, una “afección del alma”, algo que nosotros vemos en nuestra mente y que, contextual o solidariamente, puede remitir a una segunda significación. Dicho de manera tradicional, un significante puede remitir a más de un significado en virtud de la simbólica o las maneras habituales de la convención humana. Ese objeto concretamente remite a un sentido abstracto –y obsérvese que son precisamente los conceptos abstractos los que más por lo común echan mano de símbolos solidarios para poder ser expresados.

Sin embargo, la edición del *Curso* que manejo (Saussure 1922: 105-106) se preocupa en nota a pie de página por los problemas que conlleva para Saussure la conceptualización del símbolo. En 1894, el lingüista parecía dudar –como evidencian las correcciones en sus manuscritos– al referirse a los vínculos que se forjan entre un símbolo y una idea. Saussure se refiere allí a un tipo de símbolo, que él llama “independiente” y que tiene la característica de no tener ningún tipo de lazo aprehensible con el objeto que designa. Si volvemos la vista al poder simbólico de la ballena al que me he referido anteriormente (supra: 34), nos sorprenderá ver que su eminencia simbólica es tal que es difícil saber qué simboliza. En el diccionario de símbolos literarios de Ferber (1999: 232-233) hay una enigmática explicación del sentido simbólico de la gran ballena blanca de Melville:

As for *Moby-Dick*, Melville lists the many things whiteness may represent [...] and concludes, “Of all these things the Albino whale was the symbol. Wonder ye then at the fiery hunt⁴⁵?” (chap. 42). But that may make the whale too vague to be a symbol at all. Lawrence writes, “Of course he is a symbol. Of what? I doubt if even Melville knew exactly. That’s the best of it” (Studies in Classic American Literature chap. 11); but he cannot resist offering his own theory: “He is the deepest blood-being of the white race” –no worse than many other claims, such as God, Satan, innocence, nature, death, the id, the super-ego, America, the ideal or nothingness.

Esa inconcreción del símbolo de la blancura, en pura metonimia con la gran ballena blanca es, acaso, el rasgo más definitorio de la simbólica en una de las mayores obras maestras de la literatura. La multiplicidad de interpretaciones posibles es, claro está, su consecuencia más atractiva para la crítica literaria.

2. CAPACIDAD DEL SÍMBOLO PARA EXPRESAR LO INEFABLE

Dice Wheelwright (1954: 5), en su clásico y fundamental estudio sobre el lenguaje del simbolismo, que cuando Esquilo en *Prometheus vincetus* denuncia la tiranía de Zeus, no está hablando de una tiranía comparable a la de los monarcas de la tierra, sino de algo que se sitúa más allá de lo que es para nosotros familiar, algo que, a simple vista, escapa a la mente común que entiende perfectamente la solidaridad del símbolo de la balanza y el concepto de justicia:

And we, as readers and hearers, if we want to understand such teachers instead of imposing our own conceptualizations upon them, must try to find our way back into their ontological perspective –into that way of confronting the

⁴⁵ Todo el capítulo 42 de *Moby Dick* (1851) es un análisis hermenéutico del símbolo, no de la ballena, sino de su evocadora blancura tan extraña, puesto en boca de Samuel, el narrador. Es el omnímodo poder simbólico de esa blancura lo que explica, a ojos de Samuel, la ferocidad del empeño puesto en cazarla. La necesidad de expresar todo lo que evoca esa cualidad del cetáceo, que es la necesidad y el empeño del hermeneuta, se refleja de este modo: “Era la blancura de la ballena lo que me horrorizaba por encima de todas las cosas. Pero ¿cómo puedo tener esperanzas de explicarme aquí? Y sin embargo, de algún modo azaroso y crepuscular, tengo que explicarme, o si no, todos estos capítulos no serán nada” (p. 254).

world and asking questions about it which is the realizing medium of their mode of thought and utterance.

La palabra de Esquilo cuando hace hablar a Prometeo no es la palabra del hombre Esquilo cuando conversaba en el ágora o paseando camino del Pireo. Es una palabra trascendida en virtud del código al que se ha hecho transmutar, el código literario. O por decirlo en el verbo de Wheelwright (1954: 5), el discurso de Prometeo está articulado en el lenguaje de la visión poética. En realidad, todo esto se traduce en un principio ontológico, en una crisis de confrontación que el pensador norteamericano expresa nítidamente: el ser humano es capaz de sentir muy profundamente pero se ve contrito, limitado para expresarlo por los medios que tiene a su alcance. De ahí el vigor simbólico del lenguaje literario, que es capaz de expresar sincréticamente lo que el código lingüístico no literario apenas se arreglaría para hacer atisbar.

Pensemos por un segundo en un fragmento de una de las más famosas –y hermosas- odas horacianas:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices, et decrescentia ripas
flumina praetereunt
(Hor. *Od.* 4.7.1-4).

Marcharon las nieves, regresa el verde al llano,
a los árboles su follaje;
la tierra opera su cambio y los ríos decrecen
y sus riberas dejan atrás.

El Horacio de este cuarto libro de *Carmina* está en el invierno de su vida, a diferencia del que compuso los tres libros anteriores. Por eso es mucho más conmovedora la voz del poeta en este fragmento que en aquel del libro primero al que remite (*solvitur acris hiems* [Hor. *Od.* 1.4]). Por supuesto, para percibir

ese matiz es necesario conocer el devenir vital del poeta de Venusia, pero es que, más allá de esa implicación emocional que se puede concluir de la competencia filológica, en el texto no hay nada –al margen de la disposición formal poética– que evidencie, aparentemente, un sentido simbólico. Un lector lego tan solo leerá un hermoso retrato del fin del invierno y la esplendorosa llegada de la primavera, pero Horacio, como por supuesto sabemos, está diciendo mucho más. Y acaso está diciendo algo inefable, algo que no se puede expresar mediante el código del lenguaje hablado o escrito.

El lenguaje horaciano es el de la visión poética. Ha sido capaz de utilizar el paso de las estaciones –verbalizado en el uso muy sugerente de verbos estratégicamente dispuestos en las odas (*diffugere, solvitur*) que contemplan esta simbología– para evocar la fugacidad de la vida con tanta fortuna que esto ha devenido cliché en la tradición literaria. Pese a su evidencia y simplicidad –y pese a ser ya un símbolo utilizado en la poesía clásica (Lucr. 5.737, Catul. 5.4)– la fortuna de la formulación horaciana ha sido tal que el tópico se relaciona directamente con él–. Incluso haciendo uso de un símbolo consolidado, logra construir lo que era, en opinión de Housman (Highet 1954 [2]: 299-300), “el poema más hermoso de la literatura antigua”.

Ahora bien, cuando se lee el poema en su totalidad, las cosas no se explican tan fácilmente. La linealidad de la conexión simbólica entre paso de las estaciones y la inexorabilidad del paso del tiempo es tan solo una primera instancia de los procedimientos compositivos y poéticos horacianos. ¿Por qué se presenta el invierno como la puerta de la primavera? Aún siéndolo por naturaleza, es evidente que Horacio quiere establecer una relación metódica entre la idea de fondo de su poema y el tono que se imprime con esa expresión inicial (*diffugere nives*). El paso fugaz del tiempo se relaciona, ante todo, con la vejez y la decrepitud.

Algo parecido a lo que estoy diciendo es lo que se plantea Rudd (1982: 438) cuando, al comentar otra famosa oda horaciana con símil invernal (*vides ut alta stet nive candidum / Soracte* [Hor. *Od.* 1. 9]) afirma:

Cuando se lee la oda completa, la imagen inicial del Soracte adquiere tono simbólico. Esto no significa que la montaña cubierta de nieve sea una ficción poética o que la estrofa represente realmente algo distinto. En la famosa novela de Hemingway *Las nieves del Kilimanjaro*, la montaña se nos presenta al comienzo. Nada volvemos a oír de ella hasta el final, cuando el escritor moribundo sueña que le llevan allá en un aeroplano. Hemingway escribió una nota introductoria: “Su cima occidental es llamada por los masai Ngàje Ngài, la Casa de Dios”. Pero apenas necesitamos este dato más de lo que necesitamos la nota de Servio sobre el Soracte: *dis manibus consecratus est*.

“Tono simbólico” afirma Rudd. Este surge de la lectura completa, como sucede con la imagen de la montaña africana de la novela en cuestión. Es, parece, una idea sencilla. Pero es igualmente Rudd (1982: 439) quien llama en ese mismo lugar a esas “ideas sencillas” también “profundas”, tal y como se expresan y realizan en los dos poemas que hemos tocado inicialmente, Hor. *Od.* 1. 4 y 4.7:

En 4.7, sin embargo, la muerte se comienza a introducir ya en el v. 7 – *inmortalia ne speres*– y en el v. 15 afirma su dominio sobre grandes figuras legendarias e históricas de Roma, Eneas, Tulo y Anco [...] La *gravitas* romana contribuye a dar al poema una desesperación más profunda y más impersonal.

Este comentario está muy bien fundamentado en el análisis y en la exégesis filológica de la poética horaciana, en el conocimiento profundo de su obra, pero también es cierto que el pasaje es susceptible de nuevas interpretaciones que pueden estar ocultas aún para nosotros. Todorov (1978: 175), cuando describe la crítica de Schleiermacher a la reciente –para él– ciencia filológica, observa que:

El escritor está particularmente ciego respecto a ciertos aspectos de su trabajo, de los cuales está necesariamente inconsciente, a menos que se

convierta, a su vez, en lector de sus propias obras (pero entonces, su interpretación es tan sólo la de un lector).

Y llama allí mismo la atención sobre una idea de Schlegel que también utilizó Schleiermacher, en la que el filósofo explica que la crítica consiste, precisamente, en comprender al autor mejor de lo que él mismo se entiende. Probablemente Rudd no entienda mejor a Horacio de lo que el poeta de Venusia se comprendía a sí mismo. Pero la actitud del crítico es acertada al medir la exégesis y no sacar conclusiones descabelladas. De hecho, lo que está haciendo Rudd en el ensayo que cito es, por una parte, objetar el estereotipo creado por la tradición –el Horacio acomodaticio, partidario de la *res instituta* por Augusto, de gesto benevolente ante la torpe naturaleza humana y de gusto exquisito– y, por otra, conciliar el doble enfoque académico que busca al verdadero Horacio, ora en la esfera pública, ora en la privada. Esto es, Rudd nos dice que las cosas son complejas pero sencillas al mismo tiempo.

En resumen: el poeta expresa pensamientos muy profundos en un código que no tiene por qué reñirse con la aparente simplicidad de la representación simbólica que ha escogido: en el caso de las odas horacianas citadas, el paso de las estaciones para señalar, finalmente, la inexorabilidad del curso del tiempo, la decadencia de la vida humana y la amargura que lleva aparejada; a su vez, el crítico tiene la obligación de penetrar, mediante la interpretación hermenéutica y exegética, en toda la profundidad de su pensamiento, aún y cuando revele lo esperado o haga evidente que la intención era la supuesta. El crítico tiene la obligación de desvelar los símbolos que el poeta pone ante el lector, tiene que sacar a la superficie el sentido íntimo del discurso velado por el código poético.

3. LA CONCIENCIA DE LOS ANTIGUOS ACERCA DEL HECHO SIMBÓLICO

Que los antiguos han sido muy conscientes de las posibilidades simbólicas del lenguaje poético es un hecho claro (Musurillo 1961: 2⁴⁶). El discurso hermenéutico sigue siendo una de las claves centrales del edificio filológico, pues la intención de cada autor singular se desentraña con mayor profundidad cuanto más se desvela el código simbólico, expresado por lo normal a través de las figuras retóricas estereotipadas por la tradición. Si pensamos en un autor como, por ejemplo, Catulo, convendremos en que las diversas lecturas que se pueden dar a su obra, condicionadas a menudo por la moralidad del lector o el crítico, se fundamentan violentamente en la intención clara de su autor por sugerir a través de imágenes llamativas el sustrato más profundo de sus poemas. En Catulo lo directo convive con lo indirecto en una compleja solución discontinua (Musurillo 1961: 104⁴⁷).

Los teóricos antiguos han descrito, a su manera, el fenómeno de la simbólica en el lenguaje literario, sin desarrollar, al menos hasta Agustín de Hipona, nada parecido a lo que podríamos llamar una “teoría semiológica” (Todorov 1978: 41-71). Incluso han tenido presentes las posibilidades simbólicas del código lingüístico no literario. Debe considerarse, en todo caso, que todas las consideraciones de estos teóricos son fundamentos retóricos, es decir, todo lo que concierne a la simbología va de la mano de su expresión concreta en determinadas figuras y tropos que, en cierto modo, encorsetan eventualmente la tipificación de lo simbólico.

En las siguientes líneas voy a ejemplificar este desarrollo teórico con unos breves pasajes de tres autores que se acercan de una forma u otra a la naturaleza simbólica de la literatura. Con ello pretendo poner de realce algo

⁴⁶ “All poetry –and all art– no matter what the language of culture, must revolve about two stable foci: the essential mystery of man in the world, and the symbolic mode by which the poets attempts to express and explore it”.

⁴⁷ “Most of Catullus’ imagery, unlike Horace’s, revolves around love. It is variously described as pain, dolor; burning, ardor; insanity, furor; anguish, curae. Much of his love-language is taken from Roman colloquial speech, and we should not always press the metaphor. But in the lovely poem 76, the earliest Latin amatory elegy, we see a subtle self-analysis in which the full imagery fully supports the poetic statement”.

que, por más que pueda intuirse y darse por hecho, requiere de una reflexión determinada por el ejemplo de la retórica clásica. Los autores antiguos sabían que el simbolismo formaba parte del código literario y, en gran medida, sustentaba su naturaleza. Veamos qué es lo que cuentan –parte relevante de ello, en relación con nuestro propósito– Marco Fabio Quintiliano, el autor de ese encantador opúsculo sobre la naturaleza de lo sublime, a quien llamamos el Pseudo-Longino y, finalmente, Agustín, quien supeditó su reflexión a su último objetivo pero que no dejó de conceptualizar de manera admirable los cimientos de la propia semiótica.

3.1. Quintiliano

La explicación que nos da la preceptiva retórica de las posibilidades simbólicas del código lingüístico literario se circunscribe, de facto, a la órbita de los tropos y las figuras, de los recursos retóricos que cataloga canónicamente Quintiliano en el libro octavo de la *Institutio oratoria*, con gran fortuna para el devenir de la pedagogía. El calagurritano describe el término griego “alegoría” de la siguiente manera:

allegoria, quam inversionem interpretantur aut aliud verbis aliud sensu ostendit aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuatis translationibus, ut

'O navis, referent in mare te novi
fluctus: o quid agis? Fortiter occupa
portum'

totusque ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit (Quint. *Inst.* 8.6.44).

La alegoría, que se traduce por inversión, o muestra una cosa en palabras, otra en sentido, o incluso una cosa completamente contraria. El primer tipo sucede con una serie continua de metáforas, como aquel:

“¡Oh, barco, nuevas olas te llevarán hacia el mar!
¿Qué haces? Amárrate con fuerza
al puerto”

y todo aquel pasaje de Horacio en el que nombra al barco por el estado, los oleajes y las tormentas en lugar de las guerras civiles, el puerto en el puesto de la paz y la concordia.

La alegoría queda definida como un tropo⁴⁸ caracterizado por ser una sucesión continuada de metáforas (*continuatis translationibus*) que pertenecen a un mismo campo semántico –o que lo refieren–, siendo la metáfora otro tropo de facto, mucho más nítido en la conceptualización de Quintiliano.

También fue este autor muy consciente de que no todo el simbolismo es beneficioso para el arte del discurso. Hay un tipo de alegoría –aunque aquí, dado que se trata de referencias aisladas es lícito preguntarse si no nos está hablando de metáforas sin más– que está desvirtuado por el uso, trillado por su continua concurrencia: es la alegoría plana que aparece incluso en el *cotidianus sermo*:

ceterum allegoria parvis quoque ingeniis et cotidiano sermoni frequentissime servit. Nam illa in agendis causis iam detrita 'pedem conferre' et 'iugulum petere' et 'sanguinem mittere' inde sunt, nec offendunt tamen: est enim grata in eloquendo novitas et emutatio, et magis inopinata delectant (Quint. *Inst.* 8.6.51).

Por lo demás, la alegoría también sirve a menudo a los cortos de ingenio y al habla cotidiana. Así aquellas que están tan machacadas en el desarrollo de los procesos de “luchar cuerpo a cuerpo”, “apretar la garganta” y “hacer sangrar”,

⁴⁸ Según Todorov (1978: 115), Quintiliano no conceptualiza nítidamente la diferencia entre figura y tropo. De hecho, a veces cataloga la alegoría como un tropo –como recurso fundamentado en la desviación del sentido– y otras como figura –recurso fundamentado en la forma–, cuando lo que hace es, en lugar de oponer sentido y forma, poner frente palabra y proposición –metáfora vs. alegoría: “Si la alegoría se opone a la metáfora igual que la figura se opone al tropo, ¿deja ella de ser un tropo?”. Vid. Spang (1979: 121-129), para una discusión sucinta de la problemática distinción entre figura y tropo.

no sorprenden: y es que en el discurso son agradables la novedad y los cambios, y mucho más gusta lo inesperado.

El concepto de *novitas* tendrá un peso fundamental en el curso de la tradición literaria. El autor ha de ser capaz de forjar nuevas imágenes expresadas con palabras ingeniosas y hábilmente dispuestas. Ahora bien, es necesario, nos dice Quintiliano, que esa alegoría sea trasparente, que se entienda bien porque, si sucede lo contrario, la claridad del discurso se verá comprometida. El pasaje en el que el calagurritano afirma esto es revelador:

sed allegoria quae est obscurior 'aenigma' dicitur, vitium meo quidem iudicio si quidem dicere dilucide virtus, quo tamen et poetae utuntur

(Quint. *Inst.* 8.6.52).

Pero la alegoría que es más oscura se llama “enigma”, un defecto, en mi opinión, si es que hablar con claridad es una virtud, pero de él, sin embargo, hacen uso también los poetas.

Así pues, los poetas a menudo no parecen hablar claramente, hablan “enigma”, de forma oscura y requieren la exégesis, la interpretación. Los antiguos, como se ve claramente en las palabras de Quintiliano, han sido conscientes del valor simbólico de la forma poética desligado, desde luego, del que la misma simbología, con los tropos que lleva aparejados, es susceptible de expresar en, por ejemplo, el discurso foral.

3.2. Pseudo-Longino

Es curioso por tanto –en el sentido de que el autor que glosamos ahora no establece en este pasaje distinciones programáticas entre prosa y verso– que el Pseudo-Longino diga de la propensión metafórica de Platón:

“οὐ γὰρ ῥάδιον ἐπινοεῖν” φησὶν “ὅτι πόλιν εἶναι <δεῖ> δίκην κρατῆρος κεκερασμένην, οὗ μαινόμενος μὲν οἶνος ἐγκεχυμένος ζεῖ, κολαζόμενος δ' ὑπὸ νήφοντος ἑτέρου θεοῦ, καλὴν κοινωνίαν λαβών, ἀγαθὸν πόμα καὶ μέτριον

ἀπεργάζεται.” νήφοντα γάρ, φασί, θεὸν τὸ ὕδωρ λέγειν, κόλασιν δὲ τὴν κρᾶσιν, ποιητοῦ τινοῦ τῷ ὄντι οὐχὶ νήφοντός ἐστι (Longin. 32.7).

“Pues no es fácil entender –dice– que es necesario que una ciudad esté mezclada a la manera de una cratera, en la que el vino furioso hierve al ser vertido, pero es contenido por otro dios sobrio, acepta su hermosa compañía y produce una bebida buena y mesurada”. Llamar al agua, dicen, “dios sobrio” y “contención” a la mezcla, es propio en realidad de un poeta que no está sobrio.

El Pseudo-Longino describe en el pasaje anterior cómo gusta Platón de acumular tropos metafóricos en su prosa, más aún, enfatiza con qué donaire y oportunidad es el filósofo capaz de hacerlo (θείως [Longin. 32.5]), pero este fragmento subraya también los peligros de la sobreabundancia de metáforas, de lo que él llama “la exageración alegórica” (ἀλληγορικόν στόμφορον [ibid.]): tenemos aquí de nuevo la concepción de la alegoría como una concatenación de metáforas, tal y como se plantea en Quintiliano, desde luego, pero también se deduce de las palabras del Pseudo-Longino que el lenguaje críptico del prosista es *aenigma* susceptible de caer en lo risible por la desmesura –para el autor del *De sublimitate*, el equilibrio es un ingrediente esencial de lo sublime.

La obra del Pseudo-Longino, compuesta con bastante probabilidad en el siglo I d. C. –en la misma época en la que se conviene que se compuso el *Satyricon*, tiempo de crisis y replanteamiento de la función retórica, tal y como se refleja en el inicio de lo que conservamos de la obra de Petronio (Petr. 1-5)–, es un tratado de retórica pero también un tratado de poética, y en ambos sentidos su perspectiva es original y *sui generis*⁴⁹. La perspicacia del anónimo autor es evidente cuando reivindica como elemento constitutivo de la obra sublime el uso de coloquialismos que reflejan los usos cotidianos pero son pertinentes y capaces de transmitir, en un axioma que bien podría aplicarse a la poética petroniana:

⁴⁹ El profesor López Eire (2002: 146) puso de realce la importancia y vigencia de esta obra que, más allá de poner el acento en los factores estilísticos que condicionan la consecución de lo sublime, se plantea la esencia de su naturaleza.

ὧδέ πως ἔχει καὶ τὰ Ἡροδότεια· “ὁ Κλεομένης” φησὶ “μανεῖς τὰς ἑαυτοῦ σάρκας ξιφιδίῳ κατέτεμεν εἰς λεπτά, ἕως ὅλον καταχορδεύων ἑαυτὸν διέφθειρεν” καὶ “ὁ Πύθης ἕως τοῦδε ἐπὶ τῆς νεῶς ἐμάχετο, ἕως ἅπας κατεκρεουργήθη.” ταῦτα γὰρ ἐγγύς παραξύνει τὸν ιδιώτην, ἀλλ’ οὐκ ἰδιωτεύει τῷ σημαντικῶς (Longin. 31.2).

Como sucede de idéntica forma en los pasajes de Herodoto: “Cleomenes – dice– tras volverse loco se puso a cortarse las carnes en cachitos con un puñal, hasta que murió hecho todo él picadillo” y “Pites combatió sobre la nave a tal extremo que todo él quedó desmenuzado”. Pues esto se queda rozando lo vulgar, pero no es vulgar dada su propiedad significativa.

Obsérvese cómo el Pseudo-Longino incide en el poder evocador, en la fuerza expresiva de los términos en un contexto de propiedad en la elección (τῷ σημαντικῶς). Sorprendentemente, sus ejemplos están tomados de la historiografía, un género literario donde los presupuestos retóricos de la metáfora y el lenguaje simbólico están limitados por su propia naturaleza. La llaneza de la prosa, la inmediatez de la narración y el poder sugestivo de las imágenes se enfatizan, parece decirnos el autor del opúsculo, tan pronto como un autor no pone límites a la complejidad de lo simple.

3.3. Agustín de Hipona

He tomado estos pasajes aislados y brevísimos de Quintiliano y el Pseudo-Longino como una muestra patente de la conciencia que los autores antiguos tenían de la capacidad simbólica del código literario. Sin embargo, este panorama, que no intenta más que destacar el hecho de aquella conciencia – presente en los teóricos, presente en los autores, ya en prosa, ya en verso– estaría incompleto si no fijáramos nuestra atención por un momento en algunos pasajes de la obra de Agustín de Hipona quien, a decir de Todorov (1977: 41), es el primer autor que formula algo parecido a lo que podríamos llamar una teoría semiótica, una teoría del signo. Y lo es porque Agustín va más allá de la mera formalidad del signo –y del símbolo– como elemento constitutivo de un

discurso que pretende ser bello y pretende acceder al pleno conocimiento de las cosas y, además, no se detiene en un único tipo de signo/símbolo –que sería el verbal:

San Agustín no presume de semiótico; su obra se organiza en torno de un objetivo cuya índole es totalmente distinta (religiosa); sólo al pasar, y por necesidades que obedecen a ese objetivo distinto, enuncia su teoría del signo. Sin embargo, el interés que demuestra por la problemática semiótica parece superar lo que él mismo dice y aún piensa: en efecto, a lo largo de su vida, San Agustín vuelve una y otra vez sobre las mismas cuestiones.

Es famosa, en este sentido, la definición que Agustín da al signo, hecha en *Principia Dialecticae*:

signum est quod se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit

(August. *Principia* 5).

Un signo es lo que se muestra a sí mismo a los sentidos y, más allá de él, muestra algo al espíritu.

Según Todorov (1977: 41) este es el momento en el que se formula la idea de que el signo no se identifica propiamente consigo mismo, sino con otra cosa que es la que se manifiesta al entendimiento (*animo* en la concepción agustiniana).

Por lo demás, en el texto de los *Principia* se dice a continuación que hablar es emitir con la voz un signo (*loqui est articulata voce signum dare* [ibid.]) de lo que se infiere que Agustín no solo entiende por signo las palabras, que no son más que un tipo determinado. Afirma que lo escrito no es palabra, sino un signo mismo de ella (*omne verbum sonat. cum enim est in scripto, non verbum, sed verbi signum est* [ibid.]).

Obviamente, nos estamos moviendo en un contexto teórico en el que el autor se está refiriendo a la naturaleza propia del signo verbal, está modelando la definición sausseriana de “significante” y “significado”, al percatarse de que el signo verbal no se refiere a sí mismo. Sin embargo, este pasaje no concreta el paso más allá, el de la posibilidad de que ese significado remita a otro sentido muy diferente del supuesto.

Es dos capítulos más adelante, cuando Agustín introduce un concepto que Todorov (1977: 45) enfatiza y que creo de importancia capital para entender el poder comunicativo de un texto literario, la fuerza de la palabra (*vis verbi*):

vis verbi est qua cognoscitur quantum valeat: valet autem tantum quantum audientem movere potest. Porro movet audientem aut secundum se aut secundum id quod significant aut ex utroque communiter. Sed eum secundum se movet, aut ad solum sensum pertinet aut ad artem aut ad utrumque. Sensus autem aut natura movetur aut consuetudine (August. *Principia* 7).

La fuerza de la palabra es por lo que se sabe cuánto vigor tiene: su vigor se estima conforme a lo que es capaz de conmover al que escucha. Bien conmueve al que escucha o por sí misma o por lo que significa o por ambas cosas. Pero lo conmueve por sí misma, o tiene que ver con un único sentido o con la técnica o con los dos factores. Sin embargo, el sentido se modifica o por la naturaleza o por la costumbre.

Lo que Agustín está diciendo es que la fuerza radica en la capacidad de conmover al oyente y en ello juega un papel fundamental lo que realmente se quiere decir, lo que se pretende significar. El uso de una expresión puede determinar cierto sentido –lo que puede llegar, producido el abuso, a invalidar la fortuna de un determinado giro como leíamos antes en Quintiliano–. Moviéndose en un terreno puramente retórico, el filósofo de Hipona usa este concepto para conducir al lector hacia el sujeto que, con precisa organización, pretende poner de realce: en la fuerza de la palabra, cargada de sentido, caben la oscuridad y la ambigüedad, que no son la misma cosa dentro de sus principios. Ese es el tema de los capítulos 8 y 9. En el 8 afirma:

in obscuro autem nihil, aut parum quod attendatur, apparet. Sed ubi parum est quod apparet, obscurum est ambiguo simile (August. *Principia* 8).

En lo oscuro nada o poco de lo que se observa es visible. Pero cuando es poco lo que es visible, lo oscuro es parecido a lo ambiguo.

Parece que Agustín invita al exégeta a escudriñar en ese poco que se ofrece a lo inteligible. Es probable que los poetas dejen al juicio del lector y del crítico el margen necesario para encontrar esa especie de luz del signo.

4. LOS POETAS, ENTRE LA CLARIDAD Y LA OSCURIDAD

En el texto que, sobre el método de composición de 'The Raven' (1846), escribió Edgar Allan Poe se lee:

Habiendo ya elegido un tema novelesco y, a continuación, un vigoroso efecto que producir, indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono –o bien por los incidentes vulgares y un tono particular o bien por una singularidad equivalente de tono y de incidentes–; luego, busco a mi alrededor, o acaso mejor en mí mismo, las combinaciones de acontecimientos o de tonos que pueden ser adecuados para crear el efecto en cuestión.

He pensado a menudo cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y que pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización (p. 131).

Si bien tenemos la enorme fortuna de contar con todo un ensayo completo del bostoniano sobre los pasos que le llevan a dar forma definitiva a su obra maestra poética (Aguilar e Silva 1967: 150⁵⁰), no es usual poder contar con la

⁵⁰ “La teoría del genio y la estética romántica introdujeron en el corazón mismo de la poesía lo irracional y lo inconsciente. Paradójicamente, sin embargo, asistimos a la formación, dentro del propio romanticismo, de una poderosa corriente intelectualista que rehúsa entregar la creación poética al dominio de lo alógico, del ensueño y del acaso, y realza la importancia primordial de la inteligencia, del cálculo y del método. El texto fundamental, en este aspecto, es *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe”.

propia descripción del acto narrativo/poético como él mismo evidencia en las palabras citadas. El discurso metaliterario de Poe al tomar la decisión de formalizar el proceso creativo de 'The Raven' es un acto valiente y determinante. Tenemos aquí la poética de una creación aislada. Sin embargo, Poe se explaya inicialmente en el motivo de su elección del objeto poético para dejar para después su explicación del símbolo que justifica el continuo del poema. Sus palabras son reveladoras:

El *desideratum* siguiente fue este: ¿cuál será el pretexto útil para emplear continuamente la palabra *nevermore*? Al advertir la dificultad que se me planteaba para hallar una razón válida de esa repetición continua, no dejé de observar que surgía tan sólo de que dicha palabra, repetida tan cerca y monótonamente, había de ser proferida por un ser *humano*: en resumen, la dificultad consistía en conciliar la monotonía aludida con el ejercicio de la razón en la criatura llamada a repetir la palabra. Surgió entonces la posibilidad de una criatura no razonable y, sin embargo, dotada de palabra: como es lógico, lo primero que pensé fue un loro; sin embargo, este fue reemplazado al punto por un cuervo, que también está dotado de palabra y además resulta infinitamente más acorde con el *tono* deseado en el poema (p. 136).

En la tradición literaria, el cuervo es un animal de mal agüero, pero también (Ferber 1999: 166) puede estar asociado a contextos más positivos. Así, su condición de animal relacionado íntimamente con Apolo lo realza en pasajes importantes:

Tam nuper pictis caeso pavonibus Argo,
quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses,
corve loquax, subito nigrantis versus in alas.
nam fuit haec quondam niveis argentea pennis
ales, ut aequaret totas sine labe columbas,
nec servaturis vigili Capitolia voce
cederet anseribus nec amanti flumina cycno
(Ov. *Met.* 2.533-539).

Hacía tan poco que habían sido pintados los pavos, al caer Argos,
como tú hace tan poco lo fuiste, a pesar de ser blanco antes,
locuaz cuervo, vuelto de pronto de alas negras.
Pues fue esta, en otro tiempo, ave plateada
de blancas alas, hasta el punto de igualar a las palomas
sin fallo y resistir a la comparación con los gansos guardianes
del Capitolio de voz vigilante y con el cisne amante de los ríos.

La locuacidad del cuervo –cualidad que atrae a Poe– es la razón de su transformación: en el texto ovidiano se lee el famoso mito de Coronis, madre de Asclepio y amante de Apolo. Es el cuervo quien relata al dios la infidelidad de la joven tesalia y la divinidad castiga su carácter indiscreto con el cambio de color de sus plumas, pero la asociación con la mala fortuna queda determinada. También se puede observar la misma en otros pasajes de Ovidio y Estacio⁵¹ (Ov. *Met.* 5.329, Stat. *Theb.* 3.506).

En cualquier caso, el cuervo se asocia simbólicamente desde antiguo con la oscuridad, la muerte y la sordidez que conlleva aparejada, tal y como se expresa violentamente en uno de los poemas imprecatorios de Catulo, el que dedica a Cominio:

Si, Comini, populi arbitrio tua cana senectus
spurcata impuris moribus intereat,
non equidem dubito quin primum inimica bonorum
lingua exsecta avido sit data vulturio,
effossos oculos voret atro gutture corvus,
intestina canes, cetera membra lupi
(Catul.108).

Cominio, si a juicio popular tu blanca senectud
llegara a su final infectada de tus inmundas costumbres,

⁵¹ No deja de ser llamativa esta relación expresa entre el ave oscura por excelencia y el dios luminoso –por más que Ovidio explique la metamorfosis de ave plateada a oscura en el libro segundo de las *Metamorfosis*.

no dudo de ningún modo que primero tu lengua enemiga
de la gente de bien se la echarían cortada a los ávidos buitres,
un cuervo de negras fauces devoraría la cuenca de tus ojos,
los perros tus tripas, los demás miembros, los lobos.

Así es que, aún siendo un símbolo de inequívocas connotaciones, Poe se ve en la obligación de explicar por qué aparece en su poema, por qué el cuervo acude, no como un leitmotiv inicial, sino como el hallazgo imperecedero que justifica el lacónico estribillo que se impone al tema que es, para el bostoniano, el más poético de todos: la muerte de una mujer bella y joven. Edgar Allan Poe hace exégesis hermenéutica de sus intenciones, haciendo claro para el crítico lo que, de otra manera, sería oscuro. Por otra parte, al utilizar a un cuervo, el poeta da un tono muy especial a su poema, relacionado íntimamente con un universo gélido, oscuro, mortífero. El símbolo en 'The Raven' opera como ambientación y telón de fondo para su ominosa expresión de la fatalidad:

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted - nevermore!

Y el cuervo, sin revolotear, todavía posado, todavía posado,
en el pálido busto de Palas encima de la puerta de mi habitación,
sus ojos tienen todo el parecido de un demonio que está soñando,
y la luz de la lámpara que le cae encima, proyecta en el suelo su sombra.

Y mi alma, de la sombra que yace flotando en el suelo
no se levantará... ¡nunca más!

(pp. 154-155).

Encontramos en Poe, así, un ejemplo paradigmático de conciencia de un uso creativo y retórico de un símbolo que es utilizado "originalmente", desprovisto acaso de su esencia tradicional para pasar a formar parte de un universo

poético sumamente “original”. Esta novedosa perspectiva poética entronca con la problemática romántica y su compleja asimilación por parte de las corrientes de la crítica contemporánea que parten, inicialmente, de la disyuntiva que ofrece la preceptiva retórica tradicional: un código literario preeminentemente metafórico y uno preeminentemente metonímico –aún y cuando las fronteras entrambos conceptos son difusas–. Así se nos dice en el famoso manual de Brioschi y Girolamo (1984: 94)⁵²:

[...] Jakobson insistía en la naturaleza esencial de dos figuras, la metáfora y la metonimia, asumidas como los dos polos opuestos en torno a los que se concentran dos tipos diferentes de discurso. Dado que desde Saussure en adelante se distinguen en el lenguaje dos tipos de relaciones, las paradigmáticas –de selección: *a* o *b* o *c*- y las sintagmáticas –de combinación: *a* con *b* con *c*-, la metáfora funciona sobre el eje paradigmático, procediendo por similitud (“Aquiles era un león”, a partir de “Aquiles era fuerte, el león es fuerte”), la metonimia sobre el eje sintagmático, procediendo por contigüidad (“tomar las armas” por “ir a la guerra”). En torno a estos dos polos, el metafórico y el metonímico, se pueden agrupar la mayor parte de las figuras de la retórica tradicional.

De este pasaje se infiere que la crítica literaria ha forjado esta dicotomía como la clave de un entramado que justifica, por una parte, un código literario eminentemente simbólico, por otro, uno de cariz realista pero que no renuncia a las posibilidades retóricas. En este sentido, podemos adelantar que el *Satyricon* es un producto literario sumamente peculiar porque su apariencia “naturalista”, traída de su retrato de un estrato social bajo, se contradice con su vuelco hacia la fantasía, los parajes inhóspitos y fantasmagóricos y su desarrollado sistema simbólico.

⁵² Allí mismo se cita finalmente a Jakobson: “La primacía del proceso metafórico en las escuelas literarias del romanticismo y el simbolismo se ha reconocido repetidas veces, pero todavía no se ha comprendido lo suficiente que en la base de la corriente llamada “realista” [...] se halla, rigiéndola de hecho, el predominio de la metonimia”.

En todo caso, la poesía no tiene por qué renunciar a la claridad expositiva ni a la univocidad. A menudo nos conmueve un pasaje por su inmediatez y claridad, por la renuncia a evocar simbólicamente nada más de lo que cuenta en apariencia. Pocos poemas hay tan claros y evocadores como el famoso dístico de Catulo:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior
(Catul.85).

Odio y amo. Por qué hago esto, quizás te preguntes.
No lo sé, pero siento que sucede y sufro tormento.

La maestría compositiva del poeta se vislumbra aquí en una voluntaria consecución de la *perspicuitas*, realizada al máximo por la inmensa acumulación de acciones en forma de verbos –ocho y ningún sustantivo–. Acaso se puede permitir el crítico percibir cierta carga simbólica en el sentido etimológico de *excrucior*, un verbo tan difícil de traducir sin perder el matiz semántico que implica la derivación de *crux*. Pero el poema es claro en su inmensidad sensorial. El mensaje de Catulo es unívoco, la perfección del poema radica en su disposición formal, en la musicalidad de la combinación paradigmática del hexámetro y de un pentámetro alejado de las limitaciones estilísticas del ovidiano, forzado a concluir con un bisílabo. La paradoja que se deriva de la afirmación inicial está supeditada a la propia duda del receptor, interpelado astutamente por el veronés. Lo claro se impone (Clausen 1982: 233).

Pero hay que convenir que la oscuridad, a menudo consecuencia de lo simbólico, es rasgo definitorio del arte poético. Esto explica la multiplicidad de interpretaciones que se siguen dando a infinidad de textos, en prosa y en verso. Algunos se preguntan si un eventual autor no estará llevando su sistema simbólico a un extremo de indeterminación voluntaria, fuente de hermenéutica *ad nauseam*. La estrategia está presente en el desarrollo de la poética de los

simbolistas franceses, rayana a menudo en la mera abstracción. Todorov (1978: 87) afirma lo siguiente:

Una diferencia evidente y radical entre el encadenamiento discursivo y la evocación simbólica reside en el hecho de que uno está objetivamente presente mientras que el otro se produce solo en la conciencia de quien habla y de quien oye. Por lo tanto, la segunda nunca tendrá el grado de precisión y de certeza que posee el primero, tan sólo podrá aproximarse a él: por más que quiera determinarse al máximo la evocación, nunca podrá igualar la explicitación discursiva.

Aún cuando el sentido indirecto está aparentemente presente [...] el hecho de aproximar los dos sentidos, de volverlos equivalentes, puede interpretarse de una infinidad de maneras. Incluso la comparación más explícita, aquella que precisa cuál es el motivo que reúne esos dos términos, siempre deja abierta la posibilidad de buscar otra asociación.

El propio Todorov (1978: 88) previene a su vez de los riesgos de considerar, empero, todo proceso simbólico como esencialmente indeterminado, es decir, como si fuera imposible e inasible penetrar en la esencia última del sentido del mensaje literario. En la antigüedad existen autores cuya oscuridad es paradigmática. De Heráclito, por ejemplo, se decía que era *obscurus*. Kirk y Raven (1957: 271) critican el escaso empeño puesto por Platón y Aristóteles en desentrañar los axiomas heraclíteos, y también afirman que, con mucha probabilidad, el filósofo de Éfeso fue críptico intencionalmente, lo que condujo lamentablemente a la desnaturalización de su doctrina en manos de discípulos tardíos como Crátilo. Sin embargo, incluso algunos fragmentos de Heráclito son claros y no admiten más interpretación simbólica que la que apareja la exégesis acorde a su enseñanza, esto es, a su concepción –establecida claramente por la tradición filosófica– del predominio del cambio de las cosas:

πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε
τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους

(DK 22 B 53).

La guerra es padre de todo, rey de todo, a unos los muestra como dioses, a otros como hombres, a unos los hace esclavos y a otros libres.

Según explican Kirk y Raven (1957: 283), la guerra funciona aquí como un símbolo, expresado retóricamente como una metáfora diáfana: he aquí que se entiende fácilmente el aprecio que Nietzsche y la doctrina romántica sintieron por Heráclito. El Efesio fue capaz de utilizar el poder simbólico de sus metáforas para crearlas *ex novo* y verterlas hacia su propia cosmogonía. Para Kirk y Raven, “la discordia o la guerra es una metáfora que emplea Heráclito para expresar el dominio del cambio en el mundo”. Pero es que este fragmento admite una interpretación determinada por lo que leemos inicialmente. Cualquier lectura virgen convendrá en su sentido aparente sin demasiada dificultad, apartada de la indeterminación que, sin duda, quedará desvaída por la falta de competencia filosófica o conceptual requerida para “entender” lo que realmente afirma el filósofo, llamado por la tradición, *obscurus*.

5. ¿ES EL SÍMBOLO LITERARIO UN TROPO?

Una sencilla indagación me ha permitido vislumbrar que el debate que sugiere este encabezado no es innecesario ni impertinente. La respuesta que demos a esta pregunta debería determinar, en buena lógica, el proceder de este trabajo. Pues si esta es afirmativa, ¿qué nos restaría sino estudiar ese tropo, una vez aisladas e identificadas formalmente sus oportunas concurrencias? Una simple búsqueda en el diccionario de la Real Academia Española, en su versión digital (vid. ref.), nos permite leer esta definición:

2. m. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.

No obstante, la edición digital del DRAE observa que el artículo prevé una enmienda para su vigésima tercera edición⁵³. Leemos con atención lo que esa nueva entrada puede decirnos, en la misma acepción, del símbolo:

2. m. Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes.

Al margen de la supresión de la alusión al “superrealismo”—justificada por lo que puede tener de subjetivo o simplificador—, lo que llama nuestra atención es que, en la nueva acepción, el símbolo no es ya una figura retórica —y obsérvese que es categorizado como “figura”, no como “tropo”, siendo aquel término mucho más general⁵⁴—. Subyacen a esta definición, claramente, un debate semiótico y una discusión conceptual bastante claros. Y la respuesta viene de inmediato: la retórica ha puesto al servicio del código literario tropos que permiten la expresión simbólica de las cosas. Dicho lo cual, deberemos plantear una perspectiva de hermenéutica simbólica que no destierre el vigor de lo retórico, esto es, que tenga en cuenta los tropos que son susceptibles de plasmar la intención simbólica pero que no construya todo su armazón a partir de ello.

Otra cosa nos llama la atención: la importancia dada a la expresión simbólica en la poética contemporánea, especialmente desde el advenimiento de la corriente simbolista (Bousoño 1977). En efecto, no existe una reacción tan visceral de disociación entre significante y significado como la que busca, desde finales del XIX y la proliferación de ismos en la literatura del XX, una reacción del lector fundamentalmente “sensorial”. Poco nos importaría para el

⁵³ Cuando estas líneas se redactaron inicialmente todavía no se había publicado dicha edición (octubre 2014), todavía no actualizada en su versión digital en la última fase de elaboración de esta tesis. He preferido mantener esta redacción porque enfatiza el debate conceptual.

⁵⁴ Así, Genette (1972) engloba todos los recursos retóricos bajo el mismo título de “Figuras”.

objeto de nuestro estudio, pues esta práctica es ajena a la esencia de la literatura antigua. Sin embargo, la poética simbolista nos da pistas muy valiosas sobre las estratagemas que imperan en la recepción moderna de aquellos tropos retóricos (Gómez Bedate 1985: 60⁵⁵).

Conviene por tanto que en las siguientes líneas nos detengamos en un análisis comprensivo de estos tropos, a saber, la metáfora y la alegoría. Junto a ello, me voy a referir, siquiera brevemente, al modo en el que la crítica literaria moderna se ha visto afectada por los violentos giros estilísticos del romanticismo, primero, y del simbolismo, después. Como se podrá apreciar, su relevancia en la percepción coetánea de Petronio y otros autores antiguos tiene un peso que justifica por sí mismo la atención que ahora le vamos a prestar. Algo así hemos sugerido al citar la obra de Edgar Allan Poe anteriormente.

5.1. La reacción romántica contra la alegoría

Es conocido el frontal rechazo de los autores románticos del XIX contra el tropo tipificado en la tradición retórica como “alegoría”. Para los románticos este recurso literario era pobre y gratuito, no tenía que hacer nada frente a la validez estética del símbolo. Todorov (1977: 279) afirma, de hecho, que toda la estética romántica se fundamenta en la palabra “símbolo” y que son los textos románticos los que dan sentido contemporáneo a dicho concepto. Es famoso el axioma de Goethe (*Teoría de los colores* [1808], cit. en Todorov 1977: 284):

Lo alegórico se distingue de lo simbólico porque este último designa indirectamente y aquel directamente.

⁵⁵ “Las bases de la estética mallarmeana estaban entonces ya echadas y abrían un terreno insólito para el arte de la palabra. Un terreno del que, hasta el momento, solamente Mallarmé ha sido dueño absoluto, y para el cual el único parangón posible siguen siendo las realizaciones abstractas en las artes plásticas, porque lo que le preocupa al poeta, tanto en el caso de su obra como en el de la ajena, es *la estructura*, *la composición*, de cuyo conjunto debe emanar “el efecto”. Una estructura limpia, meditada con el mayor rigor, unificada al servicio de la Idea. Lo que menos importa aquí es el mensaje, el sentido del discurso, que, por el contrario, debe cortarse al principio y al final. Lo que importa es el lenguaje tratado como materia en el sentido más concreto de la palabra, la fluidez de unas frases que no pueden ser demasiado cortas”.

Esta afirmación parece extraña, porque el poeta parece hablar de un modo alegórico, fundamentalmente unívoco, frente a la designación secundaria que se postula del modo simbólico. Y digo extraña porque la alegoría no dice en todo caso lo que está diciendo, el significante remite a un significado secundario al igual que el símbolo. Otro problema se deriva de esto porque la alegoría sí está tipificada como un recurso retórico: desde Quintiliano, como vimos anteriormente (supra: 44), se considera una serie continua de metáforas.

Para los románticos, la alegoría es simple porque es transitiva –transparente, se sabe lo que significa–, su única razón de ser es significar, no representar y, por todo ello, no genera sorpresa alguna. El modo simbólico es completamente distinto, apela al intelecto, representa y, secundariamente, tiene otra significación, produce sorpresa y no es arbitrario: se relaciona más íntimamente con la naturaleza misma. Es curioso leer cómo Goethe considera fortuita la relación entre verde y esperanza, por tanto alegórica, mientras que la que existe entre la púrpura y la majestad no lo es⁵⁶, por tanto es simbólica⁵⁷. En el símbolo opera la intuición, en la alegoría no, hay que saber su sentido para comprenderla.

Según Goethe “existe una gran diferencia entre el poeta que busca lo particular a través de lo general y el poeta que ve lo general en lo particular” (Todorov 1977: 286). La dicotomía se refiere al conflicto alegoría/símbolo, siendo lo primero lo que refiere el modo alegórico y lo segundo el simbólico. Para Goethe esta ha de ser la naturaleza de la poesía. La reinterpretación en el símbolo es secundaria, nunca evidente en primera instancia. La alegoría es significación porque sí, no hay designación primaria.

⁵⁶ Obviamente la relación motivada y “natural” entre púrpura y majestad procede de la propia antigüedad clásica.

⁵⁷ Porque lo simbólico, insistimos, para Goethe se relaciona con la motivación dada por la naturaleza misma de las cosas, no es aleatoria, está motivada.

Por su parte, Benjamin (1925) reaccionó en su estudio sobre el drama barroco alemán ante esta concepción que postergaba a la alegoría a categoría de insignificante valor estético. Oliván (2004: 1) explica la tesis de Benjamin:

W. Benjamin de ningún modo consideraba a la alegoría como inferior al símbolo y para él la infravalorización y las críticas que ésta recibía se debían a la imagen despectiva que sobre ésta lanzaban los autores del Clasicismo y el Romanticismo, fruto de los prejuicios estéticos que operaban en aquellos movimientos artísticos. La alegoría tenía para W. Benjamin una validez estética tan importante como la del símbolo.

Es posible racionalizar y defender uno u otro punto de vista, por más que en ello pesen sobremanera, como bien se explicita en este texto, determinadas preferencias estéticas. Lo que quiero subrayar ahora es que la oposición alegoría/símbolo es, en realidad, un conflicto entre un supuesto modo alegórico y un supuesto modo simbólico, siendo este último el que predominaría en la estética de la renovación literaria del XIX. Pero si el modo alegórico se apoya en el tropo retórico conocido como “alegoría”, ¿en qué tropo se apoyaría el modo simbólico? El siguiente epígrafe pretende dar respuesta a este interrogante.

5.2. Metáfora y simbolismo

Antes de abordar esta cuestión, es importante dejar una definición formal de lo que, en definitiva, caracteriza la naturaleza simbólica frente a la alegórica –si es que son, realmente, dos cosas claramente diferenciadas.

Las características de lo simbólico que señalo a continuación son las determinadas por Creuzer (1819) y están descritas por Oliván (2004) y por Todorov (1977: 301-308). La concepción de Creuzer es operativa y culmina, en cierta forma el modo de pensar romántico. Parece llevarnos directamente a la respuesta que hay que dar a la pregunta formulada anteriormente. Para Creuzer el símbolo es momentáneo, total, insondable y necesario. Quizás lo

más interesante para nuestro propósito –que es lo que más ha llamado la atención de los estudiosos (Oliván 2004: 4)– es la categoría de tiempo puesta en relación con el símbolo desde una perspectiva aspectual y plenamente asumible por presupuestos críticos y narratológicos⁵⁸. El símbolo es impredecible además y, por tanto, está más expuesto a ser recipiente de la creatividad. Es una explosión de carga semántica que se dirige directamente al entendimiento, en un momento concreto, a la manera del modo aspectual del aoristo griego.

Creuzer trata la metáfora como una especie particular de símbolo –de lo que se inferiría que el símbolo es también un tropo–. Afirmo que la metáfora “es una sola mirada; la intuición se cumple de una sola vez” (Todorov 1978: 302⁵⁹). E insiste en que el simbolismo es puntual frente a la alegoría, que sería así el modo fundamental del mito. Todorov (1977: 30) lo expresa así:

[...] La alegoría –y no el símbolo– abarca el mito, al cual conviene de la manera más perfecta la epopeya en desarrollo [...] por eso acertaban los retóricos que llamaban alegoría la realización –o, por así decirlo, el desarrollo– de una sola y misma imagen (tropo, metáfora, etc.); pues tal realización y conducción de la imagen es en general una tendencia innata de la alegoría.

Y critica la evocación de la doctrina de Quintiliano porque el calagurritano se refería a un asunto mucho más tangible y perceptible a simple vista, el hecho de que una alegoría es mucho más larga que una metáfora.

⁵⁸ El tiempo tiene que ver con el ritmo y es un elemento que concierne a la segunda dimensión narratológica, la historia (vid. Bal 1986: 76: “Son ya antiguas las investigaciones sobre la relación entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo que ocupa su presentación”).

⁵⁹ En el mismo lugar se cita a Schelling: “La metáfora obra con frecuencia sólo como un relámpago que súbitamente ilumina un lugar oscuro y que vuelve a ser devorado por la noche”. Todorov se refiere a este último autor por el paralelismo que existe con dicha característica del símbolo según la describe Creuzer (1819: 54): “È come uno spirito che appare all'improvviso, o come una saetta che di colpo illumina la notte buia, è un attimo che coinvolge l'intera nostra natura, uno sguardo in una lontananza sconfinata dalla quale il nostro spirito ritorna arricchito”.

Llegados a este extremo, veamos un ejemplo de la manera en la que se produce el efecto simbólico instantáneo en la otra novela latina conservada, las *Metamorphoses* de Apuleyo. Se tiende a buscar sentido alegórico en la fábula de Psique (Shumate 1999: 120⁶⁰). Pero es evidente que el uso puntual y artístico de la metáfora, introducida por vía de una hipérbole desmedida y en apariencia congruente con la historia y con la preocupación de la diosa Venus, apela como “un relámpago en la noche” al entendimiento del lector, apenas se lee en las *Metamorphoses* el abandono de los altares de la diosa, tan bella era Psique:

sic immensum procedit in dies opinio, sic insulas iam proxumas et terrae plusculum provinciasque plurimas fama porrecta pervagatur. Iam multi mortalium longis itineribus atque altissimis maris meatibus ad saeculi specimen gloriosum confluebant. Paphon nemo Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris navigabant; sacra differuntur, templa deformantur, pulvinaria proteruntur, caerimoniae negleguntur; incoronata simulacra et arae viduae frigido cinere foedatae (Apul. *Met.* 4.29).

Así crece día tras día sin freno esta creencia, así, extendiéndose, recorre la fama ya las cercanas islas, ya un poco de tierra firme y la mayor parte de las provincias. Muchos hombres tras largos caminos o rutas por el profundo mar llegaban en masa a admirar a la sensación de la época. Nadie a Pafos, nadie a Cnido y ni tan siquiera a la propia Citera navegaba alguno a admirar a la diosa Venus; se dejan de hacer los sacrificios, los templos se echan a perder, los almohadones se mancillan, los rituales se abandonan; las estatuas sin coronar, los altares solitarios quedan manchados de fría ceniza.

El sentido del mito y la continuidad del relato obligan a pensar en un modo alegórico –que sería solidario, al mismo tiempo, de los recursos que permiten al narrador avanzar en la tragedia de la hermosísima muchacha–, pero el estilo lacónico de las últimas oraciones (*sacra differuntur, templa deformantur, pulvinaria proteruntur, caerimoniae negleguntur; incoronata simulacra et arae*

⁶⁰ “[...] the established allegorical interpretation which reads in Psyche’s trials a Platonic ascent of the soul from the degraded material realm to communion with the ideal”.

viduae frigido cinere foedatae) fuerzan el sentido simbólico a través de la puntualidad y el valor metafórico de la hipérbole –y de la insistencia formal de la rima interna.

La condensación metafórica parece así un adecuado patrón estilístico para la representación simbólica de las cosas. Un simbolismo hiperdesarrollado no podría ser expresado sin la puntualidad y exigencia de la forma metafórica. Sin embargo, existen puntos de vista que contrarían esta concepción. Por ejemplo, la antigua tesis de Downer (1913: 78) entiende, como ya expliqué anteriormente (supra: 21), que la metáfora, puesta en boca de los libertos que pueblan los escenarios petronianos, sirve al autor para caracterizar a sus personajes, es solo un instrumento de caracterización:

Some metaphors have been enumerated which in other surroundings might not be felt as figures. Most of them however are so forceful and striking that they leave no doubt in the reader's mind that, while spoken with a naturalness that is characteristic of the common folk, they have a force and drollness that only such people can give to such language.

Los libertos hablan en metáfora a menudo porque ese es un rasgo típico de lo popular y bajo que “representan” –o parecen representar–. Cuando Encolpio indaga sobre los orígenes de la riqueza de Trimalquión, oímos a un comensal referirse a uno de los libertos que pululan alrededor de la mesa:

quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit. non impropero illi. sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. non puto illum capillos liberos habere, nec mehercules sua culpa (Petr. 38.12).

Ese que está tendido en el sitio del liberto, que bien que estuvo. No se lo reprocho. Llego a poseer un millón de sestercios, pero cayó en la ruina. No creo que tenga libres ni los cabellos, y no por su culpa, por Hércules.

La metáfora es casi metonimia. “Ni los cabellos tiene libres”, exageración metonímica, en efecto, que es típica de una suerte de *slang*, de expresión mimética y, también, mímica. Sin embargo, el antiguo estudioso de la metáfora petroniana no percibió –a causa de su extravagante proyección de estereotipos culturales y raciales– que hay un elemento sustitutivo que también tiene una gran importancia en Petronio y que es, al mismo tiempo, un tipo especial de metáfora: la ironía.

5.3. La alegoría figura conflictiva. Modo alegórico del código literario

Explica Oliván (2004: 13) que la ruptura definitiva con los prejuicios del romanticismo hacia la alegoría sucede gracias a la acción decidida de un poeta fundamental: Charles Baudelaire. La pregunta de Benjamin que cita Oliván en su artículo es muy llamativa: “¿Cómo es posible que una actitud que, al menos en apariencia está tan fuera de época como la de los alegoristas, ocupe un orgulloso lugar en *Les fleurs du mal*, la obra poética del siglo?”. La respuesta que se daba Benjamin es muy precisa: el contexto del París en expansión material del XIX proporcionaba a Baudelaire el cansancio melancólico que está en la simiente de la angustiosa alegoría de *Las flores del mal*, por ejemplo en el poema ‘El albatros’:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,

L'autre mime, en boitant, l'infirmes qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher

Suelen, por divertirse, los mozos marineros
cazar albatros, grandes pájaros de los mares
que siguen lentamente, indolentes viajeros,
el barco, que navega sobre abismos y azares.

Apenas los arrojan allí sobre cubierta,
príncipes del azul, torpes y avergonzados,
el ala grande y blanca aflojan como muerta
y la dejan, cual remos, caer a sus costados.

¡Que débil y que inútil ahora el viajero alado!
El, antes tan hermoso, ¡que grotesco en el suelo!
Con su pipa uno de ellos el pico le ha quemado,
otro imita, renqueando, del inválido el vuelo.

El poeta es igual... Allá arriba, en la altura,
¡qué importan flechas, rayos, tempestad desatada!
Desterrado en el mundo, concluyó la aventura:
¡sus alas de gigante no le sirven de nada!

El modo alegórico se sustenta en la insistencia de la metáfora –no es Baudelaire el que primero utiliza la imagen del pájaro para referirse al poeta, desde luego (Ov. *Met.* 15. 871-9)– completamente diferida en continuo hasta ser explicada en la cuarta estrofa. Más aún, la perspectiva del enorme pájaro que vuela a gran altura sirve para que se exprese con intensa emotividad el distanciamiento poético que es característico de la ideología creativa de Baudelaire.

La gesta literaria del poeta es fundamental porque, con su elección consciente de lo alegórico, no solo obliga a replantear la estética romántica, sino que consigue que la recepción de la poesía empiece a considerar de nuevo la alegoría como un vehículo adecuado de lo simbólico. Y volvamos sobre los conceptos previos: esta alegoría del albatros es transitiva pero, a la vez, sorprende y tiene un vigor poético indiscutible.

La alegoría es un tropo, una serie de metáforas continuadas, a decir de Quintiliano (supra: 44), pero sustenta un modo de ser literario que varios autores confunden o funden con el simbolismo puro. Fletcher (1964: 147-177) da el nombre de “acción simbólica” al movimiento de progreso que tiene lugar en gran parte de la literatura “de viajes”, bien representada en los diferentes estadios de la literatura y –como es obvio– también en la literatura latina. Dice Fletcher (1964: 151-154):

El progreso alegórico puede entenderse [...] en el sentido estricto del viaje de búsqueda [...] En ocasiones, después de haber realizado el viaje, el héroe regresa a su casa de origen tan cambiado que ya no puede ocupar su antigua posición [...] Cuando el poeta está diseccionando y no creando su universo, cuando es cosmológico y no cosmogónico, suele preferir la forma satírica conocida como “anatomía⁶¹”, en la que la digresión es norma, hasta el punto de adoptar la propia digresión el carácter ritual.

Insisto: para Fletcher este proceso alegórico del viaje es eminentemente simbólico. Reitero: modo simbólico y modo alegórico se confunden pero también se funden en un cruce conceptual enormemente oportuno cuando se piensa en el devenir de la dicotomía desde el romanticismo, por ende, en la percepción contemporánea de ambos conceptos. Dice Fletcher (1964: 3) en la introducción de su libro:

⁶¹ Recuérdese que el título del trabajo de Rimell (2002) es, precisamente, *The Anatomy of Fiction*.

El modo alegórico de expresión caracteriza a una extraordinaria variedad de géneros literarios: novelas picarescas o de caballerías y su equivalencia moderna, el *western*, sátiras políticas utópicas, anatomías cuasi-filosóficas, ataques personales con forma epigramática, toda clase de textos pastoriles, visiones apocalípticas, epopeyas enciclopédicas que contienen *summam* sobre el verdadero y falso aprendizaje, conmovedoras novelas naturalistas cuyo objetivo es hacer propaganda del cambio social, viajes imaginarios como *La historia verdadera* de Luciano, *Los viajes de Gulliver* de Swift, *Viaje al centro de la Tierra* de Verne o *Voyage en Grande Garabagne* de Henry Michaux, historias de detectives, tanto de las populares novelas policiacas como bajo los severos estilos de Hammett y Chandler, cuentos de hadas (muchos de los cuales son “cuentos de advertencia”), poemas de debate como el anónimo medieval “El búho y el ruiseñor” y el “Diálogo del yo y el alma” de Yeats, quejas como *De Planctu Naturae* de Alain de Lille y “Aullido” de Allen Ginsberg (por incongruente que pueda parecer la yuxtaposición)⁶².

Esto es, prácticamente toda literatura puede ser alegórica *in pectore*. Desgraciadamente, Fletcher no se refiere a Petronio en ningún momento, por más que determinadas afirmaciones –no he citado el pasaje sobre la “disección cosmológica” del poeta gratuitamente– parezcan convenir perfectamente al *Satyricon*. Y no podemos dejar de pensar que el uso en Fletcher de la palabra “alegoría” designa el doble rostro del significante doblemente significativo que es el símbolo literario, pero en extensión a través del uso retórico.

Este autor (Fletcher 1964: 15) también se refiere a la controversia romántica entre símbolo y alegoría, responsabilizando, de facto, a Goethe de la ecuación “buena literatura/simbólica” vs. “mala literatura/alegórica”. Y en su esfuerzo por determinar qué es, en definitiva, la alegoría, se sirve de la definición de Coleridge (Fletcher 1964: 16), para quien, al fin y al cabo, la lectura alegórica

⁶² Es muy llamativo cómo Fletcher (1964: 6), en la misma introducción, pone en valor el paisaje alegórico de, incluso, un autor de novelas baratas del oeste como Zane Grey: en la película *El tercer hombre* (1949) Holly Martins (Joseph Cotten) se enfrenta a un auditorio de eruditos lectores que se mofan cuando le preguntan quién es su autor favorito y él responde “Grey, Zane Grey”.

podía proceder en dos niveles de aproximación, el de la superficie y el de la profundidad del texto:

[...] Podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consciente.

Ante este panorama, tengamos en cuenta algo importante: con definiciones de este tipo empieza a hacerse patente para el objetivo de nuestra investigación que, en gran medida, la diferenciación entre símbolo y alegoría no tiene más relevancia que la de considerar la aproximación alegórica –en forma de tropo retórico– como un instrumento más portador de simbolismo. Para nosotros será rentable la formalización en modo de metáfora o alegoría en términos de tiempo. Pero de ninguna forma podemos construir nuestro análisis del *Satyricon* intentando dar preeminencia a un modo simbólico sobre uno alegórico. El abuso de este conflicto no está en la raíz de la problemática petroniana. Al fin y al cabo, lo que dice Fletcher, tomándolo prestado de Coleridge, es que la escritura alegórica no dice lo que parece. Y eso es lo que nosotros decimos sobre Petronio.

6. DESCRIPCIÓN Y VOZ: VEHÍCULOS SIMBÓLICOS

Como se verá en el desarrollo de los motivos simbólicos que estudiaremos a propósito de Petronio, existen categorías narratológicas que, por su naturaleza, son susceptibles de significar mucho más de lo que aparentan, sustentando, ergo, los cimientos de la naturaleza de un simbolismo en prosa capaz de ir más allá de lo que condiciona la retórica. Son estas categorías la descripción y la

voz⁶³. Al papel de la segunda en Petronio se han dedicado monografías (Conte 1996) pero, en lo que respecta a la primera, es mucho lo que todavía queda por decir. En las siguientes líneas voy a intentar justificar el porqué de la pertinencia de estas categorías para sustentar un armazón simbólico. En ello entrarán en juego elementos retóricos pero también procedimientos comunes a la práctica de la literatura clásica que trascienden el patrón restrictivo de la preceptiva.

Es importante que estos elementos constitutivos se definan, de nuevo, oportunamente porque su funcionalidad es esencial para entender los principios operativos del armazón simbólico petroniano. Con ellos nos estamos alejando de la comprensión del símbolo focalizada en la retórica y en sus tropos pero, al mismo tiempo, nos acercamos a comprender mejor la razón de su eventual concurrencia.

6.1. Écfrasis y descripción: la palabra es una imagen

Existe una tradición realista de la descripción. De hecho, parece como si una descripción fuera el epítome y la quintaesencia del realismo. Según la definición de Bal (1986: 135) la descripción es “un fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos”. Cuando la función descriptiva es predominante, hablamos de una descripción, que puede eventualmente servir de vehículo narrativo, como sucede, por ejemplo, en *L'isola di Arturo* (1957) de Elsa Morante:

⁶³ De acuerdo con los parámetros establecidos por Bal (1986) en su capital estudio. Tanto “voz narrativa” como “descripción” forman parte del nivel textual del proceso narrativo. Según este autor, la descripción puede tomar desde una perspectiva referencial y fundamentalmente enciclopédica a otra en la que toma la forma de una gran metáfora sistematizada, relacionándose incluso los elementos entre sí de manera metonímica, por contigüidad, como en el caso de las comparaciones homéricas (Bal 1986: 138-139). Por otra parte, la elección de una perspectiva de la voz narrativa implica infinidad de posibilidades de focalizaciones de la trama o sub-tramas y, dada la versatilidad o multiplicidad de posibilidades, esta categoría narratológica, delicadamente lábil, es, por naturaleza, abierta al proceso simbólico (Bal 1986: 126-134).

Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più (p. 379).

En este remate final de la novela de Morante, de afinidad geográfica con la obra de Petronio⁶⁴, la breve y lacónica comparación descriptiva supone el paso definitivo a la huida del protagonista, Arturo, hacia un futuro diferente, reivindicado sutilmente a lo largo del texto por la voz en primera persona que nos narra la odisea pasional del joven *fanciullo* protagonista. Nadie que haya leído esta novela puede sustraerse al poder evocador y simbólico de algo indecible y abstracto: la superación, el rechazo de la nostalgia sin renunciar a la melancolía del paraíso perdido, expresado en el escenario de toda la obra, la isla que, sin titularla expresamente, define la ideología de Arturo: la pequeña isla de Procida, humilde vecina de Ischia y Capri, citada por Virgilio en su descripción de las luchas de los troyanos en suelo ítalo⁶⁵.

Cualquiera de las muchas descripciones de escenarios de la isla –topográficos o humanos– que abundan en este famoso relato de Elsa Morante se imbrica, dentro del curso narrativo de la obra, con la evolución psicológica y humana de Arturo, mucho más cuando se contempla el devenir final de su destino. En ellas se mezcla a menudo la función descriptiva con la función narrativa, por más que, en apariencia, se dé preeminencia a la primera. Así, la descripción de la esposa del padre de Arturo a plena luz, en las primeras instancias de la novela, parecerá al lector una descripción pura sin valor narrativo:

Le sue tempie erano d'una bianchezza quasi trasparente: e nell'incavo delle sue orbite, sotto l'occhio, la sua pelle bianca, intatta e liscia, somigliava a quei petali delicati, che aperti non durano nemmeno un giorno, e appena cogli il fiore, si ombrano (p. 83).

⁶⁴ La acción de la novela transcurre en la pequeña isla de Procida, en los Campos Flegreos, en Campania, donde también transcurre la acción del *Satyricon*.

⁶⁵ *miscent se maria et nigrae attolluntur harenae, / tum sonitu Prochyta alta tremet durumque cubile / Inarime Iovis imperiis imposta Typhoeo* (Verg. A. 9.714-717) “se revuelven los mares y se yerguen las negras arenas / entonces, tiemblan a causa del sonido la alta Procida e Inarime, cruda guarida, impuesta a Tifeo por orden de Júpiter”.

Este fragmento no presenta ningún elemento que permita el avance temporal del relato. Es una descripción estática y, aparentemente, pura de la belleza bruta de la joven esposa del padre de Arturo. Podemos decir, sin embargo, que en el continuo narrativo tiene más relevancia de lo que se infiere de una descripción plana porque resulta un apoyo esencial a la evolución de Arturo como personaje. Esto se explica, a decir de Bal (1986: 136), en términos de “motivación”:

La llamada objetividad es, en realidad, una forma de subjetividad cuando el significado de la narración reside en la identificación del lector con la psicología de un personaje; ello sucede cuando se les confiere a los personajes la función de *autenticar* el contenido de la narración. Si la “verdad”, e incluso la probabilidad, ya no es un criterio suficiente para hacer significativa una narración, solo la motivación podrá sugerir probabilidad, haciendo creíble así el contenido.

Acaso me adelanto si digo que la elección de una primera persona para la voz narrativa favorece el acercamiento psicológico. En el caso de Arturo en la novela de Elsa Morante, es claro que el lector percibe una credibilidad subjetiva de algo que se mueve, no ya en el narrador, sino en el actor que es, casualmente, la misma persona. La descripción ofrece un amplio terreno para la profunda vehemencia de la pasión que arrastrará al personaje y será el motor de la trama.

La descripción tiene, pues, una función narrativa suficientemente determinada por la tradición y la crítica literaria. Sin embargo, llegados a este punto, no hemos destacado nada que nos permita siquiera intuir los rasgos elementales de un simbolismo descriptivo. Así, no es excesivamente complicado detectar las implicaciones simbólicas que entroncan, a la par, la prosa de ciertos autores con procedimientos netamente poéticos. Sin apartarnos del texto anterior, veremos que existen expresiones y recursos propios del lenguaje del verso lírico. La insistencia en la blancura (*bianchezza quasi trasparente, la sua pelle*

bianca [...] somigliava a quei petali delicati) es enfática y recurrente. Sobre el color blanco, neutro pero brillante, dice Ferber (1999: 233):

He [i.e. Rabelais] asserts that white stands for joy, solace, and gladness, because its opposite, black, stands for grief, and because white dazzles the sight as exceeding joy dazzles the heart. Rabelais points out that the ancients used white stones to mark fortunate days and that when the Romans celebrated a triumph the victor rode in a chariot drawn by white horses.

Precisamente en Petronio aparece el epíteto *candidus* referido a Hylas en un tipo de descripción muy especial, la de cuadros, práctica común en la literatura antigua conocida con el nombre de écfrasis: *hinc aquila ferebat caelo sublimis Idaeum, illinc candidus Hylas repellebat improbam Naida* (Petr. 83.3.) “en una parte, un águila en las alturas portaba por el cielo al Ideo, en otra, el blanco Hylas rechazaba a una rijosa Náyade⁶⁶”.

Justamente este pasaje llama ahora nuestra atención. De la Calle (2005) es autor de un interesante artículo sobre el fenómeno de la écfrasis a lo largo de la tradición literaria. En él se pone el énfasis en la relación estrecha, compleja y fundamental que existe entre imagen y texto. Con gran agudeza, el autor de este artículo es capaz de deslizar la aparente intención primera de quien haga uso del recurso de la écfrasis, a saber, la descripción del objeto pictórico, vívido en virtud del instrumento de estilo que es la hipotiposis (De la Calle 2005: 65⁶⁷), de la segunda, menos obvia, que es el fundamento de la labor hermenéutica que se deriva de la acción simbólica de esas imágenes descritas.

Algunos pasajes son reveladores. Leemos un primer fragmento de este artículo donde De la Calle (2005: 63-64) trasciende la máxima horaciana *ut pictura poesis* para llevarlo a una ecuación más radical si cabe, *poeta pictor*.

⁶⁶ Obsérvese que traduzco *candidus* por blanco, cuando a menudo ha sido vertido por “inocente” u “honesto” (Díaz y Díaz 1990² [2]: 49). De esta forma se hace traslucir el simbolismo alegórico del color, haciéndolo innecesariamente claro para el lector.

⁶⁷ “Capacidad de evocar de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso de las palabras”.

Se trata [i.e. la hipotiposis] ciertamente, como quien dice, de *hacer ver el contenido del texto* al lector, a través de la detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras. Una vez más, la mediación descriptiva –ejercitada con viveza e intensidad desde/en el texto mismo– queda convertida y transformada en representación imaginaria de los datos y hechos que se evocan en la lectura, preguntándose resolutivamente el potencial de las palabras como una *cuasi imagen pictórica* [...].

Aquí radicaría ciertamente una de las claves fundamentadoras de la vieja tradición de *ut pictura poesis*: los poetas son comúnmente considerados como pintores, a través de la acción y de la fuerza presentacional, imaginaria, evocadora de sus palabras. No en vano [...] la Segunda Sofística [...] consideraba al propio Homero como príncipe de los pintores.

Un poco después (De la Calle 2005: 65), el autor hace trascender la función meramente descriptiva de la écfrasis, subrayando la capacidad de aquella lectura lineal de la misma, como “sucedáneo” de una experiencia estética directa de la imagen pictórica, para dar vía a la hermenéutica:

[...] la écfrasis, en su correspondiente acción parafrástica, en torno a la imagen, supone ya una cierta apertura hacia las funciones propias del ejercicio crítico frente a la obra, con sus modalidades didácticas y/o estimativas, hermenéuticas y/o legitimadoras [...] Es decir, que en la descripción textual que la écfrasis ejercita tienen cabida otros muchos recursos, más allá de la definición descriptiva de la imagen, y sería empobrecedor limitarnos, como es común, a subrayar exclusivamente esa vertiente ostensiva [...] la écfrasis siempre conlleva, como su propia etimología hace patente, esa tarea de mensajería y preparación, ese esfuerzo de desobstrucción y de aperitivo.

Es decir, la descripción vívida de una imagen pictórica nos puede conducir a la hermenéutica de esta, como si el trasunto textual quedara cuasi-marginado y fuera un subterfugio, como si el propio texto deviniera imagen plena. Existe, de hecho, una querrela que De la Calle (2005: 76-79) nos pone de relieve, centrada en los modos de la crítica referidos, eso sí, al arte contemporáneo.

Argan y Sontag son los dos polos opuestos de esta *querelle*. Aquel defiende el llamado “principio de incompletud”, esta el “principio de transparencia”. Aquel defiende las estrategias interpretativas, esta la desnudez primigenia del objeto artístico. Sontag (1966: 16) afirma:

Estamos en una de esas épocas donde la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria y asfixiante. Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades [...]. En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y capacidades sensoriales, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte [...] Interpretar es empobrecer, es despoblar el mundo para instaurar otro mundo sombrío y plagado de múltiples significaciones.

El alegato de Sontag contra la hermenéutica no es amable para el aspirante a exégeta. Pero no se le puede negar cierta razón cuando se piensa en la asfixiante proliferación de críticos de arte que, desgraciadamente, desvirtúan la potencial vitalidad de las manifestaciones más interesantes del arte moderno, cuando estas existen de verdad. A lo que se refiere, en todo caso, es a la desviación de la lectura de códigos ocultos, a la desvirtuación de la hermenéutica echada a las espaldas de una crítica irresponsable.

La écfrasis aparece, así, en la literatura clásica como la irrenunciable transición entre palabra e imagen, supuestamente dotada, por su naturaleza, de una potencia simbólica y evocadora mayor. El prólogo de *Dafnis y Cloe* de Longo el Sofista nos dice mucho sobre la interpretación de las imágenes y sobre la práctica de la écfrasis:

ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνα γραπτὴν, ἱστορίαν ἔρωτος. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν· ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἤεσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνης θεαταί. Γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία

ἐκκείμενα, ποιίμνια τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή. Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ· καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνοσ τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαισ καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποισ, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει. Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται, μέχρισ ἂν κάλλοσ ᾗ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. Ἡμῖν δ' ὁ θεὸσ παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν (Longus 1. praef.).

En Lesbos, mientras andaba de caza, en un bosque consagrado a las Ninfas, contemplé el espectáculo más hermoso que jamás pude ver: una imagen pintada, una historia de amor. Hermoso era también el bosque, lleno de árboles, florido, húmedo. Una única fuente lo regaba todo, las flores y los árboles. Pero el cuadro era más dulce aún al contener arte sobresaliente y un lance amoroso. De este modo, muchos, incluso extranjeros, acudían por su fama, como suplicantes de las Ninfas y para ver el cuadro. En él había mujeres dando a luz y otras que arreglaban los pañales, había niños expuestos, animales que les daban de comer, pastores que los recogían, jóvenes haciéndose promesas, una incursión de piratas, un ataque de enemigos. Mientras contemplaba otras muchas cosas y todas en relación con el amor, estupefacto como estaba, me entró el deseo irrefrenable de ponerlo por escrito. Y tras buscar a un intérprete del cuadro, completé cuatro libros, como ofrenda para Eros, las Ninfas y Pan, dulce posesión de todos los hombres, que al que enfermó de amor sanará, al que sufre de él aliviará, servirá de recordatorio al que estuvo enamorado, al que no lo estuvo servirá de guía. Pues de ninguna forma nadie pudo huir del amor ni podrá huir, mientras exista la hermosura y ojos para verla. A nosotros nos conceda el dios, manteniendo la cordura, contar por escrito lo que a otros sucedió.

Tal y como se presenta la lectura del proemio de la novela de amor de Longo, toda ella es, de facto, una gran exégesis, una interpretación de esta pintura, gracias a la acción benéfica de un intérprete (ἐξηγητὴν) que le explica al autor lo que quiere decir ese encantador escenario bucólico consagrado al amor.

Sobre la naturalidad con la que pintura y prosa se conjugan, dando paso a un modelo paradigmático de expresión hermana, es muy interesante lo que tiene que decir Di Virgilio (1991: 9) en la introducción a su edición de la novela de Longo:

[...] l'associazione della pittura alla prosa romanzesca (quest'ultima equiparata alla poesia) non autorizza affatto l'autore a rivendicare il beneficio dell'irresponsabilità dell'arte pittorica e dell'arte letteraria, rivendicazione che invece lo scanzonato Luciano di Samosata spiattella ai quattro venti col dire che, secondo un vecchio detto, "i poeti e i pittori non sono tenuti a render conto" di ciò che scrivono e dipingono; per non dire di Orazio, secondo cui "i pittori e i poeti hanno sempre avuto egual facoltà di osare qualunque cosa volessero", od anche di Ovidio, che negli *Amores* si pone perfettamente in linea col "vecchio detto", quando parla di *licentia vatum*, "illimitata libertà dei poeti" (dai quali non bisogna pretendere che siano testes, "testimoni sotto giuramento").

Para Di Virgilio, la écfrasis de Longo es consciente de los límites autoimpuestos a esa libertad errónea y descarnada a la que el poeta y el pintor parecen aspirar en las tesis horaciana y ovidiana. En concreto, el proemio de *Dafnis y Cloe* es una reacción al del *Ars Amandi*, donde Ovidio se jacta de decir la verdad que su propia experiencia (*usus*) le ha dejado clara (Ov. *Ars.* 1. 29). Según Di Virgilio (1991: 10), el empleo de la écfrasis en Longo le permite absorber la vida en el arte y describirla desde fuera. El resultado de esa amplia exégesis del cuadro encontrado en un paisaje bucólico es netamente simbólico, de denso significado, manifestando el refinamiento –que es una cualidad supuesta a quien hace uso de un programa simbólico– del autor (Di Virgilio 1991: 8):

Il lettore delle *Avventure pastorali* non deve limitarsi semplicemente a gustare la fragranza immacolata e la disarmante ingenuità del mondo che esse raffigurano. Longo è un narratore colto e fine, e pertanto arricchisce la lettera del testo con sovrimpressioni simboliche talvolta dense di profondi significati.

Toda esta reflexión sobre la écfrasis está intentando, en suma, realzar la íntima relación que existe entre el código literario y el pictórico y el peso del simbolismo en ambas vertientes del proceso descriptivo. El viaje inverso también existe y está ejemplificado por Stoichita (2009: 55-77) cuando describe cómo Tiziano toma una conocida écfrasis de Filóstrato, del sexto capítulo de los *Eikones*, para, a partir de ella, crear su *Ofrenda a Venus* (1518-19). Es el texto de Filóstrato una vívida recreación donde se da un profundo peso a lo sensorial, a los olores, a los colores, a los sabores⁶⁸ pero Filóstrato también repara en la simbología de sus elementos, recreados posteriormente por el pintor veneciano –y por sus admiradores, como Rubens, que realizó su propia versión del cuadro (1628):

καὶ ἵνα μὴ τοὺς χορεύοντας λέγωμεν ἢ τοὺς διαθέοντας ἢ τοὺς καθεύδοντας ἢ ὡς γάννυται τῶν μῆλων ἐμφαγόντες, ἴδωμεν ὅ τι ποτὲ οὗτοι νοοῦσιν. οἱ γὰρ κάλλιστοι τῶν Ἐρώτων ἰδοῦ τέτταρες ὑπεξελθόντες τῶν ἄλλων δύο μὲν αὐτῶν ἀντιπέμπουσι μῆλον ἀλλήλοις, ἡ δὲ ἕτερα δυὰς ὁ μὲν τοξεύει τὸν ἕτερον, ὁ δὲ ἀντιτοξεύει καὶ οὐδὲ ἀπειλὴ τοῖς προσώποις ἔπεστιν, ἀλλὰ καὶ στέρνα παρέχουσιν ἀλλήλοις, ἵν' ἐκεῖ που τὰ βέλη περάσῃ. καλὸν τὸ αἴνιγμα· σκόπει γάρ, εἴ που ξυνίημι τοῦ ζωγράφου (Philostr. *Maj. Im.* 6.3).

Y para no hablar de los que bailan o corretean o de los que duermen o de cómo disfrutaban comiendo las manzanas, veamos qué significan estos: pues son los cuatro Amores más bellos, mira, apartados de los demás, dos están arrojándose manzanas mutuamente, y la otra pareja, uno dispara con el arco al otro, el otro le responde con el arco y ninguna hostilidad hay en sus rostros sino que se ofrecen mutuamente sus pechos para que las flechas los atraviesen. Hermoso enigma: mira, pues, si puedo entender al pintor.

Hay una voluntad por resolver significados, como explicita el sintagma καλὸν τὸ αἴνιγμα, al mismo tiempo que por hacer visible mediante la palabra la visión expresa de las imágenes a través del nudo de la evocación. Símbolo, imagen y palabra se combinan en un proceso que es posible invertir y recombinar, como

⁶⁸ El título del texto de Stoichitia referido es “Cómo saborear un cuadro”.

demuestra la obra de Tiziano, pero donde el símbolo tiene idéntica vigencia, desde un código u otro.

Y todo ello lleva a replantear el sentido equívoco y conflictivo de la palabra y el concepto de “imagen”, idea escurridiza pero que en el proceso sensorial/simbólico tiene una gran importancia, acaso por los errores, incluso, a los que conduce. De tal manera describe el problema Richards (1929: 281):

Los poetas en general (aunque de ningún modo todos los poetas ni siempre) se supone que tienen una excepcional capacidad imaginativa, y algunos lectores tienden constitucionalmente a acentuar el papel de las imágenes en la lectura, a prestarles gran atención e incluso a juzgar el valor de la poesía según las imágenes que esta les inspira. Pero las imágenes son de naturaleza muy irregular; imágenes muy vivas originadas en una mente no tienen necesariamente ninguna similitud con las imágenes igualmente vivas inspiradas por el mismo verso del poema en otra mente, y seguramente ninguna de las dos series de imágenes tiene nada en común con las que debieron existir en la mente del poeta. Ahí radica una causa inquietante de errores críticos.

Varios autores han reaccionado contra el peso dado a este concepto (Genette 1972: 39, Bachelard 1943). Y es lógico, dado que un texto literario no se compone de imágenes, pese a la íntima relación que se entabla entre pintura y poesía. Estudiar una simbología concreta, como en este caso pretendo hacer con Petronio, parece implicar la apelación a lo plástico, a la plasticidad que solo se hace evidente en el caso de la écfrasis –que cumple su función dentro del *Satyricon*–. Un significante lingüístico evoca un concepto que puede individualizarse en forma de “imagen” capaz de conducir a un nuevo significado que, en apariencia, viene desde lo plástico, desde lo moldeado o plasmado por una especie de pincel literario. Pero la evocación, como hemos visto, tiene dos caminos, de ida y vuelta, de vuelta e ida. La imagen puede volver a hacerse palabra y es así como el exégeta ha de devolverla, a través de la hermenéutica, en busca de su sentido verbal más ajustado a la realidad.

6.2. Voz narrativa y su potencialidad simbólica

Como he señalado anteriormente (supra: 70), el estatuto de la voz narrativa en la obra de Petronio ha captado a menudo la atención de la crítica literaria (Courtney 2001: 35-39). Es muy llamativo que las dos obras escritas en prosa de ficción que conservamos de todo el *corpus* de la literatura romana estén escritas en primera persona. Parece inevitable, dado este hecho, que el análisis de este fenómeno se focalice a menudo en la relación existente entre esa primera persona y el autor mismo quien, de facto, utiliza este recurso para, supuestamente, revelar algo de su ideología o programa literario, que puede ser eventualmente opuesto al del narrador.

En este sentido, la elección de un narrador en primera persona es potencialmente simbólico *per se*, pues el acto narrativo no dirá jamás lo que parece decir sino filtrado por la propia voz diegética. Es esta una de las razones fundamentales por la que tanto la prosa de Apuleyo como la de Petronio tiene una apariencia que vulnera todas las preconcepciones existentes acerca de la naturaleza de la literatura clásica, son sorprendentemente modernas y preconizan los logros que solo alcanzará la narrativa varios siglos después.

De la primera persona en Petronio habremos de tratar a lo largo de este trabajo, pues es esta una categoría imposible de aislar metódicamente como un “motivo” llamativo o recurrente. Ahora es el momento de observar algunos aspectos rentables metódicamente y cruciales a la hora de determinar aquella naturaleza simbólica. No es lugar, sin embargo, para desarrollar toda la teoría que se circunscribe a la órbita de esta categoría narratológica⁶⁹.

⁶⁹ Mis dos fundamentales referencias en este sentido son, como ya he remarcado a menudo en los capítulos iniciales de esta tesis, Genette (1972) y Bal (1986) —este último es mucho más adecuado para una primera iniciación a la narratología, mientras que el trabajo de Genette es mucho más complejo y se focaliza, por lo demás, en el análisis específico de la obra de Marcel Proust.

Es por ello que voy a enfatizar en mi exposición únicamente aquello que ahora importa a nuestra tesis, con la voluntad determinada de dar paso a la descripción final de un método de análisis hermenéutico que será aplicado a lo largo de ella. Creo, en todo caso, que sin este inicial acercamiento a la voz narrativa y sus posibilidades simbólicas es casi imposible entender el alcance de lo que habrá de exponerse en esta tesis a partir de ahora⁷⁰.

Genette (1972: 310) describió, con gran agudeza y fortuna para la teoría literaria, las diversas funciones que desempeña el narrador: narrativa, de control –metanarrativa–, de comunicación –una síntesis de las funciones fática y conativa del lenguaje– y, finalmente, aquella función que está determinada por la actuación o la relación del personaje con la propia historia:

[...] la orientación del narrador hacia sí mismo determina una función muy homóloga a la que Jakobson llama, un poco desafortunadamente, la función “emotiva”: es la que explica la participación del narrador, en cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio.

Desde la perspectiva de la narrativa moderna, la relación del narrador en primera persona con la historia que se describe implica un proceso, en efecto, “emotivo” en el que aquel puede acercarse más o menos a su propia alteridad. Esto sucede en especial cuando el narrador es, según la definición de Genette (1972: 299), homodiegético, es decir, participa en la propia historia que narra pero desde una perspectiva externa –extradiégesis–, esto es, fuera del propio

⁷⁰ Como ejemplo sumamente ilustrativo del uso de la primera persona en un contexto poético, vid. la llamada *regina elegiarum* de Propertio (Prop. 4.11), donde el poeta de Asís adopta la voz de Cornelia, la joven esposa fallecida de Paulo Emilio Lépidio (Hubbard 1974: 171). El poema es muy conocido pero, a la vista de su fama, es escaso el número de publicaciones que abordan su complejidad narrativa (Sullivan 1976: 44, Curado 2000).

relato⁷¹. Genette (1972: 300) reserva el nombre de “autodiegético” para el modo intenso de la homodiegesis, esto es, aquella en la que, como en el *Satyricon*, el narrador mismo es el protagonista de la obra⁷².

Esta intensa homodiegesis establece, en principio, un estatuto del narrador invariable a lo largo de la obra: cada ruptura de su carácter implica, así pues, un choque para el lector, una llamada de atención hacia los propósitos menos evidentes del autor que está detrás del modelo narrativo. Esos giros tienen, necesariamente, un peso simbólico.

García Gual (1972: 332), así, afirma que, en el caso del *Satyricon*, Encolpio es tan solo un espejo narrativo cuando reproduce el habla de otros, tal y como sucede en la *Cena Trimalchionis*. Esa cualidad de reflejo vano no parece ser casual y meramente retórica desde luego: es convención crítica que el público de la novela de Petronio era una audiencia culta y refinada, ciertamente distinta a la de las novelas griegas de amor y aventura que buscaba entornos literarios de evasión y escape (Walsh 1970: 31⁷³). Estas rupturas son más refinadas de lo que parecen en apariencia y tienen un peso simbólico que no pasa desapercibido.

⁷¹ Cuando Eumolpo, por ejemplo, cuenta la historia del *Puer Pergami* (Petr.85), tenemos una narración intradiegética, una fábula dentro de otra. La novela de Aquiles Tacio es un caso peculiar: está narrada por Clitofonte intradiegeticamente. Al principio de la misma (Ach. Tat. 1-2), una voz en primera persona –supongamos que el propio Aquiles– se topa con un joven en Sidón que le cuenta toda la historia. En realidad, aunque definimos el *Satyricon* como un relato extradiegético, su estado fragmentario no excluye la posibilidad de que, en su origen, sucediera algo parecido en la novela de Petronio. En todo caso, la leve intradiegesis de Aquiles Tacio es fundamentalmente retórica y no tiene el peso estructural que en otros relatos intradiegéticos, a diferencia de las historias insertas en el *Satyricon* o en el libro de Apuleyo.

⁷² Diferente situación se produce cuando el narrador homodiegético es un personaje secundario de la trama: el ejemplo más famoso, que también saca Genette a colación (1972: 299), es el Watson de Conan Doyle. La adopción de esta perspectiva narrativa permite al autor sutiles gambitos en la armazón estructural de la historia, pero dichas finuras son ajenas a la narrativa antigua.

⁷³ “Apuleius does, however, share with Petronius the initial assumption that his task is to present an entertainment of a sophisticated kind, for which the key words are *lepos* and *venustas*. The theme at first appears trivial, but the tone is teasingly and mockingly literary, as if to emphasise the divorce of the narratives from life, and to soften the crudities of sexual encounter and violence with the amusing evocation of august poetry”.

Para Conte (1996: 85), la relación que tiene el autor con su narrador es condescendiente, al menos en apariencia. La estrategia de Petronio es sutil y moderna, en opinión de este autor: a diferencia de otros narradores en primera persona, Petronio “juega” con su creación:

The irony of the hidden author consists entirely in his apparent condescension towards his protagonist. He lets him promote himself to a great mythical figure, but only in order to frustrate at once his pretenses and illusions. Schooling –this is what the author of the *Satyricon* is telling us– should not be carried too far.

Véase cómo Conte nos dice lo que el autor del *Satyricon* nos está diciendo, que no es, desde luego, lo que dice el narrador: que no hay que llevar demasiado lejos el prurito de la escuela, la visión erudita y mitomaniaca de las cosas de la que es dueño este Encolpio. Logro inmenso el de Petronio, pues el narrador de primera persona puede devenir fácilmente cliché retórico, como afirma Rico (1970: 124) que sucede a la novela picaresca, apenas ha alcanzado los logros paradigmáticos de Mateo Alemán y el *Lazarillo de Tormes*:

[...] la forma autobiográfica, tan cuidadosamente elaborada y tan significativa en *Lazarillo y Guzmán*, quedaba como fosilizada al integrarse en el arquetipo genérico de la novela picaresca. Estaba disponible para todos: podía encarnársela en un organismo tan vivo y coherente como el imaginado por los precursores; o podía utilizarse como mero soporte convencional, como esqueleto del que colgar perifollos más o menos vistosos, pero impertinentes o, en el mejor de los casos, innecesarios.

Así, el relato homodiegético establece una intensa relación entre narrador y la historia por naturaleza, pero esta puede ser ficticia y arquetípica. El uso de la primera persona para lograr un determinado objetivo estético no viene aparejado al recurso de la homodiegesis –así en Aquiles Tacio, por ejemplo, igual que en la mala literatura picaresca–. Petronio está evidentemente en el territorio de quienes hacen uso de la voz homodiegética con conciencia de sus

posibilidades estéticas. Y eso implica, a la fuerza, una voluntad hermenéutica por parte del lector y, sobre todo, del crítico. De este “laberinto” de intenciones, subyacente al entramado simbólico-narrativo, se hacen eco Brioschi y Girolamo (1984: 213) en una precisa afirmación:

Nos tocará luego a nosotros, lectores, recorrer hacia atrás este pequeño laberinto, para dar vida sucesivamente a estas figuras: preguntándonos acaso cuál era el sentido global que el autor pretendía transmitir en su obra y, en todo caso, qué sentido tiene para nosotros.

7. COHERENCIA SIMBÓLICA Y RECURRENCIA

Llegados a este extremo, parece necesario cerrar estas consideraciones generales sobre diversos aspectos que conciernen a la naturaleza –y a la percepción contemporánea– del símbolo literario. Voy a hacerlo en dos instancias: en primer lugar un epígrafe que va a definir las pautas metodológicas que determinarán en lo sucesivo el análisis simbólico del *Satyricon*, en el que se enfatizará la pertinencia operativa del concepto de “recurrencia simbólica”; y en segundo lugar una coda que servirá de recapitulación conceptual de las categorías simbólicas comentadas más rentables para el desarrollo de esta tesis.

El método de detección de símbolos con el posterior análisis hermenéutico que apareja toma de punto de partida las ideas que expresa Todorov (1978). La doble perspectiva, detección e interpretación –con ejemplos de operatividad hermenéutica una vez detectado el lenguaje simbólico–, se aborda en este ensayo y procedo ahora a discutir la rentabilidad metodológica de aquellas ideas. En este discurso se imbricará, al mismo tiempo, un excursus que define la recurrencia a partir de los preceptos de Dressler (1972). Como se verá, en estos epígrafes finales pongo en relación algunas de las categorías estudiadas con el texto de Petronio.

7.1. Indicios textuales

Según Todorov (1978: 28), para comprender las razones de un voluntario proceso interpretativo hay que partir de un supuesto muy elemental en apariencia pero de complejas implicaciones: “un discurso existe porque debe haber una razón para ello”. Este axioma recibe el nombre de “principio de pertinencia”. Cuando un enunciado no parece ajustarse a dicho principio, quien lo escucha procura entender las razones de la supuesta manipulación. Lo que no parece pertinente empuja a la decisión de interpretar. Sin embargo, surgen inmediatamente problemas de esta inferencia (Todorov 1978: 29):

Si bien es relativamente fácil ponerse de acuerdo acerca de lo que es no-pertinente (y por ende llama a la interpretación), resulta en cambio casi imposible establecer con certeza que un enunciado dado es lo suficientemente pertinente, y no autoriza por tanto a la interpretación. El campo de lo interpretable siempre corre el riesgo de extenderse. Estas extensiones se justifican, en lo que concierne a la interpretación, por la referencia a un *marco ideológico* y, respecto a la producción, por la sumisión a un *género*, que no es otra cosa, como ya lo expresaba Boeckh, que un contrato establecido entre el autor y el lector y que determina precisamente el modo de lectura a seguir.

Pensemos por un momento en un fragmento del *Satyricon* (Petr. 12-15), aquel en el que Encolpio y Ascilto porfían en el foro con unos viandantes por un manto (*pallium*) que han sustraído en alguna parte perdida de la novela y una túnica (*tunicula*) con dinero que ellos, a su vez, han perdido y que encontraron precisamente aquellos a quienes Encolpio y su amigo habían robado el manto. Es, en apariencia, un episodio cómico, una situación realista de neta tintura picaresca. Es una breve comedia de situación deliciosa. Podría estar inserta en cualquier obra de Plauto⁷⁴.

⁷⁴ En virtud de la fragmentación del *Satyricon*, está aislada de su entorno textual, puede leerse como una pieza independiente pero provoca interrogantes filológicos (Schmeling 2011: 36).

Sin embargo, varios factores concurrentes invitan a interpretar exegéticamente esta escena, que se acomoda en apariencia a los criterios del principio de pertinencia –más allá de la rara coincidencia que motiva el *sketch*: lo improbable de aquella no invalida el hecho de que, eventualmente, pueda suceder–. En primer lugar, esto no es una comedia de Plauto. A decir verdad, aunque incluimos convencionalmente al *Satyricon* dentro del género llamado “novela”, no está, en realidad, nada claro a qué género pertenece (Sullivan 1968: 21-33, Courtney 2001: 12-31), ergo es complicado, en este caso, adecuar la intención del autor a las cláusulas de aquel contrato que refería Boeckh a decir de Todorov: difícilmente, en este caso, se podrá argüir que la intención de Petronio es, sin más, la cómica, como sí cabría decir de un pasaje plautino.

En segundo lugar, nuestra voluntad hermenéutica pesa mucho más si aceptamos determinadas convenciones que obedecen a la tópica identificación de Petronio con el consular descrito por Tácito (*Tac. Ann.* 16.18-20) que trataremos en el siguiente capítulo. Se infiere de dicha personalización una compleja red ideológica que invita a la reflexión exegética, del mismo modo en el que tendemos a interpretar a Lucano según ciertos parámetros ideológicos concernientes a la sociedad neroniana.

A partir de este lábil acercamiento a los límites del principio de pertinencia, pasa Todorov (1978: 30-32) a señalar la existencia de determinados “indicios textuales” que permiten inferir la necesidad de una lectura simbólica. Los clasifica en dos grupos, los que proceden de la relación contextual (indicios sintagmáticos) y los que tienen que ver con la “memoria colectiva” y la experiencia cultural de una colectividad (indicios paradigmáticos). Son los siguientes:

7.1.1. Indicios sintagmáticos

CONTRADICCIÓN: cuando existe contradicción entre dos segmentos textuales, el exégeta tenderá a interpretar uno de ellos o ambos. Esto sucede por ejemplo en las paradojas de sentido, en el oxímoron que se lee, por ejemplo, en San Juan de la Cruz (*a oscuras y segura* [*Noche oscura del alma*, 5]), donde la contradicción patente entre oscuridad y seguridad invita a la interpretación.

TAUTOLOGÍA/REPETICIÓN: se trata de un indicio por exceso, llevado a su extremo. Cuando un autor enfatiza un elemento textual, el exégeta tiende a buscar un sentido simbólico en aquello que se repite. Es importante entender que la interpretación se puede hacer de, por una parte, la repetición en sí y, por otra, del elemento que se repite. Llegados a este extremo, es cuando debemos sostener uno de los principios metodológicos más importantes de esta tesis: repetición quiere decir recurrencia, vuelta de los motivos una y otra vez a aparecer en el sistema narrativo, en el programa de un determinado autor.

En su trabajo sobre el mito como estructura formal en Platón, Ruiz Yamuza (1986: 21) apela a la idea expresada por Dressler (1972) como justificación metodológica de las pautas de su trabajo:

Del segundo [i.e. Dressler], y de la lingüística del texto en general, aplicamos la idea de que la semántica de un texto se constituye a base de recurrencias y paráfrasis y, de la recurrencia, que las relaciones de contigüidad semántica son su forma más básica. La recurrencia se usa a dos niveles: para ver la capacidad de integración de cada mito en su diálogo y, dentro de cada mito, para averiguar el “tema dominante” y si se repite en otros diálogos. El concepto de imagen recurrente nos resultará muy valioso porque siendo la obra de Platón, por esencia, obra abierta en su totalidad, nos podrá dar una nota sobre el auténtico campo de interés del filósofo.

Para Dressler (1972: 35-36), la cohesión semántica se logra a través de la repetición, que puede avanzar desde la simple repetición de palabras a sofisticados patrones estilísticos, a veces estereotipados:

La carencia di informazione nei rituali e nei dialoghi stereotipi si ha invece solamente quando sussiste un rapporto con dei testi precedentemente attualizzati; anche qui l'immediata ripetizione di una frase è sogetta alle stesse limitazioni che in altri testi. Ancora diversa è la situazione per quanto riguarda la ripetizione nel ritornello, nella struttura poetica del *ghazal* persiano e nella composizione ciclica della più antica letteratura greca e, per esempio, della lirica medio irlandese, in cui il discorso giunto alla fine torna al suo punto di partenza: qui, oltre ai principi della conferma, della spiegazione e della espansione semantico-parafrastica, è importante anche la contrapposizione del primo piano e del secondo piano.

Sin embargo, el concepto de Dressler, tal y como lo aplica Ruiz Yamuza, se dirige más a detectar elementos de cohesión semántica que puedan explicar, eventualmente, el pensamiento de su autor y profundizar en él. Para Todorov (1978: 31), por el contrario, la recurrencia, la reiteración, se puede interpretar en términos de parámetros simbólicos. Esto es, en cierta forma, lo que hace Sullivan (1968: 232-251) al analizar los diversos motivos eróticos que aparecen en el *Satyricon* y que ocuparán, como es lógico, buena parte de nuestra sucesiva lectura del texto de Petronio.

Nosotros vamos a observar con especial atención aquellos motivos textuales que son reiterativos –y que probablemente serían más reiterativos y recurrentes en lo que no tenemos del *Satyricon*–. Me atrevo a postular, incluso, que existen elementos textuales en esta obra que, en base a parámetros programáticos, podrían estar en la base de perdidas recurrencias. Así sucede con la participación de un personaje probablemente mutilado, el *rhetor* Agamenón, cuyas apariciones son fundamentales para apreciar en todo su alcance la lectura simbólica de las intenciones de Petronio (Curado 2009).

7.1.2. Indicios paradigmáticos

LO ININTELIGIBLE: lo que no se puede entender tiene dos opciones de recepción, según Todorov, o se interpreta o se ignora. La filología tiene la obligación de tomar el primer camino. La crítica textual ha abordado el especialmente confuso problema de soslayar las lagunas petronianas con mayor o menor fortuna (Alessio 1967). Pero la extravagancia de algunas situaciones y expresiones⁷⁵, al menos desde nuestra perspectiva, trasciende la fijación textual para situarnos en la vía hermenéutica.

LO VEROSÍMIL (FÍSICO Y CULTURAL) CONTRADICHO: nuestro conocimiento del mundo antiguo es suficiente como para no extrañarnos por muchos de los supuestos culturales ajenos que se describen en su literatura. Sin embargo, aquello que es raro en relación con ese conocimiento, procuramos ponerlo de acuerdo con nuestro criterio de verosimilitud. Este singular es particularmente rentable para esta tesis, porque supone un paso graduado entre lo dicho antes y la extravagancia de las situaciones en Petronio. A menudo, algunos pasajes se han interpretado como exageraciones, como hipérbolos desmedidas y chocarreras, así aquel en el que llevan a la mesa del banquete de Trimalquión un vino de Falerno de tiempos del cónsul Opimio, esto es, de más de cien años (Petr. 34.6) (Smith 1975: 73). Tal vez sea posible buscar algo más que el retrato grotesco del infame Trimalquión en sus palabras: *diutius vivit vinum quam homuncio* “más tiempo vive el vino que un hombrecillo”.

8. RECAPITULACIÓN CONCEPTUAL

Este recorrido por la naturaleza del símbolo literario ha pretendido hacer el boceto de un mapa conceptual necesario, si es que se pretende llevar a cabo un estudio del tipo que ahora planteo. Naturalmente tuve la precaución de enfatizar al principio de este capítulo la complejidad de un sujeto que, por sí mismo, trasciende el alcance de una tesis doctoral de este tipo. Es momento ahora de resaltar muy brevemente cuáles son aquellos principios operativos

⁷⁵ Como la expresión *linguam caninam comedi* (Petr. 43.3) o Petr. 56.7-10.

que van a permitir su desarrollo desde este momento. La lectura atenta de todo lo dicho hasta ahora permite suponerlo, pero la premisa de la claridad me obliga a determinar sintéticamente lo que hasta ahora se ha dicho de manera profusa.

Debo hacer antes una advertencia metodológica importante: interpretar conlleva peligros⁷⁶. La especulación está reñida con el rigor de la ciencia filológica y soy consciente de los riesgos que entraña, por su osadía, cualquier aproximación a una eventual lectura entre líneas de lo que narra Petronio. Afortunadamente es muy importante el acopio bibliográfico que sobre nuestro autor se ha hecho en tiempos recientes y, así, procuraré cotejar cualquier interpretación con los datos a mi alcance. Eso no es óbice, por supuesto, para que en momentos determinados me atreva a ofrecer mi propia lectura de los hechos textuales tal y como se han ofrecido a mi experiencia de lector crítico.

Dicho lo cual, estos son los principios operativos que quiero destacar ahora como resumen de lo dicho y como punto de partida de lo que a partir de este momento se va a desarrollar en esta tesis:

- i. El lenguaje literario es eminentemente simbólico.
- ii. El símbolo literario puede ser inconcreto y requiere de la interpretación.
- iii. Entre palabra e imagen existe un vínculo solidario difícil de desentrañar.
- iv. El lenguaje simbólico es capaz de expresar lo que el lenguaje natural es incapaz.

⁷⁶ Afirma Todorov (1978: 39) con cierta ironía que “se puede imaginar finalmente la ausencia tanto de indicios particulares como la de un principio global que obligue a la interpretación, aunque a pesar de ello el sujeto no deje de interpretar... El caso existe, pero no forma parte de las estrategias exegéticas admitidas: es lo que la psicopatología llama “delirio interpretativo”, y es una forma de paranoia; lo cual sugiere, por inversión, que nuestra sociedad exige una motivación a toda decisión de interpretar”.

- v. Los antiguos eran muy conscientes de la capacidad simbólica del lenguaje artístico.
- vi. Hay una literatura eminentemente realista, otra netamente simbólica pero ambas naturalezas se pueden combinar. El *Satyricon* se mueve entre ambas instancias conceptuales.
- vii. La aparente oscuridad no debe ser óbice para el esfuerzo hermenéutico.
- viii. El símbolo literario no es un tropo: el lenguaje simbólico se sirve de tropos, fundamentalmente la metáfora y la alegoría –también de la metonimia o la ironía.
- ix. Las discusiones románticas entre el vigor del símbolo y la pobreza de la alegoría son prejuicios estéticos que afectan la percepción moderna y no deben influir en el crítico.
- x. Existen categorías narratológicas propicias para la expresión simbólica: la descripción y el punto de vista narrativo son epicentros de esta discusión.
- xi. La coherencia simbólica hay que buscarla en la cohesión semántica: la recurrencia de motivos, frases, situaciones sirve de base, clave y armazón para estructurar el discurso hermenéutico.
- xii. Existen indicios textuales sintagmáticos y paradigmáticos que llaman la atención del crítico y necesitan ser interpretados coherentemente.

Así pues, es momento de analizar cómo opera la simbólica en Petronio. Para determinar el marco ideológico que está en la raíz de los indicios textuales que vamos a intentar detectar e interpretar en esta tesis, es necesario que antes se describa la problemática particular que acompaña a tan peculiar obra y, así, es

lo siguiente que haremos. Pero será tan solo un breve dibujo de una cuestión de historia de la literatura abundantemente tratada. Su propósito, insisto, es el de servir de base para dar consistencia a un entorno propicio para el ulterior análisis de motivos, fundamentados en su recurrencia y extrañeza, de acuerdo con lo que se acaba de relatar.

III. EL *SATYRICON*: PROBLEMAS Y SOLUCIONES

En 1948 Marmorale publicó su famoso estudio *La questione petroniana*. En este ensayo crítico, el erudito italiano defendía la tesis –ya adelantada por otros autores como Paoli (1938)– de una datación tardía del *Satyricon* de Petronio, obra que habría sido compuesta, según él, en época de Cómodo o, incluso, después. Las razones que argüía para dicha adscripción temporal son conocidas y han sido enfatizadas y rebatidas desde entonces por un enorme número de estudiosos⁷⁷.

No es lugar este, desde luego, para reproducir por extenso lo que se ha dicho hasta la saciedad, de forma clara, en infinidad de lugares⁷⁸ pero sí pienso que es procedente recordar someramente cuáles eran los puntos principales de aquella problemática traída a primer plano por Marmorale, sobre todo por la generalizada reacción a una postura filológica que, en su día, fue compartida por varios especialistas y que, a la postre, ha venido a parar en el consenso metódico que es la aceptación actual de que el *Satyricon* se compuso en época de Nerón.

Creo, en todo caso, que acordar una fecha de composición es mucho más relevante para el entendimiento cabal de esta obra, desde luego, que identificar a toda costa al Petronio autor del *Satyricon* con el consular descrito por Tácito en un famosísimo pasaje de los *Annales* (Tac. *Ann.* 16.18-19). Esta identificación es, de cualquier manera, muy sugestiva y evocadora, por más que lleve aparejado el problema, difícilmente soslayable, de que el historiador no haga ninguna referencia en su texto a una obra literaria de tan peculiar

⁷⁷ En Walsh (1970: 244-247) se incluye un apéndice perfecto como epítome de las razones por las que la crítica se decanta por la data neroniana. Los argumentos son: la cita de personajes contemporáneos, el trasfondo económico, que refleja el del primer siglo (nuevos ricos, latifundios), argumentos literarios (Lucano y Séneca), argumentos legales (amos que crucifican esclavos [Petr. 53.3]) y el asunto del tesoro enterrado sobre el que ahora volveremos (Petr. 128).

⁷⁸ Vid. Harrison (1999) para una buena visión de conjunto, así como las actualizaciones bibliográficas de la revista *Petronian Society Newsletter (PSN)*, que comenzó a editar Schmeling en 1970 –disponible en internet (vid. ref.).

naturaleza⁷⁹. Si estos dos Petronios fueran el mismo, es obvio, por ende, que la obra sería de época neroniana, pero tal razonamiento no puede ni siquiera insinuarse sin acordar antes la data del siglo primero.

La importancia que tiene para nuestro propósito y objeto convenir una datación no es poca: aunque los ambientes, escenarios y situaciones parecen en todo caso aludir a la época del último de los Julio-Claudios, la intención simbólica de Petronio no puede tener idéntica orientación estética en el caso de ser nuestro autor contemporáneo de facto de aquel (Courtney 2001: 10).

Junto al problema de la datación y de la persona de Petronio, cada edición del *Satyricon* o cada ensayo sobre esta obra se suele referir sistemáticamente a otros aspectos que hay que abordar ahora, sintéticamente por lo menos. Aunque tocaremos el problema, la cuestión del *praenomen* no es tan esencial para nuestro propósito y, según veremos, todo el conflicto filológico al respecto se sustenta sobre un hecho no excesivamente difícil de explicar.

Desde la perspectiva de esta tesis hay un elemento crucial, en relación, además, con la eventual extensión de la obra: sus escenarios, cuya naturaleza incide, desde luego, en la percepción modernísima que trae el *Satyricon* a los lectores actuales, aunque sean accidentales. Un breve comentario sobre el género del *Satyricon*, enfatizando la relación específica con la sátira tradicional, completará esta parte. A la voz narrativa en primera persona ya nos hemos referido por extenso anteriormente (supra: 70) –en el amplio contexto de su función simbólica.

Debo decir, de todas formas, que este repaso a la “cuestión petroniana” pretende servir de base metodológica a la auténtica investigación filológica que seguirá. No soy original en este sentido, sino que la exposición que sigue

⁷⁹ Tácito dice en un momento determinado que Petronio escribió un texto en el que ridiculizaba a Nerón y Tigelino detallando sus perversiones (Tac. *Ann.* 16.19). Algunos han argumentado que tal escrito podría ser el *Satyricon* pero esto es muy improbable por varias razones de peso lógico (Prag y Repath 2009: 6, Syme 1958).

recolecta lo esencial de las aportaciones habidas en la crítica petroniana durante la segunda mitad del siglo XX y principios del presente. Las más recientes se encuentran compiladas en el volumen publicado por Prag y Repath (2009), última palabra en el tiempo –pero no en el devenir, sin duda– y en el ambicioso y casi definitivo comentario crítico de Schmeling (2011).

Sirva, en fin, como expresión concisa e inmejorable de la problemática que me dispongo a estudiar ahora, el siguiente texto de Sullivan (1968: 21), cuya monografía sobre Petronio sigue siendo fundamental, pese al tiempo transcurrido desde su publicación:

The fragmentary work, known as the *Satyricon* of Petronius Arbiter, although only the size of a shortish modern novel, presents more puzzles and has aroused more controversy than perhaps any other ancient text. It has been described as the work of a moralist and a work of the most profound immorality; it has been regarded as satire, as a picaresque novel, as a parody of romance or an epic, and as a mixture of several such genres. Even estimates of its original length vary enormously. And the puzzles begin immediately with the most basic facts about it. When was the work written and who wrote it?

1. PETRONIO, AUTOR DEL *SATYRICON*, EN SU TIEMPO

El libro de Marmorale sirvió como azote de la conciencia filológica y puso el dedo en la llaga al pulsar una realidad que se hizo enseguida patente: por más que demos vueltas a los distintos argumentos, unos nos convencerán más que otros, pero ninguno podrá darnos la absoluta certeza de que el *Satyricon* se compuso en una u otra época. A pocos años de distancia de su publicación, Bagnani (1954a: 3) observaba agudamente:

It is characteristic of the unsatisfactory state of the question that the very same passage has been used to prove that the *Satiricon* was written after Commodus, and to prove that it was written under Nero.

El pasaje al que se refiere Bagnani es Petr. 57.4, en el que Hermerote se enfrenta a la escandalosa risa de Ascilto y, entre otras lindezas, le espeta: *eques romanus es? et ego regis filius* “¿eres un caballero romano? Y yo hijo de un rey”. Hay una asunción, en este sentido, por parte de Marmorale (1948: 312-317) de que Ascilto lleva un anillo dorado propio de los caballeros y ese hecho hace pensar a Hermerote, absurdamente, que el depravado Ascilto es, de facto, un caballero. Como prueba de una data tardía, no fue sino hasta el tiempo de Cómodo que se generalizó la costumbre de otorgar el *ius anuli aurei* como rasgo de *ingenuitas*, esto es, de la cualidad de haber nacido libre. Por el contrario, la respuesta de Hermerote (*ego regis filius*) podría interpretarse –así lo hace Momigliano (1944: 100)– como una alusión a Palante, el famoso liberto secretario de Claudio primero y de Nerón después, por un corto periodo de tiempo (Tac. *Ann.* 12.53).

Así, al margen de que contra esos mismos argumentos pueda razonarse⁸⁰, es el hecho en sí de que un mismo texto sirva para probar una cosa y la contraria lo que llama la atención, aún y cuando desde 1954 se haya seguido argumentando y llegando a una aquiescencia generalizada con la data neroniana, fundamentalmente porque parece bastante claro, por diversas razones, que el ambiente y los tiempos que retrata son netamente de aquella época. Pero que la duda pervive es evidente, viendo el tono de diferentes aseveraciones muy recientes pronunciadas por los más importantes estudiosos de Petronio. Así, afirma Courtney (2001: 11):

All the arguments to which I have given weight fall far short of proof, but most modern scholars, I among them, feel that there is enough in favour of the identification⁸¹ for it to be accepted as a reasonable hypothesis.

Y en una aguda máxima, Prag y Repath (2009: 9) formulan la que es quizás la clave de bóveda para sustentar el relativo contexto de la data neroniana:

⁸⁰ En especial contra el segundo, pues dicha alusión, aún siendo tal, no tiene por qué significar que la obra sea coetánea, tan solo los personajes.

⁸¹ I.e. la identificación del Petronio consular retratado por Tácito con el autor del *Satyricon*.

Unless we choose to reject all such apparent correspondence as pure coincidence, which becomes ever more unlikely as the process itself continues [...] then it becomes little short of perverse not to accept the general consensus and read the *Satyricon* as a Neronian text of the mid-60's.

O dicho de otra forma, parece, a estas alturas, una opinión excéntrica pensar que el *Satyricon* no fue escrito en época de Nerón. Tan excéntrico sería que en otras disciplinas no filológicas, acaso no preñadas del volumen disquisitivo que apareja nuestra disciplina en este particular, se da por hecho, sin atisbo alguno de duda, que los dos Petronios son el mismo y que en la obra hay referencias apenas veladas a hechos conocidísimos. De esta manera sentencia Champlin (2003: 236) en su fundamental obra sobre Nerón, cuando disecciona las motivaciones profundas de la erección de la *Domus Aurea*:

Hay incluso una referencia inconfundible al incendio [i.e. el del año 64] en el *Satiricón*, la novela contemporánea de Petronio.

El pasaje referido es Petr. 53 donde se habla del fuego iniciado en los *horti Pompeiani*⁸², que Champlin pone en relación con el origen del incendio del 64, habido en los *praedia Aemiliana* de Tigelino. Y Champlin no tiene la menor duda en dar por hecho lo que para la crítica petroniana es un paralelismo que hay que tomar con muchísima prudencia, a saber, que Trimalquión no es otra cosa que un trasunto de Nerón⁸³ (Champlin 2003: 355). Esto sirve de ejemplo claro de que el especialista en Petronio ha desarrollado una suerte de tacto sutil que tan solo el consenso metódico ha logrado en parte disipar.

⁸² Se ha discutido (Bagnani 1954a:10) si el sintagma *horti Pompeiani* se puede referir eventualmente a unos jardines situados en Pompeya, cerca de donde, como se pretende, se desarrolla la *Cena Trimalchionis*. Al contrario, también es posible que se esté aludiendo a unos jardines propiedad de un individuo llamado Pompeyo, por lo que el sintagma, *per se*, no prueba que la obra se escribiera antes del año 79.

⁸³ Walsh (1970: 138), pese a no poner en duda que hay paralelismos entre Trimalquión y Nerón, concluye taxativamente: "Trimalchio is not a fictional representation of Nero".

Así, no digo nada raro cuando suscribo la afirmación de Prag y Repath (2009: 9): que el estudio del *Satyricon* es más rentable filológicamente si se lee en un contexto neroniano⁸⁴.

1.1. Objeciones a la cronología: esbozo de la cuestión

La edición del profesor Díaz y Díaz (1990²), en dos volúmenes, ofrece en una esmerada introducción los puntos cruciales de la tesis de Marmorale y de la cuestión petroniana, tan traída y en actualidad en el momento de redactar su decisiva aportación a los estudios sobre Petronio en España. Vamos a recordar ahora brevemente cuáles son las razones que llevaron a un importante número de críticos a pensar que el *Satyricon* se había compuesto en el siglo III. La primera mención explícita en la que se cita a Petronio se encuentra en Terenciano Mauro (*De metris* 2489 [*Arbiter*] y 2852 [*Petronius*]) –autor que se data con dudas a mediados del siglo III–, quien en su obra sobre los metros, ejemplifica los versos anacreónticos con textos de Petronio (Petr. fr. 20) –que, por otra parte, no hay forma de colocar cabalmente en ningún pasaje de la obra.

Tales versos vuelven a ser utilizados posteriormente por Mario Victorino –autor del siglo IV– que añade al nombre de nuestro autor el de su obra:

Metrum erit anacreontion siquidem Anacreon eo frequentissime usus sit, sed et apud nos plerique, inter quos Arbiter Satyricon (Mar. Victor. 4.1).

El metro será el anacreóntico, dado que Anacreonte se sirvió muy a menudo de él, pero entre los nuestros también muchos, entre los cuales Árbiter en el *Satyricon*.

⁸⁴ En todo caso, siguen existiendo dudas razonables sobre el consenso, como por ejemplo expresa Segura Ramos (2003: 12-16), partidario de datar la obra a finales del I d. C. a partir de argumentos de tipo estilístico, literario e histórico. Para Segura Ramos, la naturaleza del *Satyricon* se entronca directamente con la sátira de Juvenal.

Tanto Mauro como Victorino se refieren al autor con el *cognomen* de *Arbiter*, curioso, por extraño, pero ligado por la tradición manuscrita y la cultura popular al *nomen* de Petronio, sin duda en virtud del texto de Tácito que referiremos después. Mauro es, así, el *terminus ante quem* debe ubicarse la existencia de la persona que escribió el *Satyricon*. Los defensores más radicales de una data tardía llegan, así, a suponerlo contemporáneo de Mauro pues este utiliza el presente en ambos pasajes, opuesto en uno de ellos, incluso, al infinitivo perfecto que se lee cuando habla de Horacio:

Horatium videmus
versus tenoris huius
nusquam locasse iuges,
at Arbiter disertus
libris suis frequentat
(*De metris* 2486-2490).

Vemos que Horacio
nunca colocó en serie
versos de este tipo
mientras que el ingenioso Árbitro
lo hace a menudo en sus libros⁸⁵.

Así lo entiende Marmorale, que piensa que Petronio escribió, al menos, en tiempo de Cómodo (Díaz y Díaz 1990² [1]: xx) por distintas razones, a saber: la existencia de cláusulas métricas que solo se documentan desde tiempos de los Antoninos; la aparición de un anillo de oro (Petr. 81) como indicativo de *ingenuitas*, propia de época de Cómodo; la parodia de Lucano⁸⁶, que sería de naturaleza polémica y trasciende el marco temporal; y, finalmente, el manejo de la lengua, propio del siglo III: el *Satyricon*, en realidad, presupondría a Apuleyo (Díaz y Díaz 1990² [1]: xxi).

⁸⁵ Curiosamente, no tenemos constancia de versos anacreónticos en lo que conservamos del *Satyricon*.

⁸⁶ Término *post quem* porque el poema sobre la Guerra Civil (Petr. 119-124.1) en Petronio presupone la obra del poeta de Córdoba

Por desgracia para la tesis de Marmorale, su propio celo al razonar le impide ver soluciones más comedidas a su pensamiento. Prueba de ello es su argumento de que no se puede identificar al Menécrates que se cita en el *Satyricon* con el famoso citaredo que refiere Suetonio como favorito de Nerón:

Menecraten citharoedum et Spiculum murmillonem triumphalium virorum patrimoniiis aedibusque donavit. Cercopithecum Panerotem faeneratorem et urbanis rusticisque praediis locupletatum prope regio extulit funere

(Suet. *Nero* 30).

Al citaredo Menecrates y al mirmillón Espicolo les regaló el patrimonio y las casas de hombres que habían celebrado el triunfo. Al usurero Panerote⁸⁷, de cara de mono, a quien había enriquecido a base de fincas urbanas y rústicas, le hizo un funeral casi propio de un rey.

Trimalquión, en un momento determinado del banquete, hacia el final del mismo, cuando los comensales se dirigen a los baños, comienza a cantar de manera estridente:

deinde ut lassatus consedit, invitatus balnei sono diduxit usque ad cameram os ebrium et coepit Menecratis cantica laverare, sicut illi dicebant qui linguam eius intellegebant (Petr.73. 4).

Después, en cuanto se sentó cansado, a la invitación del eco del baño puso su ebria boca en dirección a la bóveda y comenzó a destrozar canciones de Menécrates, o eso decían, por lo menos, quienes entendían sus palabras.

Para Marmorale, estos dos Menécrates no son el mismo porque Suetonio habla de un citaredo, esto es, un experto en el tañer de la cítara, mientras que el de Petronio es un autor de canciones. El profesor Díaz y Díaz (1990² [1]: xxii) observa con lógica paradigmática que una y otra cosa no son excluyentes –“no hay verdadera dificultad en esta interpretación”, afirma–. Y es que no existe

⁸⁷ Se hace complicado no pensar en Trimalquión cuando se oye hablar de gente como este Panerote.

razón objetiva alguna para sostener que un intérprete no pueda ser, al mismo tiempo, autor de canciones con texto o, como también sostiene Díaz, que lo que hiciera Trimalquión no fuera otra cosa que tatarrear la música compuesta por el citaredo. No en vano, Encolpio no entiende nada de lo que dice el os *ebrium* de Trimalquión⁸⁸.

En cualquier caso, no es este Menécrates el único personaje coetáneo de Nerón –o cercano a su tiempo- que aparece en el *Satyricon*: el famoso actor que refiere Plócamo durante el banquete de Trimalquión (Petr. 64.5), llamado Apeles, data de la época de Calígula (Suet. *Cal.* 33. 2), un tiempo que encaja a la perfección con lo que dice el tal Plócamo, quien afirma:

cum essem adulescentulus, cantando paene tiscus factus sum. quid saltare?
quid deverbia? quid tonstrinum? quando parem habui nisi unum Apelletem? '
(Petr. 64.4).

Cuando era un chavalito, casi me quedo tísico de cantar. ¡¿Y cómo bailaba?!¿Cómo recitaba?!¿Qué “barbero” representé?! ¿Cuándo tuve igual a excepción de Apeles?!

Si el nostálgico Plócamo era un *adulescentulus* en tiempo de Calígula, bien podían estar corriendo los años de Nerón en el momento en que esta plática tendría lugar –en los territorios de la ficción, por supuesto.

⁸⁸ Otros argumentos que defienden la data tardía del *Satyricon* se focalizan en el mural que aparece en Petr. 29, donde se ve a un personaje bajo la máscara de Mercurio, que no sería otro que Cómodo (Pepe 1958) o las analogías que existen entre ciertos pasajes de Plinio el Joven y Petronio: el texto pliniano traído a colación es Plin. *Ep.* 6.20.19, donde se lee *regressi Misenum curatis utcumque corporibus suspensam dubiamque noctem spe ac metu exegimus* “tras volver a Miseno y componernos en la medida de lo posible, pasamos la noche en vilo entre la duda, la esperanza y el miedo”. En Petr.115.6 se lee *hoc opere tandem elaborato casam piscatoriam subimus maerentes, cibisque naufragio corruptis utcumque curati tristissimam exegimus noctem* “mas acabada tan afanosa tarea, entramos en la choza de un pescador con el ánimo triste, y a pesar de haberse estropeado los alimentos por el naufragio, nos apañamos como pudimos y pasamos la noche más triste”. Existen evidentes paralelismos formales (*utcumque*, el par *curatis corporibus / curati, exegimus noctem*), pero no explican *per se* la dependencia y, desde luego, nunca la anticipación cronológica.

Finalmente, sabemos gracias a hallazgos epigráficos que en época de Nerón, existió un gladiador llamado Petraitas de quien vemos, al menos en dos ocasiones, que Trimalquión es un gran admirador (Petr. 52.3 y 71.6). Como bien subraya Sullivan (1968: 24⁸⁹), si tomamos cada uno de estos nombres por separado, es posible pensar que se esté produciendo una coincidencia, pero el hecho de que haya una concurrencia de tres nombres conocidos de una u otra forma en tiempo de Nerón –mucho más para el lector de Petronio de la época, desde luego, que para nosotros–, debe ser razón más que suficiente para verse convencido por el argumento de la data neroniana.

Hay además un dato histórico muy llamativo y sorprendente, que Walsh (1970: 246) enfatiza en su repaso a las razones que justifican el por qué el *Satyricon* se compuso en tal época: en un pasaje versificado –de poderoso contenido simbólico, por otra parte (Musurillo 1961: 159-164)– se alude a la búsqueda furtiva de tesoros (Petr.128⁹⁰). En Tácito, curiosamente, se alude a un sueño muy peculiar de Ceselio Baso, caballero romano:

inludit dehinc Neroni fortuna per vanitatem ipsius et promissa Caeselli Bassi, qui origine Poenus, mente turbida, nocturnae quietis imaginem ad spem haud dubiae rei traxit, vectusque Romam, principis aditum emercatus, expromit repertum in agro suo specum altitudine immensa, quo magna vis auri containeretur, non in formam pecuniae sed rudi et antiquo pondere

(Tac. *Ann.*16.1).

La fortuna se burló por entonces de Nerón, por medio de su propia vanidad y de las promesas de Ceselio Baso, de origen púnico y mente calenturienta, quien interpretó un sueño tenido en la calma de la noche en sentido dudoso y, tras marchar a Roma, compró un acercamiento al príncipe y aseguró con

⁸⁹ “Separately, each of these allusions might be taken as a coincidence, but together they make a convincing case”.

⁹⁰ *nocte soporifera veluti cum somnia ludunt / errantes oculos effossaque protulit aurum / in lucem tellus: versat manus improba furtum / thesaurosque rapit; sudor quoque perluit ora / et mentem timor altus habet, ne forte gravatum / excutiat gremium secreti conscius auri* “como cuando en medio de la noche que trae el sopor los sueños burlan / los ojos que vagan sin rumbo y la tierra excavada trae / oro a la luz: la mano criminal practica el robo / y roba los tesoros: el sudor empapa el rostro / y un gran temor se apodera de la mente, que alguno que sepa del oro secreto sacuda sus brazos cargados”.

vehemencia que había encontrado en sus terrenos una cueva de profundidad inmensa, en el que se encontraba la gran fuerza del oro, no en forma de dinero sino del tosco y antiguo peso.

La breve aventura de Ceselio Baso es un episodio delicioso que, en la prosa de Tácito, sirve como vehículo caracterizador, una vez más, de los desmanes veleidosos y la extravagancia de Nerón. Suetonio (*Nero* 31) también alude a ella, tomando los datos de la misma fuente con toda probabilidad (Champlin 2003: 154). Tácito narra cómo el aventurero africano –que probablemente no estaba del todo en sus cabales (*mente turbida*)– convenció al *princeps* para emprender una expedición de búsqueda de esos tesoros que había soñado, que no eran otros, decía, sino los que había enterrado la mismísima Dido. Así, cuenta Tácito (*ibid.*), durante los primeros meses del año 64, no se hablaba de otra cosa en Roma.

La anécdota es tan conocida y divertida⁹¹ que es inevitable ponerla en relación con los versos petronianos. Si realmente el *Satyricon* se compuso hacia el año 64 o 65, la alusión⁹² sería tremendamente actual, pertinente y reconocible por el público. En suma, como dice Walsh, la lectura entre líneas se puede aducir como razón suficiente para postular, por abundancia de coincidencias, una fecha de composición coetánea a la época de Nerón.

En todo caso, persiste una objeción temporal: por más que la obra se ambiente en tiempo del último de los Julio-Claudios, eso no quiere decir que debiera haberse escrito forzosamente por entonces. Contra ello argumenta Sullivan (1968: 23) muy atinadamente:

Perhaps Petronius, writing at a much later date than the Neronian age, deliberately set the time of his story in the near or remote past and carefully

⁹¹ No en vano, aunque Tácito la relata al principio del libro 16 de los *Annales* porque sucede a inicios de aquel año, su posición tiene un efecto enfático que no debe haber sido ajeno al programa del historiador.

⁹² Al mismo tiempo, creo que es posible interpretar el pasaje como una alusión a un motivo típico de la comedia nueva, el del tesoro encontrado que tiene su más famosa concreción en la *Aulularia* plautina.

inserted appropriate allusions to his selected period. The difficulty with this idea is that such a literary plan, although found in Plato for very special reasons, is more modern than ancient. There is a good deal of realism in Petronius, but the concept of the historical novel, the period piece which shuns anachronisms and adds historical flavour by carefully documented detail, is alien to the canons of ancient writing, which made a distinction between poetry or fiction and what we might call 'scientific' writing [...] The purpose is contemporary or literary satire, not the resuscitation of a bygone age.

He aquí la clave, no podemos empeñarnos –por más que Petronio sea un autor profundamente novedoso y sumamente original dentro del canon de la literatura antigua– en forzar la argumentación hasta el extremo de subvertir, a su vez, la lógica de los moldes sobre los que se construye aquella. Hay ambigüedad en la ambientación de Petronio, pero esta se sustenta en una concepción de territorios literarios inexplorados por cualquier autor latino, anterior o posterior.

La indefinición de tiempo y territorio petronianos ha de ser, necesariamente, voluntaria. No podemos atribuirlo a la fragmentación de lo que conservamos –tan solo en parte–. Esa vaguedad es llamativa y comporta extrañeza y alteridad, impulsa la lectura hermenéutica en última instancia. En realidad, la pugna que subyace a la cuestión petroniana es, en cierta manera, producto de su propia intención: probablemente, el autor del *Satyricon* sonreiría ante esta discusión.

1.2. Tito Petronio Niger, ¿*arbiter elegantiae*?

De la persona de Petronio –o de su peripecia vital, en puridad– no podemos saber nada, si no acordamos que es, en efecto, el consular descrito por Tácito. Schmeling (1999: 23) zanja categóricamente la secular discusión sobre la

identidad de Petronio –y el tiempo en el que escribió– apelando al “peso de la evidencia⁹³”:

For many years scholars have debated about the date of the *Satyricon*, some at one extreme placing it as early as Augustus, others at the end of the second century, some even as late as the fourth century AD. The weight of evidence, however, points to the years just preceding AD 66 and to the Petronius of Tacitus, Nero’s courtier, as its author.

Más allá de esta expresión formal de la convención adquirida y asumida por la crítica moderna en función de la rentabilidad de esta identificación –más que de tal “evidencia” –, Schmeling se muestra más acertado, sin duda, al sintetizar en pocas líneas la fuente de atracción que el lector moderno siente hacia el *Satyricon* y, de igual forma, hacia su autor: porque el *Satyricon* es más atractivo si suponemos que su creador es un personaje tan apasionante como los propios actores de su obra.

Schmeling encuentra la fuente del magnetismo de Petronio en los fascinantes retazos de información biográfica que tenemos sobre él –los que aparecen en Tácito, desde luego, pero también en Plutarco y en Plinio el Viejo (Plut. *Adulator* 19.60e, Plin. *Nat.* 37.20) que tratan claramente de la misma persona–; en el hecho de estar íntimamente relacionado con el círculo de Nerón y las aberraciones sexuales del emperador que han cautivado la fantasía de la imaginación colectiva; y, por último, en la ausencia de intención didáctica de la obra, algo que, a poco que se piense, la convierte de por sí en un producto literario totalmente extraño a los procedimientos de la antigüedad.

El texto de Tácito ha sido comentado hasta la saciedad (Sullivan 1968: 27-33, Courtney 2001: 5-11), por lo que no voy a referirlo por entero. Sí considero oportuno, de todas maneras, traer a colación los pasajes que son más

⁹³ Esta idea categórica no deja de ser irónica, si pensamos en el hecho de que tal evidencia no ha sido tan clara para muchos críticos desde que Marmorale y sus antecesores formularon la teoría de la datación tardía.

determinantes para fortalecer el consenso crítico de que el consular tacíteo es el mismo Petronio autor del *Satyricon*, que son al mismo tiempo los que más han contribuido a forjar la imagen que se ha formado de él la posteridad:

de C. Petronio pauca supra repetenda sunt. nam illi dies per somnum, nox officiis et oblectamentis vitae transigebatur; utque alios industria, ita hunc ignavia ad famam protulerat, habebaturque non ganeo et profligator, ut plerique sua haurientium, sed erudito luxu. ac dicta factaque eius quanto solutiora et quandam sui neglegentiam praeferebant, tanto gratius in speciem simplicitatis accipiebantur (Tac. *Ann.* 16. 18).

Sobre Gayo Petronio habrá que contar unas pocas cosas más. Pasaba los días entregado al sueño, la noche a sus deberes y a los placeres de la vida; de la misma forma que a otros los había hecho populares su constancia, a él su laxitud de costumbres y era considerado no un gañán y un depravado, como la mayoría de los que despilfarran su hacienda, sino por un hombre de lujos refinados. Sus palabras y hechos, cuanto más despreocupados y más revelaban su despreocupación, eran considerados con gran agrado como una prueba de su sencillez.

El problema del *praenomen* no es tal apenas se piensa en la escasa transmisión del texto de los *Annales*, que debemos tan solo a la persistencia de los códices mediceos⁹⁴. Plinio el Viejo y Plutarco hablan de un Tito Petronio que es, con bastante probabilidad, el mismo individuo que retrata Tácito –de hecho ese es el *praenomen* indicado en Tac. *Ann.* 16.17–. Sabemos también que hacia el año 60, un tal Tito Petronio fue cónsul (Bagnani 1954a: 50). Puede pensarse así que el *praenomen* *Gaius*, dado en forma abreviada por Tácito puede ser una errata del copista por la “T” o por, incluso, la inexistencia de *praenomen* alguno en el texto que toma de referencia el mediceo segundo – sería, al fin, una interpolación.

⁹⁴ La edición oxoniense de Fisher (1906) nota en la *praefatio* (v): *libros xi-xvi etiam uno codice, Mediceo altero, superstites habemus, qui Langobardicis litteris scriptus in eadem Laurentiana biblioteca (plut. lxviii. 2) hodie conservatur* “los libros del XI al XVI se conservan en un único código, el Mediceo segundo, que está escrito en caracteres lombardos y se conserva en la misma Biblioteca Laurenziana” (Reynolds 1983: 406-407).

Por otra parte, el sintético retrato que elabora el historiador de este Petronio es el de un artista del ocio, un consumado pervertidor del orden moral de las cosas, capaz de que la opinión de los demás sea la inversa de lo que implican, en una rígida valoración ética, el despilfarro y una vida entregada al lujo y el ocio. Este *ganeo et profligator* es una de esas seductoras figuras de la cultura que han fascinado a la posteridad por atentar bruscamente contra los cánones de la conducta moral, por la exquisitez sibarítica y por justificar el modo de vida “epicúreo” retorciéndolo a la expresión más radical del término, lindante acaso con el hedonismo exacerbado.

De este retrato se aprovecha así mismo Henryk Sienkewickz para el Petronio de *Quo Vadis?* –interpretado genialmente por Leo Genn en la magnífica adaptación cinematográfica de Mervyn LeRoy (1951)–: sabemos que el escritor polaco era de carácter e ideología conservadora, a decir de García Gual (1995: 199), despreciaba a Zola y el naturalismo y sentía una atracción peligrosa por el melodrama folletinesco. Sin embargo, su Petronio es tremendamente simpático y agradable, uno de los personajes más atractivos de la famosa novela histórica que tanta culpa ha tenido en la percepción popular del papel de Nerón en el incendio de Roma y en las primeras persecuciones contra los cristianos (Champlin 2003: 48-50). La rectitud moral del escritor polaco no pudo sustraerse al encanto del Petronio tacíteo, dulce tañedor de vicios elegantes.

Es normal, por tanto, que este carácter se ponga en relación con el del autor del *Satyricon*, sin que sea tan raro a poco que se piense que Tácito deje de nombrar el título de una obra que la tradición, por fortuna, ha dejado con vida en parte. Es Bagnani (1954a: 24-25) quien en su estudio sobre Petronio, expresó a la perfección, en términos de conflicto filosófico –entre la visión del riguroso Tácito y el irracional poder de atracción de su figura– esta insoslayable relación:

If the *Satyricon* is of the time of Nero it follows inevitably that it was written by the Petronius of Tacitus [...] That an anonymous work written at this time should have been fathered on him is so intrinsically improbable and so devoid of any

semblance of proof as to require no contradiction [...] The space that Tacitus devotes to Petronius is actually a confirmation of the importance of Petronius as an author [...] Petronius was not one of the more important figures of the time; the interest that Tacitus so clearly shows must be due to some other reason, and that reason can only be literary [...] Of course we can hardly expect that Tacitus, that high-minded and serious Stoic [...] should openly avow his fascination and admiration.

Algunas de las afirmaciones de Bagnani pueden parecer discutibles⁹⁵. Sin embargo no parece andar errado en el corazón de su razonamiento: es muy difícil que un autor tan sintético como Tácito tomara la decisión programática de describir por extenso a una persona cuya importancia parece proceder tan solo, a simple vista, de una forma de ser cautivadora.

dein revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobavisset (Tac. *Ann.* 16. 18).

Entregado por fin a los vicios o por su imitación de los vicios, fue aceptado en el círculo más íntimo de Nerón, como juez de la elegancia, hasta el punto de que aquel no consideraba nada agradable o grato sino aquello a lo que Petronio había dado su aprobación.

La supuesta identificación entre ambos personajes viene desde lejos. Por esa razón es más que probable que la tradición manuscrita nos haya transmitido junto al nombre de Petronio el *cognomen Arbiter* (Sullivan 1968: 30-31). Dicho *cognomen* no se atestigua en ningún otro lado. Es Bagnani (1954a: 53) también quien elabora un cuidadoso árbol genealógico de la *gens Petronia*. Su razonamiento le impide aceptar la identificación del consular descrito por Tácito con *T. Petronius Niger*, cónsul en algún momento entre el año 60 y el 70, como atestiguan las tablillas de Herculano (Bagnani 1954a: 50, Schmeling 2011: xiii).

⁹⁵ Bagnani (1954a: 27-46) dedica un amplio capítulo de su estudio a defender su hipótesis de que el *Ludus* senecano, obra a la que nos referimos con el nombre de *Apocolocyntosis* –que para él no son la misma obra, esto es, que la *Apocolocyntosis* sí era de Séneca pero se ha perdido–, único ejemplo de menipea que conservamos, es en realidad obra de Petronio.

Para Bagnani, así, el *praenomen Gaius* es perfectamente admisible a vista de la prosopografía de la edad neroniana y de los Petronios conocidos.

Habría dos ramas de la *gens*, cuyo antepasado común más conocido sería un *C. Petronius praefectus Aegypti* (Bagnani 1954a: 53). De dos descendientes procederían dichas ramas. En una encontramos al cónsul Tito Petronio Niger, familiar sin duda, acaso hijo, de *C. Petronius Pontius Nigrinus*, cónsul el año 37 (Bagnani 1954a: 54-55); en la otra, siempre según Bagnani, a nuestro Petronio, descendiente de un *Publius Petronius Turpilianus*, triunviro para la acuñación de moneda el año 19 antes de Cristo (Bagnani 1954a: 56) –acaso su abuelo.

Sin embargo, no parece necesario para la moderna crítica petroniana forzar la dicotomía. No hay dificultad en entender que el *cognomen Niger* –en directa relación con el proconsulado en Bitinia– pudiera ser el del mismo individuo descrito por Tácito, Plinio y Plutarco (Walsh 1970: 67-70, Schmeling 2011: xiii).

neque tamen praeceps vitam expulit, sed incisas venas, ut libitum, obligatas aperire rursum et adloqui amicos, non per seria aut quibus gloriam constantiae peteret. audiebatque referentis nihil de immortalitate animae et sapientium placitis, sed levia carmina et facilis versus. servorum alios largitione, quosdam verberibus adfecit. iniit epulas, somno indulisit, ut quamquam coacta mors fortuitae similis esset. ne codicillis quidem, quod plerique pereuntium, Neronem aut Tigellinum aut quem alium potentium adulatus est, sed flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et novitatem cuiusque stupri perscripsit atque obsignata misit Neroni (Tac. *Ann.* 16.19).

Y no se dio prisa por arrojar el último aliento, sino que tras cortarse las venas, se las volvía a cerrar a voluntad, se las abría de nuevo mientras hablaba a sus amigos, no de asuntos serios o de los que sirven para alcanzar la gloria de la integridad. Escuchaba no a los que le hablaban sobre la inmortalidad del alma y de lo que place al sabio, sino a los que recitaban canciones ligeras y versos sencillos. A unos esclavos los colmó de regalos, a otros de azotes. Celebró un banquete, se dejó vencer por el sueño de manera que su muerte forzosa pareciera semejante a la fortuita. Ni siquiera, como hacían la mayor parte de

los que morían, se puso a adular a Nerón o Tigelino o a poderoso alguno, sino que las aberraciones del príncipe y la extravagancia de cada depravación las dejó por escrito poniendo en la cabecera nombres de depravados y mujerzuelas y se las envió a Nerón tras sellarlas.

Finalmente, si en algo hay que darle la razón a Bagnani (1954a: 25), es en la supuesta motivación literaria de Tácito para dedicar a Petronio casi tanto espacio como a Lucano. Es el retrato de su suicidio –amén de tan literario *per se*, improbable e imposible, tan antiestoico como es, en certera oposición al de Séneca, con ese abrirse y cerrarse las venas a voluntad, haciendo un juego de la propia muerte (Hinojo 2004: 307⁹⁶):

[...] I cannot help feeling that, in his description of the death of Petronius, the Stoic Tacitus was uncomfortably aware that the way this dandy met his death was far more dignified than the Stoic posturings of Seneca or Thræsea [...] The *Satyricon* was written for the amusement of Nero and his *pauci familiares* on the occasion of the Neroneia of a.d. 60 [...] Tacitus had read him and reluctantly admired him, but we can hardly blame him for not publicly declaring his admiration.

Otro punto en común, por último, entre ambos Petronios, es el punto de partida para nuestro siguiente objeto de estudio: el Petronio de Tácito es apresado en Campania, donde parece que tenía propiedades (*et Cumas usque progressus Petronius illic attinebatur* [Tac. *Ann.* 16.19]). Parece un amable giro del destino, así, que el *Satyricon* se desarrolle mayormente en la tierra de Parthenope.

⁹⁶ “Es evidente que el relato del suicidio de Petronio contrasta con la mayoría de los narrados por Tácito; el historiador ha sabido evocarlos rememorando y haciendo presentes sus diferencias y sus coincidencias para incrementar esa sensación de terror, de muerte violenta, de crueldad que recorre toda su obra. Con todo, nos parece, como acertadamente señala Syme, que es el contrapunto antagónico del de Séneca, tanto por sus reminiscencias textuales, como por la atención que les dedica a ambos, por los tintes dramáticos y por su cuidada elaboración”.

2. LOS ESCENARIOS DEL *SATYRICON*: EL VIAJE A NINGUNA PARTE

No podremos saber nunca la auténtica extensión de la obra de Petronio. La información, única, del *Codex Parisiensis lat. 7989 olim Traguriensis* de que los fragmentos allí incluidos corresponden a los libros decimoquinto y decimosexto no aparece en ningún otro manuscrito. Existen, no obstante, otras referencias a la existencia en el siglo XV de otro, procedente de Colonia, que contenía el libro decimoquinto, un testimonio en los fragmentos (Petr. fr. 7) que nos asegura que el episodio de Cuartila (Petr. 16-26.6) pertenecía al libro XIV y un glosario antiguo del siglo X (*Codex Harleianus 2735*) que también pone en conexión parte de lo que tenemos con el libro decimoquinto (Schmeling 2011: xxii, Reynolds 1983: 295-300).

Así las cosas, parecería que la extensión de la obra habría sido bastante mayor de lo que conservamos y no hay razón aparente para dudar de las fuentes que nos reportan que lo que tenemos pertenece a esos tres libros. En todo caso, los intentos de reconstrucción son, como advierte Sullivan (1968: 38), meramente especulativos, eso sí, siempre a partir de ciertas evidencias que se reiteran en cualquier acercamiento crítico y que se pueden resumir en las siguientes cuestiones: existe un vínculo entre Petronio y Marsella, donde con toda probabilidad debía comenzar la narración (Courtney 2001: 43-45, Jenson 1997: 124-133); hay un paralelismo en el origen del error de Encolpio con los motivos épicos de la *ira deum* y la plaga que ha de ser aplacada (Petr. 126.18); el camino va de norte a sur y llega a un punto de no retorno en Crotona (Petr. 116-141), por lo que se puede suponer un nuevo rumbo hacia Oriente, probablemente a Egipto (Schmeling 2011: xxv) y, finalmente, Lampsaco, cuna de Príapo.

Respecto a lo primero –que es lo que más probable nos resulta a la vista de estos testimonios–, Servio nos informa de que Petronio relató las medidas que tomaba la ciudad de Marsella ante una plaga:

nam Massilienses quotiens pestilentia laborabant, unus se ex pauperibus offerebat alendus anno integro publicis <sumptibus> et purioribus cibis. hic postea ornatus verbenis et vestibus sacris circumducebatur per totam civitatem cum execrationibus, ut in ipsum reciderent mala totius civitatis, et sic proiciebatur. hoc autem in Petronio lectum est (Serv. A. 3.57).

Pues cada vez que los de Massilia sufrían una epidemia, uno de entre los pobres se presentaba voluntario para ser alimentado a costa del gasto público y con los mejores alimentos durante todo un año. Después, ornado con ramas de mirto y trajes sagrados se le daba una vuelta por toda la ciudad en medio de maldiciones que hacían caer en él los males de toda la ciudad y de tal manera se le echaba de ella.

También en Sidonio Apolinar hay un conocido pasaje, donde, en el contexto de una alabanza a los grandes autores del pasado⁹⁷, el autor se refiere a Petronio de la siguiente manera:

et te Massiliensium per hortos
sacri stipitis, Arbitrator, colonum
Hellespontiacum parem Priapo.

(Sidonius Apollinaris 23. 155-157)

Y a ti, Árbitro, adorador de la estaca
sagrada en los jardines de Marsella,
igual al Priapo del Helesponto.

A tenor de los fragmentos de Servio y Apolinar se ha pensado que Petronio podía ser natural de Marsella, pero la lógica dice que es allí donde comenzaba el *Satyricon* (Courtney 2001: 43-45): de hecho es lícito pensar que Encolpio era *unus ex pauperibus*⁹⁸, una de esas víctimas propiciatorias relacionadas con el ritual del *pharmakon* que atestigua Servio en su texto. En realidad, Apolinar confunde la primera persona narrativa de Encolpio con la del propio Petronio

⁹⁷ Los autores aludidos son Cicerón, Tito Livio, Virgilio, Terencio, Plauto, Varrón, Salustio, Tácito, Petronio, Ovidio, Séneca y Marcial, curioso canon que nos revela un extraño aprecio hacia Petronio (Sidonius Apollinaris 23.145-165), a lo que no puede ser ajeno que Sidonio Apolinar fue obispo de Clermont-Ferrand, lugar cercano a Marsella.

⁹⁸ Encolpio se refiere a sí mismo como exiliado (Petr.81.3).

(Courtney 2001: 43-45) y caracteriza al autor como a su personaje. En todo caso, la razón del vagar de Encolpio –y la quintaesencia de su infortunio– parecería estar en una ofensa a Príapo –cualquiera que sea– a la que se alude inequívocamente en el texto que conservamos (Petr. 128).

Pero lo que me interesa destacar ahora es cómo la eventual extensión de la obra corre pareja a la escenografía geográfica de la misma⁹⁹. Se ha subrayado a menudo cómo los lugares son indeterminados voluntariamente por Petronio (Smith 1975: xix) pero es evidente que esa indeterminación corre pareja a la estrategia soterrada de imaginar dónde transcurre la acción. El viaje de Encolpio es un viaje moral, no solo físico, y el hecho de avanzar en dirección al sur, de descender en la geografía no puede ser fortuito. La extensión de la obra y la dirección de las jornadas de este antihéroe paradigmático tienen que ir inextricablemente unidas.

Cuando se analizan los intentos de reconstrucción de aquella estructura, vemos en todos los casos que el viaje de Encolpio –amén de la suposición de una mayor demora en los episodios a partir de la *Cena Trimalchionis*– se observa que la condición de desterrado y errante del protagonista del *Satyricon* corre pareja a las posibles intenciones de comprender por dónde transcurre el texto y hacia dónde llega. Y en un proceso de virtual restauración del *Satyricon* se ven con mayor nitidez los paralelismos con la otra obra de prosa de ficción conservada en el corpus de la literatura romana, las *Metamorphoses* de Apuleyo.

El carácter de Lucio no es el carácter de Encolpio. Pese a que guardan un evidente parentesco en el gran teatro de la prosa “proto-picaresca” (Walsh 1970: 224-243), lo que más les uniría, si es que lo que le sucede a Encolpio es que tiene que llegar a un lugar –sea Lampsaco u otro cualquiera– es su necesidad de librarse de una carga que es física y moral a un mismo tiempo (Walsh 1978: 19). Al igual que Lucio debe expiar la falta de medida y su mágica

⁹⁹ Según Schmeling (2011: xxiii-xxiv), el eventual trayecto de nuestros personajes sería el siguiente: Marsella / Baias / Puteoli / Crotona / Egipto / Lampsaco.

ambición con un constante peregrinar y la búsqueda de una manera de retornar a su forma humana, Encolpio vaga, sin que sepamos muy bien la razón –por más que imaginemos el sacrilegio marsellés en su origen– pero vaga, en una colección de episodios que difícilmente permite acercar al lector casual trazas siquiera de una armazón argumental.

El viaje y el movimiento son así la misma esencia del *Satyricon*. La dirección es, en lo que tenemos, vía sur y, por una curiosa coincidencia, buena parte de los escenarios de los fragmentos que conservamos se ubican en los lugares donde, según Tácito, fue hecho preso Petronio, *arbiter elegantiae* de Nerón, en Campania (Tac. *Ann.* 16.19).

Más curiosamente, dichos escenarios son los más griegos de la geografía italiana, por más que el trasunto entre Roma y Grecia es mucho más patente en Apuleyo. Así explica Sandy (1999: 82):

Apuleius likens the process of adapting a Greek work into Latin to a circus performer leaping from one moving horse to another (*Met.* 1.1.6). His choice of the adjective 'Graecanica' ('Grecian') instead of 'Graeca' ('Greek') at the beginning of *The Golden Ass* conveys the notion "adapted" (into Latin) "from Greek". In fact, Apuleius devoted most of his writing career to bridging the two classical cultures, to transmitting and interpreting the cultural accomplishments of the Greek East to the Latin West.

Lejos de ser, como las *Metamorphoses* de Apuleyo, un relato de esencia romana en escenarios griegos, el *Satyricon* se debate, en medio de la indeterminación de sus escenarios, por mezclar la gracia romana con los ingredientes de una cultura plenamente helenizada. Encolpio desciende claramente en su viaje, acaso desde las provincias del norte, pero en algún momento ha estado en Roma:

ego, scilicet homo prudentissimus, statim intellexi quid esset, et respiciens Agamemnonem 'mirabor' inquam 'nisi omnia ista de <cera> facta sunt aut certe de luto. vidi Romae Saturnalibus eiusmodi cenarum imaginem fieri'

(Petr. 69.9).

Yo, el más prudente de los hombres, claro está, apenas entendí lo que era, miré a Agamenón y le dije: 'Me sorprendería si todo eso no estuviera hecho de cera o más bien de barro. Vi en Roma que durante las Saturnales se hacían reproducciones de los alimentos de la cena de esta guisa'.

Desde luego, podría ser que la referencia a dicha estancia romana de Encolpio no pertenezca a este mismo error que se relata en el *Satyricon* pero sí que está claro que no se encuentra familiarizado con las costumbres romanas (Courtney 2001: 45). Ha adquirido ese conocimiento con la fuente de su peregrinaje. Sobre la presencia de Encolpio en Roma no se puede especular nada, pero sí hay que subrayar que algún autor ha intentado hacer una lectura simbólica de los espacios geográficos, que no serían los que se ven en el texto sino que bajo ellos se debería leer, alegóricamente, una distinta estancia: Crotona es, para Cameron (1970), un trasunto de Roma, idea que extrae del contraste entre la laboriosa Cartago que contempla Eneas (Verg. A. 1.418) y el pasaje del *Satyricon*, donde Eumolpo, Encolpio y Gitón observan Crotona desde un promontorio (Petr. 116.1).

La idea de Cameron es muy inteligente y enfatiza el presupuesto de que la parodia de Petronio va más allá de lo que parece leerse en primera instancia. El texto, la única ubicación geográfica precisa que tenemos –sin perder nunca de vista que se trata de una Crotona hecha producto literario por Petronio (Schmeling 2011: 443, Rimell 2002: 140-158)– es sorprendente en ese sentido e invierte la moral urbana de Virgilio:

nec quod esset sciebamus errantes, donec a vilico quodam Crotona esse cognovimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam. cum deinde diligentius exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum quodve genus

negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes, 'o mi' inquit 'hospites, si negotiatores estis, mutate propositum aliudque vitae praesidium quaerite. sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum curritis (Petr. 116.1).

Y en nuestro vagar no sabíamos qué era hasta que por un paisano supimos que se trataba de Crotona, ciudad antiquísima y en otro tiempo la principal de Italia. Al pretender saber con gran curiosidad qué hombres habitaban tan noble lugar o a qué clase de negocios se dedicaban fundamentalmente después de que las muchas guerras hubieran echado a perder sus recursos, nos dijo: 'Huéspedes, si sois hombres de negocio, cambiad de idea y buscad otra forma de ganáros la vida. Pero si como hombres de buena educación sostenéis que siempre hay que mentir, vais de cabeza a enriqueceros'.

Frente a ello, el texto de Virgilio:

corripuere viam interea, qua semita monstrat,
iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi
imminet adversasque aspectat desuper arces.
miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque et strata viarum.

(Verg. A. 1. 418-22)

Mientras, hicieron rápido el camino, por donde la ruta marcaba,
ya llegaban a la cima de la colina que mucho se cierne
sobre la ciudad y contempla desde arriba la ciudadela frente a ella.
Eneas se admira de las dimensiones, chozas era en otro tiempo,
se admira de las puertas y el jaleo y extensión de los caminos.

La relación entre ambos textos es evidente, entre otras cosas porque el pasaje de Virgilio es paradigmático de la contemplación del viajero. Cuando Eneas y los suyos admiran la enorme ciudad de Cartago se sorprenden del avance humano, invertido en Petronio en virtud de la decadencia de Crotona, expresado claramente en las palabras del individuo que saca a Encolpio, Eumolpo y Gitón de sus dudas y los lanza directamente al pillaje. Quizás sea el

instante en el que la parodia épica se ve más reforzada, el momento en el que Petronio pervierte concienzudamente la moral clásica con más contundencia.

Pero es que también hay una conexión entre la Cartago que ven los troyanos y el avance modélico de la propia Roma. Ambos pasajes traen también a la memoria el inicio de la primera elegía del cuarto libro de Propertio:

hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Romast,
ante Phrygem Aenean collis et herba fuit;
atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebos,
Evandri profugae procubuere boves
(Prop. 4.1.1-4).

Esto que ves, huésped, donde se halla la gran Roma,
antes del frigio Eneas colina y hierba fue
y donde se erige el sagrado palacio de Febo Naval,
se tumbaron los bueyes de Evandro en su huida.

Nuevamente he aquí el motivo, explotado, de la ciudad magnánima que crece de la nada. En el texto virgiliano es de notar la expresión *magalia quondam*, de origen púnico¹⁰⁰, opuesta a la *molem* virtuosa que ha levantado el tesón cartaginés. Frente a ello, en la Crotona de Petronio solo queda un *aliquando Italiae primam*, un pasado dorado¹⁰¹. Según Schmeling (2011: 443):

The last episode in the extant *S.* occurs at Croton in southern Italy, a city which had once been great and luxurious and is now probably only a ghost town [...] E.'s Croton is of course a literary creation. After the shipwreck of 115 our heroes are washed ashore in imitation of Aeneas' arrival near Carthage (shipwreck, picture of a distant city, portrayal of the locals by unnamed informer, all material for epic echoes of Virgil and Homer).

¹⁰⁰ Así llama Plauto a los suburbios de Cartago (Pl. *Poen.* 86).

¹⁰¹ Tito Livio nos muestra su tiempo de prosperidad (Liv. 24.3, 34, 45.4-5). Tras la guerra contra Sibarís en 510 a. C., Crotona se convirtió en la ciudad más poderosa de las antiguas colonias griegas del sur de Italia y su esplendor se mantuvo, al menos, hasta las guerras con Pirro. Tras la Segunda Guerra Púnica, Crotona entró en ese estado de decadencia que aprovecha literariamente Petronio (Smith, Wayte y Marindin 1890).

Así pues, aunque Crotona es un lugar geográfico y concreto, definido por el narrador y establecido en el mapa de los vaivenes de los personajes del *Satyricon*, en cierta forma la decadencia simbólica –sea o no un trasunto de Roma como quiere Cameron– se reforma en un ambiente fantasmal que es patente a lo largo del artificioso capítulo, preñado de exageración literaria, del frustrado romance de Encolpio/Polyeno y Circe (Petr. 126-141). Schmeling es, así, extremadamente agudo al utilizar para describir la Crotona petroniana el sintagma “ghost town” –ya empleado por Walsh (1970: 75).

El caso de los otros escenarios es mucho más discutible porque ni siquiera podemos estar seguros de que lo que sucede ocurra realmente allí. En Petr. 81.3, aparece un monólogo de Encolpio que ha sido objeto de gran discusión entre la crítica:

ergo me non ruina terra potuit haurire? non iratum etiam innocentibus mare? effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter <tot> audaciae nomina mendicus, exul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus? et quis hanc mihi solitudinem imposuit? (Petr. 81.3).

¿Cómo no me tragó la tierra con un terremoto? ¿Por qué no el mar que arroja su ira contra los inocentes? ¿Escapé a un juicio, vencí a la arena del anfiteatro, maté a un huésped para, entre tantos nombres que designan la audacia quedar como un mendigo, lejos, en un cutre albergue de una ciudad griega? ¿Y quién me impuso esta soledad?

Sobre la ubicación exacta de esta *Graeca urbs* se ha escrito mucho (Schmeling 2011: 343-344¹⁰²). No podemos descartar, desde luego, que en algún fragmento se dijera el nombre de la ciudad, pero el hecho es que en lo que tenemos no se nombra. Sin embargo, se dan varios datos que excluyen, aparentemente, la posibilidad de que sea otra ciudad diferente a Puteoli, la

¹⁰² Schmeling (2011: 343) actualiza el problema, planteando la cuestión en los siguientes términos: “Does P. mean for the reader to think of a specific city for the location of the *Cena*? Or is it an imaginary or composite site?”.

actual Pozzuoli¹⁰³, donde transcurriría así la mayor parte de lo que conservamos, a excepción del episodio de Crotona y el viaje por mar¹⁰⁴.

Sullivan (1968: 47) resume con gran concisión las razones que parecen argumentar –según él de manera indiscutible– tal identificación: está en la costa de Campania (Petr. 81.1¹⁰⁵), se trata de una colonia administrada por ediles (Petr. 44.12¹⁰⁶), tiene un anfiteatro (Petr. 45.4¹⁰⁷) y un circo (Petr. 70.13¹⁰⁸), desde allí se llega directamente a Capua (Petr. 62.1¹⁰⁹), la basílica es tan nueva como para que se recuerde cuando no existía (Petr. 57.9¹¹⁰), había cuerpo de bomberos (Petr. 78.7¹¹¹) y de seviros (Petr. 30.2¹¹²) y existían contactos con Oriente (Petr. 38.3¹¹³). Según Sullivan, no existía durante la primera mitad del siglo I d. C. ninguna ciudad que satisficiera todas estas condiciones a excepción de Puteoli y como consecuencia de ello se acepta

¹⁰³ Allí llegarían a través de la *crypta Neapolitana* citada en el fragmento 16 (Courtney 2001: 45).

¹⁰⁴ Antes de llegar a Puteoli se supone que en algún momento han estado en Baias: *exhorruit Tryphaena et 'putes' inquit 'una nos dormiisse; nam et mihi simulacrum Neptuni, quod Bais <in> tetrastylō notaveram, videbatur dicere: "in nave Lichae Gitona invenies"* (Petr. 104.2) “se pasmó Trifena y dijo: –Podrías pensar que hemos dormido juntos; pues también me pareció que la estatua de Neptuno que había visto en un pórtico en Baias me dijo: ‘En la nave de Licas encontrarás a Gitón’”. Pero como bien afirma Courtney (2001: 45), este pasaje solo confirma que Trifena ha estado allí.

¹⁰⁵ *collegi sarcinulas locumque secretum et proximum litori maestus conduxī* “recogí mis maletillas y triste me marché a un lugar oculto y cercano a la playa”.

¹⁰⁶ *haec colonia retroversus crescit tamquam coda vituli. sed quare habemus aedilem non trium cauniarum, qui sibi mavult assem quam vitam nostram?* “esta colonia crece al revés, como la cola de un ternero. ¿Pero por qué tenemos un edil de pacotilla, que se preocupa por una moneda más que por nuestra existencia?”..

¹⁰⁷ *et ecce habituri sumus munus eccellente in triduo die festa; familia non lanistica, sed plurimi liberti* “y hete que habremos de tener unos excelentes juegos gladiatorios durante tres días de fiesta; no serán gladiadores de profesión, sino que habrá muchos libertos”.

¹⁰⁸ *'si prasinus proximis circensibus primam palmam'* “si en los próximos juegos del circo la primera palma se la llevan los verdes”.

¹⁰⁹ *forte dominus Capuae exierat ad scruta scita expedienda* “casualmente mi amo había marchado a Capua para liquidar unas cosas sin valor”.

¹¹⁰ *adhuc basilica non erat facta* “todavía no se había construido la basílica”.

¹¹¹ *itaque vigiles, qui custodiebant vicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum effregerunt ianuam subito* “así que los bomberos que vigilaban la zona cercana pensaron que ardía la casa de Trimalquión y rompieron rápidamente la puerta”.

¹¹² *'C. Pompeio Trimalchioni, sevirō Augustali, Cinnamus dispensator'* “a Gayo Pompeyo Trimalquión, sevirō Augustal, su administrador Cinamo”.

¹¹³ *mel Atticum ut domi nasceretur, apes ab Athenis iussit afferri; obiter et vernaculae quae sunt, meliusculae a Graeculis fient. ecce intra hos dies scripsit, ut illi ex India semen boletorum mitteretur* “para que se produjera aquí miel del Ática, ordenó que le fueran traídas abejas de Atenas; como el que no quiere la cosa, también las que son de aquí se harán mejores gracias a las griegas. Mira tú que durante estos días dejó escrito que le fueran enviadas semillas de setas desde la India”.

generalmente que es esta ciudad del golfo de Nápoles la sede de los episodios más conocidos del *Satyricon*, incluso de la *Cena Trimalchionis*¹¹⁴, en detrimento de otras localidades cercanas como Pompeya o la propia Capua.

Siendo más o menos clara esta adscripción geográfica, a la vista de tan abrumadora colección de pruebas, es lícito dudar de ello si quiera por el prurito de desconfianza ante lo que parece más obvio. Puteoli no es citada en ningún momento mientras que Crotona, que sí lo es, parece acomodarse a una descripción fundamentalmente ficticia, tal y como reconoce el propio Sullivan (1968: 47) en su descripción del problema que, además, pasa por encima de un hecho al que no parece haberse prestado demasiada atención:

His accurate knowledge of the area is understandable in one who owned a villa at nearby Cumae.

Esto es, que el conocimiento, no solo geográfico, sino social y económico de la zona puede ser una vía indirecta para poner en conexión nuevamente al autor de esta obra y al individuo descrito por Tácito. Más allá de ello, tenemos una compleja ecuación, una ciudad que parece que se pretende poner en enigma – pese a que hay que recordar que podría ser citada en un fragmento perdido– pero se describe con exactitud y rigor, y otra que no es más que un fantasma de la ciudad real que se localiza con concreción, bajo el nombre de Crotona, acaso con intención simbólica. Exactitud indefinida frente a inexactitud concreta. Según Sullivan (1968: 47):

What has confused the issue is the suggestion made by Paratore and elaborated by Marmorale that it is an imaginary city and not meant to be identifiable. Now, strangely enough, this notion fits better the last part of the extant narrative where Croton is named but is in no way realistically described.

¹¹⁴ La versión cinematográfica de Fellini (1969) ubica el episodio de la *Cena* en un ambiente opresivo, lleno de humo, que remite a los sorprendentes escenarios naturales volcánicos que son imborrables de la memoria de cualquiera que haya visitado alguna vez la “solfatará” de Pozzuoli.

In the case of the *Graeca urbs*, even if it were not named, the town in Petronius' mind was clearly Puteoli.

Las implicaciones simbólicas de este juego –en el supuesto de que lo haya realmente– son enormes. La teoría desarrollada por Marmorale (1948: 117), a partir de una idea sugerida por Paratore, no es ajena a ella. Walsh (1970: 75-76) la suscribe sin reservas, pese a la contundencia de la argumentación de Sullivan:

The town has been variously identified, but more probably Petronius has deliberately refrained from setting these events in an identifiable Italian city. This *Graeca urbs* which is a Roman colony with a decaying harbor is a composite creation. So too after the journey by ship the final four episodes are set in no existent city but in one with the symbolic name of Croton. For by the first century Croton was a ghost city, attempts to revitalize the town which was formerly a byword of luxurious life having failed.

La indefinición (Smith 1975: xix¹¹⁵) parece, así, mucho más acorde a la naturaleza simbólica del *Satyricon*. No existe una necesidad real de ubicar los espacios por más que el entorno campano se haga evidente, en un intento de cimentar el carácter errante de Encolpio con la pátina helenizante de los espacios del sur de la península itálica. La fantasía de escenarios fantasmales, incluso bajo un nombre concreto, son mucho más apropiados a una obra donde los personajes no parecen encontrarse en ningún sitio, a sabiendas de que ese hecho, en sí, ha de significar más de lo que aparenta.

¹¹⁵ "It is quite posible, then, that Petronius did not attach much importance to the precise location of the *Cena*". En la introducción que hace Codoñer (2008: xviii) a una edición reciente de la traducción del *Satyricon* de Rubio (1978), esta autora repara en un dato curioso, el tiempo que tardan en llegar nuestros personajes desde su destino a Crotona, con una tormenta de por medio. Tan solo es un día y medio, lo cual parece muy poco tiempo para el trayecto normal desde Puteoli a Crotona. Según Codoñer habría que ubicar la ciudad más al sur, en la Magna Grecia. En realidad, ella misma pone el dedo en la llaga al afirmar, entre las opciones que baraja, que "huelga el buscar una identificación realista de los lugares".

3. UNA OBRA SINGULAR: SÁTIRA Y *SATYRICON*

El carácter inclasificable de la obra que nos ocupa se manifiesta en la perenne discusión sobre el género al que pertenece (Christesen y Torlone 2002: 136¹¹⁶). Tal porfía se provoca, ante todo, por la ausencia de un antecedente griego o romano, pese a que el fragmento papiráceo *POxy. 3010*, conocido como *lolao* (supra: 24, nota), remita a un posible paralelo o, al menos, a una obra semejante en algún momento de la antigüedad (Parsons 1971: 53-68, Carmignani 2009).

La apetecible opción metódica de conectar el *Satyricon* con la novela griega de amor y aventuras es peligrosa de puro evidente, pero a fin de cuentas el texto de Petronio suele revelarse, si acaso, como un reverso paródico de aquellas (Vannini 2007: 70-72), en especial si pensamos brevemente en el proceso de recepción: el destinatario del *Satyricon* no tenía las mismas características que el de las obras de Jenofonte de Éfeso o Caritón (Coffey 1976: 184¹¹⁷).

Si bien no es posible adscribir el *Satyricon* categóricamente a ningún género conocido, es claro que se trata de una obra de ficción escrita en prosa y tan solo hay otro texto comparable a ella en este sentido, la “novela” de Apuleyo, las *Metamorphoses*. El comentario de Schmeling (2001: xxx) es muy conciso en este particular a la hora de abordar la naturaleza del problema:

For diagnostic purposes and reasons of personal prejudice we should like to place the *S.* under the large umbrella of what we now term a novel. Though we often refer to Panayotakis (1995) on *P.*'s use of elements of the mime, we do not wish to imply that we read the *S.* as a mime [...] It is of course an anachronism to refer to the *S.* and the other ancient works of extended narrative prose fiction as novels. The label, however, has been used for some years by

¹¹⁶ “Separating the *Satyricon* from the ancient novel and re-locating it within a Roman literary tradition of genre mixing clarifies many of the imperatives shaping the *Satyricon* and suggest that claims about realism must be treated with caution”.

¹¹⁷ “Our knowledge of the range of the Greek novel may be defective and the extant romances not entirely representative. Also, as ancient theorists ignore this genere, we have no statements about its *modus operandi*”.

classicists, now even by scholars in modern languages, and seems to have stuck to its object. The *S. of P.* is certainly the best-known in our day of the novels from antiquity [...] why it is not cited early and often is puzzling.

En efecto, decir que el *Satyricon* es una novela, en el sentido moderno del término, no es apropiado pues al referirnos a la prosa de ficción antigua de esta manera debemos hacer la salvedad de que lo hacemos por convención. Así lo hace Schmeling en el pasaje referido. Walsh (1970: 1), por su parte, tituló a su estudio sobre las obras de Petronio y Apuleyo *The Roman Novel* no sin advertir que “‘The Roman Novel’ is perhaps a grandiose title under which to present the comic romances of Petronius and Apuleius¹¹⁸”.

La conexión entre estos dos textos es evidente, por así decir, salta a la vista incluso al lector más casual. Comparten una textura literaria común además de características formales –como el narrador en primera persona– y rasgos temáticos, muy en especial el marcado tono erótico y la escabrosidad de algunas escenas¹¹⁹. Las historias insertas, de tradición milesia, son comunes también (Jensson 1997).

Pero las diferencias entre ambas obras son también notables: formalmente también se manifiesta pronto al lector el uso esporádico en el *Satyricon* de pasajes en verso (Connors 1998); hasta tal punto que se suele decir que la obra de Petronio está escrita en “prosimetro”. Este hecho parece poner en relación el texto petroniano con el género de la sátira menipea¹²⁰ cultivada por Varrón, con la dificultad añadida a esta idea de que a veces es complicado interpretar adecuadamente la poesía de Petronio en contexto: los versos del

¹¹⁸ Walsh aquí opone los términos ingleses “novel” y “romance”, una dicotomía más difícil de plasmar en español, habida cuenta de la evolución semántica del término “romance”. Perry (1967), por su parte, no dudó en titular su clásico estudio *The Ancient Romances*.

¹¹⁹ Conviene recordar –para quien piense que el *Satyricon* supera en el particular los registros de las *Metamorphoses*– que no hay pasaje tan obscenamente pornográfico en el texto de Petronio como la aventura zoofílica habida allí con una matrona (Apul. *Met.* 10.19.20-22), narrada, eso sí, con gran delicadeza, lo que acaso empujaría a Menéndez Pelayo (1905: 25) a hacer este juicio: “Apuleyo, en quien la obscenidad es menos frecuente y menos inseparable del fondo del libro”.

¹²⁰ En especial desde la tesis de Rosenblüth (1909). Recientemente Conte (1996: 140-170) ha argumentado poderosamente contra esta adscripción.

Satyricon aparecen en ciertas ocasiones abruptamente y desafían la lógica discursiva –se discute a menudo, incluso, su colocación en la secuencia textual¹²¹–. Así dice Slater (2009: 22) del poema que aparece en Petr.15.9¹²², aparentemente en boca de Encolpio:

This could be an utterance in character by Encolpius, and the first person verb might initially incline us in that direction, but it is certainly not part of the story being told. Instead it seems to be a reflection after the fact, but with no way of telling how much after the fact.

En efecto, muchos de los pasajes poéticos del *Satyricon* aparecen repentinamente, como reflejos más o menos evidentes del contexto (Connors (1998: 4¹²³). Courtney (2001: 33) opina que los versos reproducen el pensamiento de Encolpio, que Petronio hace uso de ellos no en virtud de la conexión de su obra con la sátira menipea, sino de sus propios propósitos literarios:

The upshot is that Petronius adopts prosimetrum not to convey ‘Menippean’ manner or content, but just as a form suitable for his literary purposes.

Lo sorprendente es que no solo Encolpio parece emplear el verso, sino de igual forma otros personajes del *Satyricon*, de menor estatura moral –si cabe– e intelectual. Por ejemplo, Cuartila interrumpe sus condiciones de tregua de la siguiente manera:

quod si non adnuissetis de hac medicina quam peto, iam parata erat in crastinum turba quae et iniuriam meam vindicaret et dignitatem:

¹²¹ Esto ocurre, por ejemplo, con el poema incluido en Petr.14.2 que en un grupo de manuscritos está ubicado antes, en Petr.13.4 y dependiendo de ello lo “pronunciaría” Encolpio o, lo que es mucho más extraño y nos ofrecen las modernas ediciones, Ascilto (Slater 2009: 22).

¹²² *nolo quod cupio statim tenere, / nec victoria mi placet parata* “no quiero lo que deseo tener al instante / ni me gusta la victoria fácil.

¹²³ “Petronius’ poems are an integral part of the fictional space of the *Satyricon* [...] Only from being attentive to all of what is vivid, funny, melancholy, puzzling or off-putting about this novel can we understand what it can tell us about Latin literature and culture”.

contemni turpe est, legem donare superbum:
hoc amo, quod possum qua libet ire via.
nam sane et sapiens contemptus iurgia nectit,
et qui non iugulat, victor abire solet
(Petr. 18.6).

Pero si no hubieseis asentido a este remedio que os pido, estaba ya dispuesta para mañana un pelotón para vengar la injuria lanzada contra mí y mi dignidad:

Es horrible ser despreciado, digno de orgullo dar leyes:
lo que me gusta es que puedo andar por donde me place.
Pues incluso el sabio despreciado planea pleitos
Y quien no se atasca suele marcharse vencedor.

El problema semiótico de tan extemporáneo abrupto poético no es baladí. Si aceptamos el entronque del *Satyricon* con la menipea, la aparición de estos versos es coherente, pero negándolo nos forzamos a situar a Petronio en un territorio completamente original y extremo. En cierta manera, los pasajes versificados actúan a menudo como una glosa a la simbología, reforzando el carácter de la prosa y enfatizando poéticamente el objetivo del autor.

En este pasaje concreto, las palabras –que nos da igual, en realidad, que las pronuncie Cuartila o no– evocan la función del coro griego, amplificando la idea original: el par *si non adnuissetis / contemni turpe est* está en exacta correlación, pronunciando el mismo mensaje bajo otro contorno semántico. El primer pentámetro, a su vez, funciona como una sentencia gnómica que parece caracterizar a Cuartila pero que, en sustrato profundo, retrata la libertad reprimida de Encolpio, constreñido a no avanzar. Así, sobre algunos pasajes versificados habremos de volver en el ulterior análisis de los símbolos.

El mimo literario¹²⁴ también parece participar en la naturaleza literaria del *Satyricon*. Este telón de fondo se percibía ya desde antiguo, como se atestigua en el apologista cristiano Mario Mercator (*Libri subnotati in verba Juliani* 4.1), que escribe entre los siglos IV y V d. C. Panayotakis (1995) ha dedicado un estudio completo a este particular donde sublima el problema: según él, si bien no existe estudioso de la obra que haya ignorado el fenómeno, hay, por el contrario, gran desacuerdo en definir el límite y la función que desempeña dentro de ella.

El libro de Panayotakis analiza cada pasaje del *Satyricon* como si de una pieza teatral se tratara, llegando al extremo –sugerido– de considerarlo una farsa teatral en prosa (Panayotakis 1995: 196). Lógicamente es la *Cena Trimalchionis* uno de los lugares del texto donde es más interesante la aplicación de este método de análisis teatral que permite dilucidar el impacto del mimo en Petronio –*spectaculum Trimalchionis*¹²⁵–. Cualquier teoría teatral – que difícilmente podrá obviar, en el contexto de la comedia, la figura del héroe o antihéroe¹²⁶–, es, en efecto, aplicable a la *Cena Trimalchionis*, escena relativamente estática en su desarrollo pero dinámica en su facundia.

El trabajo de Panayotakis (1995: 191) ha enfatizado el papel del universo teatral en la órbita petroniana –que se condensa en parte de un hexámetro que aparece en el contexto de la porfía entre Ascilto y Encolpio por Gitón: *grex agit in scaena mimum* (Petr. 80.9)– cuidando de no incurrir en la categórica lectura de la obra como un mimo total:

¹²⁴ Si consideramos que el mimo de Laberio o Publilio parece haber sido un género heterogéneo con la intención de reproducir más que ningún otro la realidad –tal y como sugiere su nombre–, es posible que, amén de las chocarreras obscenidades que tenían lugar en escena, cupiera en él la representación de acciones de elevado tono moral (Panayotakis 1995: xii-xix).

¹²⁵ Así titula Panayotakis (1995: 52) el capítulo dedicado a la *Cena Trimalchionis*.

¹²⁶ Muy interesante en este sentido es el estupendo artículo de Romano (2001) sobre el héroe cómico, plautino ante todo. Este tipo de héroe, paralelamente al trágico, es un personaje rígido caracterizado por la vanidad y disociado del mundo que lo rodea, Trimalquión aquí, lógicamente.

It is essential to stress once more [...] the unlikelihood that 'Petronius' work of comic prose fiction can be reduced to a string of low comedy 'skits', intended for performance.' Nor should one argue that Petronius was re-working in a sophisticated way scenarios of mimic performances which he had himself watched or had included in his vast reading-repertoire.

Así, otros géneros teatrales como la *palliata* (Panayotakis 1995: 191), ya extinta en tiempos de Petronio, han contribuido a dar al *Satyricon* su peculiar e inclasificable forma, tan difícil de categorizar. Elementos escénicos se agregan a la parodia de los géneros tradicionales –la épica salpica, en flagrante inversión moral, buena parte de los episodios, reutilizando los *topoi* a través de la máscara de antihéroes burlescos–, pero la intención de Petronio queda escondida en un marasmo de sutileza simbólica tan difícil de aprehender como la filiación genérica.

En este estado de cosas, conviene volver la mirada a la naturaleza satírica del *Satyricon*. Y no solo porque se pueda relacionar la naturaleza del texto petroniano con los parámetros de la menipea, en virtud de la inserción de pasajes versificados. Es en ese contexto, en el de la tradición de la sátira menipea como alternativa a la sátira poética de Horacio, Persio y Juvenal, en el que el clásico estudio de Coffey (1976) sobre la sátira romana, el género latino por excelencia, ubica el *Satyricon*.

Y si bien es cierto que Coffey se enfrenta a los problemas intrínsecos a tan debatida adscripción en perspectiva favorable, sí dice cosas que son importantes si se quiere entender, de alguna forma, la intención de Petronio a la hora de escribir su “novela”. Dicho de otra forma: si la visión de Petronio es una visión moral, de crítica, de *acumen* solícito, la naturaleza del *Satyricon* se entronca con la sátira y hace de sí mismo un ejemplo nato y vivo de lo que significa, en buena parte, la esencia de la literatura romana.

Respecto al título mismo de la obra, que sabemos que se refiere a cosas de sátiros –que no hay, pero Encolpio y sus compañeros bien son dignos de tal

atributo—, reflexiona agudamente Coffey (1976: 181-182), volviendo sobre una ambigüedad a menudo resaltada y que no debió escapar a la voluntad del autor:

[...] *Satyricon* may also have suggested the tradition of satire; John the Lydian, with a knowledge that was admittedly derivative, classed Petronius with Turnus and Juvenal as one who in his virulence violated the law of satire. Menippean titles could be fanciful and obscure, so a hybrid made up of an -ίκοϛ suffix and a first half the suggested *satura* is a possible interpretation [...] it is significant that the author who was placed among the satirists by John the Lydian (or his sources) was viewed by Macrobius as a writer of fictitious narrative like Apuleius. From the title one may expect a tale in the form of a novel that includes ingredients from the Roman tradition of satire.

Según Coffey (1976: 186), el *Satyricon* pertenece a la tradición satírica alternativa, esto es, a aquella que mezcla prosa y verso y se burla o censura un comportamiento social reprobable. Sin embargo, los elementos que definen esta naturaleza le provocan más problemas que soluciones, empezando por la primera persona narrativa: la solución es chocante, pues he aquí el gran *quid* desde que ninguna opinión expresada por Encolpio o cualquier otro actor puede ser atribuida sin más al pensamiento de Petronio. Coffey (1976: 187) no puede decirlo de forma más clara: “perhaps he also intended to baffle his contemporaries”.

El segundo elemento plenamente “satírico¹²⁷” es, según este autor, la presencia de comentario social y tema literario en la parte en prosa. Vemos aquí cómo la conexión entre la *Cena Trimalchionis* y la *Cena Nasidieni* horaciana (Hor. S. 2.8) viene a confluir en la manifestación explícita de condena de Encolpio (Petr. 78.5¹²⁸). Coffey (1976: 189) asume la personalidad

¹²⁷ Segura Ramos (2003: 17) ve en el título, además de una alusión a asuntos de sátiros y una conexión con el género satírico, una conexión con el afrodisiaco *satyrion*, citado en tres ocasiones en la obra (Petr. 8.4, 20.7 y 21). Rimell (2002: 176) hace un curioso juego de palabras entre el nombre del texto de Petronio y dicho afrodisiaco, cuyos efectos serían “parecidos” a los que el *Satyricon* provoca en el lector.

¹²⁸ *ibat res ad summam nauseam* “la cosa se ponía de lo más nauseabunda”.

del Petronio tacíteo para ponerla en relación con la postura de los actores de la *Cena Trimalchionis*: hay ausencia de reprobación moral, tan solo está presente el asqueo y el rechazo ante la obscena exhibición de Trimalquión: “He [*i.e.* Petronio] was, however, too closely involved in the vice of his circle to be regarded as an Epicurean thinker viewing with composure the turmoil of human passions”.

Y en tercer lugar, Coffey se refiere por extenso a los fragmentos poéticos, los cortos, que según él beben de los tópicos morales del helenismo y la sátira romana –como la falta de dinero para el arte (Petr. 83.10) o que todo se puede comprar (Petr. 93.2)– y los largos¹²⁹. No obstante, enfrentarse a estos pasajes es toparse con el dilema de que esos “tópicos satíricos” son de difícil intelección en el contexto que proporciona el fragmentario texto que conservamos. Así afirma Coffey (1976: 189):

Owing to the state of the text it is often impossible fully to evaluate the function of the short verse insertions in their context, but the overall impression from the pieces of ethical context is of a sneer at the gambits of instant moralizing. They are also part of Petronius' civilized comedy.

Esa “impresión general” es peligrosa desde un punto de vista filológico. ¿Fue Petronio un moralista, como se preguntó Walsh (1974)? Si lo fue, a esa conclusión no se puede llegar por la vía de la impresión general, sino por la del análisis específico de motivos que aparecen una y otra vez, a menudo en los pasajes versificados. Así, la ambigüedad petroniana parece quedar enfatizada por la descripción de un problema envuelto en pátina de solución: si el *Satyricon* pertenece vívidamente a una “tradición satírica alternativa”, ¿por qué no lo hace abiertamente?

¹²⁹ En ellos no nos detendremos ahora, pero sí hay que reconocer lo fundamental que es la apreciación de Coffey sobre la necesidad de leerlos no aisladamente sino en contexto: los poemas largos ilustran o amplifican un debate netamente claro en el *Satyricon* sobre la naturaleza misma del arte –discusión personificada en Eumolpo, una de las máscaras más atrevidas de la farsa petroniana.

Acaso la respuesta la dé el mismo Coffey (1976: 203) al incidir en la cualidad más evidente de la única prosa de ficción capaz de amalgamar tantos elementos constitutivos diversos, pareciendo realista y fantástica al mismo tiempo y transitando por tantos territorios como parecen cruzar los protagonistas sin moverse demasiado:

Petronius, who himself played an active part in the decadence of his times, was yet able to view them with a detached and amused contempt. He created the hilarious tale of the adventures of a memorable collection of degenerates, scoundrels and pretentious imposters and in it was also able to vindicate the classical cultural values of former times. [...] Above all he was a great storyteller and, in the words of Dryden, 'the greatest wit perhaps of all the Romans'.

La apreciación de Dryden, extraída de su ensayo sobre la poesía dramática, habría de resultar paradigmática si nuestro autor no hubiera de ponerse en atrevido parangón con un Horacio, un Juvenal o un Persio. El *acumen* petroniano –su “chispa”, su ingenio– es, el incisivo factor que permite a Petronio decir siempre más de lo que parece. Si es esta una vía alternativa para la sátira tradicional, eso no está claro. Lo que sí lo está es que, en su singularidad, el *Satyricon* es la obra más original de todo el *corpus* de la literatura romana que conservamos.

IV. RASGOS GENERALES DEL USO DEL SÍMBOLO EN PETRONIO

El observador crítico podría hacer en este punto la objeción razonable de que, metódicamente, este epígrafe debería estar incluido al final de esta tesis. Esto es así porque sería lícito pensar que tan solo al concluir el estudio de un buen número de símbolos particulares se estaría en condiciones de planificar una tipología semiótica de la obra petroniana¹³⁰.

Sin embargo, es el propio proceso de elaboración de la misma lo que nos permite situarlo como introducción oportuna al análisis de motivos recurrentes que es, en puridad, el corazón y la esencia de esta tesis. Dicho de otra forma: la repetida lectura del *Satyricon* –en busca de motivos simbólicos susceptibles de estudio– nos permite ahora bosquejar una tipología previa. La ventaja de esta decisión metódica es obvia para el receptor: será mucho más fácil entender el proceso hermenéutico ulterior una vez hayamos partido de unos supuestos generales que actúen como molde plástico de aquel análisis.

Al final del capítulo sobre la naturaleza del símbolo literario (supra: 91), enumeramos, a manera de recapitulación, los aspectos de aquella que habíamos ido trayendo a colación. Si se vuelve la mirada a tal propuesta, se podrá apreciar que algunos axiomas son apropiados para la intelección de un lenguaje, el de Petronio, plenamente comprometido con el símbolo, como hasta ahora hemos ido adelantando. Las próximas páginas versarán sobre la plasmación concreta, dentro de las peculiaridades del estilo petroniano, de los mecanismos simbólicos que operan en el *Satyricon*.

Convendría en todo caso, recordar ahora las pautas metódicas que hemos avanzado previamente: los procedimientos para detectar y, posteriormente, interpretar motivos simbólicos en Petronio provienen de las ideas de Todorov

¹³⁰ Desde luego no es esa mi intención, ni en este capítulo ni en lo que resta de la tesis: una tipología semiótica excede a la propia naturaleza de nuestro objetivo en entidad y ambición filológica. Bastante será con poner los cimientos de investigaciones futuras que puedan ahondar en tan complejo sujeto.

(1978), resumidas anteriormente en esta tesis (supra: 85) –sin olvidar las ideas postuladas por Dressler (1972).

Así, los elementos constitutivos que conducen al proceso hermenéutico provienen de indicadores textuales –que llamábamos “indicios”– a veces más obvios, a veces menos. Estos indicios han de verse, recordemos, soportados por la lógica contradictoria que procede del llamado “principio de pertinencia¹³¹”, según el cual, lo que no atañe a lo que espera oír un receptor en un discurso más o menos lógico o coherente tiende a ser interpretado de otra manera. Como decíamos (supra: 86), el receptor “procura entender las razones de la supuesta manipulación”. El gran problema es, en todo caso, que a veces esa “manipulación” del discurso no es tan evidente¹³².

Los indicios que se derivan, en todo caso, del principio de pertinencia son sintagmáticos y paradigmáticos, es decir, aquellos que se encuentran en la línea textual, en el orden mismo del proceso discursivo y los que obedecen a la lógica supratextual, a los modelos de comportamiento comunicativos. Así, vengo enfatizando desde el principio de esta tesis que la repetición –indicio sintagmático– de un motivo, tautológico en sí, obvio, pero llevado al exceso es señal de que tenemos la obligación de comprender una lógica bien diferenciada de la previsibilidad.

Paradigmáticamente, la ruptura de los criterios de verosimilitud, de aquello que esperamos de la convención, del “pacto cultural” –expresado aquí en la lógica prevista por la tipología tradicional de los géneros literarios en la antigüedad (Aguilar e Silva 1967: 157-163)– es un factor determinante en la necesidad de interpretar un texto. Sin duda el *Satyricon* es la obra más inclasificable dentro

¹³¹ Vid. Bousoño (1952 [2]: 139-140): “la verosimilitud del arte sirve para expresar la posibilidad de la vida [...] llamaremos desde ahora verosímil a aquella expresión estética que se nos hace asentible porque, aunque acaso afirme directamente algo imposible en la realidad, afirma indirectamente [...] algo posible en ella”.

¹³² El ejemplo que utilicé para ilustrar anteriormente (supra: 86) la invitación a la exégesis de una escena aparentemente unívoca es el episodio de la túnica (Petr. 12-15), aparentemente cómico sin más pero difícil de adscribir a un género concreto: de ahí se infiere la necesidad de interpretar.

de los parámetros convencionales de la literatura clásica, aún de la moderna, me atrevería a decir. Su misterio narrativo, sus espacios opresivos y sus situaciones exageradas están en la raíz de un pacto entre autor y lector que pasa, necesariamente, por la exégesis.

Así, el análisis de motivos simbólicos recurrentes del capítulo V de esta tesis se referirá a menudo, siquiera tangencialmente, a las razones que nos han llevado, desde esta perspectiva, a considerarlo: sintagmáticas o paradigmáticas, fundamentadas en la armazón textual –contradicción y repetición– o en el “pacto cultural” modélico –lo que no se puede entender en base a esos principios o lo que es verosímil pero se invierte–. Como ya adelanta el propio título de esta tesis, es mi intención probar que la reiteración, la repetición de los motivos por doquier, es el indicio textual más habitual en Petronio, sin olvidar que, en la perspectiva paradigmática, la inversión de lo verosímil es consustancial a la naturaleza del *Satyricon*.

Cuando, motivados por estos indicios –las cosas se repiten, las cosas vienen de forma diferente a como se esperaría– aislamos los elementos textuales que consideramos simbólicos, observamos que todos ellos, en Petronio, comparten una serie de cualidades. Su descripción es el objetivo de este capítulo.

1. REALISMO SIMBÓLICO, CRUDEZA DE DOBLE DIRECCIÓN

El *Satyricon* tiene rasgos de prosa realista¹³³, casi naturalista *avant la lettre*, pero ese realismo está contradicho por la exageración y la deformación de las situaciones (Plaza 2000: 6-7¹³⁴). Este fenómeno es congruente con el principio de pertinencia desde su perspectiva paradigmática, genera indicios de un programa simbólico que tiene una plasmación atmosférica singular.

¹³³ Para Auerbach (1942: 37) no existe una obra más realista en la literatura antigua: “Este [sc. Petronio] cifra su ambición artística, como un realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con su subestructura social, y dejando expresarse a los personajes en su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo a que haya llegado el realismo antiguo”.

¹³⁴ “Humour and humorous laughter are caused by the perception of an incongruity, i.e. a pairing of ideas, images, or situations that are not ordinarily joined”. Vid. también Aristot. *Rh.* 3.2., como antecedente de esta idea.

Dice Musurillo (1961: 10) en la introducción a su estudio sobre el simbolismo en la poesía clásica:

How the ancient Greek and Latin poets used imagery to convey this further dimension in poetry will be the subject of this book. Our method is admittedly of its nature a limited one; the area of the ancient imagination is one in which much more work remains to be done. In any case, our effort will perhaps throw some light on the origins of that orphan child, as Horace calls her (*Ars* 377).

El trabajo de este estudioso versa sobre el simbolismo y la representación del mito en la poesía antigua, no en la literatura grecolatina en general. Son los poetas el objeto de su ensayo. De hecho, en sus primeras líneas (Musurillo 1961: 1) hace una curiosa suposición sobre lo que ocurriría si algunos grandes hombres de la antigüedad pudieran vivir nuestros tiempos modernos. Ingeniosamente, por ejemplo, convierte a Tucídides en un periodista, a Herodoto en miembro de una asociación conservadora de historiadores, Hipócrates se quedaría pasmado ante el avance de la medicina y Cicerón buscaría la tranquilidad de un gabinete de abogados.

Al mismo tiempo afirma (Musurillo 1961: 2) que habría un grupo de hombres que se sentirían como en casa en el mundo actual¹³⁵ –si bien el de Musurillo es el de 1961, uno muy diverso de su equivalente de hoy–: los poetas. Para Homero, Virgilio, Sófocles y Horacio no habría tanta diferencia porque el lenguaje de los poetas sigue siendo básicamente el mismo. Y esto es así porque toda la poesía –y todo el arte– viran constantemente en torno a dos focos –afirma no descaminadamente–, el misterioso lugar del hombre en el mundo y las maneras simbólicas mediante las cuales el poeta intenta explorarlo. Curiosamente, siendo como es este un estudio sobre la singularidad simbólica del lenguaje poético clásico –entendido esencialmente como el que utiliza el verso para expresarse–, llama la atención encontrar entre los poetas

¹³⁵ Desde luego, esto es tan discutible por subjetivo como por el lugar expreso que ocupan los poetas en cualquier sociedad moderna, de lábil y escurridiza ubicación, de incierta presencia y rara relevancia social: también es lícito suponer que los poetas clásicos no se sentirían muy cómodos al día de hoy.

estudiados a *Petronius Arbiter* (Musurillo 1961: 159-164). Para este crítico, Petronio es conocido por ser autor de una novela curiosa y algo escatológica pero, además –continúa– nos ha dejado una buena colección de poemas. Lo que reconoce de Petronio es su modernidad, su elegante uso del verso y su capacidad de expresar conceptualmente complejos pensamientos a través del mismo.

Pero es que esa capacidad petroniana se constata también –y en igual medida– en la prosa, aunque sea menos evidente. En el lenguaje poético el tropo que se relaciona con el proceder simbólico es más claro, salta antes a la vista la ruptura con la convención porque el lenguaje poético transgrede por sí mismo la naturalidad del lenguaje y lo lleva a un territorio de infinitas ramificaciones semióticas. Mas eso no quiere decir que la prosa no sea un vehículo menos apropiado para aquel proceder, eso no quiere decir que los autores antiguos lo hayan ignorado¹³⁶.

Lo curioso del caso es que la prosa de Petronio –su simbolismo poético tiene sus peculiaridades, consustanciales a menudo a la naturaleza de la poesía (Connors 1998)– es, en apariencia, crudamente realista, casi naturalista se podría decir en ciertos pasajes. Por ejemplo:

'ita' inquit Quartilla 'minor est ista quam ego fui, cum primum virum passa sum? lunonem meam iratam habeam, si umquam me meminerim virginem fuisse. nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde procedentibus annis maioribus me pueris applicui, donec ad [hanc] aetatem perveni. hinc etiam puto proverbium natum illud, [ut dicatur] posse taurum tollere, qui vitulum sustulerit'
(Petr. 25. 4-6).

¿Así que ella es más pequeña –dijo Cuartila- que yo cuando tuve que soportar varón por primera vez? Que mi Juno se irrite conmigo si yo me acuerdo de

¹³⁶ Obviamente, tampoco los modernos: ya he citado anteriormente *Moby Dick*, pero pienso ahora en *Alice in Wonderland* de Carroll, cualquier relato de Borges, *Rayuela*, *Peter Pan* o, por citar a un autor actual, la prosa de Murakami de naturaleza abiertamente simbólica, por ejemplo en *La caza del carnero salvaje*, donde la fantasía se mezcla con el realismo de las preocupaciones vanas del hombre moderno.

haber sido virgen alguna vez. Ya de niña me follisqueaban mis iguales y a medida que crecía me fui ofreciendo a nenes de más edad hasta llegar a hoy. Creo que de aquí procede el refrán aquel, que puede soportar al toro el que ha aguantado a la ternera.

Todo el fragmento de la desfloración de Paníquide es de un naturalismo descarnado. Los verbos que en este pasaje emplea Cuartila, la sacerdotisa de Príapo, son enormemente expresivos y difíciles de traducir¹³⁷. El sórdido capítulo de la desvirgación de la doncella¹³⁸ es un ejemplo patente de cómo en Petronio se refleja el mundo natural de los bajos fondos, cómo se reproducen con supuesta exactitud los modos del habla de sus actores –en ese sentido, la prosa petroniana solo tiene parangón en la comedia plautina.

No obstante hay en este motivo de la desfloración suficientes indicios para sostener que existe una intención simbólica: lo verosímil y real, excesivamente real en su propia crudeza, viene contradicho. Cuartila estira su experiencia erótica hasta degradarla al ámbito de lo grotesco y lo irreal. Por más que queramos asimilar el perverso curso de la vida de la sacerdotisa, es inevitable acordar con Encolpio:

obstupui ego et nec Gitona, verecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae affirmavi, nec puellam eius aetatis esse, ut muliebris patientiae legem posset accipere (Petr. 25. 3).

Me quedé pasmado y afirmé que ni siquiera Gitón, un joven de lo más tímido, accedería a tal muestra de descaro y que no existía una niña de tal edad que pudiera soportar la ley impuesta a la mujer.

¹³⁷ Mucho más si a eso añadimos la posibilidad de que el pudor impida eventualmente trasladar la obscena intensidad de un verbo como *inquinata sum*: Rubio (1978) lo traduce por “retozaba”, Díaz y Díaz (1990² [1]) “moceaba”. Segura (2003) tiene menos prejuicios y vierte por “me marraneaban”. Ni siquiera nuestra versión acierta a trasladar la violenta y sórdida carga semántica de *inquino*.

¹³⁸ Con cuya apócrifa reconstrucción el Abate Marchena engañó a las autoridades filológicas de su época (Díaz y Díaz 1990² [1]:cii-cvi).

Hasta un personaje de moral tan voluble como Encolpio parece escandalizarse ante la aberración que Cuartila está a punto de promocionar; de hecho su actitud es tan cínicamente contrapuesta que aplica a Gitón el adjetivo *verecundissimum* (“vergonzoso en sumo grado”), otra impropiedad que parece subrayar el hecho de que las palabras de Encolpio son las que diría cualquiera con un mínimo de sentido común en una situación como esta. Y desde luego el sentido común no es el rasgo más característico de los protagonistas del *Satyricon*.

Todo el episodio de Cuartila y la desfloración de Paníquide es un ejemplo perfecto para comprender el sentido de nuestra afirmación: el naturalismo crudo, el hiperrealismo de muchas de las escenas del *Satyricon* son un indicio –verosimilitud contradicha, según la tipología de Todorov– de intención simbólica.

Es curioso desde esta perspectiva observar que tanto nuestra novela como la de Apuleyo han sido vistas a menudo como antecedentes de la novela picaresca española (Rico 1970: 21), mucho más esta última desde luego. El fenómeno de una prosa realista que contradice la realidad fingiéndola y estirándola hasta contravenir la lectura plana, hasta poner los cimientos de un discurso polisémico, lo ha descrito perfectamente Rico (1970: 39) en su libro sobre la novela picaresca y el punto de vista:

Vientos de verdad agitaban la fronda intelectual de Europa, a mediados del siglo XVI. Una nueva sed de autenticidad desasosegaba los estudios clásicos, la historiografía, la creencia... En el dominio de la literatura de imaginación, la gran empresa de los humanistas y de los beneficiarios del humanismo consistió en forjar una realidad «fingida –propone Torres Naharro-, que tenga color de verdad aunque no lo sea»; la gran meta se fijó en la verosimilitud [...] Quizá fue el deseo de realismo el que lo movió a adoptar la autobiografía; quizá fue el gusto por la autobiografía [...] el que lo llevó de la mano al realismo.

Este texto se refiere al *Lazarillo de Tormes*, al imperio de los modos de la autobiografía en el desarrollo realista de la novela picaresca que tanto debe, al fin, a las dos novelas latinas conservadas. La primera persona del *Satyricon*, la voz de Encolpio es un factor determinante si se quiere entender la “apariencia de verosimilitud” de la obra. Pero no son menos “realistas” las escenas, los temas que van sucediéndose: una polémica en la escuela de oratoria (Petr. 1-5), una peripecia plautina en el mercado (Petr. 12-15), una cena cuyo precedente satírico –horaciano (Hor. S. 2.8) (Coffey 1976: 89)– enfatiza la naturaleza del material argumental (Petr. 26.7-78), un naufragio (Petr. 114.1-7) y así sucesivamente.

La realidad, insisto, se estira y deforma, se contradice por diversas razones hasta dar pie a las sensaciones que recibe el lector, alejadas de esa realidad, inmersas por el contrario en un ambiente de fantasía preñado de simbolismo. Leamos lo que dice Fellini (1980: 101), como lector paradigmático, culto, de elevada visión artística pero no condicionado por la perspectiva filológica:

Il *Satyricon* è un testo misterioso prima di tutto perché è frammentario. Ma il suo frammetarismo in un certo senso è emblematico. Emblematico del generale frammetarismo del mondo antico quale appare a noi oggi. Questo è il vero fascino del testo e del mondo che è rappresentato nel testo. Come di un paesaggio sconosciuto, avvolto in una fitta nebbia che a tratti si squarcia e lo lascia intravedere. Gli umanisti del Rinascimento si sono serviti dell'antichità per giustificarsi, esprimersi, proiettando sull'antichità una loro idea preconstituita dell'antichità. Ma io non posso proiettare nulla, non ho idee preconconcette. Il mondo dell'antichità è per me un mondo perduto con il quale la mia ignoranza non mi consente che un rapporto di fantasia, immaginativo, nutrito da ipotesi e suggestioni sradicate da qualsiasi informazione o conoscenza di tipo storico.

Fellini apela a la visión humanista del Renacimiento, colmada de ese mismo prurito de “realidad fingida” que está en el germen de las grandes creaciones de la literatura española del Siglo de Oro. Los humanistas reconstruyeron la antigüedad a su medida (Callebat 1991: 50) –acaso sea la visión de un arte

escultórico y arquitectónico en blanco deslumbrante el ejemplo más típico de distorsión–, pero tal vez no se dieron cuenta de que en esa reconstrucción la fantasía y la merma de certeza jugaron un papel mucho más importante del que se podría suponer. La perspectiva que adopta Fellini, la de una imaginación consciente, la de la sugestión, es mucho más apropiada si se quiere entender el alcance simbólico del *Satyricon*.

El *Satyricon* está emparentado con la novela de Apuleyo, sin duda: así los paralelismos estilísticos evidencian que el autor africano conocía bien a Petronio (Walsh 1978). Pero las *Metamorphoses* es una obra abiertamente mágica y fantástica –trata sobre un hombre convertido en burro, con entendederas, no lo olvidemos–. El *Satyricon* se opone al resto de la producción en prosa de ficción de la antigüedad clásica en el enorme peso simbólico de la realidad distorsionada que se retrata en su texto¹³⁹. Y eso sucede aunque la estética pueda parecer, en primera instancia, puramente realista.

2. PROSA EN IMÁGENES: IMAGINERÍA A TRAVÉS DE LA PALABRA

La prosa de Petronio es tremendamente plástica. Sucede muy a menudo, cuando se lee el *Satyricon*, que las imágenes trasladadas por el desarrollo verbal tienen un impacto tal en el lector que se perciben como vívidas, como impresión neta de la idea física transmitida por aquel. Como consecuencia de esta cristalización plástica de las palabras, el símbolo verbal puede llegar a

¹³⁹ Otra obra atemporal, fantástica y de complejos vericuetos semánticos, *Dafnis y Cloe*, la deliciosa novela romántica de Longo el Sofista admite –como se ha hecho tentativamente (Reardon 1971)– una lectura exegética de arriesgado cariz, como una gran alegoría religiosa. Es la pastoral de Longo un texto atrevido y muy diferente al resto del *corpus* de la novela griega de amor y aventuras porque la segunda parte de esta definición genérica, las aventuras, queda en un segundo plano, algo apropiado a una “obra de tesis” (Brioso 1982:11), cuyo “tema de fondo será la exposición del misterio y del poder universal del amor”. Y es, otra vez, la verosimilitud contradicha, expresada en este caso en la improbable descarnada inocencia de los dos jóvenes protagonistas de la pastoral, un posible indicio de una intención simbólica soterrada en Longo, más allá del refinamiento estético de la obra. También se puede leer *Dafnis y Cloe* como una obra donde la mentira alcanza un refinado sentido estético (Burrows 2014).

devenir casi objeto¹⁴⁰. Esta característica opera desde el principio de pertinencia en dos sentidos, paradigmático y sintagmático: la sorpresa radica en el pacto cultural y en la propia línea textual.

Existe en el *Satyricon* un choque anticonvencional que provoca la sorpresa en el lector tan pronto como aparecen estos símbolos plásticos verbalizados. Petronio estira la impresión de cada concurrencia hasta el extremo de que los mismos actores de la obra parecen actuar como amplificador de la reacción del receptor¹⁴¹. Esto es bastante evidente durante las estancias de la *Cena Trimalchionis*. Tomemos como ejemplo de ello un famoso pasaje, donde se pone en escena una de las más fantasmagóricas ideas de la perversa mente de Trimalquión:

potantibus ergo et accuratissime nobis lautitias mirantibus laruam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur. hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:

'eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!

sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

ergo vivamus, dum licet esse bene'

(Petr. 34. 8).

Así, mientras bebíamos y nos admirábamos de tanto refinamiento, un esclavo nos trajo un esqueleto de plata, dispuesto de tal manera que sus miembros y

¹⁴⁰ Según Bousoño (1977: 295-297), la visualidad –o plasticidad– es siempre simbolismo del fenómeno que él llama “letra irreal”, esto es, de una instancia escrita que no nos podemos creer lógicamente y automáticamente genera una secuencia de lectura de literalidad, búsqueda del sentido lógico, fracaso en nuestra pretensión, vuelta a la literalidad con visualización, reafirmación de realidad de algo que sabemos que es irreal y envío a la conciencia de la emoción que provoca. Si bien Bousoño está analizando el mecanismo simbólico del movimiento simbolista francés, este proceso es perfectamente aplicable a algunas importantes instancias simbólicas de la producción literaria antigua como las que nos ocupan ahora.

¹⁴¹ En cierta manera, una de las principales características de Encolpio como personaje, el hecho de que, siendo educado y culto como es, tiene dificultades para desplegar su cultura en un entorno extravagante, explica que a menudo la “realidad” nos la devuelva distorsionada (Courtney 2001: 50: “he is well-educated, but cannot usefully and in a steady way apply this asset”).

articulaciones móviles se podían menear en todas direcciones. Tras arrojarla una y varias veces sobre la mesa y figurar su estructura móvil diversas posturas, Trimalquión añadió:

“¡Ay, pobres de nosotros, qué poca cosa que es un hombre!
¡Así seremos todos una vez que el Orco se nos lleve!
Así que vivamos mientras se nos permite estar bien”.

La costumbre de reflexionar sobre la levedad de la vida con el apoyo de un símbolo explícito de mortalidad, tal y como es aquí un esqueleto, no es nada nueva, desde luego. De hecho, Trimalquión sigue una habitual escena simposiaca similar a la que, según se lee en Herodoto (Hdt. 2.78), ya practicaban los egipcios. Se recuerda con un retrato de la muerte la propia condición mortal, al mismo tiempo que se invita a disfrutar del momento, pues en la conciencia de la misma eventualidad de cada uno reside el ímpetu de la vida, entendida a la hedónica manera simposiaca. En palabras de Schmelling (2011: 124):

Skeletons illustrate the brevity of life and reinforce the common sympotic message of *carpe diem*¹⁴².

Existen incluso ejemplos de esqueletos móviles semejantes al descrito por Petronio¹⁴³. Sin embargo, por lo que parece, tan solo Petronio y Apuleyo se han referido a un esqueleto con la palabra *larua*, y aquel no en las *Metamorphoses* sino en la *Apologia* (Apul. *Apol.* 63¹⁴⁴). En otros autores clásicos, como en

¹⁴² Quien quiera un ejemplo real y posible de ver en el presente, puede hacer una visita a la cripta de los monjes capuchinos en Santa Maria della Concezione en la Via Veneto romana. Al final del macabro recorrido se lee una inscripción acorde a esta ancestral costumbre simposiaca: *Noi eravamo quello che voi siete, e quello che noi siamo voi sarete* (Armellini 1891: 302–303). Lógicamente, el motivo es antiguo y se encuentran ejemplos paralelos en la propia antigüedad, como en una copa del tesoro pompeyano de Boscoreale (Smith 1975: 74).

¹⁴³ Como el conservado en *The J. Paul Getty Museum* (vid. ref.), aunque este es de bronce. En la página web del museo se señala la relación de esta figura con el pasaje petroniano.

¹⁴⁴ *tertium mendacium vestrum fuit macilentam vel omnino evisceratam formam diri cadaveris fabricatam, prorsus horribilem et laruaem* “vuestro tercer embuste tuvo que ver con el demacrado o, más incluso, despedazado espectro simulado de un cadáver temible, enteramente digno de horror y fantasmal”. Obsérvese que el término viene dado en forma adjetival.

Ovidio (Ov. *Ib.* 144¹⁴⁵), es posible encontrar una forma más convencional de designar la estructura ósea del cuerpo humano, *ossea forma*, pero el de Sulmona se refiere a su forma más allá de la muerte¹⁴⁶, como si el fantasma que haya de suceder su presencia física en esta vida hubiera de tener precisamente la fisonomía de un esqueleto¹⁴⁷.

Por eso, el esqueleto de Trimalquión no es un esqueleto, es un fantasma que tiene forma de esqueleto. Eso es lo que quiere decir la palabra *larua* y todos sus derivados adjetivales como el *larualem* que aparece en Apuleyo: fantasma, espíritu¹⁴⁸. Cuando Encolpio está diciendo *laruam argenteam* está designando la concreción material de un ente al que la imaginería popular debía dar alguna forma. El esqueleto es, así, símbolo por sí mismo de un espíritu –normalmente maligno– en contradicción con el materialismo del metal empleado para figurarlo.

El esqueleto de plata aparece además en un contexto donde se alude reiteradamente a la brevedad de la vida con un símbolo aún más osado, aunque no tan plástico: un vino Falerno de tiempos del cónsul Opimio, un vino centenario (Petr. 34.6). Lucio Opimio fue cónsul el 121 a. C. por lo que el susodicho caldo habría de tener más de esos cien años que se leen en la

¹⁴⁵ *tum quoque factorum veniam memor umbra tuorum, / insequare et vultus ossea forma tuos* “entonces también llegaré en forma de sombra para recordar tus acciones / y perseguiré tu mirada en forma de esqueleto”.

¹⁴⁶ Así se refuerza con el adverbio *tum*, insistente en esta parte de la misteriosa invectiva ovidiana.

¹⁴⁷ No siempre los fantasmas tienen apariencia de esqueleto en la literatura antigua. En un cuento de Flegón de Trales (*De mirabilibus* 1) se pone en escena al espectro de una joven enamorada de un huésped que llega a casa de sus padres. Ella se presenta de noche pero tal y como si estuviera viva. <...> εἰς τὸν ξενῶνα προσπορεύεται ταῖς θύραις, καὶ καιομένου τοῦ λύχνου καθημένην εἶδεν τὴν ἄνθρωπον παρὰ τῷ Μαχάτῃ “marchó hacia la habitación del huésped y, junto a la puerta, al encender la lámpara, vio a la joven sentada junto a Macates”. Tampoco Cintia llega ante Propertius en forma de esqueleto en la conmovedora elegía séptima del libro cuarto del poeta de Asís: *sunt aliquid Manes: letum non omnia finit* (Prop. 4.7.1) “los espíritus tienen presencia: la muerte no acaba con todo”.

¹⁴⁸ Así nos informa la entrada del clásico diccionario de Lewis & Short (1879): la primera acepción es la de un fantasma (*a ghost, spectre*), tal y como se lee varias ocasiones en Plauto (v. gr. *laruae stimulant virum* [Pl. *Capt.* 3.4.66]). Solo secundariamente adopta el sentido figurado de esqueleto –como en Petronio– y de –curiosamente– máscara teatral (Hor. S. 1. 5. 64). En Petronio aparece el término dos veces más (Petr. 44.5 y 62.10), con sentido figurado y, en el segundo caso, dentro de una historia de terror, la que narra Nicerote (Petr. 61.6-62).

etiqueta¹⁴⁹. La sorpresa y la hipérbole, acompañadas de otra sentencia de lamento e invitación al disfrute momentáneo de Trimalquión (Petr. 34.7¹⁵⁰) preparan teatralmente la entrada en escena de la *larua argentea* como concreción formal del simbolismo pervertido de toda la escenografía planificada por el anfitrión de la cena.

La *larua argentea* es, al cabo, una marioneta. Perfectamente dispuesta (*sic aptatam*), su mecanismo (*catenatio mobilis*) permite a Trimalquión operar, a su manera, como una divinidad que maneja arbitrariamente la adaptación de la naturaleza azarosa e insignificante del ser humano. Trimalquión es –o pretende ser– un gran manipulador. No es consciente de su gran fracaso porque su ego es tan desmedido que no hay resquicio en él para la eventual reacción de comensales como Encolpio, capaces de asquearse genuinamente ante su falsa impostura (Petr. 78.5). El esqueleto, que vemos ante nuestros ojos, trascendida su naturaleza verbal, es soporte de varias lecturas simbólicas pero, en último plano, es su condición de juguete de Trimalquión lo que más llama la atención.

Y este es solo un ejemplo de la fuerza plástica de motivos simbólicos que aparecen en diversos lugares del *Satyricon*, sobre todo durante el desarrollo de la *Cena Trimalchionis*. Por citar algunos, diremos el perro que aparece dibujado a la entrada de la casa de Trimalquión¹⁵¹ (Petr. 29.1), el tablero con denarios de oro y plata (Petr. 33.2) o el jabalí servido con un gorro de liberto (Petr. 41. 2-5). Sin embargo, la plasticidad de la simbología petroniana se aprecia en toda su plenitud cuando se entra junto con sus actores en el plano de la descripción de cuadros, de la écfrasis cuya importancia simbólica *per se* ya hemos referido en otra parte de este trabajo (supra: 71).

¹⁴⁹ La hipérbole es emblema de pura vacuidad ostentosa por parte de Trimalquión. Sabemos por Plinio (Plin. *Nat.* 14.94) que en su época este famoso vino ya no se podía beber, tan solo se utilizaba para reforzar otros caldos más jóvenes (Courtney 2001: 84).

¹⁵⁰ *et 'eheu' inquit 'ergo diutius vivit vinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. vinum vita est* “dijo entonces: ‘¡Ay, más vida tiene el vino que un pobre hombre! Así que llenemos el gaznate. El vino es la vida’”. *Tangomenas* es una extraña palabra, probablemente con origen popular y forma relacionada con el participio medio-pasivo griego (Schmeling 2010: 122). El sentido no parece tener mucha complicación pero la palabra en sí nos es estrictamente ajena.

¹⁵¹ Prag (2006) ha defendido que dicha entrada es, de hecho, menos extravagante de lo que Encolpio nos quiere hacer suponer.

Los grandes contextos de écfrasis del *Satyricon* son dos: en primer lugar, las paredes de la casa de Trimalquión, según van caminando Encolpio y los demás hacia el triclinio (Petr. 29.2) y, posteriormente, allí mismo (Petr. 39.5), y, en segundo lugar, la pinacoteca donde Encolpio se encuentra con su nuevo compañero de correrías, Eumolpo (Petr. 83.7).

En el segundo caso, la écfrasis es enormemente original porque deviene en la forma poética de la *Troiae Halosis* (Petr. 89) (Connors 1998: 84-99), el primero de los dos epilios que aparecen en el texto, si bien no es el único cuadro que se comenta: el mismo Encolpio hace una descripción somera de algunas de las imágenes que ve antes de encontrarse con Eumolpo (Petr. 83. 1-6). Son de tema mitológico y erótico, algo que conmueve al protagonista del *Satyricon*, que termina llevando su diletantismo pictórico al terreno del lamento amoroso¹⁵².

Sobre ello habremos de volver. Por el momento y para el objetivo de este capítulo, nos bastará fijarnos en la entrada de Encolpio y sus compañeros en la casa de Trimalquión (Petr. 28-29). Es este un fragmento donde la exageración se percibe desde la inicial impresión del actor, incapaz de abarcar con la mirada todo lo que en la pared se halla retratado –a ello contribuye la confusión habida con el cartel que anuncia en la entrada la presencia de un perro peligroso (Petr. 29.2) (Hendry 1994).

La amplitud del fresco, que representa la vida del anfitrión del banquete, complica la percepción al mismo tiempo que fomenta el ánimo del lector: estamos dentro de la cena desde el mismo momento en el que un atónito Encolpio –y este es uno de esos lugares en los que se parecen confundir actor y narrador– nos da noticia de la frivolidad pretenciosa de Trimalquión –que ha aparecido en persona escasos momentos atrás:

¹⁵² O diletantismo amoroso que caracteriza también por doquier la personalidad de Encolpio.

ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. erat autem venalicium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinceps dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantia [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes (Petr. 29. 2-7).

Mas yo, tras recomponerme, no pude dejar de mirar y mirar la pared en su conjunto. Había un mercado de esclavos pintado con sus letreros, y el propio Trimalquión con cabellera portaba un caduceo y entraba en Roma con la guía de Minerva. Después se veía de qué manera había aprendido a hacer cálculo y luego cómo se había hecho administrador, y todo el pintor minucioso con sumo cuidado lo había retratado acompañado de descripciones. En la parte última del pórtico Mercurio lo cogía por el mentón en dirección a un excelso trono. A su vera estaba la Fortuna con un cuerno de la abundancia y las tres Parcas que hilaban sus ruecas doradas.

Encolpio sigue el rumbo del fresco parietal que corre parejo a la suerte de Trimalquión en la vida (*totum parietem persequi*). El camino de la esclavitud hacia la fortuna de aquel se mezcla con una serie de motivos que, por sí mismos, captan la atención por el énfasis con el que están traídos al primer plano por Encolpio¹⁵³. Así, se produce un choque frontal que apela a la percepción del lector que pocos momentos antes ha sabido de Trimalquión con el socorro de estas palabras:

cum subito videmus senem calvum, tunica vestitum russea, inter pueros capillatos ludentem pila (Petr. 27.1).

Cuando vemos a un viejo calvo, vestido con una túnica roja, que jugaba a la pelota en medio de unos jovencuelos melenudos.

¹⁵³ Además de en el uso de elementos enfáticos como el adjetivo empleado propiamente (*ipse Trimalchio*), el énfasis puede apreciarse en el laconismo descriptivo y en el ritmo intrínseco a la composición prosódica de todo el pasaje, sutil y certera (*ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat*).

Esto es exactamente el reverso de la escena presentada en el fresco de la pared, donde la cabellera de Trimalquión no solo apunta hacia el proscenio de su juventud sino a la condición servil que lastra –por más que se rebele el nuevo rico contra ello– la esencia de la grotesca máscara del anfitrión de la cena. Igual que en el caso de los jóvenes con los que ahora se divierte, el cabello se muestra a ojos de los visitantes como una especie de elemento de mutación, como símbolo de un cambio de fortuna manejable al tiempo que inexorable –así concurre el motivo de las Parcas.

Los indicios textuales de que existe una voluntad determinada en Petronio por hacer que el lector repare en este elemento estructural son evidentes: la oposición *calvus/capillatus* es tan física, salta tanto a la vista que la palabra casi simula hacerse fresco parietal. El impacto visual es grande porque, de alguna forma, las maneras de Trimalquión cuando juega con los esclavos están previstas por él para ponerse en oposición con los frescos interiores; de hecho, Encolpio describe la escena prácticamente como si de un cuadro se tratara¹⁵⁴.

En los frescos, además, la pretensión y la realidad de Trimalquión se combinan abruptamente a través de la simbología inherente a dos divinidades muy tipificadas, Minerva y Mercurio. Son dos motivos tan previsibles que ni siquiera la estafalaria zafiedad de Trimalquión parece errar al combinarlos. Es un anuncio de lo que ha de venir: pertrechado con el caduceo propio de comerciantes y asociado a Mercurio, Trimalquión ha llegado a Roma¹⁵⁵ (*Minerva ducente*). Hinchado por el veneno de la pretensión, que no de las artes liberales aprendidas lícita y refinadamente, esa divinidad, extraña a Trimalquión como afín le es ese Mercurio resbaladizo, se erige en temprano símbolo de la estulticia del personaje.

¹⁵⁴ Trimalquión en Petr. 27.1-3 está en plena puesta en escena, juega a la pelota con unos muchachos de forma ordenada y siguiendo un estricto plan (*duo spadones in diversa parte circuli stabant* (Petr. 27.3) “dos eunucos permanecía en circulo en otro lugar”). Los colores relucen como si de un cuadro se tratara (*tunica vestitum russea* [Petr. 27.1] “vestido con una túnica roja”, *pila prasina* [Petr. 27.2] “con una pelota verde”, *matellam tenebat argenteam* [Petr. 27.3] “sostenía un orinal de plata”).

¹⁵⁵ Pese a lo discutido de esta lección del manuscrito H (Traguriense) que contiene la *Cena Trimalchionis* (Díaz y Díaz 1990² [1]: 37, nota).

3. LA CONCIENCIA SIMBÓLICA DE ENCOLPIO

Existen pasajes en el *Satyricon* en los que Encolpio¹⁵⁶, directa o indirectamente, se pregunta por el significado de lo que está viendo. Es ese un posible indicio de que el autor del texto es plenamente consciente de que el lenguaje es portador de sentidos ocultos o, mejor, de que sutilmente manifiesta al lector la posibilidad de que las cosas no sean tal y como parecen inicialmente.

Visto el modo en el que Encolpio expone o cuestiona el doble rostro del lenguaje y de las cosas, es lícito preguntarse si Petronio no está mostrando sutilmente alguna clave de su juego narrativo (Rimell 2002: 33¹⁵⁷). El principio de pertinencia funciona aquí en clave textual: es precisamente la repetición dislocada por la curiosidad de Encolpio la fuente de la extrañeza propia del lector y de la exégesis crítica.

Nuevamente está aquí la problemática que se infiere del uso de la primera persona narrativa. Sin desarrollarse plenamente las posibilidades estéticas de aquella opción estilística de Petronio –no estamos, al fin y al cabo, ante una novela moderna–, la elección de la primera persona produce una dislocación no siempre clara habida cuenta de la distorsión temporal y la perspectiva que adopta el narrador homodiegético: lógicamente el Encolpio narrador sabe cosas que no sabe el Encolpio actor, si bien son contadas las ocasiones, en lo que conservamos, en que se percibe el lapso temporal¹⁵⁸.

El Encolpio narrador es un narrador omnisciente de todo lo que merece la pena saber, no así el Encolpio actor, que procede desconocedor e ingenuo (Sullivan

¹⁵⁶ Al menos como personaje, pues el narrador, siendo como es el propio Encolpio, nunca manifiesta su parecer actual, tan solo evidencia algunas veces que existe una distancia temporal, como en Petr. 110.8 (Courtney 2001: 35). En todo caso, la perspectiva del narrador es ficticia, la madurez se puede suponer pero no se hace evidente en la voz que se confunde mayormente con el actor de la trama –Courtney (2001: 37) afirma que el Encolpio narrador converge sustancialmente con la ironía misma de Petronio.

¹⁵⁷ “Petronius is both absent and present in this narrative”.

¹⁵⁸ No podemos saber si ha transcurrido mucho tiempo entre la acción narrada y el momento de la narración (Courtney 2001: 37). En Petr. 126.4 el narrador llama a los gansos *sacri* antes de que el personaje sepa que los animales son, de hecho, sagrados.

1968: 228). El yo que narra es capaz, en todo caso, de introducir las dudas del protagonista al mismo tiempo que llama la atención, por énfasis, en determinados aspectos que pueden entenderse simbólicamente desde una perspectiva semiótica.

Veamos un primer ejemplo de este peculiar tipo de pasajes en los que el protagonista no entiende pero escudriña la realidad para comprender lo que las apariencias pueden venir a ser:

omnia mimico risu exsonuerant, cum interim nos, quae¹⁵⁹ tam repentina esset mutatio animorum¹⁶⁰ facta, ignoraremus ac modo nosmet ipsos modo mulieres intueremur (Petr.19.1).

Todo retumbó con una risa propia del mimo, mientras nos preguntábamos por qué se había trocado su estado de ánimo de manera tan repentina y alternábamos nuestra mirada entre nosotros y aquellas mujeres.

Tras el episodio picaresco del manto en el mercado (Petr. 12-15), aparece en el texto conservado el capítulo de Cuartila y Paníquide (Petr. 16-26.6). Desconocemos si este episodio sucede al anterior, de lo cual es muy razonable dudar, por más que la tradición manuscrita haya incluido un breve fragmento con el que se quiere poner ambos pasajes en solución de continuidad¹⁶¹. Esto no nos importa. El protagonista del *Satyricon* parece haber ofendido a Príapo no una, sino varias veces (Schmeling 2011: 47) y en una de ellas ha sido testigo de cómo Cuartila, como oficiante, celebraba los misterios de tan procaz divinidad.

¹⁵⁹ Schmeling (2011: 55) propone en su comentario aceptar la conjetura de Gaselee, escribir *quare* en lugar de *quae* pero no parece necesario pues es aceptable sintácticamente la lectura de los manuscritos, incluso por el matiz casual que se puede desprender del subjuntivo *esset*.

¹⁶⁰ Esta expresión aparece en Apul. *Met.* 3.9.7.

¹⁶¹ *illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat* (Petr. 16.3) “evidentemente la que poco antes había estado con el campesino”. La glosa se suele atetizar desde Jacobs, según se cita en la edición de Müller (1995⁴), por ser una interpolación bastante clara. Sobre la ubicación del pasaje se ha hablado bastante (Pinna 1978).

Allí en la posada aparecen Cuartila, una criada y la doncella Paníquide¹⁶² (Petr. 17.1). Aquella se sienta junto a Encolpio y expone su pena: a causa de que ha habido testigos de la ceremonia priápica empezó a sufrir un ataque de fiebres tercianas (Petr. 17.7). El remedio viene dado en un sueño, encontrar a Encolpio y los suyos y aplacar el ataque de una forma que se deja en suspense con el apropiado uso del ablativo *subtilitate* (*impetum morbi monstrata subtilitate lenire* [ibid.] “que aliviara la gravedad de mi mal con el sutil remedio que se me indicó”).

Durante la exposición de Cuartila, su comportamiento es el de una mujer acongojada, triste, llorosa. Pide a Encolpio que no se revelen los misterios bajo ningún concepto. Sin embargo, una vez que este acepta su compromiso –no solo de no revelar los secretos de la ceremonia, sino de contribuir al remedio de las tercianas–, Cuartila, y con ella la criada y la joven Paníquide, muda de actitud. Del llanto y la congoja pasan a la risa y la alegría, inicialmente sin producir excesivo desconcierto en Encolpio (*ex lacrimis in risum mota* [Petr. 18.4] “pasó del llanto a la risa”).

No obstante, el cambio de estado de ánimo se radicaliza en muy breve espacio de tiempo. Es ese preciso momento en el que sucede el texto que citábamos arriba (Petr. 19.1). Súbitamente, todo el escenario –y que hay tanto de farsa y escena se subraya con el sintagma *mimico risu*– se llena de risas escandalosas. La sacerdotisa y sus compañeras parecen transmutarse, incluso físicamente con su cambio de actitud, de orantes a preeminentes actores de una situación donde saben que tienen todas las de ganar, pese a la observación de Encolpio, para quien, *a priori*, su fuerza viril es garantía de éxito en eventual lucha (*tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae scilicet; contra nobis si nihil aliud, virilis sexus erat* [Petr. 19. 4] “eran tres mujercitas, muy débiles si algo querían intentar, claro está, contra nosotros, que éramos de sexo masculino”).

¹⁶² La criada es la primera que aparece (Petr. 16.3).

Para Ascilto y Encolpio¹⁶³, la risa de Cuartila no presagia nada bueno, no anuncia más risas y divertimento, sino sufrimiento pero en un contexto de confusión porque no tienen la más remota idea de lo que puede significar el acto subversivo de las estrepitosas carcajadas de las mujeres. Son varios los autores que se han detenido en el sentido dramático de la visceral y abrupta risa que inunda la estancia (Plaza 2000: 78-79, Rankin 1969: 108, Conte 1996: 112-113¹⁶⁴), pero el hecho simbólico, el hecho que verdaderamente supone una ruptura con la línea estética y da poder de convicción dramática al momento es el cambio de ánimo en sí que no es, en realidad, tan brusco: va de la primera y zalamera sonrisa de Cuartila (Petr. 18.4), poco a poco y, pese a la laguna que rompe el texto, se introduce con un golpe de palmas (*complosis deinde manibus* [Petr. 18.7]) que abunda en el tono teatral de todo el pasaje.

El cambio de ánimo es inesperado para Encolpio, tal vez no para el lector, que puede suponer bruscos virajes de la acción una vez acostumbrado al proceder narrativo de Petronio¹⁶⁵. La mutación de actitud es, por tanto, mucho más simbólica para Encolpio que para nosotros, el principio de pertinencia se quiebra para él mucho más que para nosotros.

La teatral risa de Cuartila tiene un sentido oculto –expresado ulteriormente en un ceremonial que ella no ha querido revelar– desconocido para él, para nosotros también, si bien lo podemos sospechar: así pretende Encolpio que nosotros lo percibamos porque, conocedor de las furias que trae consigo su acostumbrado sacrilegio priápico, será más apropiado no prestarle demasiado crédito. Dicho de otra manera: ¿no querrá Petronio dar con esta metódica duda de su narrador pistas de otra y oculta intención que, acaso, parece escapársenos en la más o menos estereotipada estilística del mimo que domina toda la secuencia narrativa?

¹⁶³ Tampoco lo presagia para Gitón, pero al respecto observa Plaza (2000: 79) con gran tino que el sufrimiento de este no es el mismo que el de sus dos amantes.

¹⁶⁴ Este último con particular fortuna (Conte 1996: 113): “the degradation engulfs all the characters, without distinction and without limits”.

¹⁶⁵ Acaso más el lector o *auditor* en época antigua, pues el pasaje se sitúa hoy día casi al inicio de lo que conservamos.

Veamos otro ejemplo: durante la cena celebrada en casa de Trimalquión se expresa a menudo la sospecha que tiene Encolpio de que lo que se ve no es lo que parece, que alberga una segunda intención que es la verdadera de hecho. Los juegos de Trimalquión son así un gran símbolo de la naturaleza misma del símbolo, de un juego de apariencias donde, al mismo tiempo, hay un amplio espacio para la visión irónica de las cosas del narrador-personaje Encolpio:

ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat hoc ipsum interrogare. at ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, 'vides illum' inquit 'qui obsonium carpit: Carpus vocatur. ita quotienscumque dicit "Carpe", eodem verbo et vocat et imperat' (Petr. 36. 7-8).

Yo sospechaba que aquello que decía tantas veces tenía que ver con algún tipo de chiste sutil y no me corté de preguntar al que se tumbaba a mi derecha sobre tal asunto. Él, por su parte, como muy a menudo había sido testigo de esta clase de juegos me contestó: "¿Ves a aquél que está cortando los manjares? Se llama Trincha¹⁶⁶. Así cada vez que dice 'Trincha' con la misma palabra lo llama y le manda".

Este tipo de dudas le surgen varias veces a Encolpio, y su forma de expresarlas sirve para caracterizar la grotesca personalidad del anfitrión de la cena. La elección de las palabras no es gratuita, exprime sus posibilidades expresivas en la polisemia de los vocablos cruciales del proceso irónico. Aquí, así, concurre el término *urbanitatem* aparentemente en su buen sentido¹⁶⁷, pero el desarrollo mismo de todo el banquete nos invita a pensar que Encolpio lo está empleando con voluntad irónica, pervirtiendo las bondades de la palabra latina que refiere la finura y la elegancia y acercándola al campo semántico que se puede leer en lo que dice Tácito de la gente que expolia a los soldados de Vitelio:

¹⁶⁶ La solución de traducir *carpe* por "trincha" es la adoptada por Rubio (1978).

¹⁶⁷ En el diccionario de Lewis & Short (1879) se remite a dos significados antagónicos, uno positivo y otro negativo, surgido el segundo, claro está, de la tergiversación irónica del primero.

incuriosos milites–vernacula utebantur urbanitate–quidam spoliavere, abscisis furtim balteis an accincti forent rogitantes (Tac. *H.* 2. 88).

Algunos robaron a los incautos soldados, empleando una picaresca propia de esclavos: les cortaban el cinto a hurtadillas y les preguntaban si iban armados.

Precisamente, ese sintagma (*vernacula [...] urbanitate*) aparece de forma semejante –si bien como resultado de una conjetura textual que remite a la expresión tacíte¹⁶⁸– en Petr. 24.3, en el episodio de Cuartila, quien se refiere a Encolpio como *urbanitatis vernaculae fontem*: es la aplicación del adjetivo lo que provoca la distorsión hacia ese refinamiento que es totalmente contrario a la naturaleza servil –es, de facto, un oxímoron puro–. Así, la perversión de la semántica originaria de *urbanitas* subyace debajo de la intención de Encolpio cuando se refiere a Trimalquión que es, no lo olvidemos, un liberto.

La ironía (Bousoño 1952 [2]: 580-582) procede con vigor en toda la descripción que Encolpio hace del banquete y es un instrumento muy útil, no solo para provocar la sonrisa, sino para potenciar cualquier eventual armazón simbólico discursivo. El comensal que contesta a Encolpio y lo saca de su duda es un exégeta, un intérprete de un chiste retorcido porque es imposible de entender sin una explicación.

Lo que es curioso realmente es lo que provoca que Encolpio se pregunte por el significado. Lo que capta su atención y le obliga a preguntarse por ello es, precisamente, la reiteración que se expresa formalmente no menos de tres veces: *totiens iteratam vocem, saepius eiusmodi ludos spectaverat y quotienscumque dicit*. La repetición es, además, la fuente de conocimiento del interlocutor de Encolpio, acostumbrado como está a chanzas de esta clase.

¹⁶⁸ Conjetura planteada por Scioppius, según se expresa en el aparato crítico de la edición de Müller (1995⁴) (Schmelling 2011: 71). Sin embargo la lectura de L (consenso de los manuscritos) dice *vernulae*, diminutivo de *verna*, “esclavo” por lo que, desde el preciso momento en el que la forma en genitivo tiene funcionalmente valor adjetival, no hay razón de peso para enmendarla (como tal se refleja en la entrada de Lewis & Short [1879]).

Hay, pues, una simbología dentro de la *Cena Trimalchionis* voluntaria, proyectada sin refinamiento y torpemente por Trimalquión y recibida por sus comensales. Es fuente de ironía para Encolpio pero a nosotros nos proporciona más preguntas que respuestas, incluso como cuando el aparato simbólico se llega a explicar, para –probablemente irónico– desconcierto de Encolpio¹⁶⁹:

interim ego, qui privatum habebam secessum, in multas cogitationes diductus sum, quare aper pilleatus intrasset. postquam itaque omnis bacalusias consumpsi, duravi interrogare illum interpretem meum, quod me torqueret. at ille: 'plane etiam hoc servus tuus indicare potest; non enim aenigma est, sed res aperta. hic aper, cum heri summa cena eum vindicasset, a convivis dimissus <est>; itaque hodie tamquam libertus in convivium revertitur'. damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi, ne viderer numquam inter honestos cenasse (Petr. 41.4).

Mientras, yo, concentrado en mi propio universo, me veo llevado a múltiples elucubraciones sobre el motivo por el que había entrado un jabalí tocado con el pileo. Después que descarté todas mis tontas opciones, me resigné a preguntar a aquel intérprete mío por lo que me tenía fuera de mis casillas. Él, a su vez, contestó: “Pues esto te lo puede contestar hasta tu esclavo; no es un enigma, sino cosa clara. Este jabalí, dado que ayer se sirvió en la cena en último lugar, los comensales lo rechazaron; así que hoy vuelve al banquete como un liberto”. Maldije mi estupidez y no pregunté nada más, no fuera a parecer que nunca había cenado con gente tan distinguida.

La frase *non enim aenigma est, sed res aperta* dice mucho de la naturaleza simbólica del *Satyricon* –y de la *Cena Trimalchionis*–: las extravagancias con

¹⁶⁹ Otras veces la duda se manifiesta inversamente en la ignorancia osada de Encolpio, como en Petr. 137.1-3, donde Enotea le recrimina haber matado al ganso sagrado: *occidisti Priapi delicias, anserem omnibus matronis acceptissimum. itaque ne te putes nihil egisse, si magistratus hoc scierint, ibis in crucem* “mataste al favorito de Priapo, al ganso más apreciado por todas las matronas. Así que no pienses que no has hecho nada, si los magistrados se enteran de esto, te crucificarán”. Encolpio, naturalmente, es atrevido por matar al ganso pero ignorante y naïf porque ignora su importancia. Esto recuerda el texto de Conte (1996: 85) que citamos anteriormente (supra: 84): “The irony of the hidden autor consists entirely in his apparent condescension towards his protagonist. He lets him promote himself to a great mythical figure, but only in order to frustrate at once his pretenses and illusions. Schooling –this is what the author of the *Satyricon* is telling us– should not be carried too far”.

las que se encuentra Encolpio durante el banquete no son extrañas solo para él, lo son también para nosotros. El propio transcurso de todo el episodio provoca que cada vez nos resulten, como a él, más molestas y menos asequibles las intemperancias del enriquecido liberto.

A medida que pasan las escenas, sentimos una empatía con Encolpio que campa por su ausencia en los restantes fragmentos de la obra porque nos vemos llamados a interpretar con él el sentido del mimo que presenciamos. Así capta nuestra atención Petronio, así nos impele a preguntarnos por el sentido profundo, el más allá de un chiste que, a lo que parece, es *res aperta*. El jabalí tocado con un pileo lo está porque sí y por la evidencia: era un jabalí liberado. Pero el motivo es tan grotesco que es lícito preguntar si quiere decir algo más¹⁷⁰.

4. EXPRESIÓN TRÓPICA DE LA SIMBOLOGÍA EN EL *SATYRICON*

En el *Satyricon* es posible desarrollar el análisis de un importante número de metáforas. Dado que el discurso metafórico va unido íntimamente a la expresión simbólica, habremos de convenir que simbología y metáfora se imbrican íntimamente en la obra de Petronio, sin que el neto carácter humorístico de la obra deje de lado el vigor de la expresión irónica y el sarcasmo, no desprovistos de valor simbólico (Bousoño 1952 [2]: 9-33).

Las metáforas del *Satyricon* fueron recopiladas cuidadosamente hace más de un siglo por Downer (1913) en una tesis doctoral ya referida en este trabajo

¹⁷⁰ Como prueba de la curiosidad que ha despertado este pasaje, vid. Rimell (2002: 41) y, sobre todo, Baldwin (1970). Este último afirma que la explicación satisface a Encolpio –y tal vez eso sea discutible–, más todavía al fijar la atención en los posteriores juegos de palabras de Trimalquión entre *Liber* y *liber*, y la liberación del esclavo Dionisio (Petr. 41. 6-8), pero no a él como lector: véase con ello cómo la ociosa elucubración que sigue, en realidad, rompe en gran medida, aún no exenta de interés, la propia comicidad de todo el asunto. Según Baldwin (1970: 3), el *aper pilleatus* simboliza todo lo que de inesperado hay en el banquete, conclusión a la que llega a través de una noticia de Aulo Gelio: *pilleatos servos venum solitos ire, quorum nomine venditor nihil praestaret, Caelius Sabinus iurisperitus scriptum reliquit* (Gel. 6.4.1) “dejó escrito el experto en leyes Celio Sabino que solían ir al mercado esclavos tocados con el pileo, por cuyo nombre el vendedor no ofrecía nada”; i. e., para que el comprador no pudiera crearse expectativas falsas (*ut emptores errare et capi non possent* [ibid.]).

(supra: 21). La voluntad taxonómica de este autor es sintomática y, de hecho, puede tener una relativa utilidad llegado el momento de abordar el estudio de los motivos recurrentes que aparecen en el *Satyricon*.

Este autor clasifica las metáforas en cinco grandes grupos, las que tienen que ver con el hombre (Downer 1913: 11-44), con la naturaleza (Downer 1913: 45-63), con expresiones de movimiento (Downer 1913: 64-67), nombres propios (Downer 1913: 68-70) y las de difícil o varia adscripción (Downer 1913: 71-74).

El grupo más importante, como es de esperar, es el primero, donde clasifica las metáforas que tienen que ver con la naturaleza intelectual y moral (Downer 1913: 11-15) –dioses, sentimientos, el arte, la música y el carácter–, con la condición física y las apetencias (Downer 1913: 15-24) –nacimiento, muerte, sueño, amistad, el cuerpo y sus dolencias, comida, vestido, utensilios–, la vida pública (Downer 1913: 24-32) –ley, guerra, castigo, esclavitud–, los negocios (Downer 1913: 32-37) –intercambio, dinero, comercio, viaje y propiedad–, el ocio (Downer 1913: 38-41) –circo, caza, juegos, la escena y los gladiadores– y, finalmente, los sentidos (Downer 1913: 41-44) –vista, oído, tacto, olfato y gusto.

El procedimiento de Downer consiste en dar el sentido literal del concepto y luego decir a qué se refiere en el *Satyricon*. Por ejemplo (Downer 1913: 25):

INIURIAM. Enduring injustice at law.

Of enduring sexual intercourse. 140.11: *accessi temptaturus, an pateretur iniuriam.*

He aquí el sentido literal de *iniuria* –que el autor ofrece en la forma concreta dada por el texto petroniano–, ese que nosotros solemos traducir por “injusticia”, pero definido con precisión, una desarrollada glosa del concepto: “sufrir injusticia conforme a lo que es de ley”. A continuación nos dice que *iniuria* es metáfora de “sufrir abuso sexual”.

Sin embargo, eso no es un proceso simbólico, ni siquiera, me atrevería a decir, se trata de un proceso eminentemente metafórico. Es esta una de esas ocasiones en las que el uso del término se relaja y proporciona un sentido laxo y genérico que va más allá de su significado propio y preciso, el del marco legal que le aporta hábito semántico. Así, la palabra *iniuria* se analiza en el diccionario de Lewis & Short (1879) con un sentido literal y otro translaticio que es, ni más ni menos, el que encontramos en el pasaje petroniano traído a colación por Downer¹⁷¹.

Curiosamente, no encuentro en esta antigua tesis ninguna mención de la *larua argentea* que antes nos estuvo ocupando (supra: 144) y cuya dimensión simbólica, reforzada por su fuerza expresiva y plástica tiene mucha mayor importancia estilística que el sentido translaticio de *iniuriam* en aquel pasaje. Las metáforas que se enumeran en relación a la muerte son *animam* (Petr. 62.10), *efflaverat* (Petr. 49.1), *expirabo* (Petr. 72.5), *funerata* (Petr. 129.1), *moritur* (Petr. 46.8), *mori* (Petr. 62.8), *mortuo* (Petr. 68.8), *morientia* (Petr. 122.133), *parentat* (Petr. 69.2), *perire* (Petr. 69.7) y *rogum* (Petr. 50.5). En casi todos estos casos, el campo semántico de la muerte expresado en vocablos familiares aparece en el discurso exagerado y retorcidamente hiperbólico de Encolpio: así, *funerata* se refiere a su súbita impotencia, es su miembro viril el que está muerto y es digno de recibir el funeral apropiado.

Podríamos seguir analizando de forma semejante otros campos semánticos de sentido translaticio y siempre llegaríamos a la misma conclusión: estamos en un estadio simbólico bajo, si es que se puede hablar de simbolismo. El significado contextual de todos estos términos es bastante obvio para el lector, apenas está familiarizado con el proceder narrativo de Encolpio. No generan extrañeza, no atentan contra el principio de pertinencia por más que nos

¹⁷¹ La entrada del diccionario de Lewis & Short (1879) observa como segunda acepción el sentido translaticio: "II. Transf., injurious, unlawful, or unjust conduct". El propio Downer (1913: 76) observa que en el lenguaje del *Satyricon* abundan las expresiones coloquiales propias del "slang", de la jerga vulgar, por lo que este tipo de expresiones bien pueden haber perdido su fuerza metafórica.

admiremos del talento irónico de Petronio para avanzar con juegos de palabra enormemente ingeniosos.

Un poco más allá, en el ámbito del simbolismo convencional, hallamos algún pasaje que se incluye en el estudio de Downer (1913: 51):

TAURUM. Bull and calf.

Of extremes in sexual intercourse, a proverb. 25.6: *ut dicatur posse taurum tollere, qui vitulum sustulerit.*

El proverbio, pronunciado por Cuartila en referencia a su propia evolución sexual, parece recordar la fuerza del legendario Milón de Crotona (Diod. 12.9, Paus. 6.14.5) (Howatson 1989: 559), pero también hay que leer en él la convencional conexión entre la fuerza del toro y el vigor sexual (Cirlot 1969: 448¹⁷²). La imagen se inserta en un pasaje mundano y, por lo tanto, no nos impacta, no rompe ningún orden del principio de pertinencia, la figuración es tan obvia que el símbolo se difumina –hay una equivalencia en la expresión en todo caso, una formulación expresada en forma comparativa (*ut dicatur*) que enfatiza lo innecesario de tomarse en serio aquí cualquier sentido secundario: el conflicto simbólico debe estar en otra parte.

La formulación trópica de la metáfora en Petronio es impredecible. Lo que la tesis de Downer pone de realce para quien la lea hoy –con la perspectiva crítica adecuada y con el bagaje de los estudios petronianos de todo un siglo– es que la mayor parte de las translaciones de sentido obvias y aparentes del *sermo* de los actores del *Satyricon* son bastante convencionales y de un grado simbólico acorde al modo de ser y actuar de aquellos.

¿Por qué, entonces, ha sido Petronio un autor de quien se han adoptado varias máximas simbólicas de un modo estilístico –descontextualizándolas incluso,

¹⁷² Allí se da cuenta de que el ritual mitraico expresaba la penetración del principio femenino por el masculino.

como hace T. S. Eliot, para adaptarlas a un fin¹⁷³– y un programa literario ambicioso, más allá de un estrato simple de simbolismo metafórico? Curtius (1948 [1]) comienza su clásico estudio sobre la tradición literaria europea con una serie de lemas y entre ellos se encuentra un fragmento de Petronio muy definitorio de su aproximación pantagruélica a la conformación estructural de la tradición europea (Curtius 1948 [1]: 16):

neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata (Petr.118.3).

Ni concebir ni dar a luz puede la mente de no ser colmada por el enorme caudal del río de la literatura.

Esta es precisamente una imagen poderosa y contraria a la convención, la de una mente anegada por el río de las letras, por una afluencia de conocimiento filológico –eso es *litterarum* para Curtius, no para Eumolpo¹⁷⁴– que es capaz de desbordar al que la siente pero que es necesaria para llevar a buen puerto la empresa compositiva, como principio y motor retórico.

Curtius (1948 [1]: 189-203) clasificó las metáforas de la antigüedad en distintos grupos temáticos, metáforas náuticas, de persona, de alimentos, del cuerpo y del teatro. Sin excluir otros ámbitos, parece decirnos que los textos de época grecolatina configuraron el repertorio figurativo de la literatura hasta, por lo menos, pasar la edad media y eclosionando en Dante¹⁷⁵ (Curtius 1948 [2]: 499-543). Otra vez la taxonomía hace su aparición.

¹⁷³ En la dedicatoria a Ezra Pound que hace como introducción a *The Waste Land*, donde se cita Petr. 48.8. El texto es uno más de los dislates de Trimalción, pero al quedar descontextualizado posee una belleza implícita que le otorga pertinencia a ojos de Eliot (Sullivan 1968: 110).

¹⁷⁴ Eumolpo es quien pronuncia esta frase, sintomáticamente, antes del poema que con casi total certeza parodia el *Bellum Civile* de Lucano (vid. Catul. 65. 3-4, donde también se habla de concebir una obra de arte como si se tratara de un parto).

¹⁷⁵ La gran pregunta que formula Curtius (1948 [2]: 503) es “¿Qué fue lo que hizo posible la *Divina comedia*?” El papel de la Edad Media latina parece crucial a ojos de este estudioso, expresada en reformulación de tópicos y fórmulas más o menos retóricas.

De esta manera, el *Satyricon* parecería ser, en su lenguaje, una obra donde primaría la formalización de símbolos teatrales contaminados en una difícilmente aprehensible combinación genérica. Así lo simboliza el siguiente pasaje (Curtius 1948 [1]: 205¹⁷⁶):

grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen divitis ille tenet.
mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
vera redit facies, assimilata perit
(Petr. 80.9.5-9).

La compañía pone en escena un mimo: uno hace de padre
otro de hijo, ese hace de rico.
Tan pronto como el libro cierra sus páginas y no hay que reír
sale a la superficie su verdadero rostro, muere el ficticio.

Pero esta idea bien puede ser una simplificación de un programa literario mucho más refinado y extenso en su objetivo. Las metáforas de Petronio son difíciles de clasificar temáticamente con voluntad categórica. La intención del autor del *Satyricon*, más allá de la convencional expresión de unos actores inmersos en los bajos fondos y en una teatralidad acordada, debe ser examinada a partir de unos presupuestos metódicos que tengan en cuenta factores mucho más amplios y que ya forman parte del consenso crítico petroniano, a saber, cierta voluntad moralista y un carácter menos ufano que el que parece mostrar el Petronio tacíteo (Walsh 1974). ¿No es el *Satyricon* la expresión fragmentada de una peripecia intelectual totalmente inédita en la literatura romana?

En resumen: Petronio emplea metáforas que pueden graduarse en intensidad simbólica y, en muchas ocasiones, de forma convencional. Este hecho ha dado lugar a taxonomías muy generales y de vago alcance. Sin embargo, existen en

¹⁷⁶ “Este texto encierra una moraleja: ‘aprende del actor que el brillo externo no es sino vana apariencia, y que al terminar la comedia los personajes toman a su verdadera naturaleza’”.

el *Satyricon* pasajes susceptibles de ser entendidos simbólicamente porque, justamente, trascienden cualquier atisbo de clasificación ordinaria y tienen que ver con ideas estilísticas mucho más ambiciosas que las que pueden apreciarse a simple vista.

4.1. Ironía y sarcasmo: formulación petroniana

Para ilustrar este particular, tomemos como ejemplo de nuevo el pasaje del *aper pilleatus* (Petr. 41.4) al que he aludido anteriormente (supra: 155). Encolpio se manifiesta allí incapaz de adentrarse en las intenciones morales de Trimalquión. Textualmente podemos comprobar que la inteligencia de Encolpio es masacrada varias veces por el efectista sentido teatral de Trimalquión, que se focaliza en lo que se puede tocar, en lo real y mundano.

En este episodio del *Satyricon*, Encolpio se pregunta atribulado por el sentido del *aper pilleatus* traído a la mesa, justamente porque a estas alturas del banquete –pese a que no ha avanzado demasiado– ya parece normal cuestionar la intención oculta en cualquier potencial golpe de efecto. Piensa repetidamente en ello, pero no llega a ninguna conclusión decente, de ahí su necesidad de preguntar al comensal que está a su vera. La explicación es que no hay ningún misterio porque lo que se ve es lo que es, el *pilleum* es símbolo de libertad recién adquirida y de eso es de lo que trata la farsa (*non enim aenigma est, sed res aperta* [ibid.]).

Claro está que todo no es tan simple de ver: en primer lugar, es necesario percibir el alcance de las pesquisas de Encolpio. Este es un joven formado (*scholasticus*) y su mente, por deformación, ha de intentar ir más allá de las obviedades del mundo que la circunda¹⁷⁷. Su búsqueda pretende trascender lo terrenal y choca con el significado de lo corpóreo y evidente. Y en segundo lugar, es posible que se pueda dar al *aper pilleatus* otro sentido distinto del

¹⁷⁷ Así se explican, pues, los constantes choques que su ansia por ser protagonista de una vida mítica y heroica sufre sin remedio (Conte 1996: 103).

literal (Baldwin 1970). Encolpio ha buscado una explicación racional, elevada¹⁷⁸ y se ha topado con algo evidente y rígidamente férreo en su propia evidencia¹⁷⁹.

Aún así, es posible objetar a este razonamiento que el objeto del chiste del *aper pilleatus*, sigue siendo moral y elevado dado el hecho de que su sujeto es la libertad misma, aunque se trate de la libertad de un plato reservado para un banquete posterior, como explica el compañero de banquete de Encolpio –una libertad grotesca por tanto.

El jabalí sirve en todo caso para que Trimalquión bromee por partida doble antes de que se exprese la duda de Encolpio sobre el tocado que lleva. Primero, salen pájaros de su interior cuando lo trinchan, ante lo que dice Trimalquión:

etiam videte, quam porcus ille silvaticus totam comederit glandem
(Petr. 40. 7).

Pero fijaos como aquel cerdo silvestre se ha comido la bellota sin deglutir¹⁸⁰.

Luego, el pileo es arrancado de la cabeza por un esclavo llamado Dionisio, liberado por Trimalquión, que se lo pone en la cabeza permitiendo una réplica intraducible:

¹⁷⁸ ¿Acaso este simbolismo de la libertad a escala moral que persigue Baldwin en el artículo citado en la nota anterior?

¹⁷⁹ Es este uno de los puntos clave del razonamiento de Henri Bergson en su obra *La risa* (1900), que sirvió de base metodológica para el trabajo de investigación que antecedió a esta tesis doctoral (Curado 2003). He aquí el punto clave del razonamiento bergsoniano, el que establece la dicotomía cuerpo-alma como base esencial de la comicidad. En efecto, el cuerpo rígido provoca una reacción intelectual inmediata, la preeminencia corporal sobre el sentido moral o anímico de las cosas. Cuando esto ocurre, puede llegar a suceder, en definitiva, que una reglamentación humana sustituya, en universo particular, las leyes lógicas de la propia naturaleza: Bergson habla de un universo altamente mecanizado por la rigidez cómica. El cuerpo en este universo se superpone al alma. Es más, cuando intentamos aposentar nuestra atención sobre el aspecto moral, aquella rigidez nos conduce directamente a fijarla en la corporeidad y surge la risa. Los personajes del *Satyricon* actúan así, no pocas veces, como auténticos autómatas.

¹⁸⁰ Vid. Verg. G. 2. 72, donde se explica cómo los cerdos se comen las bellotas tras machacarlas.

non negabitis me, inquit, habere Liberum patrem (Petr. 41. 8).

No negaréis –dijo– que tengo un padre libre¹⁸¹.

La preocupación de Encolpio sucede en el tiempo a estos chistes, lo que es algo relativamente sorprendente. El *aper pilleatus* es sujeto de dos bromas de Trimalquión, pero con ellas no termina su función en el continuo narrativo al producirse y expresarse después de ellas la duda de Encolpio. Los conflictos que sufre su inteligencia responden a las propias dudas e inquietudes de los lectores. Es él quien focaliza una problemática que podría parecer moral y se revela insulsa y rígida tan pronto se explica. En fin, el contraste que se pone aquí de relieve, a saber, la desviación de la atención del foco moral hacia el corpóreo, se destaca sobre todo en la concurrencia y en la tribulación del personaje Encolpio.

Por eso su reacción a la revelación de su compañero de mesa se puede considerar ambivalentemente, sea como profunda ironía, sea como contagio de la estupidez del universo mecanizado del banquete que ofrece Trimalquión¹⁸².

La ironía y el sarcasmo son evidentes: parece obvia la opinión que tiene Encolpio de sus compañeros de mesa. Así, nuestro protagonista queda como garante de que el lector pueda detenerse a escudriñar los aspectos que revelan la disfunción moral de los actores de la *Cena Trimalchionis* como símbolo de la estupidez humana. Petronio así, cosifica a sus actores, haciéndolos símbolos de lo moral, de la nada de las cosas.

¹⁸¹ Trimalquión considera al dios Baco (*Liber*) su padre, al mismo tiempo que ha liberado a un esclavo que por nombre y atavío se corresponde con dicho dios.

¹⁸² *damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi, ne viderer numquam inter honestos cenasse* (Petr. 41.5) “maldije mi estupidez y nada más pregunté, no fuera a parecer que jamás había cenado con hombres de altura”.

5. SIMBOLOGÍA POÉTICA FRENTE A SIMBOLOGÍA EN PROSA

La simbología de los poemas breves insertos a lo largo del *Satyricon* amplifica la intensidad simbólica que le opone la propia prosa. Aunque a veces es difícil determinar quién y por qué pronuncia cada pieza poética¹⁸³, en la aventura de comprender su sentido, se pueden atisbar visos de la intención del autor.

La tan traída peculiaridad de esta combinación de prosa y metro nos sorprende por su singularidad, como ruptura evidente del principio de pertinencia. Además, los poemas adquieren una simbología particular a partir del contexto más amplio en el que el discurso narrativo los ubica (Connors 1998: 50¹⁸⁴). Quizás los ejemplos más discutidos de parte poética en el *Satyricon* sean los largos pasajes versificados, los dos grandes epilios que recita Eumolpo y que sirven para caracterizar la personalidad y el proceder lírico y humano del poetastro que acompaña a Encolpio en lo que podemos llamar segunda o tercera parte del *Satyricon* –existen editores que llaman a cada una en función del personaje que junto al protagonista tiene más relevancia en la acción, a saber, Ascilto, Trimalquión y Eumolpo¹⁸⁵–. La simbología interna de estos poemas nos interesa, en cualquier caso, menos que el valor simbólico de estos grandes poema *per se*.

Tomemos ahora uno de los pasajes poéticos que son pronunciados en un contexto más o menos claro, el que recita Agamenón, el maestro de retórica que discute con Encolpio el estado de la elocuencia:

artis severae si quis ambit effectus
mentemque magnis applicat, prius mores

¹⁸³ Si bien la mayor parte de poemas sin claro emisor se suelen atribuir a Encolpio, existen ejemplos dudosos como Petr.14.2 que se atribuye a Ascilto en virtud de los intentos de algunos editores de reconstruir con otra lógica el texto (Schmeling 2011: xl).

¹⁸⁴ “The short poems use conventional topics and forms to distill the details of the plot into timeless truth –and over and over Petronius constructs a plot that fights back, resisting the constraints of verse at every turn. Consequently, the poems are most often viewed in a disjunctive way”. Según Connors (1998: 76-83), la fortuna es un tema recurrente en los pasajes poéticos de Petronio.

¹⁸⁵ Así hace por ejemplo Rubio (1978) en su versión castellana de la obra de Petronio.

frugalitatis lege poliat exacta.
nec curet alto regiam trucem vultu
cliensque cenas impotentium captet,
nec perditis addictus obruat vino
mentis calorem, neve plausor in scaenam
sedeat redemptus histrionis ad rictus.
sed sive armigerae rident Tritonidis arces
seu Lacedaemonio tellus habitata colono
Sirenumve domus, det primos versibus annos
Maeoniumque bibat felici pectore fontem.
mox et Socratico plenus grege mittat habenas
liber et ingentis quatiat Demosthenis arma.
hinc Romana manus circumfluat et modo Graio
exonerata sono mutet suffusa saporem.
interdum subducta foro det pagina cursum
et fortuna sonet celeri distincta meatu;
dent epulas et bella truci memorata canore,
grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur.
his animum succinge bonis: sic flumine largo
plenus Pierio defundes pectore verba

(Petr. 5).

Si alguno busca los parabienes de una disciplina recta
y pone su empeño en grandes miras, antes sus costumbres
ha de pulir con la ley preciosa de la frugalidad.
No se preocupe por palacios imponentes por su apariencia
o como cliente persiga las cenas de los poderosos,
ni aficionado a la afección ahogue en vino
la tribulación de su mente; ni aplauda en el teatro
ni se siente comprado y aficionado a la escena.
Pero rían ya las fortalezas de la belicosa hija del Tritón
ya la tierra habitada por el colono lacedemonio
y el hogar de las sirenas, entregue sus primeros años a la poesía
y beba con feliz pecho de la fuente Meonia.
Pronto suelte colmado del Socrático rebaño las riendas

libre y agite las armas del excelso Demóstenes.
Después venga fluido el repertorio romano, y tras descargarse
poco ha del sonido griego, cambie su sabor inspirado.
Entretanto alejadas del foro haga oír sus palabras,
y resuene la fortuna que se distingue por sus rápidos vaivenes.
Den como banquetes las guerras recordadas por impactante canto,
y sean una amenaza las grandes palabras del indomable Cicerón.
Ciñe bien tu espíritu con estos bienes: así de largo río
harás brotar de tu pecho inspirado por las musas tus palabras.

En primer lugar es difícil entender la razón por la que Agamenón compone esta tirada de versos¹⁸⁶. Según Courtney (2001: 59), el pasaje se sigue malinterpretando: en el discurso de Encolpio tenía que haber ya una tirada previa, lo que significaría que el discurso no empezaba donde lo tenemos – como marca textual de esta ausencia, un *et* adverbial remarcaría la oposición en las palabras que utiliza Eumolpo para introducir el poema: *quod sentio et ipse carmine effingam* (Petr. 4.5) “lo que siento también yo lo expresaré en forma de poema”.

El sintagma que emplea Agamenón para presentar los versos dice mucho de su naturaleza aunque aquella es difícil de aprehender plenamente, *schedium Lucilianae humilitatis*¹⁸⁷ (ibid.). Si aceptamos que las palabras de Agamenón son el susodicho *schedium* su filiación satírica estaría asegurada. Esto es muy importante, porque pese a haber sido notada ya la conexión de este pasaje con las sátiras de Persio (Sullivan 1968: 88), su importancia como dato relevante, ha sido, a mi parecer, minimizada.

¹⁸⁶ A este interrogante intentó dar respuesta hace mucho tiempo Collignon (1892: 228), padre de los estudios petronianos.

¹⁸⁷ Claro está que, como a menudo sucede en Petronio, por razones de transmisión textual, las cosas no son tan sencillas como aparentan ser: con mucha probabilidad el *schedium Lucilianae humilitatis* no es propiamente este poema, sino que alude al que habría sido pronunciado acaso por Encolpio en ese texto perdido al que aluden autores como Courtney (2001: 59) o Schmelling (2011: xli).

Sin ser tan extenso este pasaje –o tal vez por eso–, la conexión que se puede establecer entre Persio y Petronio es doble: por un lado, el tema de la primera sátira de Persio es la degradación del gusto literario, y el tema de la tercera es la indisciplina de la juventud que prefiere pasar el tiempo en francachelas antes que dedicarse al estudio de la filosofía (Coffey 1976: 102-112); por otra parte, los ocho primeros versos de esta composición son escazontes, al igual que los que encabezan la colección del discípulo de Cornuto. De hecho, la transición desde los escazontes a la serie de hexámetros que los continúa, en inédita combinación a partir del noveno verso¹⁸⁸, parece reaccionar explícitamente con lo dicho allí por Persio¹⁸⁹.

El pasaje, en este sentido, sirvió a Sullivan (1968: 88) para establecer un telón de fondo literario altamente sugestivo, a saber, el del grupo que haría frente a la poética neroniana –Petronio, Lucano, Persio–, pero más allá de estas implicaciones históricas, y por lo que concierne a la caracterización ridícula de Agamenón, el guiño a Persio, de ser real¹⁹⁰, habría de provocar en el lector avisado una importante sensación de hipocresía de la boca del *rhetor*, que se muestra ante nosotros como digno objeto de la afilada pluma del satírico estoico en su primera sátira.

El eje de atención de la tirada de coliambos es el verso *cliensque cenas impotentium captet* (Petr. 5.5), reiteración de lo ya dicho en Petr. 3.3¹⁹¹. No estoy diciendo nada nuevo cuando apunto al hecho de que esta expresión es una clara prolepsis, una anticipación con valor simbólico, de lo que va a ocurrir

¹⁸⁸ Pero perfecta en lo que concierne al contenido: los coliambos se refieren a lo que no debe hacer el que persigue las excelsas cimas oratorias, los hexámetros a lo que sí.

¹⁸⁹ *maeoniumque bibat felici pectore fontem* (Petr 5.12) vs. *nec fonte labra prolui caballino / nec in in bicipiti somniasse Parnaso / memini* (Pers. Prol. 1-3) “ni lavé mis labios en la fuente caballina / ni recuerdo en el Parnaso de doble cima / haber soñado”.

¹⁹⁰ Se ha pretendido ver incluso un homenaje al escritor muerto prematuramente (Courtney 2001: 59). La combinación de escazontes seguidos de hexámetros reafirmarían esta opinión: otra razón de peso para fechar el *Satyricon* en época de Nerón. Courtney pretende afinar demasiado, y alude al recién finado Persio en el año 62, dando por hecha la composición de la obra justo en esa franja temporal.

¹⁹¹ *sicut ficti adulatoribus cum cenas divitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore* “igual que los fingidos aduladores, cuando tratan de pillar las cenas de los ricos, nada razonan antes que eso que consideran que será lo más agradable para el auditorio”.

finalmente en el banquete de Trimalquión, al que precisamente asistirá Agamenón contradiciendo los consejos que da aquí. Revela la hipocresía del *rhetor* Agamenón y funciona como útil instrumento irónico de la caracterización de este personaje, y secundariamente del mismo Encolpio (Walsh 1970: 85¹⁹²).

A su vez, existe una marca formal en el texto mucho más sutil, que muestra diáfananamente los también sutiles entresijos de la prosa petroniana y de la psicología del personaje Agamenón: cuando se lee el quinto verso de la tirada (*cliensque cenas impotentium captet*) de forma aislada, parece una afirmación. Tal y como aparece en el texto, la negación está con el anterior verbo (*nec curet*) aunque también afecta a la siguiente afirmación, la que ahora refiero.

Pero si uno mira el texto y lee el verso aisladamente, situado estratégicamente por Petronio como centro de la tirada parece que lo que Agamenón está diciendo es, de facto, que conviene ser un parásito de cenas. De esta inversión o doble sentido tenemos otra evidencia: el uso del adjetivo *impotentium*, que puede significar ‘persona incapaz’, como en español, pero también lo contrario a partir del sentido de ‘no ser capaz de dominar sus pasiones’ (Cic. *Phil.* 5.8.22¹⁹³). Obviamente, Petronio está jugando con la doble percepción en uno y otro caso. De otra parte, la atención que dispensa en el verso 3 a la *lege frugalitatis* es completamente contraria a la naturaleza excesiva del libro –y su comportamiento ulterior.

No hay que leer literalmente lo que están diciendo Agamenón como actor y Petronio como autor: esta doctrina retórica funciona desde dentro y para el lector del *Satyricon*. La intención es eminentemente literaria y simbólica, acaso del desprecio profundo que manifiesta el autor ante los hipócritas personajes que pueblan el universo de la obra. De este desprecio, de esta mirada crítica tendremos una prueba posterior cuando, durante el banquete en casa de

¹⁹² “The parody of the schoolmaster’s moral advice has its comic effect enhanced by the fact that Agamemnon shows no inclination to follow his own advice in this ode to *frugalitas*, when he accepts the invitations of Trimalchio”.

¹⁹³ *quae effrenatio impotentis animi!* “¡qué desenfreno de un espíritu desbocado”.

Trimalquión, Agamenón vuelva a tomar la palabra. Encolpio será en ese momento lacónico:

et nescio quam controversiam exposuit (Petr. 48.6).

Y no sé qué controversia expuso.

Ya no hará falta reproducir por completo las palabras de Agamenón. Ya ha quedado suficientemente caracterizado antes pero es entonces cuando se hace más clara la intención de Petronio: Agamenón es en sí mismo símbolo y personificación de una visión pesimista de las cosas que tiene que ver mucho con el programa literario de Petronio y que se afianza sutilmente entre las líneas esquivas del *Satyricon*.

Veamos ahora lo que sucede con otro pasaje poético, inserto en una parte del *Satyricon* que, pese a lo escabroso del tema, sublima la fealdad intrínseca al mismo a través del espacioso telón de fondo poético que Encolpio va dejando por aquí y allá: me refiero a la aventura amorosa frustrada con Circe (Petr. 126-141), no culminada porque el protagonista del *Satyricon* sufre una repentina impotencia sexual atribuida por él a un envenenamiento (Petr. 128. 2¹⁹⁴).

La pérdida de vigor sexual es un motivo claramente simbólico y se extiende por el espacio suficiente como para merecer un estudio singular, pero nuestra presente intención es mostrar cómo opera el maquillaje poético en este contexto, cómo amplifica el motivo y cómo su aparente convencionalidad se sublima y retuerce en virtud de aquel espacio narrativo en el que se mueve el texto:

quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis
inter caelicolas fabula muta iaces?
nunc erat a torva submittere cornua fronte,
nunc pluma canos dissimulare tuos.
haec vera est Danae. tempta modo tangere corpus,

¹⁹⁴ *veneficio contactus sum* "he sufrido un envenenamiento".

iam tua flammifero membra calore fluent¹⁹⁵

(Petr. 126.18)

¿Qué ha sucedido para que tú, Júpiter, hayas abandonado tus armas
y yazcas como un cuento sin palabras entre los habitantes del cielo?
Ahora habían de brotar cuernos de tu fiera frente
ahora habrías de disimular tu blanco cabello con plumas.
Esta es verdaderamente Dánae. Con que intentes tocar su cuerpo
tus miembros se derretirán con un calor capaz de hacer salir el fuego.

El episodio de Circe es, a simple vista, una reelaboración del de Cuartila (Petr. 16-26) (Schmeling 2011: 471) con la forma retórica de la poesía ovidiana y un tema que está presente en los *Amores* del poeta de Sulmona. A decir verdad, es este pasaje donde más claramente se aprecian los ecos ovidianos en la obra de Petronio (Schmeling 2011: 471¹⁹⁶). Ya en Crotona, Circe, una mujer de alta sociedad que tiene por costumbre tener encuentros amorosos con esclavos y personas de clase inferior (Petr. 126. 5), se antoja por Encolpio al que contacta a través de su esclava, llamada Crísida.

El poema citado sucede a la aparición de Circe, en un contexto plenamente idílico, en una zona ajardinada con plátanos¹⁹⁷. Apenas Encolpio la ve, una admiración soberana se adueña de él. La descripción es encantadora e hiperbólica: solo entonces sabemos que Encolpio tenía una amada llamada Dórida, citada aquí por única vez en todo lo que conservamos del *Satyricon* (Petr. 126.18). Lo cierto es que esta enajenación amorosa da pie a que Encolpio introduzca un poema donde invoca al mismísimo Júpiter.

¹⁹⁵ Quieren los comentaristas (Connors 1998: 40-42) que estos versos sean pronunciados por Encolpio –como actor, no como narrador– a la bella Circe –en Petr. 127.1 ella sonríe encantada, acaso por reacción a las palabras de su enamorado– en un contexto probablemente fragmentario. Es una opción, pero eso no cambia el hecho de que las palabras en sí anuncian en este contexto la furia amorosa frustrada que ha de suceder en el encuentro con Circe.

¹⁹⁶ “It is no surprising that P. draws heavily for parodic purposes on pastoral and elegiac motifs and Ovidian descriptions”.

¹⁹⁷ En Petr. 131.1 se insiste en la susodicha planta, de amplia tradición en los escenarios de la literatura amorosa y el tópico del *locus amoenus*. Valga recordar a Sócrates disfrutando de su sombra en el *Phaedrus* platónico (Plat. *Phaedrus* 230).

De la importancia simbólica –nuevamente proléptica, anticipadora– de este pasaje es prueba una conjetura textual que se introduce precisamente para abundar en su carga anticipatoria. El dístico *quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis / inter caelicolas fabula muta iaces?* aparece en los manuscritos con la variante *taces* en lugar de *iaces*, “callar” en lugar de “yacer”. Pero esta modificación –introducida por Fraenkel y seguida por la mayor parte de los editores¹⁹⁸– parece innecesaria, de hecho introduce una obviedad que bien puede chocar con las maneras sutiles de Petronio.

Encolpio todavía no ha sufrido su ataque de impotencia. Es inminente la consumación del hecho amoroso. Los dísticos hiperbolizan a Circe comparándola con el objeto amoroso del padre de los dioses. Su impacto erótico es tal que Júpiter “yace/calla como cuento sin palabras (*fabula muta*)”. El predicativo *fabula muta* –hermoso oxímoron– define elocuentemente la imagen de un Júpiter que no es capaz siquiera de hablar pese a que su naturaleza se representa y hace equivaler aquí a la del paradigma mismo de la facundia.

Claro está que es tentador pensar que el consenso de los códices incluye una lectura (*taces*) que esta impregnada semánticamente de la carga significativa del predicativo. Sustituirla por *iaces* permite avanzar la laxitud y frustración que está a punto de sufrir Encolpio (Courtney 1991: 30), pero *taces* en sí mismo es un verbo que puede anunciar lo mismo pero con mayor alcance simbólico: es el silencio del amor no consumado. Y tampoco faltan ejemplos ovidianos para ver lo oportuno de la concurrencia del verbo *taceo*:

verum invita dato –potes hoc– similisque coactae;
blanditiae taceant, sitque maligna Venus
(Ov. *Am.* 1. 4. 65).

¹⁹⁸ Así la edición canónica de Müller (1995⁴). Díaz y Díaz (1990² [2]) prefiere mantener en su edición la lectura de los manuscritos aunque no explica por qué.

Pero dáselos [i.e. besos] de mala gana (eso te dejo) como si estuvieras obligada;
callen tus caricias y Venus no sea propicia.

Es el poema de los *Amores* donde Ovidio expresa su pesar por tener que acudir a un banquete en el que estará presente Corina con su marido. Las caricias de Corina, desea Ovidio, si han de suceder, que sean inexpresivas, silenciosas. El verbo *taceo* tiene un valor erótico expresivo que está también presente en el texto petroniano y que acaso ha sido ignorado por algunos de quienes han aceptado la lectura de los códices: *taces* es tan intenso como *iacés*, incluso más, si prestamos la atención debida a su fuerza simbólica. La impotencia es inacción y laxitud, sí, pero también silencio.

6. CODA: RECAPITULACIÓN

A manera de resumen, cito brevemente, ahora, los aspectos del símbolo petroniano que he estudiado en este capítulo. Sobre ellos volveremos recurrentemente en el análisis de motivos concretos que sigue ahora y que es el cuerpo esencial de esta tesis:

- i. Bajo la apariencia de prosa realista, la fantasía del *Satyricon* se introduce sutilmente a través de la deformación de las situaciones: hay una lógica simbólica de lo contradicho, lo que no se espera.
- ii. La plasticidad del *Satyricon* es tal que a veces los símbolos parecen cristalizarse como objetos visuales, el texto “se ve”.
- iii. Dentro del *Satyricon* existe una expresión formal de que lo que sucede no es lo que parece.
- iv. La metáfora opera en la prosa de Petronio dotando de fuerza trópica al programa simbólico de su autor, pero no exclusivamente.

- v. La simbología de los pasajes versificados amplifica la intensidad simbólica de la prosa.

Con este bagaje y estos principios, nos enfrentamos ahora al núcleo de esta tesis. Lo que sigue es el comentario extenso a los motivos simbólicos, generalmente recurrentes, que he considerado oportuno analizar dentro de los límites de este trabajo. Trazas de ideas que he ido avanzando habrán de volver a las siguientes páginas, algo que es coherente con la naturaleza de la obra que estudiamos: no en vano, este trabajo versa, precisamente, sobre el retorno, una y otra vez, de motivos que dicen más de lo que aparentan.

V. SÍMBOLOS Y RECURRENCIAS SIMBÓLICAS EN EL *SATYRICON*

El capítulo que sigue es el cuerpo principal de esta tesis doctoral. Se trata de un análisis de la simbología petroniana conforme a los principios metodológicos descritos previamente (supra: 85). Recordemos que la principal pauta para la detección de símbolos parte de los procedimientos establecidos en los trabajos de Todorov (1978) –fundamentalmente– y, en segundo lugar, de la idea de recurrencia tal y como está plasmada en la clásica obra de Dressler (1972). Esto es, cada motivo concreto habrá de partir de la misma idea, su concurrencia en virtud de las razones derivadas de la violación del “principio de pertinencia” (Todorov 1978: 28). Dichas razones pueden ser bien sintagmáticas –dependiendo de su posición en el discurso–, bien paradigmáticas –su relación con un pacto cultural establecido sobre las convenciones.

Las razones sintagmáticas, recordemos, son dos básicamente: contradicción y repetición (Todorov 1978: 30-32). Es esta última idea sobre todo la que manejaré con mayor frecuencia pues los motivos recurrentes son los que más han captado mi atención precisamente por eso, por su recurrencia, por aparecer una y otra vez en el diverso cuerpo fragmentario del *Satyricon*.

El armazón simbólico que toma forma a partir de los motivos paradigmáticos suele concurrir, en todo caso, con el que parte de la contextualización sintagmática. En el *Satyricon* es muy común la inversión de los valores consensuados por la práctica cultural, consustancial, diríase, a su programa literario (Plaza 2000: 212-215, Callebat 1974). Los motivos que se repiten suelen abundar en esa ruptura del orden de cosas enfatizándola, ahondando en el conflicto estético que se desprende de un texto que pocas veces es lo que parece.

Debo recordar brevemente, por prurito de claridad, lo que comentaba al inicio (supra: 28) al describir el método de selección de símbolos a estudiar y su orden: los motivos escogidos son los que he considerado oportunos por el curso propio de mi estudio. Es posible que algún lector de esta tesis eche de

menos el análisis de un motivo concreto que él hubiera seleccionado, pero a un trabajo de este tipo hay que ponerle algún límite concreto. El orden de presentación es, fundamentalmente, aleatorio.

De igual modo, en el análisis de cada particular no utilizaré todas las concurrencias textuales posibles, de hecho he descartado algunas porque me resultaban redundantes o, simplemente, innecesarias para el razonamiento exegético que voy a intentar llevar a cabo. Por último, al cabo de cada análisis singular concretaré someramente, en forma de tabla, la interpretación de cada motivo recurrente: este procedimiento servirá para aportar claridad crítica y se proyectará en las conclusiones finales a modo de mapa conceptual de todo el trabajo. Una tabla que figura como anexo comprende todas las equivalencias simbólicas descritas singularmente a lo largo de esta descripción.

Dicho lo cual, estamos en condiciones de comenzar este análisis.

1. TRIBULACIONES AMOROSAS Y SEXUALES EN EL *SATYRICON*

Estos dos motivos centrales saltan a la vista y suelen relacionarse de inmediato con las esencias del *Satyricon*¹⁹⁹, en especial el primero. Ciertamente es que muy a menudo el público percibe las aventuras de Encolpio y sus amigos como las andanzas de una panda de degenerados²⁰⁰ y poco morales individuos capaces de cualquier atrocidad amorosa y de la virguería sexual más retorcida que venga al caso. Y no menos cierto es que esa percepción viene preñada también de los prejuicios inherentes a una moral muy diversa de la de la Roma del siglo I²⁰¹ (García Gual 2007), hecho que, desde luego, distorsiona el entendimiento del lector y, a menudo, priva del importante goce estético que los tejemanejes eróticos de Encolpio, Gitón y compañía comportan a un pensamiento poco condicionado por prejuicios morales.

Sin embargo, en el *Satyricon* la expresión sexual viene acompañada a menudo de una, en apariencia, genuina expresión del amor pleno, como puede inferirse a menudo del sufrimiento que muestra el actor Encolpio por los desdenes de

¹⁹⁹ Cuando distintos colegas y compañeros de docencia han conocido el tema de mi tesis doctoral han reaccionado de manera semejante ante mi mención de la obra de Petronio: para ellos se trata, fundamentalmente, de una “novela” cuasi-pornográfica y poco recomendable moralmente (vid. Clarke [1998] para una visión amplia de los estereotipos culturales asociados a la sexualidad en la antigua Roma). Lo que afirma Richlin (1983: 96) enfatiza esta perspectiva: “The *Satyricon* has a long history as a banned book, and readers today should realize that this has affected what has been thought about the characters’ sexual behavior, and vice versa. Histories of Latin literature from the nineteenth century well into the twentieth routinely identified the main characters as Greeks and/or freed slaves, perhaps because of a strong wish not to associate their sexual behavior with Roman citizens”. Segura Ramos (2003: 21) es muy claro al respecto por su parte: “Como el sexo atrae la atención de todo el mundo, dado que su tiranía es absoluta y acompaña al hombre desde que nace hasta la sepultura [...] como si la naturaleza no se fiara de su poder reproductor, las escenas eróticas del *Satyricon* han prevalecido casi siempre en la consideración de esta obra a través de los siglos”.

²⁰⁰ La poco conocida versión cinematográfica de Polidoro (1969) fue distribuida en algunos países —entre ellos España— con el nombre alternativo de *Los degenerados* (IMDB 2014).

²⁰¹ Vid. Menéndez Pelayo (1873: 201-266), para una lectura paradigmática de los prejuicios morales que la obra infunde. Sirva como ejemplo esta afirmación (Menéndez Pelayo 1873: 242): “Han dicho eminentes críticos que el libro de Petronio no debe ser leído, ni siquiera nombrado; han añadido otros que un hombre de bien no debe confesar nunca haber ojeado autor semejante”. También Segura Ramos (2003: 21) es muy directo y contundente al respecto: “Y como por lo general se teme que si no hay represión sexual no hay disciplina, y que si no hay disciplina no hay trabajo, ni por tanto dinero, poder o guerras, al comprobar cuán alegremente se describen sin rebozo algunos episodios sexuales de lo más variado [...] los educadores no pueden menos de sentirse aterrados, en la creencia de que un libro así es capaz de desencadenar la liberación sexual, que inevitablemente conduciría al fin de la civilización y el mundo”.

Gitón. El joven efebo está en el centro de más de una disputa amorosa (Petr. 79.9-80.8²⁰²) donde la lealtad y la carnalidad se confunden en la forma del distante elogio de una voluptuosidad general y un hedonismo simpar que es la esencia misma de la obra de Petronio.

El tratamiento ovidiano de ciertos pasajes²⁰³ es revelador en este sentido. Las galanterías elegíacas y los tópicos amorosos son reutilizados con voluntad irónica y rompen a menudo, por lo inesperado, la convención cultural de la pasión amorosa plasmada en la expresión habitual poética del trance erótico. Como vamos a ver, es esta insistencia por pervertir la finura cortesana de la poesía erótica donde radica la fuerza simbólica del caleidoscopio amoroso-sexual que delinea Petronio en su obra.

La sombra de Príapo decora alargada las intrincadas estancias galantes del *Satyricon*. El prosimetro petroniano es un monumento imperecedero a la faceta más chocarrera e hiriente del progreso amoroso. Encolpio es un desastre erótico porque todo lo carnaliza y lo focaliza a su sexo, aunque lo vista de ropajes refinados y con la máscara de un genuino sentimiento de amor, mientras que sus compañeros de correrías se muestran como el reverso irreverente donde la desvergüenza y la erotomanía cobran todo su vigor en un discurso unilateral: Eumolpo y Ascilto son infatigables e incommovibles²⁰⁴, Gitón acepta su papel de objeto pero su rol se vuelve determinadamente activo ante la dubitante falta de decisión de su enamorado Encolpio.

²⁰² En este pasaje se da a Gitón a elegir entre Ascilto y Encolpio, y opta por el primero, sin que en ningún momento estén completamente claras las razones de por qué lo hace: Gitón afirmará después, al volver con Encolpio, haber marchado con Ascilto porque era el más fuerte de los dos (*cum duos armatos viderem, ad fortiorem confugi* [Petr. 91.8] “al ver a dos hombres armados, hui junto al más fuerte”). Es legítimo pensar que la fuerza aludida radica en el vigor sexual de Ascilto: *Herculis armata est invicti dextera clava / at me terribilem mentula tenta facit* (Priapea 20. 5-6) “la diestra de Hércules está armada con su invencible maza / pero a mí me hace digno de temor mi polla empalmada”. En Petr. 94, Eumolpo parece querer erigirse en nuevo rival para desespero del protagonista. Sobre esta polémica vid. también Petr. 9-11.

²⁰³ En especial el encuentro amoroso en entorno idílico con Circe que precede al ataque de impotencia de Encolpio (Petr. 127) (Schmeling 2011: 471).

²⁰⁴ De hecho, ese es el significado del nombre de Ascilto (Priuli 1975, Courtney 2001: 42). Dicho nombre tan solo se atestigua como tal en *POxy.* 532.14 (Priuli 1975: 7).

El análisis que sigue tiene en cuenta la recurrencia, la repetición de ciertos motivos que pertenecen a la órbita semántica de lo explícitamente sexual y de lo delicadamente amoroso. El principio de pertinencia se concreta sintagmáticamente en la repetición léxica y en una fraseología específica que se repite, incluso, o mantiene unos rasgos constantes a lo largo de toda la obra. La inversión del marco literario –y la ruptura paradigmática por tanto– tiene una importante plasmación en el episodio de la impotencia de Encolpio (Petr. 128-140.13) (Ov. *Am.* 3.7) que ha sido referido por la crítica como pasaje de una relevancia simbólica específica (Schmeling 2011: xlix, Rimell 2002: 159-166). No en vano es en ese momento cuando el personaje se da virtualmente la vuelta y pasa a considerarse, literalmente, un no-hombre, una sombra inversa de su peculiar e intrincada naturaleza, estigmatizada por el culto a Príapo, cuya sombra planea hasta en la búsqueda del origen mismo del peregrinaje de Encolpio (Courtney 2001: 152-157).

1.1. El conflicto de la impotencia y la virilidad frustrada

Falo, impotencia y virilidad son tres manifestaciones de lo mismo, de la concreción erótica en la carnalidad y la genitalidad que colman la obra. Sin embargo, esta expresión triangular de idéntica preocupación vital está formulada de manera bien diferente. Así la energía y potencia sexual se reafirman en la posibilidad patente de aprovechar el carácter vigoroso de la posición de los hombres ante las mujeres, de la juventud ante la vejez (Petr. 19.4-5 y 132.9-10²⁰⁵).

Así, en el episodio de Cuartila y la desfloración de Paníquide (Petr. 16-26), Encolpio, Ascilto y Gitón hacen frente a tres rivales femeninas –aquellas dos más Psique, la criada de Cuartila– en un “combate” en apariencia desigual pero de resolución inesperada, pues, en patente inversión del orden de las cosas, las que van a llevar las de ganar son ellas, sin que ellos lo sepan de antemano

²⁰⁵ En este último pasaje, Encolpio equipara su pérdida de potencia sexual a precipitarse en una prematura senectud (*ut traduces annos primo florentes vigore senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponeres?* “¿que mi edad, floreciente de vigor juvenil, hicieras otra y me impusieras la desidia de las postrimerías de la vejez?”).

—a diferencia, por cierto, del narrador—. Cuartila busca del trío protagonista la cura para sus fiebres²⁰⁶ (Petr. 19.2) y ellos no saben a qué atenerse. Están expectantes pero preparados para defenderse de cualquier intento de las mujeres para conseguir algo de ellos:

tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae scilicet; contra nos, si nihil aliud, virilis sexus. sed et praecincti certe altius eramus. immo ego sic iam paria composueram, ut si depugnandum foret, ipse cum Quartilla consisterem, Ascyrtos cum ancilla, Giton cum virgine (Petr. 19.4-5).

Había así tres mujercillas, débiles en extremo, claro era, en el caso de que algo fueran a intentar; enfrente nosotros, el sexo fuerte. E incluso así estábamos bien pertrechados. Además de todo ya había dispuesto yo las parejas si llegaba el caso que hubiera que luchar, yo mismo con Cuartila, Ascilto con la criada, Gitón con la doncella.

Evidentemente, las parejas pergeñadas en su cabeza por Encolpio a la manera gladiatoria (Schmeling 2011: 57), pueden acabar enzarzadas en la lucha misma del amor que de manera natural se viene a sugerir dada la convención misma de la poesía erótica. Las mujeres quieren algo y ellos están dispuestos a dar la cara si, llegado el momento, hay que defenderse con ahínco. Por desgracia, el texto está mutilado y no sabemos de qué manera exacta Encolpio, Ascilto y Gitón son reducidos al tormento (*enim tam magnum facinus admisimus ut debeamus torti perire* [Petr. 20.1] “tan gran crimen hemos cometido que debemos morir torturados”) que sufren en los fragmentos que se conservan.

Lo que sí sabemos es que la expresión de reafirmación en la virilidad que se verbaliza aquí en la alusión al *virilis sexus* y en la disposición de las parejas se

²⁰⁶ *remedium tertianae*. En efecto, se consideraba que el coito era un remedio contra ciertas enfermedades, tal y como se lee en Plinio el Viejo (*multa genera morborum primo coitu solvuntur* [Plin. Nat. 28.44] “muchos tipos de enfermedad se curan en primer lugar con el coito”) (Courtney 2001: 69-70).

reitera mucho más tarde en la obra. En concreto, justo cuando Encolpio²⁰⁷ está a punto de sufrir su ataque de impotencia galopante en el lecho de Circe:

in hoc gramine pariter compositi mille osculis lusimus, quaerentes voluptatem robustam (Petr. 127.10).

En esta hierba, bien juntos el uno con el otro, nos dimos mil besos retozando y persiguiendo un placer pleno.

Todo parece anunciar la eclosión de la voluptuosidad y el goce amoroso, así los versos que lo preceden (Petr. 127.9). El fragmento en todo caso evoca el encuentro con Cuartila, Psique y Paníquide de inmediato porque se repite un elemento textual, *pariter compositi*, como allí *paria composueram*. En este caso, el entrelazamiento y la lucha amorosa ya están en marcha, a diferencia del duelo frustrado textual y virilmente del episodio de Cuartila. El contacto se ha producido y parece presagiar el deleite erótico de Encolpio. De este modo, el equivalente aquí del sintagma *virilis sexus* del pasaje anterior es *voluptatem robustam*: el vigor masculino, que expresaría una eventual erección consumada del falo de Encolpio, se funde con su contrario femenino en la comunidad de deseo recíproco expresada implícitamente por *voluptatem*.

Encolpio atribuye a un envenenamiento mágico su desgracia²⁰⁸ (*veneficio contactus sum* [Petr. 128.2] “he sufrido un envenenamiento”). Su anhelo por consumir el acto amoroso con la bella Circe es genuino pero la frustración parece tan desmedida que se extiende a cualquier otro envite amoroso que Encolpio proponga. Así, Gitón aludirá al casto amor de Sócrates por Alcibiades, tal y como se lee en el *Symposium* (Plat. *Sym.* 217, 219b-d), para expresar irónicamente la incapacidad de su preceptor:

²⁰⁷ Durante toda esta escena, que se desarrolla en Crotona, Encolpio se da el nombre de Polieno, epíteto que se le da a Odiseo en *Iliada* y *Odisea* (Hom. *Il.* 9.673, Hom. *Od.* 12.184), hecho este que incide en el supuesto paralelismo paródico que existe entre el *Satyricon* y la *Odisea* (Priuli 1975: 48).

²⁰⁸ En realidad, esta atribución a malas artes mágicas es esencialmente literaria. Remite a Ovidio (Ov. *Am.* 3.7.35) (McMahon 1998: 189-191) y Tibulo (Tib. 1.5.39-44).

Giton ad Encolpion 'itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit'

(Petr. 128.7).

Gitón a Encolpio: “Así que por esta razón te doy las gracias, porque me amas con lealtad socrática. Alcibiades no durmió tan indemne en el lecho de su maestro”.

La impotencia de Encolpio suscita multitud de interrogantes²⁰⁹, no solo por su significado sino por su naturaleza. Existen, de hecho, otros pasajes que sugieren que los episodios de incapacidad erótica del protagonista del *Satyricon* son intermitentes, que su fuerza como amante no está a la altura de las necesidades que conlleva su desmesurado deseo. Como bien resume Schmeling (2011: 487) “Is Encolpius fabricating an excuse to mollify Circe, or is he really surprised (nothing like this has ever happened before), and does he not know why he is impotent?”. La fragmentariedad del texto solo aporta indicios pero existe un eco textual en el mismo episodio de Cuartila pues, como es fácil observar, algo como eso sí que le ha sucedido ya anteriormente:

ancilla quae Psyche vocabatur lodiculam in pavimento diligenter extendit [...] sollicitavit inguina mea mille iam mortibus frigida (Petr. 20.2-3).

La esclava, que se llamaba Psique, extendió una alfombra con cuidado por el suelo [...] tentó mi miembro frío como muerto mil veces.

super inguina mea diu multumque frustra moluit. [per]fluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretae, ut putares detectum parietem nimbo laborare (Petr. 23.5).

²⁰⁹ Para Sullivan (1968: 216-217), el episodio y, con él, la impotencia de Encolpio es básicamente un motivo humorístico. Rimell (2002: 157) observa más agudamente que los problemas físicos del personaje funcionan como síntoma de su parcelado y diletante conocimiento de la tradición literaria: “Encolpius’ impotence continues to manifest itself as a physical symptom of inadequate or fragmented literary knowledge”.

Estuvo machacando mis partes durante un buen rato sin lograr nada. Corrían por su frente riachuelos de crema de acacia y entre las arrugas de sus mejillas había tanta pasta que creerías que era una pared desconchada que se venía abajo con la lluvia.

Estos dos pasajes nos muestran a Encolpio en pleno tormento durante el mutilado pasaje de la orgía habida con Cuartila. Sabemos que Encolpio, Gitón y Ascilto han sido testigos (Petr. 17.8) de los misterios priápicos en los que aquella tomaba parte y que la tortura que sufren se debe a tal sacrilegio. No tenemos claro si la impotencia que aquí padece el protagonista (*inguina mea mille iam mortibus frigida [...] super inguina mea diu multumque frustra moluit*) es debida a la misma razón o tenemos que atribuirle a la absoluta desidia y desinterés que muestra Encolpio por los escabrosos trabajos²¹⁰ de los participantes en la orgía. Son esencialmente el reverso exacto de la deliciosa belleza de Circe: representan la apoteosis de la fealdad, como bien se encarga de recalcar Encolpio (*putares detectum parietem nimbo laborare*).

Así, el motivo de la impotencia de Encolpio –que solo él sufre– no está aislado en el episodio de Circe, sino que es recurrente al menos en dos ocasiones y en dos contextos semejantes que se hallan exactamente invertidos. En la orgía de Cuartila no parece, que sepamos, preocuparse por su reacción, en el encuentro con Circe sí porque siente un genuino deseo²¹¹. De algo parecido a lo primero encontramos una plasmación ingeniosa en este epigrama de Marcial:

stare iubes nostrum semper tibi, Lesbia, penem:
crede mihi, non est mentula, quod digitus.

²¹⁰ En el primer caso, debido a una laguna, no podemos saber quién está masturbando a Encolpio, aunque es de suponer que se trata de Cuartila, de acuerdo con las parejas que el narrador ha establecido en Petr. 19.5. En el segundo caso, donde aparece un verbo empleado por Horacio con significado sexual (*permolere*, vid. Hor. S. 1.2.35), se trata de un mariquita grotesco (*cinaedus*) que canta incluso un poemilla obsceno en versos sotadeos. La métrica, típica de canciones obscenas (Mart. 3.29), ha servido para relacionar el *Satyricon* con el texto conservado en *POxy.* 3010 perteneciente a una obra perdida denominada *Iolao* por la crítica (Parsons 1971, Bettini 1982: 85-92).

²¹¹ Acaso la impotencia de Encolpio está de igual manera en el origen de la decisión que toma Gitón por marchar con Ascilto cuando se produce una pugna por tener en exclusiva al joven efebo (Petr. 79.9-80.8).

tu licet et manibus blandis et vocibus instes,
te contra facies imperiosa tua est²¹².

(Mart. 6.23)

Ordenas que tenga siempre mi pene tieso para ti, Lesbia:
créeme, no es lo mismo una polla que un dedo.
Aunque tú la trabajes con tiernas manos y palabras,
tu exigente expresión se pone en contra de ti.

A sabiendas de que en Marcial el significado simbólico está totalmente supeditado –si no completamente anulado– a la carga irónica y sarcástica (Bramble 1989: 654) y a la reutilización de tópicos para fortuna de la virulencia de la forma epigramática, este poema funde en una única instancia conceptual las dos opuestas concurrencias de la impotencia de Encolpio. De tal manera, el ataque a esta Lesbia insaciable, que no parece tener consideración por la naturaleza ahíta y extenuable del sexo masculino, se fundamenta en que su exigente gesto (*facies imperiosa*) quita vigor al afanoso amante. De manera parecida, Encolpio parece excusar implícitamente su impotencia, en el caso de Cuartila, en lo poco estimulante que le resulta el escabroso intercambio erótico habido con los participantes en la orgía.

Pero esa no es su actitud ante la mala pasada que le juega su pene durante el encuentro amoroso con Circe, un contratiempo que lo tiene fuera de sí y que él percibe como una ofensa propia hacia tan bella mujer y de su falo hacia sí mismo:

ut intellexit Chrysis perlegisse me totum convicium, 'solent' inquit 'haec fieri, et
praecipue in hac civitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt'

(Petr. 129.10).

²¹² Sobre el motivo de la impotencia, vid. también *Priapea* 83, *Ov. Am.* 3.7, *Hor. Epod.* 8.12. Una de las mejores disertaciones sobre el particular se encuentra en Richlin (1983: 117-119).

En cuanto entendió Crísida que yo había leído enteritos estos reproches, dijo: “Esto suele suceder sobre todo en esta ciudad, donde las mujeres incluso hacen bajar la luna del cielo”.

El *convicium* (relación de reproches, diatriba) que ha leído Encolpio es una carta de Circe en la que, expresamente, ella atribuye la razón de la impotencia a su actividad amorosa con Gitón (Petr. 129.8). De hecho, el remedio que le propone consiste en abandonar durante tres noches el lecho de su amigo. Sin embargo él sabe, igual que lo sabemos nosotros, que tampoco es capaz de consumir su pasión con él (Petr. 128.7). Por el contrario, en este último texto, Crísida atribuye el suceso a alguna intercesión de artes mágicas, que proliferan en la ciudad. Así, el hecho de que diversos personajes expliquen la impotencia de forma diferente enfatiza su profundidad semántica y subraya la importancia que tiene para Encolpio comprenderla porque, más que una simple enfermedad, la falta de vigor sexual es para el protagonista del *Satyricon* símbolo de su falta de plenitud como individuo.

De esta manera Encolpio lanza una dura invectiva, en versos sotadeos²¹³, contra su miembro viril, desesperado por el imposible restablecimiento de su salud pese a los intentos de Crísida por arreglarlo a través de las artes mágicas de una anciana que lleva junto al joven (Petr. 131). Encolpio tiene tendencia al dramatismo pero vive su vida falseando argumentos y buscando excusas. Aprecia demasiado su vida pero es capaz de verbalizar sus impulsos para engañarse a sí mismo y abundar en fértil reconstrucción de una retórica poética vacua de contenido:

²¹³ Métrica muy apropiada para la temática del poema (Setaioli 2003, Courtney 1991: 33-34). El poema que cierra la colección anónima de poemas a Príapo (*Priapea* 83), también en versos sotadeos, parece estar íntimamente relacionado con los tópicos y las formas que hallamos en la furiosa y cómica diatriba de Encolpio, y es bastante probable que Petronio lo tuviera presente en el momento de componer esta pieza poética –lo cual sería solo posible si se conviene la datación de los *Priapea* en época augústea (Kenney y Clausen 1982: 944, Schmeling 2011: 505)–. Su eventual reutilización serviría a Petronio como énfasis de la inutilidad e incapacidad de Encolpio para poner fin a sus desgracias de manera expeditiva –de su falta de ganas de hacerlo en definitiva.

ter corripui terribilem manu bipennem,
ter languidior coliculi repente thyrsos
ferrum timui, quod trepido male dabat usum.
nec iam poteram, quod modo conficere libebat;
namque illa metu frigidior rigente bruma
confugerat in viscera mille operta rugis.
ita non potui supplicio caput aperire,
sed furciferæ mortifero timore lusus
ad verba, magis quæ poterant nocere, fugi
(Petr. 132.8).

Tres²¹⁴ veces tomé con la mano la terrible espada de doble filo,
tres veces más lánguido de pronto que el tallo de una col
sentí temor del hierro que mal utilizaba por mis temblores.
Ni siquiera era capaz ya de lo que poco ha ansiaba culminar;
pues aquella por el miedo más fría que el crudo invierno
se había refugiado en mis tripas cubierta por mil arrugas.
Así no logré desvelar al suplicio su cabeza,
sino que burlado por el temor mortífero de la ladrona
me volví a las palabras que más podían dañarla.

Ni por un momento se nos ocurre pensar que vaya a castrarse realmente. De hecho, la retorcida imagen del pene oculto entre los pliegues de la piel (*confugerat in viscera mille operta rugis*) representa virtualmente una castración completa. Encolpio no puede castrarse porque de hecho ya está castrado, está mutilado y carece de plenitud física y moral. La impotencia se revela progresivamente como símbolo de la incapacidad plena, del ser un no-hombre, extenuado por la debilidad y el díscolo comportamiento errático de su instrumentalizado pene. La invectiva continúa en forma de prosa:

erectus igitur in cubitum hac fere oratione contumacem vexavi: 'quid dicis'
inquam 'omnium hominum deorumque pudor? nam ne nominare quidem te inter

²¹⁴ El número tres, aparte de evocar aquí un pasaje concreto de la *Eneida* (Verg. A. 2.792-793) aparece algunas veces en el *Satyricon* como cifra mágica (Petr. 131.5 y 136.11) (Ferber 1999: 141-142).

res serias fas est. hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres?
ut traduces annos primo florentes vigore senectaeque ultimae mihi
lassitudinem imponeres? rogo te, mihi apodixin <non> defunctoriam redde'

(Petr. 132.9-10).

Así que me apoyé sobre el codo y me puse a censurar su tozudez con este, digamos, discurso. Dije: “¿Qué hablas, oprobio de dioses y todos los hombres? Pues ni siquiera es de ley nombrarte entre cosas dignas. ¿Esto merecí de ti, que una vez en las alturas me arrastraras a los infiernos? ¿Que mi edad, floreciente de vigor juvenil, hicieras otra y me impusieras la desidia de las postrimerías de la vejez? Te pido me hagas ver que no estás muerta”.

Lo más interesante de este pasaje está, desde nuestra perspectiva, en la ingeniosa y sutil colocación del adverbio *ferè* modificando el sustantivo *oratione*. Al igual que Encolpio es un hombre dimediado, sus palabras lo son también. No es capaz de articular, piensa, un discurso lógico pese a que dice sus palabras en medio de la relativa absurdidad que supone lanzar una imprecación a su pene como un ser independiente dotado de razón²¹⁵. De paso, la diatriba sirve para identificar la ausencia de vigor sexual con los efectos de una vejez prematura y simbólica: Encolpio se siente como un anciano pese a encontrarse en plena juventud. La hipérbole retuerce la realidad hasta convertir de veras al orador en un simulacro incierto de ser humano – menos todavía que el falo personificado—. Es llamativo en todo caso que Encolpio no utiliza nunca la palabra más procaz para el pene, *mentula*, que no se lee ni una sola vez en todo el *Satyricon*. Esta ausencia es caracterizadora del proceder estético de Petronio, acaso de Encolpio mismo como narrador, pues es evidente a tenor de los versos que aparecen en Petr.132.11 que la palabra está en su cabeza:

²¹⁵ El falo de Encolpio no responde pero existen ejemplos de personificación tan radicales como Hor. S. 1.2. 68-70 donde el propio pene habla (Richlin 1983: 114-119). Una perspectiva moderna de la atribulada relación del hombre con su miembro viril puede verse en la película alemana *Lo mío y yo* (1988), donde el pene es la voz de la conciencia del protagonista encarnado por el actor norteamericano Griffin Dunne.

illa solo fixos oculos aversa tenebat²¹⁶.

Ella, vuelta de espaldas, la mirada fijaba en el suelo.

El femenino *illa* revela el referente lingüístico que está en su cabeza y que probablemente es compartido por el lector, pero la palabra no se pronuncia en un ejemplo asombroso de pacto cultural de autor y lector (Courtney 2001: 198).

A pesar de todo, Encolpio es, inmediatamente, consciente de que el ataque verbal hacia su falo es risible, indignante e indecoroso (Petr.132.12). Se avergüenza hasta en la intimidad del hecho pero se empecina por levantar su dignidad lastimada:

mox perfricata diutius fronte 'quid autem ego' inquam 'mali feci, si dolorem meum naturali convicio exoneravi? aut quid est quod in corpore humano ventri male dicere solemus aut gulae capitique etiam, cum saepius dolet? quid? non et Ulixes cum corde litigat suo, et quidam tragici oculos suos tamquam audientes castigant? podagrici pedibus suis male dicunt, chiragrici manibus, lippi oculis, et qui offenderunt saepe digitos, quicquid doloris habent in pedes deferunt (Petr. 132.13-14).

Al punto, tras frotarme la frente por un buen rato, dije “¿Qué mal he hecho, al aliviar mi pena con reproches habituales? ¿O qué pasa, que no hablamos mal del estómago, de la garganta, de la cabeza cuando no deja de dolernos esa parte del cuerpo? ¿Qué? ¿No discute Ulises con su corazón y algunos personajes de tragedia no la toman con sus ojos como si escucharan? Los que sufren de gota maldicen a sus pies, los que tienen enfermas las manos a estas extremidades, los legañosos a sus ojos y quienes tropezaron a menudo, cualquier dolor que sienten lo achacan a sus pies.

²¹⁶ El lenguaje de Petronio, pese a la temática del *Satyricon*, suele evitar palabras vulgares o malsonantes (Schmeling 2011: 72-73: “Though the language of sex is less explicit in P. than in some other writers [e.g. Catullus, Martial], it is not impoverished by this restraint but rather made more humorous by a subversive attempt to control words, or made more interesting by partially obscuring them –like the swimmer dressed in a bikini who attracts stares caused by barely enough concealment”).

Al igual que intenta que el falo se recupere de su enfermedad, Encolpio hace ímprobos esfuerzos por levantar su moral lacerada. Es en el pasaje anterior, en tan humorística justificación por negar al pene su categoría escatológica, donde se aprecia mejor el simbolismo de la impotencia como sinécdoque del todo que es el cuerpo²¹⁷. La pérdida de vigor sexual no es castración de una cualidad, sino desaparición absoluta de plenitud, al igual que al enfermo la debilidad le hace cuestionar su integridad. El diálogo con la parte enferma es, en realidad, un reproche a la totalidad, un ataque visceral contra la propia esencia humana sometida a la esclavitud del insignificante soporte de la materia.

Así, en la humillación y en la indecorosidad de este hombre reducido a la nada, abundan las viejas Proseleno y Enotea, la sacerdotisa de Príapo, quienes pondrán remedio mágico para sanar las dolencias de Encolpio:

numquam tu hominem tam infelicem vidisti: lorum in aqua, non inguina habet.
ad summam, qualem putas esse qui de Circes toro sine voluptate surrexit?

(Petr. 134.9).

Acaso viste a un hombre tan desgraciado: tiene una correa remojada, no un miembro viril. En resumen, ¿de qué calidad consideras que es quien sin consumir el placer se levantó del lecho de Circe?

El símil cómico de Proseleno (*lorum in aqua, non inguina habet*) es radicalmente insultante y en su propia línea textual es, incluso, ambiguo: aunque *lorum* se entiende en buena lógica sintáctica como el objeto de *habet*, el orden de la frase invita también a suponer el verbo *est* y a comprender el axioma *lorum in aqua* (“una correa puesta en remojo”) como una definición aguda de la propia naturaleza de Encolpio²¹⁸. Así, la recuperación del joven es más jubilosa, porque no es el pene flácido el que recupera su vigor, sino todo él:

²¹⁷ Esta equivalencia entre impotencia y muerte es analizada en extenso por Murgatroyd (2000) en un artículo sobre el pasaje que nos ocupa.

²¹⁸ El símil es proverbial y se encuentra en Marcial al menos dos veces (Mart. 7.58.3-4 y 10.55.5). No he podido encontrar ningún texto que refiera la ambigüedad sintáctica del pasaje.

dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosiore esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum (Petr. 140.12).

Unos dioses más importantes son quienes me hicieron volver a estar entero. Mercurio, desde luego, que acostumbra a guiar las almas en una y otra dirección, por su gracia me devolvió lo que me había cortado una mano furiosa, así puedas saber que más afortunado soy que Protesilao o ningún otro de los antiguos.

El contexto de este pasaje es muy confuso pues el texto se encuentra mutilado y está abierto a múltiples y diversas interpretaciones, especialmente en su mismo arranque²¹⁹. En todo caso, parece existir una implícita comparación con el poder de Príapo que, como divinidad, queda arrinconada en esta ocasión por la acción sanadora de otra que resulta, así mismo, muy congruente con la naturaleza errante de Encolpio: Mercurio²²⁰ (Grimal 1951: 353). En efecto, todo parece indicar que los sortilegios de Enotea (Petr. 134.8-138) no han servido para devolver la vida al miembro inerte de Encolpio, que él percibe como si se encontrara virtualmente castrado²²¹ (*quod manus irata praeciderat*) antes que inválido. Es otra cosa la que sucede y cura a Encolpio, aunque es imposible decir de qué se trata exactamente.

Más incluso, no podemos saber si Mercurio es el agente sanador o tan solo está siendo invocado aquí por su condición de *psychopompo*, “guía de almas”

²¹⁹ Sobre la traducción de *dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum* se ha discutido (Courtney 2001: 209-210), pues la elección del traductor depende de cómo se comprenda la causa de la impotencia de Encolpio: es posible entender *maiores* como un comparativo puro con segundo término elidido o como un intensivo que permite una versión más neutra (“existen dioses supremos que me sanaron”). Si escogemos la traducción que yo propongo aquí, Encolpio estaría poniendo en una balanza el beneficio obtenido de Mercurio sobre el que procede de Príapo, a quien se ha hecho una vana plegaria (Petr. 133.3) y de quien es Enotea sacerdotisa.

²²⁰ Mercurio tiene la facultad de resucitar a los muertos, de guisa que en este contexto la ecuación impotencia igual a muerte se enfatiza echando mano a la tradición mítica (Verg. A. 4. 238).

²²¹ Recordemos que previamente Encolpio había amenazado con cortar su pene (Petr. 132.8).

(Raingeard 1935). Así, es perfectamente posible que no haya existido sortilegio alguno: el falo habría recuperado su vigor tal y como un cuerpo entero vuelto a la vida, así como sucede con Protesilao (Ov. *Ep.* 13). La alusión al esposo de Laodamía tiene implicaciones muy sutiles, sin duda, porque la fortuna del héroe que primero cayó en Troya fue muy breve²²². Fue vuelto a la vida por tres horas únicamente, de lo que se infiere que, en efecto, la “resurrección” de Encolpio es por más tiempo que ese pero no que se trate de una curación definitiva (Schmeling 2011: 544).

Por desgracia, después de este punto desconocemos cómo continúan las tribulaciones de Encolpio. En todo caso, podemos volver a observar ciertos fragmentos que aparecen anteriormente y son susceptibles de ilustrarnos acerca de la equivalencia metonímica entre falo e integridad corpórea, tal y como se define en las instancias simbólicas del *Satyricon*.

Así, durante el episodio en la posada²²³ (Petr. 92-98) que antecede al embarque en la nave de Licas (Petr. 99-113), Eumolpo narra un suceso que le ha acontecido en las termas: tras ponerse a recitar un poema es expulsado de los baños (Petr. 92.6); busca a Encolpio a voz en grito y ve al mismo tiempo a otro joven (*iuvēnis*) que busca a Gitón de la misma forma (Petr. 92.7). No necesitamos más datos para reconocer a Ascilto, hasta tal punto que Encolpio no lo nombra siquiera e incluso actúa como si no supiera de quién está hablando²²⁴ (Petr. 92.12). Lo curioso es que, mientras Eumolpo es tomado a chacota, Ascilto es objeto de la mayor admiración por una única causa:

²²² Aunque el adjetivo *gratiosiore* puede entenderse con sentido erótico, es muy arriesgado darle un matiz directamente sexual, como curiosamente hacen varios traductores españoles: así Rubio (1978) escribe “mejor dotado”, Díaz y Díaz (1990 [2]) “más recompensado”, indicando en nota que Protesilao era prototipo de amante infatigable. La versión de Díaz y Díaz es muy semejante a la de Ernout (1950³), “mieux gratifié”. Picasso (1991³) traduce por “mejor provisto”. La traducción que propone Schmeling (2011: 544) “luckiest” es más ajustada y neutra y es la que yo he adoptado.

²²³ Aunque se ha estudiado la presencia de Petronio en Cervantes (Salgado 2009), se ha hecho hincapié en el episodio de Cuartila dejando de lado los ambientes de la posada de este pasaje que evocan en el lector moderno, irremediablemente, pasajes cervantinos.

²²⁴ Encolpio se refiere a él como *inimicus* (*inimici mei*).

habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes (Petr. 92.9).

El peso de su miembro era tal que podrías creer que el hombre mismo era una prolongación de su pene.

El tamaño de su falo es tal que, en hipérbole desmesurada, Eumolpo afirma que el individuo todo él parece apéndice del pene. Sin embargo, la cómica exageración (*Priapea* 37. 8-9) esconde sutiles implicaciones simbólicas que, además, caracterizan la rivalidad trágica de los dos antiguos compañeros de correrías. En efecto, decir que Ascilto es todo él un falo es como reafirmar la plenitud de su naturaleza humana, más aún al verlo en oposición a la impotencia sucesiva de Encolpio. La anécdota de Eumolpo le produce, así, tristeza a aquel –aunque afirme que también alegría por la infructuosa búsqueda de Gitón (Petr. 92.12)–, pero la causa, más allá de la fortuna de ser recogido por un ciudadano y de la admiración que levanta su sexo entre la concurrencia, hay que buscarla en la plenitud que se deriva del metafórico vigor de su aparato reproductor²²⁵.

De hecho, muy poco después, en la línea narrativa del texto según lo conservado, encontramos otro curioso pasaje: aquel en el que Licas²²⁶ reconoce al protagonista de la obra palpando sus genitales. Esta peculiar escena de anagnórisis, que satiriza los más ilustres exponentes clásicos de reconocimiento²²⁷, es importante porque, aunque parece que se está ponderando la genitalidad de Encolpio, en ningún momento se dice que Licas lo reconozca por su tamaño o por su vigor. Simplemente lo reconoce porque el falo del joven le es fácilmente identificable habida cuenta de su trato erótico en el pasado. No obstante, no sabemos qué rasgo, en singular o plural, contribuye a la identificación:

²²⁵ A cuyo descomunal tamaño no se ha hecho referencia previamente por cierto, al menos en lo que conservamos.

²²⁶ El dueño del barco en el que viajan Encolpio, Eumolpo y Gitón y con quien han tenido trato y desventura en alguna parte perdida del *Satyricon* (Petr. 99-113).

²²⁷ El más ilustre es naturalmente el reconocimiento de Odiseo por Euriclea (Hom. *Od.* 19. 467) (Rimell 2002: 118).

Lichas, qui me optime noverat, tamquam et ipse vocem audisset, accurrit et nec manus nec faciem meam consideravit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum et 'salve' inquit 'Encolpi' (Petr. 105.9).

Licas, que me conocía bastante bien, apenas escuchó mi voz, vino corriendo y no se fijó ni en mis manos ni en mi rostro, sino que bajó la mirada hacia mis partes, las meneó con laboriosa mano y dijo: “Salud, Encolpio”.

Schmeling (2011: 415) ha puesto en relación este texto y el anterior a partir de la idea de que Encolpio reconoce a Ascilto allí por la descripción que hace Eumolpo del tamaño de su falo –una prolepsis anticipatoria de este reconocimiento–, igual que aquí Licas al verlo. Sin embargo, estando ambos textos en íntima conexión, la relativa anagnórisis de arriba viene dada por el tamaño del sexo de Ascilto y, sobre todo, por el inequívoco hecho de que el joven llamaba a Gitón a grito pelado (Petr. 92.7). La relación entre estos dos textos es, por el contrario, mucho más sutil: la plenitud de Ascilto salta a la vista mientras que la de Encolpio queda en entredicho o, al menos, en la oscuridad. Finalmente, la identificación simbólica del falo y el vigor sexual con el hecho de ser y actuar plenamente como un hombre se refrenda en otro breve pasaje de la aventura en el barco de Licas. Puede decirse que la triada de exhibición del sexo de los protagonistas del *Satyricon* culmina con el intento de castración de Gitón, falso, exagerado y de finalidad disuasoria²²⁸.

tunc fortissimus Giton ad virilia sua admovit novaculam infestam, minatus se abscisurum tot miseriarum causam, inhibuitque Tryphaena tam grande facinus non dissimulata missione (Petr. 108.10).

Entonces, Gitón con gran energía dirigió hacia sus partes una navaja criminal y se puso a amenazar con cortar el motivo de tantas desgracias; Trifena se encargó de detener tan gran tropelía sin ocultar que nos perdonaba.

²²⁸ El motivo recurrente del falso suicidio –aquí convertido en castración– es típico de la novela antigua (Wehrli 1965: 142-148), si bien en este lugar es paródico. La finalidad de Gitón es detener la lucha que se produce en el barco. La castración remite a lugares comunes de la literatura clásica, sobre todo al tema mítico de Atis en su formulación más conocida, la catuliana (Cat. 63).

El motivo de la falsa castración se va a repetir en Petr. 132.8, como un eco de los también reiterados intentos de suicidio o falsas muertes que se producen en el *Satyricon* (Petr. 80.4, 94.8 y 94.12) –protagonizado uno de hecho por el propio Gitón (Petr. 94.12)–. Así, no debemos andar muy descaminados al identificar la castración con la muerte completa y radical del individuo, defenestrada a su faceta más chocante y escabrosa. Parece esto claro si se lee entre líneas el sintagma *tot miseriarum causam*, pues la esencia de la efebía de Gitón no radica precisamente en su pene. La naturaleza erótica de los efebos²²⁹ en la antigüedad no se basa desde luego en la faceta masculina del adolescente, sino en una etérea femineidad que implica, obviamente, su papel pasivo en el contacto amoroso.

La razón, en fin, de que Gitón amenace con cercenar su sexo en lugar de con el suicidio –él es la causa de tantas desgracias– es que no existe ninguna diferencia conceptual, desde un punto de vista semiótico, entre el acto de la castración y el de quitarse la vida. Para los actores del *Satyricon* es exactamente lo mismo (Setaioli 2003: 102²³⁰).

²²⁹ Sin llegar a ser un *puer delicatus* como el que aparece en la *Cena Trimalchionis* (Petr. 63.3), Gitón comparte algunas de sus características y como tal fue retratado en la versión cinematográfica de Fellini (1969). De hecho era habitual que algunos de estos *pueri delicati* fueran castrados para preservar su femineidad, tal y como sucede con el Sporo neroniano (Suet. *Nero*. 28, 46, 48 y 49) (Fitzgerald 2000: 54).

²³⁰ “E in tutto il contesto in cui compaiono i sotadei di 132.8 l’equiparazione tra impotenza e morte costituisce un vero e proprio *Leitmotiv*”.

Tabla 1: Impotencia, incapacidad amorosa

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Reafirmación de la virilidad	19.4-5, 127.10	Frustración del deseo amoroso
Impotencia (castidad)	128.7	Motivo literario como arma argumentativa
Impotencia (oportuna)	20.2-3, 23.5	Buena fortuna
Impotencia (inoportuna)	129.10, 132.8, 132.9-10, 132.11, 132.13-14, 134.9, 140.12	Muerte plena del individuo (desintegración narrativa)
Falo (potencia sexual)	92.9, 105.9	Concreción de la envidia y el deseo frustrado de Encolpio ante Ascilto
Castración	108.10	Muerte, suicidio

1.2. Las dos caras del beso

Los besos son una expresión somera y cristalina del lenguaje amoroso (Blue 1996: 15²³¹). En la literatura latina existen ejemplos bastante conocidos de la relación entre los síntomas pasionales de la locura amorosa y su concreción en forma de besos, así los famosos poemas de Catulo donde se estira la hipérbole hasta el infinito (Catul. 5 y 7): no hay besos suficientes en el mundo para saciar a Catulo (Jenkyns 1982: 75, 92). Sin embargo, también encontramos pasajes literarios donde el acto de besar es censurado o retratado sin ningún tipo de admiración, como sucede en un conocido epigrama de Marcial (Mart.

²³¹ “El poder del beso como símbolo parte del hecho de que no solo el beso de intimidad sexual, sino prácticamente todos los besos, participan de este continuo de significado. Solamente las bolas de billar se besan sin una repercusión emocional”.

11.98.1,17-23²³²). El poeta de Bilbilis revierte allí y en buena parte de la extensión del libro 11 de los *Epigrammata*²³³ la concepción del beso como una instancia cariñosa susceptible de ir más allá y revelarse como el prolegómeno de la unión amorosa. El *basiator* de Marcial busca el beso como fin mismo o como vía para alcanzar otro fin, en una suerte de adulación incómoda que repele la visión moral del epigramatista.

Curiosamente, en algunas de las concurrencias del motivo del beso en el *Satyricon*, hay una connotación negativa, semejante a la del epigrama de Marcial, que se explicita por una sutil estrategia de elección léxica: Petronio emplea, aparentemente de forma arbitraria *osculum* y *basium* (Stefenelli 1962: 34-35²³⁴) –con sus eventuales derivados– pero la propia naturaleza de estos pasajes nos ha hecho preguntarnos si la elección es tan fortuita o plana como parece.

El análisis de los siguientes fragmentos intenta dilucidar si la concurrencia de una u otra palabra, para expresar lo mismo, responde, en efecto, a una intención simbólica. De tal manera, la aparición menos frecuente rompería el principio de pertinencia en el nivel sintagmático y llamaría nuestra atención, captaría el intelecto y sería objeto potencial de exégesis.

²³² *effugere non est, Flacce, basiatores [...] sedeas in alto tu licet tribunal / et e curuli iura gentibus reddas, / ascendet illa basiator atque illa. / febricitantem basiabit et flentem, / dabit oscitanti basium natantique, / dabit et cacanti. remedium mali solum est, / facias amicum basiare quem nolis* “no se puede, Flaco, huir de los besucones. [...] aunque te sientes en la parte alta del tribunal / e impartas justicia desde la silla curul a las gentes, / subirá el besucón en una y en otra. / Te besaré cuando tengas fiebre y cuando llores, / te dará un beso al bostezar y cuando estés nadando, / te lo dará hasta cuando cagues. Solo existe un remedio contra este mal, / hazte amigo de quien no quieras besar”.

²³³ El epigrama forma un ciclo con Mart. 11.95, dedicado a Flaco también y donde el poeta advierte a aquél de los riesgos de ser besado por cualquiera que tenga la costumbre de practicar felaciones. Es el tópico del *os impurum* que domina buena parte del libro 11 de *Epigrammata*, con toda seguridad la parte más dura e hiriente de la obra de Marcial (Sapsford 2012: 150-167).

²³⁴ Según este autor es muy difícil sistematizar la diferencia semántica de ambos términos y familiares –a los que habría que añadir *savium* que no aparece en el *Satyricon*–. Cantarella (1998: 48-49) analiza igualmente la triple repartición semántica de los sinónimos de beso llegando a conclusiones semejantes.

Así, durante el episodio de Cuartila, leemos, en un pasaje muy fragmentario, cómo Paníquide²³⁵ se encarama encima de Gitón y le da besos sin fin:

ac ne Giton quidem ultimo risum tenuit, utique postquam virguncula cervicem eius invasit et non repugnanti puero innumerabilia oscula dedit (Petr. 20.8).

Por fin, ni Gitón pudo aguantar la risa, particularmente luego que la doncellita se le encaramara al cuello y se pusiera a darle besos sin fin y sin que el muchacho opusiera resistencia.

En este caso, Petronio emplea la palabra *oscula* expresando una circunstancia grata y agradable, pues el joven disfruta de la invasión, como explicita muy expresivamente la lítote *non repugnanti*. No es casual el uso de la figura retórica de negación de un término de connotación negativa porque, en efecto, dicho término está presente y evoca la reacción que podría causar eventualmente el tormento de besos en Gitón. Podría sentir desprecio por ellos pero no lo hace. La posibilidad está latente. Por el contrario, el rijoso *cinaedus* que intenta excitar a Encolpio le da a este un único beso muy opuesto a los de la niña a Gitón:

consumptis versibus suis immundissimo me basio conspuit (Petr. 23.4).

Una vez recitada su canción, me babeó con un beso asqueroso en extremo.

Vemos en este caso que el desagradable y patético personaje –tal y como es retratado por el narrador– contamina con el acto de besar a Encolpio. El verbo *conspuit* es muy expresivo, implica impureza, suciedad y turbia lubricidad²³⁶ (Mart. 11.95). Se trata, de hecho, de uno de los pasajes conservados donde se manifiesta de una forma más radical el asco que el contacto humano produce a

²³⁵ El hecho de que la *virguncula* del texto sea ella parece muy probable, aunque hay dudas razonables para pensar otra cosa: un pasaje en Petr. 25.2, que conecta ambos episodios con la persona de esta Paníquide, es considerado glosa y atetizado en la edición de Müller (1995⁴), aunque no, por ejemplo, en la de Ernout (1950³). Fraenkel considera que se trata de un texto con todos los signos de una interpolación escrita para dar continuidad a un texto fragmentario (Schmeling 2011: 76).

²³⁶ El beso es inundo porque se trata de un *fellator* (Richlin 1983: 26).

unos personajes que están muy habituados a él. El término que utiliza Petronio para significar el beso es ahora *basio*, sin que haya de entrada razón alguna para discernir más que sinonimia respecto a los *oscula* de aquella joven, placenteros para Gitón.

Posteriormente, el *cinaedus* pasa de Encolpio a Ascilto y, de nuevo, aparece la misma palabra para expresar el acto del beso:

ab hac voce equum cinaedus mutavit transituque ad comitem meum facto
clunibus eum basiisque distrivit (Petr. 24.5).

A esta voz, el bujarrón cambia el caballo, se pasa a mi compañero y lo tritura a base de culazos y besos.

No es necesario que Encolpio abunde en la repugnancia que le produce el *cinaedus*, si bien Ascilto manifiesta con su actitud, a menudo, menores prejuicios sexuales que su amigo y rival²³⁷. De la insaciable actitud del grotesco personaje se hace eco el expresivo y enfático *distrivit*. He aquí una expresión paralela pero inversa del sintagma *innumerabilia oscula*, donde el foco semántico se desvía desde el adjetivo poético y evocador –en clave catuliana– de la instancia amorosa entre Gitón y la joven al atroz verbo del presente fragmento.

Sobre la dicotomía *basium / osculum* viene a iluminarnos, así, un pasaje que sucede inmediatamente al anterior, en el que Cuartila manifiesta interés por Gitón. Curiosamente, el concepto se expresa con ambos términos en situación de contigüidad:

cum ego fratrem meum esse dixissem, 'quare ergo' inquit 'me non basiavit?'
vocatunque ad se in osculum applicuit (Petr. 24.6).

²³⁷ Para Encolpio la orgia es una tortura pero no siempre la sienten así Gitón y Ascilto (Schmeling 2011: 80).

Tras haberle explicado que era mi hermano, me dijo: “Entonces, ¿por qué no me ha besado?”, lo llamó a su lado y le dio un beso.

La *variatio* puede ser estilística, si bien hay que observarla en la plenitud de la segunda frase completa: la expresión *aliquem osculo applicuere* está bien atestiguada como sinónimo de *basiare*²³⁸. En todo caso, capta la atención del lector, que es testigo inmediato de cómo Cuartila palpa el sexo de Gitón con voluntad de eventual provecho (Courtney 2001: 69). La escena es, sin embargo, proemio de la desfloración de Paníquide, en la que Gitón desempeñará un papel fundamental. Se produce de esta forma un gradual acercamiento a un intercambio amoroso prefigurado en el anterior contacto amoroso entre el joven y una niña –que podría ser Paníquide o no (supra: 196, nota)–, pero que indudablemente anuncia la escena. Puede muy bien ser esa una razón para que el discurso del narrador se deslice desde el *basiavit* directo de Cuartila al *osculum* referido por el propio Encolpio. Para Gitón todo parece en este contexto ser grato, de hecho, ríe estentóreamente porque se lo pasa muy bien (Petr. 24.5)²³⁹.

Dicho de otra manera: *osculum* se presenta ante nosotros como la plasmación verbalizada de un beso literal, agradable y llano. No hay dobleces en la lectura ni necesidad de pensar que la intención sea otra. *Basium* y sus derivados, por el contrario, parecen significar la mayor parte de las veces la lubricidad del beso desde una perspectiva más sexual y, al mismo tiempo, negativa. En el largo episodio de la *Cena Trimalchionis* (Petr. 26.7-78.8) se pueden leer algunos ejemplos de este acercamiento obsceno –en lo moral y en lo físico– al fenómeno del beso:

obligati tam grandi beneficio cum intrassemus triclinium, occurrit nobis ille idem servus, pro quo rogaveramus, et stupentibus spississima basia imegit gratias agens humanitati nostrae (Petr. 31.1).

²³⁸ O su variante *alicui osculum applicuere* (Ov. *Fast.* 4. 851).

²³⁹ *stabat inter haec Giton et risu dissolvebat illa sua* “Gitón estaba en medio de esto y se tronchaba de risa”.

Viéndonos comprometidos por tan gran favor cuando habíamos entrado al triclinio, nos sale al paso aquel mismo esclavo por el que habíamos intercedido, y se puso a darnos besos sin número al tiempo que nos daba las gracias por nuestra bondad.

La situación es grotesca y desmedida porque, situada como está al principio del episodio, en plena entrada de Encolpio y sus amigos al triclinio, tras librar del tormento a este esclavo (Petr. 30. 5-11), aporta una clave para entender la desmesura de los acontecimientos que van a suceder en el banquete. Los *spississima basia* del esclavo parecen de genuino agradecimiento pero carecen de naturalidad, tienen una pauta teatral que es la que domina todo el escenario de la *Cena*. Los besos del esclavo no son cristalinos, están preñados de la imaginería desmedida que Trimalquión quiere volcar en su obscena exhibición.

Así, los comensales besan aduladoramente un busto de Trimalquión colocado entre las imágenes de los lares domésticos del anfitrión:

nos etiam veram imaginem ipsius Trimalchionis, cum iam omnes basiarent, erubuimus praeterire (Petr. 60.9).

Nos dio cosa dejar de besar un busto que reproducía exactamente la faz del propio Trimalquión, ya que todos lo hacían.

Encolpio y los demás también lo besan, pero porque no quieren señalarse no haciendo algo que todos hacen (*erubuimus praeterire*). Al señalar su genuina resistencia moral a hacerlo, el narrador está enfatizando la repugnancia moral que le provoca el hecho de la adulación. El beso es, aquí, sucio (*basiarent*) y lúbrico. Así son también los besos que da el propio Trimalquión, que está caracterizado como una máscara desmedida, desproporcionada y lamentable:

Trimalchio ne videretur iactura motus, basiavit puerum ac iussit supra dorsum ascendere suum (Petr. 64.11).

Trimalquión, con el fin de no dar la impresión de que le importaba el estropicio, besó al mozo y le ordeno que subiera a su espalda.

puerum basiavi frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est

(Petr. 75.4).

Di un beso a este chico en extremo valioso, no por su belleza, sino por lo que vale.

Los besos que da Trimalquión están definidos por el léxico que emplea Petronio (*basiavit / basiavi*), incluso en el segundo caso es sencillo captar la ironía que subyace en el contraste entre la belleza del *puer* y su supuesta inteligencia (Richlin 1983: 90). El aprecio de Trimalquión por la segunda es perverso y retorcido, es pura fachada y sarcasmo.

De igual manera, cuando el rico libertino hace un chiste con un ingenioso juego de palabras, los comensales besan al esclavo que ha interpretado la farsa. El joven da una vuelta por todo el triclinio (*circumeuntem*), al tiempo que el compuesto escogido por Petronio para plasmar la reacción de aquellos (*perbasiamus*) enfatiza el hecho del recorrido y el amplio paseo al que presta su voluntad de adulación. Lisonjear con besos al esclavo significa lisonjear al propio Trimalquión, con besos artificiosos y teatrales:

tum Trimalchio rursus adiecit: 'non negabitis me' inquit 'habere Liberum patrem'.
laudavimus dictum [Trimalchionis] et circumeuntem puerum sane perbasiamus

(Petr. 41.8).

Entonces, Trimalquión añadió: “No negaréis –dijo– que tengo un padre Libre”. Alabamos sus palabras, y fuimos dando de besos al joven mientras hacía el paseíllo.

Los *oscula* tienen no obstante su oportunidad en la *Cena Trimalchionis*. La situación se produce a las postrimerías del banquete. Acaba de sonar el gallo y

Trimalquión ordena un cambio de turno de los esclavos (Petr. 74.6-7). Cuando entra uno de ellos, el liberto se abalanza sobre él y lo colma de besos:

nam cum puer non inspeciosus inter novos intrasset ministros, invasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit (Petr. 74.8).

Pues al entrar en el grupo de los nuevos criados un joven no indigno de contemplar, Trimalquión se abalanzó sobre él y se puso a darle besos por un buen rato.

El acto de Trimalquión provoca las iras de su esposa Fortunata y da pie a una representación paródica de una riña conyugal²⁴⁰ (Petr. 74.9-12). De hecho, los besos de Trimalquión al esclavo dan oportunidad a Fortunata para censurar en público la inexistente moral amorosa de su esposo (*male dicere Trimalchioni coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam* (Petr. 74.9) “comenzó a maldecir a Trimalquión y a pregonar que era un asqueroso e indecoroso por no reprimir su lujuria”). Aquí lo interesante no es el acto de Trimalquión: volvamos a recordar, estamos al final del banquete y no es la primera vez que besa a un esclavo. Lo realmente importante, lo que caracteriza, da tono a la escena e imprime carácter al retrato deforme y degenerado de la acción es el papel de Fortunata y el subsiguiente discurso de Trimalquión (Petr. 74.13-17). Los besos son tan solo un detonante. A estas alturas ya sabemos a qué extremo puede llevar el dislate moral el liberto y, por tanto, el verbo escogido es el neutro *osculari*. No dice nada más.

Otros ejemplos de *osculum* como el reverso positivo o neutro del acto sustantivo de besar lo encontramos cuando Gitón alivia a Eumolpo de los golpes recibidos durante una paliza en la posada en la que se alojan antes de embarcarse en el barco de Licas (Petr. 95.4-96.6):

²⁴⁰ El pasaje funciona como parodia más que probable de las disputas conyugales habidas entre Zeus y Hera (Hom. *Il.* 15. 14-33) y caracteriza a Fortunata de acuerdo con el modelo realista de los contratos matrimoniales helenísticos (Richlin 1983: 91).

Giton longe blandior quam ego, primum araneis oleo madentibus vulnus, quod in supercilio factum erat, coartavit. mox palliolo suo laceratam mutavit vestem, amplexusque iam mitigatum osculis tamquam fomentis aggressus est

(Petr. 98.7-8).

Gitón, mucho más tierno que yo, en primer lugar vendó la herida que se había hecho en el sobrecejo con telas de araña empapadas de aceite. Luego, cambió los ropajes desmembrados por su propia túnica, lo abrazó y una vez calmado lo colma de besos que hacen las veces de calmante.

El comparativo *blandior* sirve para definir la cualidad limpia y entrañable que, durante todo el *Satyricon*, caracteriza a Gitón (Sullivan 1968: 62), pese a sus vaivenes y deslices. El uso de besos como lenitivo desprovisto de lubricidad – pese a que el objeto de cuidado es el retorcido Eumolpo– tiene una plasmación léxica concreta en *osculis tamquam fomentis*, del mismo modo que la paz que quiere firmar Eumolpo con Encolpio poco después se rubrica con un *osculum*:

'ut scias' inquit Eumolpus 'verum esse quod dicis, ecce etiam osculo iram finio'

(Petr. 99.4).

Para que sepas que es verdad lo que dices –dijo Eumolpo–, venga que con un beso pongo fin a esta riña.

En cierta manera, Gitón es al *osculum* lo que Trimalquión al *basium*. Como eco de Petr. 20.8, donde el efebo no hacía ascos a los besos que le daba una niña (*non repugnanti puero*), leemos otro fragmento en el que, tras pactar la paz en el barco, Eumolpo improvisa un juramento para Trifena (Petr. 109.2-3) (Walsh 1970: 44-45²⁴¹) que pretende, aparentemente, mantener la integridad amorosa de Gitón ante aquella:

ut tu nihil imperabis puero repugnanti, non amplexum, non osculum, non coitum venere constrictum, nisi pro qua re praesentes numeraveris denarios centum.

(Petr. 109.2).

²⁴¹ Walsh enfatiza la voluntad paródica del pasaje.

Que tu nada demandarás del joven en contra de su voluntad, ni un abrazo, ni un beso, ni íntimo contacto amoroso, en cuyo caso contrario por cada infracción le habrás de pagar cien denarios en efectivo.

Se reproduce aquí la expresión de Petr. 20.8 (*non repugnanti puero*) pero al revés y en previsión. Se prevé que Gitón, a diferencia de allí, puede mostrarse contrario al avance amoroso. Eumolpo es muy formal y cuidadoso en la selección de sus palabras (*amplexum, coitum venere constrictum*) lo que subraya el carácter neutro, una vez más, de *osculum*. En la constitución del *foedus*, el poetastro se esfuerza por elegir las palabras más prístinas y unívocas, de acuerdo con un lenguaje pseudo-foral (Adams 1982: 189). Así, el acuerdo se rubrica, finalmente, con besos formales que actúan como símbolo diáfano de la paz alcanzada por Encolpio y los demás, justo cuando se cierne la dramática tempestad que zanjará abruptamente el viaje por 'mar (Petr. 114):

in haec verba foederibus compositis arma deponimus, et ne residua in animis
etiam post iusiurandum ira remaneret, praeterita aboleri osculis placet
(Petr. 109.4).

Tras cerrar nuestro pacto conforme a estas palabras, deponemos las armas y, para que no quedara el mínimo resquicio de ira en nuestro espíritu, incluso después de haber hecho el juramento, nos parece bien borrar con besos el pasado.

Los besos (*osculis*) sirven como símbolo transparente de paz que se entiende desde dentro de la propia obra, desde dentro de la propia escena. Es el término apropiado para zanjar en una eclosión de alegría momentánea la digna resolución del conflicto que se produce en el barco. Pero es que este paso hacia un orden establecido en los férreos principios prescritos por Eumolpo, es contravenido por la propia Trifena muy poco después. Encolpio y Gitón se habían rasurado previamente el cabello para parecer esclavos y pasar desapercibidos (Petr. 103.3-6), y cuando una esclava le pone a Gitón una

peluca (Petr. 110.1), la reacción de Trifena parece llena de pasión y genuino cariño:

agnovit Tryphaena verum Gitona, lacrimisque turbata tunc primum bona fide puero basium dedit (Petr. 110.3).

Reconoció Trifena al genuino Gitón, quedó conmovida y en lágrimas dio al muchacho por primera vez un beso con plena sinceridad.

El sintagma *bona fide* sirve para colmar semánticamente el vínculo estrecho que existe entre la naturaleza del beso de Trifena, lleno de deseo erótico, y las pautas marcadas por el *foedus* anterior. Hay erotismo y hay respeto por las leyes del pacto que se ha firmado al mismo tiempo. Por esa razón, el personaje de Trifena es aquí empujado a moverse entre dos territorios, el de su naturaleza lúbrica y ansiosa (*basium dedit*) ante el Gitón que se le muestra – con un postizo, no lo olvidemos– tal y como era (*verum Gitona*), y el de la mujer respetuosa de la ley que se ha rubricado muy poco antes por el acuerdo común (*bona fide*). Es como si en esa lucha, el *basium* surgiera como resto, como despojo de la Trifena anterior al pacto.

Así, *basium* y sus derivados, no *osculum* y *osculari*, simbolizan y representan el deseo más insano y alocado, la faceta más perversa de la atracción amorosa. De tal manera, no es extraño que la palabra elegida para significar el beso durante la fábula milesia del *Puer Pergami* sea sistemáticamente *basium* (Petr. 85.5, 85.6 [*basiolis*], 86.5 y 86.7²⁴²). Es allí y no en otro lugar donde Eumolpo va a pergeñar la apoteosis del deseo lúbrico, significado por la precisa selección del vocablo que lo simboliza.

²⁴² También encontramos el término en el episodio de Enotea, sobre la curación de la impotencia (Petr. 135.2).

Tabla 2: Besos

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Beso agradable (<i>osculum</i>)	20.8, 24.6, 98.7-8	Pureza, transparencia
	74.8, 99.4, 109.2	Neutralidad, Gitón
	109.4, 110.3	Paz
Beso inundo (<i>basium</i>)	23.4, 24.5, 31.1, 60.9	Retorcimiento moral, obscenidad
	64.11, 75.4, 41.8,	Desmesura obscena, Trimalquión

1.3. La sexualidad vivida como amor promiscuo

El *Satyricon* es un texto donde la sexualidad se erige en patrón temático y compañero inseparable del peregrinar de sus protagonistas. Para ser más concreto, y tal y como ha señalado Richlin (1983: 190-191), la homosexualidad es un rasgo definitorio del modo de ser de Encolpio, Ascilto y Gitón –y Eumolpo habría que añadir– pero la exposición de los modos de comportamiento que conlleva tal condición no es ajena a la práctica común del género satírico. Es más, el texto no supone una profundización especial en el estereotipo que manejamos a partir de los homosexuales retratados por Juvenal, Catulo o Marcial (Catul. 29, Juv. 2.1-35, Mart. 11.63). Petronio no es original en este sentido (Sullivan 1968: 233²⁴³), pero sí lo es al convertir esta clase de individuo en protagonista de una trama literaria.

Encolpio, Ascilto, Gitón y Eumolpo no son, en todo caso, exclusivamente homosexuales ni su comportamiento al respecto es regular, sino que manejan las situaciones eróticas con una desarrollada ambivalencia impredecible y, a

²⁴³ “Obscenity was a treasured part of the literary tradition and a sophisticated coterie would be as amused by pornography as by parody, although of course the usual *apologia* was in order. Petronius’ obscenity is not, as it might be with us, *avant garde*, but traditional”.

menudo, contradictoria. Así sucede con las mutuas acusaciones entre Ascilto y Encolpio de prostitución (Petr. 9.6-9), que no tienen lógica moral –los dos han hecho cosas parecidas– sino la de la conveniencia y el deseo concreto de difamar puntualmente al rival. Tal y como afirma Richlin (1983: 191):

The *fratres*, in the fleshed-out form of characters in a novel, far exceed the stick figures of the epigram in complexity and idiosyncrasy.

Sullivan (1968: 232-234), por su parte, establece unos supuestos de comportamiento sexual en los personajes del *Satyricon* que son totalmente acordes con sus principios ordinarios y cotidianos, al margen de la resistencia moral ofrecida por los defensores de la *gravitas* romana (Sullivan 1968: 233²⁴⁴). El progreso sexual de Encolpio y sus compañeros de viaje es abiertamente bisexual porque eso era lo normal, era la pauta amorosa asumida por los principios morales del helenismo. La descalificación virulenta del epigrama y la sátira basada en el retrato de costumbres que, de forma congruente con la manera de entender el sexo de los antiguos, no eran tan descabelladas, hay que entenderla como descalificación de una supuesta e hipócrita *gravitas*. Así afirma Sullivan (1968: 235):

Given these assumptions of bisexuality and promiscuity, the attitude to sex in the work is what we must consider a fairly standard ancient view, shared by most classical authors outside the philosophers, the moralists, and the few who believed in an age of innocence under the reign of Saturn, or thought sexual licence incompatible with Roman *gravitas* or social order.

No sabemos si la voluntad de Petronio era, de hecho, subvertir la moral enfatizando cortésmente –apenas hay palabras malsonantes en el *Satyricon*– el reverso de la *gravitas* y la *severitas* que subyace en el núcleo esencial de la *romanitas* entendida como concepto. En todo caso, el retrato del comportamiento promiscuo y eróticamente infatigable de Encolpio, Ascilto y

²⁴⁴ “We can deduce from the attitude of such worthies as the younger Pliny that the main objection to such literature was the damage it might do to one’s public dignity, or one’s reputation for *severitas*”.

compañía aporta un efecto realista propio de escenarios que quedan ocultos, por su parte, a la convención general de la mayor parte de géneros literarios donde la mimesis teje sus redes estéticas. En contradicción con ello, este mismo realismo (Courtney 2001: 221²⁴⁵) y esta franqueza explícita se oponen al contrito corsé de un escenario unidireccional. Hay en el modo de actuar sexualmente de los personajes del *Satyricon* un prejuicio que está enfatizado porque, sutil y paradójicamente, no existe.

En efecto, esta “predecible impredecibilidad” del comportamiento sexual de los actores de *Satyricon*, los dota de una mayor riqueza polisémica que la que aportan los tipos delineados cruelmente por la sátira y el epigrama. Encolpio es un héroe cómico y satírico, un antihéroe que vive sus experiencias sometido a la crueldad de los vaivenes inciertos de un cosmos gobernado por la sombra deformada de Príapo. Por ello, su viaje a través de un universo perturbado por el deseo irrefrenable de culminar el coito trasciende el molde convencional de la lectura paradigmática de la invectiva.

Así, durante el episodio de Cuartila (Petr. 16-26.5), un juego de palabras es utilizado por Petronio para poner en escena a aquel *cinaedus* que martiriza a Encolpio: en algún momento perdido, Cuartila le ha prometido a Encolpio un *embasicoeta*. Tal palabra se atestigua en Ateneo de Náucratis²⁴⁶ (Ath. 11. 36 [K]) con el significado de una copa de un determinado tipo, probablemente de forma fálica a tenor de otro pasaje de Juvenal (Juv. 2.95²⁴⁷) que alude seguramente a ella. Encolpio pensaba que iba a beber y sin embargo:

complosit illa tenerius manus et 'o' inquit 'hominem acutum atque urbanitatis vern<ac>ulae fontem. quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?' (Petr. 24.2).

²⁴⁵ “The last [i.e. realism] is not a word which I myself would rush to apply to Petronius; as it is commonly applied it generally means no more than the inclusion of sordid material”.

²⁴⁶ τὸ καλούμενον ποτήριον ἐμβασικοῖταν οὕτως φησὶ καλεῖσθαι Φιλῆμων ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῷ περὶ Ἀττικῶν Ὀνομάτων ἢ Γλωσσῶν “la copa llamada ‘embasiceto’ así dice que se llama Filemón el Ateniese en su obra sobre los nombres y la lengua áticos”.

²⁴⁷ *vitreo bibit ille priapo* “bebe en un priapo de vidrio”.

Comenzó a aplaudir con la mayor delicadeza y dijo: “¡Hombre agudo y fuente de gracia vernácula! ¿Qué pasa? ¿No te habías enterado de que ‘embasiceta’ quiere decir ‘bujarrón’?”

Cuartila juega con el doble sentido y con la resuelta ignorancia de Encolpio, que desconoce el doblez semántico del término griego. En todo caso, este equívoco es sibilinamente cruel porque retrata de forma simbólica el proceder confuso y ambivalente de Encolpio: si la copa es una copa priápica, el acto de beber por parte del personaje equivale en el modo erótico teatral del *Satyricon* a una felación consumada (Grant y Mulas 1975: 130-131, Herter 1932: 166-167). En cierta forma, es como si Encolpio estuviera dispuesto a “actuar” como un *cinaedus*, si quiera teatralmente, pero a la vez no soporta la aparición física de uno de ellos, retratado repulsiva y despreciablemente en el texto de Petronio (supra: 197²⁴⁸). He aquí un prejuicio contradicho por la propia fantasía que se fragua en el interior de una escena en apariencia realista.

Sobre este tipo de inversión simbólica hay un pasaje revelador, aquel en el que Crísida, la esclava de Circe, se explaya sobre la atracción que las mujeres de clase alta sienten hacia gladiadores, esclavos y hombres de baja estofa (Petr. 126.1-7). Dado que Encolpio duda si Crísida está en realidad hablando de sí misma (Petr. 126.8), la sirvienta se esfuerza por dejarle claro que nada es lo que parece:

itaque oratione blandissima plenus 'rogo' inquam 'numquid illa, quae me amat, tu es?' multum risit ancilla post tam frigidum schema et 'nolo' inquit 'tibi tam valde placeas. ego adhuc servo numquam succubui, nec hoc dii sinant, ut amplexus meos in crucem mittam. viderint matronae, quae flagellorum vestigia osculantur; ego etiam si ancilla sum, numquam tamen nisi in equestribus sedeo.' mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter monstra numerare, quod ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem (Petr. 126.8-11).

²⁴⁸ Según Jenson (1997: 283-284), Encolpio parece algunas veces y es en cierta forma un *cinaedus*.

Tras sentirme colmado por tan tierno discurso, le digo: “Por favor, ¿acaso eres tú esa que me quiere?”. La criada se puso a reír con fruición a la vista de mi pobreza de miras y respondió: “No te conformes con ser tan plano. Yo hasta la fecha no me puse bajo un esclavo y que no permitan los dioses que tengan que ver mis abrazos con la cruz. Allá las matronas que besan las heridas de los latigazos; yo, aunque soy una criada, tan solo me pongo encima de los de la clase ecuestre”. Empecé a admirarme de tan discorde lujuria y a considerar como digno de admiración el hecho de que la criada tuviera la soberbia de una matrona y la matrona la humildad de una criada.

Sobre la atracción de mujeres de clase alta por gladiadores y esclavos se ha escrito mucho desde antiguo (Sullivan 1968: 119-125). Durante mucho tiempo se ha pensado incluso que en Pompeya teníamos un ejemplo facundo y real de esta costumbre en la mujer enjoyada que encontró la muerte dentro del barracón de los gladiadores. Tal idea ha sido rebatida por hipótesis más realistas (Beard 2008: 14) pero sigue sugestionando la imaginación si se combina con la lectura de los testimonios escabrosos de, por ejemplo, Tertuliano (Tert. *Spect.* 22) o Juvenal (Juv. 6.103-113). Por el contrario, lo que más llama la atención en este caso no es esa atracción de Circe por el lumpen sino la actitud amorosa, en exacta correspondencia inversa, de Crísida.

Hay una congruencia estilística buscada concienzudamente en la disposición verbal escogida por Petronio, sobre todo en la cláusula final que resume la oposición (*ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem*), pero el procedimiento mediante el que se expresa esta instancia erótica propia de la moral saturnal es mucho más sutil: Crísida manifiesta su repulsa hacia el contacto sexual con la gente de su condición con la expresión *servo numquam succubu*²⁴⁹; al contrario su gusto por la clase ecuestre se especifica con la oración *numquam tamen nisi in equestribus sedeo*. No está diciendo “no duermo con esclavos, duermo con caballeros”. Está diciendo que “no se pone debajo de esclavos, se pone encima de los caballeros”.

²⁴⁹ En todo caso, en algún momento descubrirá que Encolpio no es en realidad un esclavo (Petr. 138.5) y querrá gozar también de sus favores (Petr. 139.4).

Es obvio que el uso de los verbos no es gratuito sino que busca una plasticidad mimética apabullante. Como bien recuerda Schmeling (2011: 478), *sedeo* quiere decir “prostituirse”, pero es preferible en nuestra búsqueda de sentidos ocultos que optemos por la lectura más literal y física porque reporta una semántica textual más compleja e intrincada. La posición dominante de Crísida en el acto amoroso, al colocarse encima de alguien que es superior a ella por clase y posición, refuerza la idea de que en el escenario del *Satyricon* el mejor entendimiento es el contrario a las apariencias de la realidad.

El coito de esclava con caballero desde una postura de dominación –al igual que se ve en los frescos que anuncian en los burdeles de Pompeya los servicios de las prostitutas (Beard 2008: 334, Cantarella 1998: 77-80²⁵⁰) y como también sucede en el encuentro sexual entre Eumolpo y una niña relatado posteriormente (Petr. 140.1-11)– simboliza la decadencia de valores de las clases superiores que, por su parte, no tienen ningún protagonismo en el *Satyricon*.

He aquí una línea hermenéutica. En el sexo del *Satyricon* todo se mezcla sin recelo desdibujándose la esencia misma del orden supuesto a las clases sociales romanas. De hecho, ante la patética súplica de Circe a Encolpio por ser compartida como objeto amoroso junto a Gitón, la réplica opuesta de aquel –introducida oportunamente por el adversativo *immo*, obsérvese– es, en su humilde principio programático, toda una apoteosis formal e hiperbólica del único valor que parece conmover al protagonista –al menos momentáneamente–, la belleza:

'habes tu quidem [et] fratrem, neque enim me piguit inquirere, sed quid prohibet et sororem adoptare? eodem gradu venio. tu tantum dignare et meum osculum, cum libuerit, agnoscere.' 'immo' inquam ego 'per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. invenies religiosum, si te adorari permiseris (Petr. 127.2-3).

²⁵⁰ Los frescos analizados en ambas referencias proceden de las pinturas murales que se encuentran en el pequeño edificio ubicado detrás de las Termas Estabianas y que se puede identificar con seguridad como un lupanar.

Tienes un hermano, no me avergüenzo de haberlo investigado, pero ¿qué te impide también tomar una hermana? Estoy a la misma altura. Tú basta con que te dignes a probar mis besos cuando te plazca”. “Más bien –respondí– te pido por tu belleza que no te duelan prendas en admitir a un extranjero entre quienes te admiran. Encontrarás a un adepto, si permites que te adore.

El juego metafórico va más allá del cliché ovidiano (Ov. *Ars.* 1.722) y del contexto local en el que se encuentran²⁵¹ Circe y Encolpio/Polieno. Al responder de una forma tan redicha a la súplica, tan directa y unívoca de Circe, Encolpio hiperboliza el deseo erótico y sensual que le invade y lleva su ansia sexual al terreno de lo falso y el trasunto. No olvidemos que a esta escena va a suceder la impotencia del protagonista del *Satyricon* con todas las implicaciones simbólicas que conlleva (supra: 188).

No es inesperado el uso de un lenguaje religioso en un contexto erótico, ya lo hemos visto en un pasaje anterior (Petr.16.4), pero en esta ocasión se opone crudamente a la llaneza que le da pie. Exageración es deformidad, hipérbole es comedia, Encolpio funciona aquí como los muñecos de tentetieso que utiliza Bergson (1900: 77-82) en el primer capítulo de su ensayo sobre la risa y el fenómeno cómico para explicar la rigidez del objeto cómico.

Así, en la reacción que sucede al vaivén rígido de Encolpio, se puede leer un pasaje que es, tal vez, el fragmento más discutido del *Satyricon*²⁵², pues no son pocos los críticos que pretenden ver en él la voz del propio Petronio elaborando unos versos programáticos que explicarían la naturaleza erótica de la obra:

quid me constricta spectatis fronte Catones
damnatisque novae simplicitatis opus?

²⁵¹ Se encuentran cerca de un templo (Petr. 127.4).

²⁵² Por lo menos desde Collignon (1892: 53). Los críticos más recientes prefieren leer el poema desde las coordenadas propias del personaje Encolpio (Connors 1998: 72). Una solución de compromiso entre ambas posturas se puede leer en Conte (1996: 187-194). El texto fue reelaborado por Marcial en el prefacio a la colección de epigramas: *cur in theatrum, Cato severe, venisti? / an ideo tantum veneras, ut exires?* (Mart. 1. pr. 21-22) “¿por qué viniste al teatro, recto Catón? / ¿Es que solo habías venido para salir de él?”.

sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert.
nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?
quis vetat in tepido membra calere toro?
ipse pater veri doctos Epicurus amare
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος
(Petr. 132.15).

¿Por qué me miráis con el ceño fruncido, Catones,
y condenáis una obra de una simpleza sin precedente?
La gracia de un estilo puro sonrío sin atisbo de tristeza,
mi lengua, con candidez, refleja lo que hace la gente.
¿Quién ignora la unión amorosa, quién los goces de Venus?
¿Quién prohíbe a sus miembros calentarse en el tibio lecho de amor?
El propio padre de la verdad, Epicuro, ordena
amar y que tenga la vida esta *finalité*.

Es tentador ver este poema, que parece surgir abruptamente de la nada para defender la comicidad de esta especie de prosa amorosa, como una declaración de principios de Petronio sobreponiéndose a la máscara narrativa de Encolpio. No obstante, desde la perspectiva que estamos adoptando, el poema –pronunciado después de la invectiva que lanza Encolpio a su pene (Petr. 132.8)–, no nos invita a sucumbir a la tentación de proclamar que la elegante tirada nos pone en contacto directo con el pensamiento mismo y sin máscara de su autor.

Por el contrario, hay dos elementos que funcionan como caracterizadores internos del propio modo de ser de Encolpio y los demás; y uno, en especial, nos ofrece una clave simbólica de la intención de Petronio: en primer lugar, la “epicúrea” idea radical y que impregna todo el *Satyricon* de que el fin (τέλος) de la vida es amar. Y he entrecomillado “epicúrea” porque, como ya se ha notado (Connors 1998: 73-74), Encolpio está aludiendo no a la doctrina de Epicuro sino a la distorsión paródica que procede de autores posteriores como el propio Cicerón (Cic. *Tusc.* 3.41). De hecho, tal y como señala Connors (1998: 73),

Encolpio se ha retratado previamente del modo en el que Cicerón se imaginaba al filósofo, avergonzado por proclamar su doctrina –porque Encolpio se siente momentáneamente abochornado por haber dirigido una invectiva contra su *mentula* (Petr. 132.12).

Pero esta doctrina falseada por el eclecticismo ciceroniano está opuesta, precisamente –y esta es la clave simbólica a la que aludía antes– por el otro extremo: los Catones, paradigma de aquella *gravitas* contra la que el *Satyricon* parece reaccionar con elegante virulencia. La propia Connors (1998: 73) recuerda la anécdota, referida por Valerio Máximo (V. Max. 2.10.8) y Séneca (Sen. Ep. 97.8), de cómo Catón el Joven, durante una representación en las *Floralia*, se marchó del teatro para no cohibir la representación con su severa presencia.

Así, esa mirada –que ha de entenderse como reprobación de la propia invectiva de Encolpio y no como una censura moral a la naturaleza de la obra entera– se proyecta sigilosamente hacia la desproporcionada y diletante voráGINE erótica de Encolpio, que sale rápidamente de su bochorno. Catón no parece tener nada que hacer ante el deseo desmesurado de los actores del *Satyricon*.

Veamos ahora, para abundar en la hiperbólica ansia erótica de las máscaras del *Satyricon*, en especial de la insaciable codicia sexual de Eumolpo, el siguiente ejemplo:

Eumolpus, qui tam frugi erat ut illi etiam ego puer viderer, non distulit puellam invitare ad Aphrodisiaca sacra (Petr. 140.5).

Eumolpo, que era tan bueno que incluso yo le parecía un muchacho, no desaprovechó un momento para invitar a la muchacha a unos rituales afrodisiacos.

Este último fragmento es la introducción a uno de los pasajes más explícitos –aunque dotado de cierta delicadeza verbal– de toda la obra. Es de hecho uno de sus cuadros más sorprendentes porque reproduce una versión, cuanto menos rara, de la lógica de la pederastia y sublima la ironía subyacente en la aludida “contención” sexual de Eumolpo (*qui tam frugi erat*²⁵³): el coito entre un adulto y una niña.

itaque ut constaret mendacio fides, puellam quidem exoravit ut sederet supra commendatam bonitatem, Coraci autem imperavit ut lectum, in quo ipse iacebat, subiret positisque in pavimento manibus dominum lumbis suis commoveret. ille lente parebat imperio puellaeque artificium pari motu remunerabat. cum ergo res ad effectum spectaret, clara Eumolpus voce exhortabatur Coraca ut spissaret officium. sic inter mercennarium amicumque positus senex veluti oscillatione ludebat (Petr. 140.7-10).

Así que para dar credibilidad a su mentira, pidió con ahínco a la niña, que confiaba en su bondad, que se sentara encima de él, por su parte a Córace le ordenó que se metiera bajo la cama sobre la que él estaba tendido y que con las manos puestas en el suelo hiciera mover a su amo con sus propias caderas. Con cuidado se puso a obedecer la orden al tiempo que sincronizaba las mañas de la niña con movimiento parejo. Así que cuando la cosa obtenía el efecto esperado, Eumolpo, con clara voz, ordenaba a Córace que le diera más fuerte. Así, puesto entre su sirviente y su amiguita, el viejo parecía que estaba jugando al columpio.

Petronio dibuja la escena con refinamiento y sin recurrir al recurso del lenguaje más chocante y obsceno que, como ya hemos señalado (supra: 206), está mayormente ausente del *Satyricon*. Este rasgo de cuidado de no precipitarse en la obscenidad, por más grotesco que sea el cuadro descrito, es compartido en las *Metamorphoses* por Apuleyo, quien muestra delicadeza incluso al escribir sobre la relación zoofílica habida entre el asno y una matrona:

²⁵³ No hace falta enfatizar la ironía de Encolpio al caracterizar de esta manera a Eumolpo.

tunc exosculata pressule, non qualia in lupanari solent basiola iactari vel meretricum poscinumnia vel adventorum negantinumnia, sed pura atque sincera instruit et blandissimos adfatus: 'Amo' et 'Cupio' et 'Te solum diligo' et 'Sine te iam vivere nequeo' et cetera, quis mulieres et alios inducunt et suas testantur adfectiones (Apul. *Met.* 10. 21.6-10).

Entonces se puso a besarme con la mayor fruición, no como acostumbran a dar besuchos de tres al cuarto en los burdeles que o quieren hacer pagar las prostitutas o que se niegan a hacerlo los clientes, sino que me los daba puros y sinceros al tiempo que me decía los más tiernos “te quiero”, “te deseo”, “solo a ti te amo”, “sin ti no puedo seguir viviendo” y demás cosas con las que las mujeres seducen a otros y hacen patente su estado.

El encuentro amoroso, visto en Apuleyo por el prisma de un narrador homodiegético que goza de perspectiva temporal, está claramente en relación estilística con el proceso narrativo petroniano (Walsh 1970: 30), además de compartir con él su cuidado por evitar la obscenidad verbal. Por su parte, Petronio no duda en presentar las “hazañas” amorosas de Eumolpo con el subterfugio de sutiles variaciones en la presentación de las escenas, pues en este caso, a diferencia de en el de la historia del *Puer Pergami* (Petr. 85-87), relatada intradiegeticamente por Eumolpo, es el propio Encolpio el que cuenta el episodio como algo vívido –no en vano es testigo de ello (Petr. 140.11).

Más allá, hay un problema textual en el pasaje de crucial relevancia: en la edición de Müller (1995⁴) se lee *non distulit puellam invitare ad Aphrodisiaca sacra*, donde *Aphrodisiaca* es una conjetura de Bücheler²⁵⁴ para explicar el incomprensible *pigiciaca* que transmite la tradición y que un copista intentó glosar al margen del manuscrito I con la forma griega *πυγησιακά*, derivada de *πυγή* que significa “nalga”. Así que, de mantener esa forma en lugar de la corrección de Bücheler, el sentido directo del ritual sexual de Eumolpo con la joven tiene que ver con una postura erótica donde las nalgas de la chiquilla penetrada tienen un papel protagonista. Así es, en efecto, pero en ningún

²⁵⁴ La conjetura de Bücheler se lee en el aparato crítico de Müller (1995⁴).

momento se dice si la penetración es anal o vaginal²⁵⁵. Tan solo se afirma que la niña se monta a horcajadas sobre Eumolpo.

La práctica del sexo anal con muchachas –de ser eso lo que practica Eumolpo de facto– no es tan rara como parece a simple vista y por más que nos extrañe que, para tal asunto, escoja a la joven teniendo al hermano a su disposición. También en las *Metamorphoses* de Apuleyo vemos a Lucio y Fotide en tal faena amorosa (Apul. *Met.* 3.20) y en Marcial podemos leer algún epigrama donde se aborda el tema (Mart. 9.67.3). En esos dos ejemplos se califica al placer proporcionado por tal práctica como *puerile*, esto es, “propio de muchachos”. Así que la aceptación del mimo erótico montado por Eumolpo en torno a los *pygesiaca sacra* tendría algo de desviación del orden establecido. Eumolpo escoge a la niña en lugar del niño pero actúa con ella como si se tratara de un *puer*, al tiempo que se subraya su desmesurada incontinencia amorosa, enfatizada de tal manera por la arbitrariedad preconcebida de su insaciabilidad.

El reverso de la niña presuntamente sodomizada por Eumolpo es, en cierto sentido, la Paníquide sometida al rito de desfloración durante el episodio de Cuartila (Petr. 16-26.5), habida cuenta que el agente erótico es de no mucha más edad que ella (Gitón) y que hay una expresa mención al coito convencional (*devirginatur*). Es evidente lo que va a suceder pero se planifica de forma teatral con el telón de fondo de unas nupcias grotescas y un desfile demencial:

cur non, quia bellissima occasio est, devirginatur Pannychis nostra?
continuoque producta est puella satis bella et quae non plus quam septem
annos habere videbatur (Petr. 25.1-2).

²⁵⁵ Creo que es más relevante el orificio por el que se produce la penetración de lo que le parece a Panayotakis (1995: 186), quien prioriza el valor mímico y de farsa *per se* de toda la escena.

“¿Por qué no, ya que la ocasión es inmejorable, desvirgamos a nuestra Paníquide?”. Al momento traen a una niña muy hermosa y que no parecía tener más de siete años.

iam Psyche puellae caput involverat flammeo, iam embasicoetas praeferebat facem, iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant thalamumque incesta exornaverant veste, cum Quartilla [quoque] iocantium libidine accensa et ipsa surrexit correptumque Gitona in cubiculum traxit (Petr. 26. 1-2).

Ya Psique había envuelto la cabeza de la niña con un velo rojizo, ya el bujarrón portaba la antorcha a la cabeza del desfile, ya las mujeres borrachas aplaudían en larga formación en hilera y habían adornado el lecho nupcial con un manto que iba a ser profanado, cuando Cuartila, encendida por la lujuria de la pantomima, se levantó ella en persona, cogió a Gitón y lo arrastró hasta el dormitorio.

El eco del himeneo canónico es catuliano como parece desprenderse del uso anafórico de *iam* que remite al epitalamio del poeta de Verona (Catul. 62). Pero todo está retorcido en el contexto de una orgía desaforada de despropósitos sexuales. En palabras de Schmeling (2011: 79):

The marriage ritual at first glance seems almost traditional [...] but when we remember the context and the individuals involved, the travesty is paramount.

La desfloración de Paníquide combinada con el simulacro de himeneo rememora la deriva y la incapacidad de Encolpio para vivir las situaciones dentro de los límites de la normalidad. Si bien el narrador manifiesta –incluso siendo confusa casi siempre la frontera entre la voz narrativa y el personaje– su disgusto por las extravagantes situaciones en las que se ve metido una y otra vez, se ve impelido a ellas por una naturaleza que es tan voluble y poco resistente como el carácter burlón de la divinidad que parece motivar la trama. Encolpio, caracterizado como antihéroe (Romano 2001), reformula la visión tópica de las tradiciones aunque no quiera, aunque se resista porque la opción programática del autor que permite su progreso es hincharlo de ansia sexual; a

él y a sus compañeros que son significados por Petronio simbólicamente como efigies de la destrucción de los principios morales de la tradición romana.

Finalmente, sirva como culminación de este análisis un acercamiento somero a tres textos que retratan a Encolpio en actitud mirona²⁵⁶. Los dos primeros pasajes tienen paralelismos porque tanto en un caso como en otro no está solo: el espectáculo parece excitar las bajas pasiones de los espectadores que, a través de rendijas (*per rimam, per clostellum*), entienden la visión como un elemento constituyente de la complejidad sinestésica de la experiencia sexual:

itaque cum inclusi iacerent, consedimus ante limen thalami, et in primis Quartilla per rimam improbe diductam applicuerat oculum curiosum lusumque puerilem libidinosa speculabatur diligentia. me quoque ad idem spectaculum lenta manu traxit, et quia considerantium <co>haeserant vultus, quicquid a spectaculo vacabat, commovebat obiter labra et me tamquam furtivis subinde oculis verberabat (Petr. 26.4).

Así pues, mientras yacían encerrados dentro, nos situamos delante del umbral de la sala nupcial y Cuartilla, antes que nadie, a través de una rendija abierta con malicia se puso a mirar con curiosidad y a observar el juego de aquellos niños con lujuriosa atención. A mí me arrastró a ver la misma escena con mano zalamera y al estar nuestros rostros pegados al mirar, en cualquier momento en el que el espectáculo se detenía, movía sus labios volviéndose y me daba besos a escondidas por todas partes.

itaque ego quoque, ne desidia consuetudinem perderem, dum frater sororis suae automata per clostellum miratur, accessi temptaturus an pateretur iniuriam. nec se reiciebat a blanditiis doctissimus puer, sed me numen inimicum ibi quoque invenit (Petr. 140.11).

²⁵⁶ Sullivan (1968: 238-245) efectúa un análisis sorprendente, de coordenadas psicoanalíticas, de la tendencia mirona de Encolpio (*scopophilia*) y otra vez surge en él la idea del "realismo sórdido" de Petronio: "Only the sordid side of life is really life as it is lived" (Sullivan 1968: 238).

Así que yo también, para no perder la costumbre a causa de mi dejadez, mientras el hermano de la niña miraba por una apertura los rígidos movimientos de ella, me arrimé para probar si dejaba que me lo trabajara. Y el niño, que se las sabía todas, no rechazaba las caricias, pero me volví a topar con la divinidad hostil.

El Encolpio voyeur está en los dos episodios en los que una joven es objeto de la deriva sensual del curso de las cosas, Paníquide primero, la joven de Crotona en el segundo. Encolpio mira las dos veces pero mientras que durante la desfloración es Cuartila quien se acerca y le roba furtivos besos, en el otro episodio es él mismo el que se ve arrastrado a tentar, inútilmente, las delicias del hermano de la niña. Adopta una actitud pasiva o activa alternativamente, lo cual no puede ser azaroso ni arbitrario toda vez que la disposición de ambas escenas es pareja y paralela (Courtney 2001: 223). Un pasaje evoca el otro pero en disposición inversa y con idéntica respuesta sexual por parte de Encolpio: ninguna.

Y es por ello que la actitud de contemplación más o menos pasiva vuelve a surgir de forma unidireccional y sin motivación física sexual, ni por lo que se ve ni por lo que tiene al lado. Así, la paliza que recibe Eumolpo en la posada produce satisfacción a Encolpio, expresada a la manera de metáfora culinaria:

ego autem alternos opponebam foramini oculos iniuriaque Eumolpi velut quodam cibo me replebam advocacionemque commendabam (Petr. 96.4).

Yo por mi parte pegaba uno y otro ojo a la rendija de la puerta y me saciaba con la humillación infligida a Eumolpo como si me alimentara con ella y le recomendaba una defensa.

Aún y cuando no hay aquí apariencia de experiencia sexual, la predisposición de Encolpio por mirar a hurtadillas espectáculos poco decorosos, por así decir,

impregna de un peso sexual evidente el disfrute masoquista²⁵⁷ que siente el protagonista del *Satyricon*. Es más, en esta ocasión no tiene necesidad de dar salida a la tensión provocada, sino que el placer repetido queda para Encolpio como patrimonio individual y recompensa singular. Si queda una escapatoria para el erotómano que vive como tal, es mirar sin ser mirado, parece decir; y con ello Encolpio como voyeur opera como símbolo mismo de invisibilidad, de insignificancia y de ser casi nada o menos que eso.

Tabla 3: Promiscuidad sexual

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Beber de copas con forma erótica (<i>embasicoeta</i>)	24.2	Felación, puesta en evidencia de las contradicciones de Encolpio
Atracción sexual de la clase alta por la baja	126.8-11	Insignificancia de Encolpio
Conmoción erótica	127.2-3,	Falsedad, impotencia
Censura y elogio epicúreo	132.15	Deseo desmesurado
Ansiedad erótica desmesurada	140.5, 140.7-10	Arbitrariedad del deseo (Eumolpo)
Himeneo pornográfico	25.1-2, 26.4	Ruptura de las <i>mores</i> romanas
Escopofilia (voyeurismo), sadismo	140.11, 96.4	Invisibilidad, insignificancia de Encolpio

²⁵⁷ Así afirma Schmeling (2011: 391) al respecto: “Watching acts of violence through a hole in a door might be compared with watching sex”. Encolpio contempla la escena con Gitón, que se compadece de Eumolpo, por lo que recibe un cachiporrazo de su amigo que se queda solo en la contemplación, pues Gitón se marcha a la cama herido en su orgullo (Petr. 96.3).

2. TRES INSTANCIAS SIMBÓLICAS DEL CUERPO HUMANO

Acaso como una prolongación de la sensualidad implícita en el erotismo que impregna las líneas maestras del *Satyricon*, la corporalidad de sus actores desempeña un importante papel en el programa literario de Petronio (Rimell 2002: 1-17). Siendo como es complejo abarcar toda la expresión verbal de dicho fenómeno semántico, he optado por delimitar el análisis a tres motivos específicos que se reiteran en pasajes importantes de la obra. Como se verá, no se trata, salvo en un caso, de partes concretas del cuerpo, si bien el ejemplo más llamativo de todos es, precisamente, el cabello²⁵⁸, un elemento corpóreo constituyente de apariencia y, más curiosamente, de estilo, moda, lozanía y rango social.

Los dos motivos restantes no son partes del cuerpo, más bien una prolongación del mismo. El primero se relaciona con él porque lo cubre, en abierta relación con el pudor, o lo protege, esto es, las ropas (Jensson 1997: 278) o prendas de vestir y abrigo que surgen esporádicamente en momentos que comparten coordenadas estructurales semejantes. El siguiente motivo se relaciona directamente con el factor más puramente cómico de la obra, con su vertiente más chocarrera y paródica, a saber, las excrecencias corporales (Raith 1963: 20-27, Schmeling 2011: 197-198) que se retratan en diversa perspectiva, en tanto que se hace casi más importante el hecho de excretar que la pura excreción.

Los tres motivos comparten, desde una perspectiva exegética, rasgos comunes que permiten un acercamiento similar en presupuestos interpretativos. En todos los casos hay una cierta perversión de la convención metafórica o simbólica que caracteriza cada uno de ellos en la tradición literaria. Una vez más nos encontramos ante una ruptura paradigmática del principio de pertinencia que adopta la forma de una inversión de implicaciones simbólicas.

²⁵⁸ No tengo noticia de ningún estudio específico sobre el motivo del cabello en particular, aunque son varios los trabajos que se refieren a él desde diferentes perspectivas (Jensson 1997: 281-287, Panayotakis 1995: 29, 141).

El fenómeno de la inversión (Plaza 2000: 75-76) es evidente, sobre todo, en las conclusiones que permite inferir el estudio de la recurrencia del motivo del cabello. Tal y como se dibuja en Petronio, el tratamiento de este objeto, potencialmente simbólico, invita a preguntarse si, más allá del límite estético que impone esta prosa de ficción, un motivo tan insignificante es capaz de trascender su vigor a la vista de las ramificaciones semánticas y el amplio espectro de sugerencias que transmite al receptor.

2.1. El cabello y su papel funcional y expresivo

Es importante el volumen de pasajes del *Satyricon* donde el elemento capilar actúa como agente caracterizador u ornamental de la obra, en especial en los dos episodios largos donde el motivo desempeña un papel funcional y expresivo más que evidente, la *Cena Trimalchionis* (Petr. 26.7-78) y la aventura en el barco de Licas (Petr. 100-115.5). Por eso es llamativo que no se le haya dado la importancia que, desde nuestro punto de vista, tiene este motivo en la configuración estética y en la proyección semiótica de la obra de Petronio²⁵⁹. Así por ejemplo, la recurrencia explícita de la conocida figura de los *pueri capillati* es tratada en su comentario por Schmeling (2011: 121²⁶⁰) como un objeto literal, capaz de suscitar eventualmente discusiones filológicas, pero que no va más allá de su rol como parte caracterizadora del escenario petroniano.

Sobre el simbolismo del cabello, desde un punto de vista psicoanalítico y no precisamente literario, existe un estudio de Berg (1951) que plantea cuestiones específicas del papel funcional en lo antropológico de esta parte del cuerpo humano –de su cuidado, más en concreto– que llamativamente parecen entrar en congruencia con su rol en el *Satyricon*. De hecho, invitan a estudiar el

²⁵⁹ La más certera intuición de la relevancia del motivo, incluso basándose en especulaciones, está en Jensson (1997: 281-287), aunque lo que más atrae su atención es la implicación narrativa de la calvicie en combinación con diversos factores.

²⁶⁰ Schmeling diserta sobre la naturaleza real de los *Aethiopes capillati* de Petr. 34.4, ofreciendo diferentes perspectivas críticas acerca de la misma: ¿son etíopes de verdad o esclavos camuflados? La disquisición no tiene ramificaciones simbólicas sino relacionadas explícitamente con el trasunto mímico del juego de apariencias de Trimalquión.

cabello como una prolongación de los motivos estudiados aquí mismo hasta ahora, los que tienen que ver con el campo semántico de la sexualidad.

En la excelente paráfrasis sintética de Leach (1967: 93):

[...] la tesis del Dr. Berg es que en la mayoría de las sociedades, incluyendo la nuestra, el arreglo del cabello es un asunto de elaboración ritual. ¿Cuáles son los mecanismos psicológicos detrás de estas ejecuciones? ¿Qué significa el modo de usar el cabello? En primer lugar, a partir de materiales clínicos, concluye que el cabello de la cabeza es un símbolo universal de los órganos genitales. Así, cortarlo o rasurarlo deben ser acciones entendidas como una “castración” simbólica.

Este punto de partida es tremendamente útil para ensayar la exégesis de los pasajes que vamos a analizar ahora, especialmente en el caso del barco de Licas. Leach (1967: 93) observa también que los ejemplos que Berg tomó de la antropología eran, ya en su momento, poco veraces, pero eso no significa que sus tesis no estén acordes en verdad con la realidad que manifiestan los estudios etnográficos más serios. De forma parecida podemos decir que la proyección literaria de estos mismos supuestos arroja suficiente luz sobre el particular. Más específicamente, encontramos en Petronio pasajes en los que el aderezo capilar, incluso *in absentia*, refuerza las ideas simbólicas que rodean el entramado semiótico de la ausencia de virilidad, tal y como es vivida por Encolpio, o de la exacerbada presencia de deseo erótico e insaciabilidad de sus compañeros de aventuras.

La relación entre calvicie y naturaleza fálica es descrita de forma paralela por Jensson (1997: 287), observando la importancia que tiene cualquier alusión al cabello si adoptamos la suposición de que el Encolpio narrador es un hombre de avanzada edad y calvo probablemente, tal y como expresa explícitamente el Lucio de Apuleyo (Apul. *Met.* 11. 28):

If Encolpius the narrator were bald, every reference to the hair that he was so proud of in the past would thus acquire special significance [...] Coming from bald and phallic narratorial *personae* such obsession with hair and beauty makes good sense as comic characterization, but would otherwise be somewhat pointless. It would also be a further sign of shamelessness for Encolpius to deliberately draw attention to this significant attribute, and make fun of it.

Otra perspectiva interesante la hallamos en el artículo que dedica Carro Carbajal (2006: 44) al papel del cabello en la literatura religiosa popular del siglo XVI, pues dicha autora explica tal motivo en contexto partiendo de una reconocida simbología popular del pelo que arranca, al menos, de la propia *Biblia*:

[...] sin duda alguna, se trata de uno de los motivos más importantes que sirven para denotar la belleza del amado o de la amada, ya desde la *Biblia*, considerando, además, que es uno de los primeros rasgos que se van a describir siguiendo el modelo canónico y tradicional de belleza. El cabello, por su propia constitución, ofrece formas que permiten crear imágenes vigorosas, presentes incluso en el *Cantar de los Cantares*, que invitan al amor, a la atracción sexual o a la pasión amorosa y que insisten en la prisión, voluntaria o involuntaria, del amante en las «redes» de su amada²⁶¹.

Nuevamente encontramos aquí una conexión explícita entre atracción amorosa y cabello, si bien la perspectiva adoptada por Carro Carbajal no ahonda en las motivaciones simbólicas de castración o, a la inversa, fortaleza erótica que hemos visto en la visión antropológica de Berg. El motivo parece combinar en

²⁶¹ Un texto que ejemplificaría perfectamente en el *Satyricon* el empleo del cabello como motivo que refuerza poéticamente la descripción de la hermosura sería el siguiente: *crines ingenio suo flexi per totos se umeros effuderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia usque ad malarum fscripturam currentia et rursus confinio luminum paene permixta, oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexae et osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit* (Petr. 126.15) “sus cabellos, rizados de manera natural, le caían colmando los hombros, su pequeña frente hacía arrancar las raíces de los cabellos hacía atrás, las cejas se extendían hasta las mejillas y casi volvían a unirse de nuevo con su mirada luminosa, sus ojos eran más brillantes que las estrellas que brillan cuando la Luna no está, su nariz era ligeramente respingona y su boca tal y como Praxíteles pensó que Diana la tiene”.

sí, a priori y en todo caso, una carga simbólica erótica ampliamente reconocida con una potencia icónica que trasciende su papel ornamental y lo convierte en una –según la definición de Cirlot (1969: 118)– “manifestación energética”.

En todo caso, estas connotaciones simbólicas apriorísticas, ¿son congruentes con el papel del cabello en el *Satyricon*? Existen una vez más indicios de que Petronio tiene en cuenta el pacto cultural pero lo pervierte de forma muy sutil, jugando con un refinamiento verbal exquisito que se permite el lujo de reelaborar implicaciones semánticas conforme a su programa literario. Otras veces, el uso del motivo parece más convencional²⁶², aunque es probable que la voluntad del autor sea servirse de tal convencionalidad para caracterizar a sus actores.

De esto último es ejemplo de igual manera uno de los primeros pasajes que recurren a una metáfora capilar. Se encuentra durante el discurso de Encolpio que abre el texto que conservamos:

ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere (Petr. 2.8).

Y ni tan siquiera la poesía pudo brillar con sano color, sino que todos los géneros alimentados casi por un mismo alimento no consiguieron encanecer llegando a su vejez.

El tema de la diatriba es la decadencia de la educación retórica y del estado de las escuelas, amplificado por Encolpio a las demás disciplinas artísticas (ibid.). El problema no es solo de la oratoria. Todo ha perdido lustre, dice, con la ayuda de dos metáforas combinadas, una de tipo culinario y otra corporal, la que ahora nos importa. La expresión remite a un pasaje de Cicerón (*cumque*

²⁶² Hay ocasiones en las que la metáfora sexual es evidente y no da la impresión de querer dar a entender ninguna otra cosa, por ejemplo, *hilarior post hanc pollicitationem facta mulier basiavit me spissius et ex lacrimis in risum mota descendentes ab aure capillos meos lenta manu duxit* (Petr. 18.4) “la mujer se puso más contenta después de que yo prometiera esto, se puso a darme besos bien apretados y, pasando del llanto a la risa, se puso a mesar lentamente con la mano los cabellos que me caían desde la oreja”.

ipsa oratio iam nostra canesceret haberetque suam quandam maturitatem et quasi senectutem [Cic. *Brut.* 8] “habiéndole ya salido las canas a mi arte discursivo y tras haber alcanzado su, digamos, madurez, casi su vejez”) donde el de Arpino señala precisamente que su elocuencia había alcanzado esa blanca madurez que niega Encolpio a las restantes artes.

El texto ciceroniano expresa analíticamente lo que Petronio sintetiza lacónica y sintéticamente (*ad senectutem canescere*) en una sentencia que aborda dentro de la convención una de las dos posibilidades a las que el cabello se enfrenta en la senectud, ponerse blanco. En la tradición retórica el ejemplo ciceroniano pesa e invita, obviamente, a prescindir de cualquier otra imagen que signifique tan obvio simbolismo.

Pero con la edad el cabello, además de encanecer, se pierde: lo que se opone con mayor insistencia a la lozanía que representa una fornida cabellera es, en el *Satyricon*, la ausencia de ella. Como hemos dicho anteriormente, hay dos episodios largos, en este sentido, donde la oposición cabello frente a su ausencia es insistente y reiterativa, la *Cena Trimalchionis* y el episodio del barco de Licas. El análisis que sigue va a desarrollar la presencia del motivo en cada uno de ellos.

2.1.1. Cabello y calvicie en la *Cena Trimalchionis*

Cuando aparece por primera vez Trimalquión en escena, en los baños que sirven de lugar de encuentro antes de partir para la casa, el narrador focaliza su caracterización a través de un epíteto específico que, tal y como se presenta, dibuja la imagen inicial que el lector se hace del anfitrión del banquete. Se trata de un retrato nítido, determinante y de una precisión descriptiva sorprendente. La idea que nos hacemos de Trimalquión a partir de ese momento es inequívoca:

nos interim vestiti errare coepimus, immo iocari magis et circulis ludentium accedere, cum subito videmus senem calvum, tunica vestitum russea, inter pueros capillatos ludentem pila²⁶³ (Petr. 27.1).

Nosotros, mientras tanto, comenzamos a dar vueltas ya vestidos, más bien a pasar el rato y a acercarnos a los que andaban jugando en corro, cuando de repente vemos a un viejo calvo, vestido con una túnica rojiza que andaba jugando a la pelota en medio de unos muchachos melenudos

Podría haberse referido a otro aspecto de la fisonomía de Trimalquión pero no lo hace. No sabemos si es grueso o delgado, alto o bajo, tan solo que es calvo y que viste con una túnica de tono rojizo. La descripción, sin embargo, sirve ya para que nos hagamos una idea de la extravagancia de Trimalquión porque está elaborada a través de contrastes y de ideas que son ajenas a la lógica del decoro (Smith 1975: 54²⁶⁴), y la más evidente de todas es que los jóvenes con los que juega a la pelota –algo impropio para un *senex* desde luego– son precisamente, a diferencia de su dueño, melenudos.

Antes de este primer encuentro con Trimalquión, Encolpio como narrador ya había referido un tropiezo con otro individuo calvo, durante el episodio picaresco de la túnica perdida y el manto robado (Petr. 12-15). La aparición del tipo es característica del mimo (Panayotakis 1995: 29) y concisa, con los rasgos propios de una correlación intrínseca y reconocidamente cómica entre la calvicie y la extravagancia:

et nescio quis ex cocionibus, calvus, tuberosissimae frontis, qui solebat aliquando etiam causas agere, invaserat pallium exhibiturumque crastino die affirmabat (Petr. 15.4).

²⁶³ El pasaje ha suscitado no pocos interrogantes filológicos habida cuenta de la oposición que implica *immo iocari* frente a *errare*, difícil de aprehender conceptualmente (Smith 1975: 54) (infra: 454). La perífrasis *coepi* con infinitivo es bastante común en el *Satyricon* en lugar del pretérito perfecto con valor ingresivo (Petersmann 1977: 189-193).

²⁶⁴ "The bald old man stands out among the *capillati* [...] His dress is brighter in colour than a normal man's; he sets himself up as a *pater familias*, yet appears in public wearing bedroom slippers; he still plays ball at an age when a respectable man would have given up such a pursuit".

Y no sé cuál de los trapisondistas, calvo, con la frente verrugosa, que de vez en cuando solía intervenir en juicios, se había hecho con la capa y afirmaba que la traería a presencia al día siguiente.

Así es probable que este personaje actúe de forma anticipatoria a la caracterización de Trimalquión, que sirva como prolepsis de la chocante y caricaturesca entrada de este, en tanto sienta las bases caracterizadoras del proceso mímico y caricaturesco que lo define. En este caso la deformidad física sirve como elemento pintoresco (Schmeling 2011: 43) pues a la calvicie se une una frente verrugosa (*tuberosissimae frontis*) que incide en la burla de los tipos, en el retorcimiento mímico expresivo.

Sin embargo, si aquí no es descabellado reducir la caracterización a la búsqueda de expresividad cómica, dada la naturaleza de la escena, hacer la misma lectura del proceso caracterizador de Trimalquión puede ser erróneo. La complejidad del personaje, que se sirve del paralelismo con tipos satirizados burlescamente, como este *cocio*, para definir sus líneas básicas, va más allá de tan elemental aserto teatral.

Sobre la calvicie como defecto que preocupaba al carácter romano tenemos testimonios conocidos y muy interesantes en el contexto que nos preocupa. Así, Suetonio nos relata la preocupación que César (Suet. *Jul.* 45.2) y Domiciano (Suet. *Dom.* 18.2) sentían por su falta de cabello. César, siempre pendiente de su apariencia física, procuraba que su escaso pelo le sirviera para tapar su frente peinándolo hacia delante y portaba la corona de laurel para disimular su defecto:

circa corporis curam morosior, ut non solum tonderetur diligenter ac raderetur, sed velleretur etiam, ut quidam exprobraverunt, calvitii uero deformitatem iniquissime ferret saepe obtrectatorum iocis obnoxiam expertus. ideoque et deficientem capillum revocare a vertice adsueverat et ex omnibus decretis sibi a senatu populoque honoribus non aliud aut recepit aut usurpavit libentius quam ius laureae coronae perpetuo gestandae (Suet. *Jul.* 45.2).

Era bastante exigente en el cuidado de su cuerpo, hasta el extremo de que no únicamente se pelaba y rapaba con sumo cuidado, sino que incluso se hacía depilar, cosa que algunos veían mal, y es que llevaba fatal la fealdad de su calvicie pues había padecido demasiadas veces las chanzas de los murmullos. Por ello incluso se había habituado a echar hacia delante desde la coronilla su escaso cabello y de todos los honores que le había decretado el senado o el pueblo ningún otro recibió o llevó a la práctica con mejor grado que el derecho a llevar siempre una corona de laurel.

Domiciano por su parte se tomaba cualquier referencia ofensiva contra un calvo o la calvicie como una falta de respeto hacia sí mismo. Son llamativos en este sentido los versos de Juvenal (Juv. 4.37-38) en los que se refiere a Domiciano como un Nerón calvo, un epíteto este que implica una carga ofensiva vitriólica hacia el último de los flavios de parte del satírico, obviamente cuando ya había fallecido aquel. Veamos ambos textos:

calvitio ita offendebatur, ut in contumeliam suam traheret, si cui alii ioco vel iurgio obiectaretur; quamvis libello, quem de cura capillorum ad amicum edidit, haec etiam, simul illum seque consolans, inseruerit:

ὄχι ὀρά<α>ς, οἷος καὶ ὁ καλός τε μέγας τε;

eadem me tamen manent capillorum fata, et forti animo fero comam in adulescentia senescentem” (Suet. *Dom.* 18.2).

Su calvicie le resultaba tan molesta que tomaba como ofensa propia si se gastaba una broma o se insultaba a cualquier otro por ella; aunque en un librito que publicó en dedicatoria a un amigo sobre el cuidado de los cabellos, esto incluyó, a manera de consolación para aquél y para sí mismo:

“*Ne voyez-vous pas que je suis belle et grande?*”

Me resta el mismo destino que a mis cabellos, y con valeroso espíritu porto la cabellera que envejeció cuando yo todavía era joven”.

cum iam semianimum laceraret Flavius orbem
ultimus et calvo serviret Roma Neroni.

(Juv. 4.37-38)

En el tiempo en que el último Flavio castigaba a un mundo
ya medio exánime y Roma era esclavo de un Nerón calvo.

Ese crudo resentimiento del satírico hacia Domiciano parece estar acorde con el presunto exilio del poeta (Coffey 1976: 122²⁶⁵), sin duda, que algunos atribuyen al propio Flavio, aunque es mucho más probable que Juvenal hubiera de marchar a su retiro durante el breve principado de Nerva (Green 1967: 15-19). Sea como sea, el sintagma es perfectamente congruente con la naturaleza de la sátira de Juvenal (Coffey 1976: 140-144) y a nosotros nos interesa más al estar puesto en conexión con la apariencia física de Nerón que, si aceptamos la data neroniana y la persona del Petronio tacíteo con la de nuestro autor, ayudaría a comprender, en virtud de pactos culturales y estereotipos conocidos –más allá de la eventual alusión–, el papel del motivo del cabello en la *Cena Trimalchionis*.

Cuando Juvenal se refiere a Domiciano como un “calvo Nerón” se está refiriendo simultáneamente y de forma indirecta a dos características del último de los Claudios, su carácter despótico –igual que Domiciano– y su poblada cabellera de la que tenemos abundante testimonio iconográfico²⁶⁶ y textual (Suet. *Nero*. 51). De tal modo, al empeñarse algunos autores por ver en Trimalquión una parodia directa de la persona del emperador (Walsh 1970: 138-139²⁶⁷), no tuvieron en cuenta, en buena lógica, este rasgo de su apariencia, salvo que en la calvicie de Trimalquión se quisiera ver un sentido simbólico de fealdad moral que no era compañera del aspecto de Nerón, el cual, a juzgar por esos mismos testimonios²⁶⁸, no era excesivamente desagradable.

²⁶⁵ “The story of an exile was probably invented in the fourth century A. D. at a time of revived interest in Juvenal”.

²⁶⁶ Vid. el retrato de Nerón en la sala de los emperadores de los Musei Capitolini, muy conocido aunque solo parte del rostro es antigua.

²⁶⁷ “While Trimalchio is not a fictional representation of Nero [...] Nero could hardly have been present at a recitation of the *Cena*”.

²⁶⁸ A decir de Suetonio (Suet. *Nero*. 51), el emperador era *vultu pulchro magis quam venusto* (“más guapo que agradable de cara”).

Si aceptamos no la asimilación de Trimalquión a Nerón pero sí su relación en virtud de estereotipos y vínculos culturales, la ausencia de cabello parece implicar en el *Satyricon* no simplemente falta de lozanía, vigor o energía, ausencia de potencia sexual en definitiva de acuerdo con los presupuestos antropológicos establecidos por Berg (1951) (supra: 223): la pérdida del pelo quiere decir vejez, paso del tiempo, pero en el caso de Trimalquión hay una transformación que trasciende el plano físico para ir más lejos todavía.

Trimalquión, al igual que César o Domiciano, se siente atribulado por su calvicie, de ahí la nostalgia implícita y la insistencia en su juventud, cuando tenía frondosa cabellera. Él insiste en este hecho personalmente, además de retratarlo en el enorme fresco que hay a la entrada de su casa y que Encolpio describe minuciosamente en uno de los ejemplos de écfrasis que encontramos en el *Satyricon*:

erat autem venalicium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat (Petr. 29.4).

Había un mercado de esclavos pintado con sus nombres y el propio Trimalquión melenuado portaba un caduceo y entraba a Roma guiado por Minerva.

El adjetivo *capillatus* actúa aquí en perfecta correspondencia y exacta inversión con el *senem calvum* de Petr. 27.1, concretando la indeterminación del elemento desconocido entonces²⁶⁹ (*senem*). Habiendo avanzado en la narración, el personaje ya ha sido introducido y está focalizado con los extravagantes atributos que lo definían entonces. De ahí el impacto de la transformación en virtud del arte pictórico que adorna las estancias de la casa.

Nos encontramos aquí ante un Trimalquión joven, que todavía no ha labrado su fortuna pero al que su encarnación decadente no duda en retratar en modo

²⁶⁹ En todo caso, Trimalquión ya había sido nombrado (Petr. 26.9), los personajes saben que van a casa de un tal Trimalquión pero no saben cómo es.

apoteósico (Bodel 1984: 56²⁷⁰) y con presuntuosa suntuosidad, poniendo en relación su ascenso social con la ayuda divina de Mercurio –el *caduceum* es atributo de este dios– y Minerva.

Pero Trimalquión no es el único que antaño tenía frondosa melena. Hermerote, coliberto (Petr. 59.1) de aquel, durante su pugna verbal con Ascilto, se refiere a un pasado en el que, en comunidad con el anfitrión del banquete, estaba tocado de un buen atributo capilar:

et puer capillatus in hanc coloniam veni; adhuc basilica non erat facta
(Petr. 57.9).

Llegué a esta colonia cuando era un muchacho melenudo; todavía no se había construido la basilica.

Poco después, Trimalquión pondrá en relación la naturaleza de la cabellera con la vertiente erótica y sexual de los esclavos melenudos, convirtiendo *pueri capillati* casi en sinónimo de *pueri delicati* y objeto de deseo sexual por tanto (Smith 1975: 54):

cum adhuc capillatus essem, nam a puero vitam Chiam gessi, ipsimi nostri delicatus decessit (Petr. 63.3).

Cuando todavía tenía melena, pues desde muchacho llevé una vida de pitiminí, el favorito de mi dueño se murió.

Existe un doble sentido en el sintagma *vitam Chiam* pues Quíos era antiguamente estereotipo de lujo y refinamiento, pero también de vida proverbialmente homoerótica (Adams 1982: 202), esto es, leemos aquí una voluntariosa anfibología por parte de Trimalquión que sirve para poner en paralelo el vigor sexual con la juventud que simboliza una cabellera frondosa.

²⁷⁰ Según este autor, la decoración conecta la casa con un monumento funerario. Los motivos que se retratan no tienen paralelo en el arte parietal doméstico pero sí en el funerario. Téngase en cuenta el papel de Mercurio como guía de almas hacia las regiones infernales.

Todo está definido en la escena para que pongamos en relación pasado vigoroso y el decadente y extravagante escenario del presente de Trimalquión –y de Hermerote por extensión.

Tanto Hermerote como Trimalquión han corrido vidas paralelas, desde la esclavitud y su condición de delicia carnal de su dueño a un estado mucho más pujante en el caso del segundo al cabo. También hay una implícita comparación mirada con malos ojos por Hermerote cuando, al enfrentarse a Gitón, como antes con Ascilto, hace referencia a su melena, característica de *puer delicatus*:

curabo, longe tibi sit comula ista besalis et dominus dupunduarius. recte, venies sub dentem: aut ego non me novi, aut non deridebis, licet barbam auream habeas (Petr. 58.5-6).

Ya me ocuparé bien de que esa pelambreira baratucha y tu amo de dos al cuarto no te sirvan de nada. Vale, ya te hincaré el diente: o no sé quién soy o no te burlarás de mí aunque tengas una barba de oro.

Juventud y pelo también se vinculan en las primeras instancias de la *Cena Trimalchionis* cuando Encolpio observa un recipiente en el que parece que se encuentra la primera barba de Trimalquión:

praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedícula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant (Petr. 29.8).

Por lo demás vi en una esquina un gran armario en cuya hornacina estaban dispuestos unos lares de plata, una imagen de Venus hecha en mármol y una cápsula de oro no pequeña dentro de la cual se decía que se guardaba la barba de Trimalquión.

La ostentación es exagerada y, una vez más, observamos un paralelismo con la figura de Nerón, de quien Suetonio (Suet. *Nero*. 12. 4) cuenta, con una

expresión muy semejante²⁷¹, que también guardaba su primera barba en una capsula dorada. Se hace difícil pensar que con esta nueva pincelada de extravagancia Petronio no estuviera haciendo alusión a Nerón, en virtud del pacto cultural al que hemos apelado para entender esta exégesis.

Pero es que lo de menos es que Trimalquión sea una caricatura de Nerón, lo importante es aquí que ambos personajes apelan a la misma función nostálgica, preñada de aparato y ostentación, en el simbolismo de los objetos que remiten a su juventud perdida. Sin embargo, es ese boato aparente del continente lo que desvirtúa lo lícito de los restos reminiscentes de la primera edad. El lujo acarrea accidente moral, apoteosis de la inmoralidad y violación de la propia conciencia de estar solo de paso. Es más, Encolpio no dice que en la *pyxis aurea* estuviera la barba de Trimalquión. Hay un verbo introducido muy hábilmente, con gran sutileza, que supone un matiz de lejanía y pone en la indefinición la máscara inmoral de Trimalquión: *dicebant*.

De alguna forma, el narrador nos permite suponer que la barba está allí, no hay nada que nos empuje a pensar que lo que dicen los que por la casa pululan no tenga por qué no ser verdad. Trimalquión no lo dice en todo caso, la cápsula no es transparente y no permite ver su interior, por lo que debemos fiarnos del rumor que implica el *dicebant* narrativo que, insisto, proyecta indefinición en el dibujo completo del retrato del personaje.

Pero volvamos a ver cómo se presenta a Trimalquión en su primera entrada ya en el triclinio de la casa propiamente dicho:

pallio enim coccineo adrasum excluserat caput circaque oneratas veste
cervices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus

(Petr. 32.2).

²⁷¹ *inter buthysiae apparatus barbam primam posuit conditamque in auream pyxidem et pretiosissimis margaritis adornatam Capitolio consecravit* “entre el aparato de un sacrificio de bueyes colocó su primera barba y, tras guardarla en una cápsula de oro ornada con las perlas más valiosas, la consagró en el Capitolio”.

De un manto escarlata asomaba su cabeza rapada y alrededor de su cuello ya sofocado por la ropa había enrollado una toalla con franja ancha de flecos que colgaban por aquí y por allá.

Nuevamente se incide en la calvicie del personaje, ceñida su cabeza por un manto rojizo –en la primera aparición en las termas vestía una *tunica russea*–. La actitud del personaje concuerda con la teoría bergsoniana del humor del objeto rígido (Curado 2003: 39), hay rigidez y estiramiento en su postura, tanta que provoca en los comensales una reacción de sonrisa casi involuntaria (Petr. 32.1) (Plaza 2000: 104-107). Pero la insistencia en su cráneo mondado no puede ser una coincidencia, hay una recurrencia estilística y enfática más que clara en el par *senem calvum vs. adrasum [...] caput*.

De hecho, al igual que los jóvenes melenudos de las termas acentuaban el rasgo definitorio de la calvicie molesta en ese duro conflicto que pone de realce Trimalquión al hacerse rodear de la nostalgia hecha persona, entre los refinamientos que adornan la escena aparecen otros *capillati*, etíopes en este caso:

subinde intraverunt duo Aethiopes capillati cum pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, vinumque dedere in manus; aquam enim nemo porrexit (Petr. 34.4).

Al punto entraron dos Etíopes melenudos con unos odres de pequeño tamaño del estilo de los que suelen tener los que echan arena en el anfiteatro, y nos echaron vino en las manos; agua nadie sirvió.

Al margen de la real identidad etnográfica de los etíopes²⁷², volvemos a tener largas cabelleras danzando alrededor de Trimalquión. En la concepción teatral de este hay un importante vigor en los contrastes que él va enfatizando para

²⁷² Podrían ser falsos etíopes, esclavos disfrazados como tales, sobre todo porque su cabellera se tenía por robusta y poco proclive a la melena (Schmeling 2011: 121, Perdrizet 1911: 58).

dotar de ritmo al mimo que pretende representar, pero en nada se hace tan evidente su vacuidad como en el insistente paralelismo de calvicie y cabellos largos, en sí o en lo ajeno, que siempre se introduce cada vez que Trimalquión es presentado. Nostalgia, opulencia, mal gusto y extravagancia se van combinando como símbolos evidentes de vacío moral ante el que el narrador manifiesta su hastío poco a poco, hasta llegar a la expresión lacónica que resume su actitud en la *Cena: ibat res ad summam nauseam* (Petr. 78.5) “la cosa se ponía de lo más vomitiva”.

La calvicie de Trimalquión es así y paradójicamente un símbolo de su vanidad. A diferencia de los acomplejados César y Domiciano, el anfitrión del banquete vive su falta de cabello como consecuencia de una nostalgia que puede ser soslayada por una apropiada puesta en escena. Su rapado cuero cabelludo no es ningún problema para él.

2.1.2. La odisea del cabello en el barco de Licas

El aspecto erótico del cabello, esa idea expresada por Berg (1951) de que cortar el pelo es un equivalente ritual de la castración (supra: 223), parece estar presente en el episodio del barco de Licas de una forma bastante obvia y patente. En todo caso, es importante analizar los textos con precaución, pues de esta visión simbólica preconcebida es posible, una vez más, encontrar implicaciones de la poética petroniana que subvierten el estereotipo común. Veámoslo con detalle.

Este episodio es uno de los que más claramente alude a pasajes perdidos de la obra (Courtney 2001: 46-47). El nudo central del argumento cómico es el momento (Petr. 100.5) en el que Encolpio y Gitón descubren que el dueño del barco en el que van a zarpar es Licas y que Trifena –que no tiene aparentemente ninguna relación con él (Courtney 2001: 46-47)– viaja como pasajera. Lo que sucedió exactamente no es fácil saberlo, pero es bastante claro –y acorde con la naturaleza del *Satyricon*– que una historia de desencuentros eróticos y traiciones provoca en la pareja protagonista suficiente

pavor por ser descubiertos como para tramar con Eumolpo un ardid que les permita pasar desapercibidos.

El papel que desempeña el cabello en la estratagema de camuflaje es esencial. Es Eumolpo quien la trama, planteando a Encolpio y Gitón una sutil crítica epicúrea (Schmeling 2011: 408) a la idea de suicidio que se expresa, de pura desesperación, en el pasaje que precede a este (Petr. 100.5). El conflicto que se entabla entre el deseo de muerte –exagerado y retórico, por supuesto– de Encolpio (Petr. 102.16²⁷³) y la posibilidad de otras salidas más aiosas, parece poner de realce el talento de Eumolpo para la triquiñuela y el ardid. Acompaña a este un hombre libre que trabaja para él por un salario (Petr. 94.12). Llama la atención en este sentido la importancia dada al concurso de la técnica: el barbero (*tonsor*) es quien ha de cortar el cabello a Encolpio y Gitón, de guisa que parece casi providencial su presencia. Pero para raparse el cabello y dejarse calvo no hace falta un barbero, cualquiera lo puede hacer:

'nec istud dii hominesque patiantur' Eumolpus exclamat 'ut vos tam turpi exitu vitam finiatis. immo potius facite quod iubeo. mercennarius meus, ut ex novacula comperistis, tonsor est: hic continuo radat utriusque non solum capita sed etiam supercilia. sequar ego frontes notans inscriptione sollerti, ut videamini stigmatate esse puniti' (Petr. 103. 1-2).

Y no quieran eso los dioses y los hombres –grita Eumolpo– que culminéis vuestra vida con tan indigno final. Por el contrario, haced mejor lo que os ordeno. Mi criado, como ya habéis sabido por la navaja, es barbero: que de momento os afeite a los dos, no solo la cabeza sino también el sobrecejo. Después yo pondré inscripciones bien marcadas en vuestra frente, para que parezca que habéis sufrido el castigo de las marcas.

Con la estratagema del rapado, Encolpio y Gitón son reducidos en apariencia, con marcas de reconocimiento, a la categoría de esclavos. En el universo

²⁷³ *audite quid timenti succurrerit: praeligemus vestibus capita et nos in profundum mergamus* “oíd lo que en mi temor se me viene a la cabeza: nos tapamos la cabeza con ropas y nos arrojamos a las profundidades”.

proteico del *Satyricon* hay una estrecha relación entre el cambio de apariencia y el de la fortuna (Connors 1998: 76-83), de lo que se infiere que hay una sutil degradación factual de la personalidad de los protagonistas. El signo textual claro de esta percepción intrínseca a la modificación de la apariencia, junto con el complejo engranaje moral que se encierra debajo, se encuentra en un pasaje posterior, cuando Encolpio, narrador, afirma:

praeter spoliati capitis dedecus superciliorum etiam aequalis cum fronte calvities, ut nihil nec facere deceret nec dicere (Petr. 108.1).

Además, el adefesio de mi cabeza rapada y la calvicie de mi sobrecejo como el de la frente eran tales que no me parecía digno decir ni hacer nada.

El énfasis semántico se manifiesta aquí en el par *dedecus / nec facere deceret nec dicere*, esto es, Encolpio entiende que su aspecto de adefesio reducido, siquiera falsamente, a la esclavitud, es óbice para su comportamiento normal. Lo que parece vergüenza es en realidad un padecimiento moral mucho más profundo que se relaciona, sin duda, con una percepción extraña de su sexualidad, pues no será hasta que una esclava les “reconstruya” con un par de pelucas –primero a Gitón, después a él– que sentirán, de alguna manera, la vuelta a su esencia íntegra:

plura volebat proferre, credo, et ineptiora praeteritis, cum ancilla Tryphaenae Gitona in partem navis inferiorem ducit corymbioque dominae pueri adornat caput (Petr. 110.1).

Más quería decir, creo, y más tonterías que antes, cuando la esclava de Trifena llevó a Gitón bajo cubierta del barco y adorna la cabeza del muchacho con una peluca de la dueña.

sed huic tristitiae eadem illa succurrit ancilla, sevocatumque me non minus decoro exornavit capillamento; immo commendatior vultus enituit, quia flavum corymbion erat (Petr. 110.5).

Pero vino en socorro de esta tristeza la misma criada: me llamó a un aparte y me adornó con un tocado capilar no menos hermoso; mejor aún, mi rostro brillaba más realzado porque la peluca era rubia.

La palabra escogida para sintetizar el estado de Encolpio es muy apropiada: *tristitia*. Con ella, el narrador manifiesta sintéticamente un parecer de sentimiento que no es nuevo en el curso del *Satyricon*. En efecto, gracias a esta palabra se establece un vínculo con el episodio del *embasicoeta* en la orgía de Cuartila (Petr. 23.5), cuando un *cinaedus* masturbaba inútilmente a un Encolpio extenuado física y moralmente por el grotesco curso de los acontecimientos (supra: 197). Allí afirmaba:

non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam
(Petr. 24.1).

No pude reprimir por más tiempo las lágrimas, sino que me vi conducido al fondo de la tristeza.

Como aquí, durante la orgía de Cuartila Encolpio experimentaba una importante desazón moral, al tiempo que su cuerpo no era capaz de responder a los estímulos presuntamente eróticos que se le presentaban (supra: 182). Cuerpo y ánimo se veían asociados en relevante solidaridad y la *tristitia* del hombre se extendía al comportamiento de su miembro viril. Tal y como se ubica en ambos textos, *tristitia* actúa prácticamente como un sinónimo de impotencia ambivalente. De hecho, la oposición estilística en Petr. 110.5 se magnifica al buscar otro término que evoca el malestar de Encolpio: *decoro* (*decoro exornavit capillamento*), que supone una perfecta correspondencia con la pareja *dedecus / nec facere deceret nec dicere* de Petr. 108.1.

Vemos así cómo la estratagema de Eumolpo está pergeñada sobre un flujo constante de contradicciones y vaivenes morales: apelación a la técnica del *tonsor* innecesaria por completo, disfraz que el héroe cómico percibe como degradación factual, otro disfraz que permite resurgir de la *capitis deminutio*

(Iglesias 1958: 152-156) simulada a los personajes. Habida cuenta que Encolpio vive su curso en el marco deforme de un universo plenamente erótico, pero frustrado en su experiencia por las malas pasadas que le juega su pene, no parece desacertado suponer que percibe, en efecto, el rapado de su cabello como una suerte de castración conforme a los presupuestos antropológicos postulados por Berg (1951).

Sin embargo, el motivo simbólico no está aislado porque hay una trama supersticiosa que lastra soterradamente el leitmotiv más o menos directo que se supone en la exégesis que acabo de desarrollar: cortarse el cabello en un barco supone mal presagio (Petr. 103.5). Esta creencia entra en conflicto con la equivalencia entre rapado y castración y amplifica las connotaciones simbólicas de los cabellos en el episodio del barco de Licas.

La superstición dice que no se puede uno cortar ni las uñas ni el cabello cuando está a bordo de un barco, salvo que se trate de una ofrenda sacrificial que suceda a un naufragio del que se sale superviviente²⁷⁴. Heso, el individuo que ha sido testigo del rapado (Petr. 103.5), se distancia de la superstición con el recurso traído de emplear el verbo *audio* que permite poner terreno de por medio entre el conocimiento específico de un hecho y el territorio ambiguo de la suposición. No obstante, su acusación refleja una creencia firme en lo que se dice al respecto:

is qui nocte miserorum furtum deprehenderit, Hesus nomine, subito proclamat: 'ergo illi [qui] sunt, qui nocte ad lunam radebantur pessimo medius fidius exemplo? audio enim non licere cuiquam mortalium in nave neque ungues neque capillos deponere nisi cum pelago ventus irascitur' (Petr. 104.5).

El que por la noche nos había pillado en plena lamentable faena, que se llamaba Heso, de pronto se pone a gritar diciendo: “¿Ellos son quienes de noche, a la luz de la luna se rapaban dando el peor de los ejemplos? Bien sé

²⁷⁴ De esta superstición de mal agüero (*omen*) encontramos testimonio en Juv. 12.79-82, Luc. *Merc. Cond.* 1, así como del nerviosismo prototípico del romano en alta mar en Ov. *Tr.* 23-24.

de oídas que no está permitido a ningún mortal cortarse ni las uñas ni los cabellos salvo cuando el viento se revuelve enfurecido contra el mar”.

El curso de los acontecimientos parece que va a dar la razón a Heso porque el episodio del barco culmina con una voraz tempestad (Petr. 114), aunque durante la misma no parece Licas responsabilizar a Encolpio de su falta de cuidado al haberse rapado inoportunamente y sí por un sacrilegio del que hasta entonces no teníamos noticia (Petr. 114.5). En todo caso, la superstición parece solapar abruptamente el argumento del engaño que podría ser visto como un acto censurable por sí mismo.

La intervención de Heso desvía claramente el foco de interés, de la propia estratagema a las eventuales consecuencias que puede traer. Pronto descubrimos que este rodeo es un atajo hacia la anagnórisis: de poco sirve que Eumolpo se haga responsable del engaño porque Encolpio y Gitón van a ser castigados (Petr. 105.4). De dicho castigo surge el grito de Gitón que da pie a la sucesiva anagnórisis de ambos por parte de Trifena y Licas (Petr. 105.5-10): con el reconocimiento de la identidad de ambos se vuelve al punto de partida, queda en un plano secundario la superstición y se retorna a las causas perniciosas del engaño.

De tal manera, la superstición aparenta ser una instancia narrativa que hace avanzar la acción, no más que eso. En la suerte de juicio que sigue (Petr. 107), Eumolpo argumenta que el rapado estaba previsto antes de subir al barco, que no se trataba de un engaño porque ni sabían que era la nave de Licas ni conocían las supersticiones marineras:

nec tamen putaverunt ad rem pertinere, ubi inciperent quod placuerat ut fieret, quia nec omen nec legem navigantium noverant (Petr. 107.8).

Ni siquiera pensaron que tuviera importancia donde pudieran empezar a hacer lo que querían, porque desconocían el arte augural y las leyes de los marineros.

Obviamente, lo de menos es que tuvieran conciencia de la superstición. La gran mentira de Eumolpo es que, al contrario de lo que dice, en el momento de raparse sí sabían ya que era el barco de Licas y estaban muertos de miedo. La progresión parece elementalmente cómica y teatral, pero nos resulta conflictiva al mezclar en la misma instancia el sentido simbólico convencional del rapado como castración y la calvicie como impotencia con su capacidad de servir como escudo protector y armazón de fuerza²⁷⁵.

Encolpio y Gitón intentan salvarse camuflándose con la cabeza rapada, disfrazados de esclavos. El primero vive el ardid como un suplicio y con el sentido ritual de castración que tiene. Posteriormente, el mismo truco provoca que sean descubiertos, no es que los descubran pese a haberse camuflado, es que la propia calvicie, la propia impotencia, motiva su reconocimiento en virtud de un elemento supersticioso sobrevenido. Por último, el curso de las cosas parece dar la razón a la ciencia augural marinera.

Tal y como se ve, se trata de una trama cómica donde la calvicie desempeña un papel fundamentalmente dramático: sus implicaciones simbólicas se combinan con su función activa en el argumento. Así se explica la *tristitia* de Encolpio mucho más claramente: la impotencia que lo atormenta es lo que le sirve para escapar pero sin éxito. Es una elevación a la potencia de la incapacidad sexual aunque, tal y como nos es presentada por Petronio, parece al principio justo lo contrario. Así lo expresa Licas:

si ultro venerunt, cur nudavere crinibus capita? vultum enim qui permutat, fraudem parat, non satisfactionem (Petr. 107.7-8).

Si vinieron voluntariamente, ¿por qué se cortaron el pelo? El que cambia su rostro prepara un engaño, no una alegría”.

²⁷⁵ Curiosamente, en Petr. 133.4 aparece la vieja Proseleno con los cabellos medio arrancados (*crinibus laceratis*): habida cuenta que se trata de una de las curanderas que intentan sanar la impotencia de Encolpio, no deja de ser llamativa la conexión de esos cabellos desvencijados, esto es, a medio camino entre la cabellera y la calvicie, con el proceso de intermitente impotencia explícita de Encolpio. El pasaje es estudiado posteriormente en otro contexto (infra: 283).

Dicho de otra manera, ¿qué razón hay para querer aparentar impotencia cuando se pretende conseguir algo? La respuesta, en este contexto, es que la debilidad sirve aquí para ser más fuerte y alcanzar el objetivo propuesto. Así, la calvicie es retratada como fuente de conmiseración pero al mismo tiempo es lo que preocupa a Licas y lo enerva. Y con razón pues, finalmente, el dueño del barco morirá (Petr. 115.11-20) como consecuencia de la tormenta que parece que motiva una ira de los dioses a la que no es ajeno el sacrilegio del cabello:

'quid' inquit Lichas 'attinuit supplices radere? nisi forte miserabiliores calvi solent esse. quamquam quid attinet veritatem per interpretem quaerere? quid dicis tu, latro? quae [sola] salamandra supercilia tua exussit? cui deo crinem vovisti? pharmace²⁷⁶, responde' (Petr. 107.15).

Dijo Licas: “¿Cuándo hubieron de afeitarse unos suplicantes? Salvo que se piense que son más dignos de conmiseración los calvos. ¿Qué es eso de buscar la verdad por medio de un intermediario? ¿Qué dices tú, golfo? ¿Qué salamandra royó tu sobrecejo? ¿A qué dios hiciste la promesa de tu cabello? Panoli, responde”.

La frase *nisi forte miserabiliores calvi solent esse* es muy llamativa pues, de acuerdo con la concepción romana cómica de la calvicie, Licas está contradiciendo lo que pregunta al inicio de su imprecación a Encolpio. Por supuesto que los calvos son más dignos de lástima, contesta Encolpio con su actitud hundida y deplorable, apenas capaz de hablar (Petr. 108.1), pero en las palabras de Licas hay duda de que esa impotencia sea tal y no, por el contrario, su reverso exacto.

Eumolpo posteriormente, en dos poemas consecutivos en dísticos elegíacos y endecasílabos, reflexionará abiertamente sobre la naturaleza exigua del cabello como fuente de decoro y abierta declaración de la extrema unión entre la

²⁷⁶ El vocativo es un hápax en latín, pese a su familiaridad para el clasicista. Para algunos autores (Harlow 1974) el epíteto está en relación con el supuesto origen marsellés de la trama del *Satyricon* (Serv. A. 3.57) (supra: 112) y el papel de Encolpio como víctima expiatoria (Jensson 1997: 126-127).

progresión de la vida y el paso de las estaciones (Connors 1998: 66-68). Los versos, que evocan las vacuas reflexiones sobre la mortalidad de Trimalquión, preparan al lector para la “resurrección” de Encolpio y Gitón en virtud del uso de pelucas que les harán volver a su naturaleza sexual plena (Petr. 110.1-5) (Courtney 2001: 165):

'quod solum formae decus est, cecidere capilli,
vernantesque comas tristis abegit hiemps.
nunc umbra nudata sua iam tempora maerent,
areaque attritis ridet adusta pilis.
o fallax natura deum: quae prima dedisti
aetati nostrae gaudia, prima rapis'

'infelix, modo crinibus nitebas
Phoebo pulchrior et sorore Phoebi.
at nunc levior aere vel rotundo
horti tubere, quod creavit unda,
ridentes fugis et times puellas.
ut mortem citius venire credas,
scito iam capitis perisse partem'
(Petr. 109.9-10).

El único aderezo de la belleza, cayeron los cabellos,
y el triste invierno se llevó las cabelleras primaverales.
Ahora las sienes están tristes despojadas de su sombra,
y la calva quemada sonrío con los pelos cortados.
¡Engañosa naturaleza divina!: el gozo que diste
a nuestra juventud, es el primero que arrebatas.

Desgraciado, hace poco tus cabellos relucían
y más bello que Febo y que la hermana de Febo eras.
Ahora estás más liso que el bronce o que la redonda
seta del huerto, que la lluvia hizo brotar,
te escapas de quienes se burlan y a las niñas temes.
Para que creas que la muerte llega bien pronto

has de saber que ya murió parte de tu cabeza.

Nuevamente, carecer de cabello es carecer de lozanía y de fuerza, pero paradójicamente es la falsedad de esta calvicie impostada la que permite la progresión hacia Crotona de nuestros personajes: *ut mortem citius venire credas* afirma en sus extravagantes versos Eumolpo, como si el contradictorio simbolismo de los cabellos arrancados volviera a tener el mismo efecto que en el caso de la calvicie de Trimalquión. Aquí la clave es el verbo *credas*. Todo es un simulacro, se sugiere con tal verbo, porque la ausencia de cabello es en Petronio, realmente, símbolo de astucia, picardía y capacidad de engaño.

Tabla 4: Cabellos y calvicie

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Encanecer	2.8	Decadencia del arte y la poesía
Cabello	29.4, 57.9, 29.8, 34.4	Vigor juvenil, condición de esclavo (<i>Cena Trimalchionis</i>)
	63.3, 58.5-6	Deseo sexual
Rapar el cabello (<i>radere</i> ,	103. 1-2, 108.1	Castrar, reducir a esclavitud (paradoja: <i>Lichas</i>)
	104.5, 107.8, 107.15	Fiabilidad (vana) de las supersticiones
Calvicie	27.1,15.4	Extravagancia (Trimalquión)
	32.2	Nostalgia falsa, vanidad
	107.7-8	Impotencia sexual
Peluca (<i>corymbion</i>)	110.1, 110.5, 24.1, 109.9-10	Restitución de la libertad, rememora y anuncia la impotencia, capacidad de engaño

2.2. Ropa no solo para cubrir el cuerpo

Llegado el momento de ensayar el análisis exegético del motivo de los ropajes o algunas de las distintas prendas de ropa que se verbalizan en el *Satyricon*, la primera cuestión que viene a la cabeza es la apariencia que tienen los protagonistas del texto, en especial la de Encolpio. A tal respecto, es revelador el texto de Jensson²⁷⁷ (1997: 278):

[...] beyond the internal textual evidence of great liveliness in Encolpius's style of performance, we know little about how the narrator is supposed to be dressed or groomed, when he rides through his tale. Something may, perhaps, be deduced from the fact that he is originally a Greek from Massilia, although he seems to have acquired a highly Roman cultural outlook by the time he tells the story, an outlook which he then unrealistically projects onto his younger self. On the other hand, information is abundant about such things as clothing and general appearance, when we look to the young Encolpius traveling through Italy.

No entra en contradicción, desde luego, la lógica narrativa que se plantea aquí, i. e., la abundante información que Encolpio ofrece sobre apariencias y vestiduras ajenas, mientras que acerca de las suyas tan solo se aportan algunas pinceladas. No hay razón objetiva alguna para que el narrador tenga que describirse a sí mismo, tampoco para que no lo haga –incluso es posible que lo haya hecho en algún fragmento perdido—. En todo caso, como el propio Jensson (1997: 278) afirma, la importancia del *atrezzo* de vestuario es vital en cualquier clase de ocasión interpretativa, y la reconocida afinidad genérica de la narrativa petroniana con el mimo y las situaciones de comedia hacen inevitable que dicho elemento esté bien puesto de realce apenas la ocasión lo merece (Panayotakis 1995: 20-31).

²⁷⁷ Para este autor, el lugar de nacimiento de Encolpio es Marsella sin duda alguna (Jensson 1997: 124-133) y en su trabajo explica con detalle por qué razones tal origen es especialmente oportuno como elección para el protagonista del *Satyricon* y, en consecuencia, para su apariencia física.

De hecho, una de las escenas más semejantes a las situaciones vividas en la comedia, la de la túnica perdida y el manto robado (Petr. 12-15), muy afín también con características propias de la picaresca española²⁷⁸ (Rico 1970: 21), gira en torno a una prenda que define los rasgos cómicos de los personajes, cierto, pero también es susceptible de abordarse desde una perspectiva semiótica que lleva más allá su sentido. De ella habremos de ocuparnos ahora, no sin antes observar algunos detalles de la indumentaria de Encolpio que parecen intuirse a partir de, al menos, la noticia que da sobre la misma en la escena de la matanza de los gansos sagrados (Petr. 136.4-137), accidente que va a provocarle algún que otro problema.

La entrada de los tres gansos, ruidosa, sucede hacia el final del texto conservado, durante los preparativos y encantamientos de Enotea para remediar la impotencia de Encolpio (Petr. 135-136.3). Mientras ella está absorta con sus brebajes y embrujos, el joven se acerca a la entrada de la choza (*casae ostiolum* [Petr. 136.4]):

cum ecce tres anseres [sacri]²⁷⁹ qui, ut puto, medio die solebant ab anu diaria exigere, impetum in me faciunt foedoque ac veluti rabioso stridore circumsistunt trepidantem. atque alius tunicam meam lacerat, alius vincula calceamentorum resolvit ac trahit (Petr. 136.4).

Cuando he aquí tres gansos que, según creo, al medio día acostumbraban a pedir a la vieja su ración diaria, se arrojan contra mí y me rodean para mi pavor haciendo un sonido espantoso y deleznable. Uno desgarrar mi túnica, el otro suelta los cordones de mis sandalias y tira de ellas.

Cita Encolpio dos elementos de su vestimenta, *tunicam* y *vincula calceamentorum*. Tan simple como es el retrato, nos ayuda a suponer que el traje que viste el joven es nada aparatoso y no erramos al imaginarlo poco más

²⁷⁸ Para Jenson (1997: 20) “as a genre the Roman Comic Novel has found its *Nachleben* in the Spanish Picaresque Novel”.

²⁷⁹ La atetización de *sacri* en la edición de Müller (1995⁴) es razonable hasta cierto punto aunque parece no tener en cuenta que la perspectiva del narrador es otra: Encolpio como actor no sabe que son sagrados pero sí el narrador.

o menos con el atavío que le distingue en distintas encarnaciones plásticas, como las cinematográficas de Martin Potter o Don Backy²⁸⁰ o en las explícitas ilustraciones de Rochegrosse para la vieja edición francesa de Petronio de Tailhade (1910).

A la vista de este texto, lo que lleva puesto Encolpio son unos ropajes sencillos, una simple túnica que pone de relieve la naturaleza cotidiana del curso de los acontecimientos vividos por el protagonista del *Satyricon*. A decir verdad, es difícil imaginárselo vestido con mayor boato que el que su vagar y su modo de moverse por los escenarios ocultos de las ciudades parece imponer a la lógica. Pensamos en Encolpio como Rochegrosse en sus ilustraciones, vestido casi a la manera de un simple esclavo o de un liberto sin excesivos recursos que camina de aquí para allá sin tener claro su destino.

Otro detalle que se refiere en Petr. 136.4 es la simpleza de su calzado, conforme a la descripción que del *calceamentum* hace Aulo Gelio:

sed Castricius profecto scite atque incorrupte locutus est: omnia enim ferme id genus, quibus plantarum calces tantum infimae teguntur, cetera prope nuda et teretibus habenis vincta sunt, 'soleas' dixerunt, nonnumquam voce Graeca 'crepidulas' (Gel. 13.22.5-6).

Pero Castricio desde luego que habló con gracia y propiedad: en efecto, todas las que son más o menos de este tipo, que protegen únicamente la parte inferior de los pies, dejando lo demás prácticamente desnudo y atado por entretejidos cordones, las llaman “soleas”, y a menudo en griego “crepidulas”.

El texto de Gelio se imbrica en la descripción de la rectitud moral de un tal Castricio, de quien el propio Aulo Gelio aprendió (Gel. 13.22.1), que censura la ligereza de algunos alumnos suyos ya senadores que vestían desenfadadamente en días festivos, concretamente *die feriato tunicis et*

²⁸⁰ Ambos actores interpretan a Encolpio en las versiones de Fellini (1969) y la menos conocida de Polidoro (1969).

lacernis indutos et gallicis calciatos (Gel. 13.22.6), es decir, con túnicas, capas (*lacernis*) y sandalias ligeras del tipo conocido como *gallicae*, según Fabricio, nombre moderno y menos genérico que *soleae* y que es el tipo de calzado que con casi total certeza lleva Encolpio (Blümner 1911: 223). Justamente de esta oposición moral que establece Castricio en la ruptura que supone para los senadores el relajo en el vestir, es fácil inferir que el tipo de vestido que es impropio para ellos de acuerdo con las más severas *mores*, es el más acorde y congruente para la personalidad “anti-formal” de Encolpio.

De tal manera, al mismo tiempo que podemos apreciar un simbolismo bastante plano y directo en el hecho de que tal vestimenta representa la condición social y humana de su portador, es curioso observar cómo las prendas aparecen algunas veces en el *Satyricon* despojadas, segregadas del contacto con la persona que las viste o ha de cubrirse con ellas. Evidentemente, existe una implicación erótica en este hecho, tal y como sucede con la humilde manta (*amiculo*) que protege a Encolpio de su progresión amorosa con Gitón en el momento en el que llega Ascilto y los sorprende burlonamente:

nec adhuc quidem omnia erant facta, cum Ascyltos furtim se foribus admovit discussisque fortissime claustris invenit me cum fratre ludentem. risu itaque plausuque cellulam implevit, opertum me amiculo evolvit (Petr. 11.2).

Y todavía no habíamos terminado, cuando Ascilto a hurtadillas se metió por la puerta, echó pero que bien el cerrojo y me encontró retozando con mi hermanito. Colmó la estancia de risas y de aplausos, tiró de la manta que me cubría.

La escena es una de las más características del conflicto amoroso a tres entre Ascilto, Gitón y Encolpio. Según Plaza (2000: 67-69), la violenta interrupción de Ascilto significa una versión diferente de la impotencia de Encolpio, para quien los problemas eróticos vienen unas veces desde dentro de su propio cuerpo y otras desde fuera. Obviamente, dada la naturaleza del trabajo de esta autora, para ella la risa de Ascilto es crucial porque supone el elemento que mina y

cuestiona la autoridad del narrador, pero también pasa tangencialmente por la importancia que tiene, en este sentido, la violencia que rodea a Encolpio y que aquí se explicita en el manto. Una vez arrancado de su lugar y su función, actúa como agente pasivo del premeditado arrebato de un personaje que es la poderosa némesis del incapaz Encolpio.

Sin embargo, Ascilto y Encolpio funcionan al unísono en ocasiones, en especial cuando no hay querellas eróticas por Gitón de por medio. Así en el episodio de la túnica pérdida y el manto robado. La puesta en escena y la confusión reinante son plenamente plautinas (Panayotakis 1995: 20²⁸¹) pero, aun así, la oposición implícita en las dos prendas que motivan la querella, de acuerdo con nuestro punto de vista, trasciende el molde cómico y va más allá en su significación.

El pasaje conservado remite a otra situación que no se conserva, en la que Encolpio y Ascilto han perdido una túnica rala (*tunicula* [Petr. 13.3]) que contenía monedas de oro. Después robaron un valioso manto (*pallium* [Petr. 12.4]) que intentan vender en el foro, y quiere la suerte que quien se interesa por él es precisamente un campesino (*rusticus* [Petr. 12.3]) que porta la túnica perdida, con las monedas intactas.

Al margen del papel tan oportuno de la coincidencia, lo realmente interesante aquí es la inverosimilitud del conflicto que sucede, habida cuenta expresa de la abismal diferencia cualitativa de los objetos en litigio, pues cada uno quiere recuperar lo suyo:

et cociones, qui ad clamorem confluerant, nostram scilicet de more ridebant invidiam, quod pro illa parte vindicabant pretiosissimam vestem, pro hac pannuciam ne centonibus quidem bonis dignam (Petr. 14.7).

²⁸¹ Este autor titula la sección de su obra dedicada a este episodio "*Tunicularia*", evidente declaración de intenciones. Como él mismo informa en dicha sección (Panayotakis 1995: 25), una pérdida *palliata* de Nevio tenía precisamente este título; al mismo tiempo, enfatiza los puntos de conexión que existen con la *Aulularia* de Plauto.

Y los mercachifles, que habían ido viniendo ante nuestro griterío, se reían con razón, claro está, de nuestro enfado, pues veían que de una parte se reivindicaba un vestido valiosísimo, de la nuestra un harapo que no valía ni para remendarlo.

Nuevamente la risa desempeña un papel intrusivo que pone de realce el ridículo expresivo de Encolpio y Ascilto (Plaza 2000: 70), movidos por las circunstancias y la necesidad de porfiar en base a un supuesto desconocido por el drama de su coyuntura y que solo comparte el narrador con el lector. El conflicto *pretiosissimam vestem* vs. *pannucciam* sirve para establecer la dicotomía entre apariencia y realidad que subyace cada una de las progresiones de los protagonistas del *Satyricon*. Es más, el clima de inversión y ambiente saturnal se ve claramente potenciado por la connotación simbólica que acompaña la tribulación de dos desesperados que hacen el ridículo por perseguir una prenda aparentemente insignificante.

La túnica es una prenda despojada de su función de vestimenta para funcionar como contenedor de monedas, por lo cual, ya intradiegeticamente, actúa como símbolo de progreso y riqueza para Encolpio y Ascilto. Finalmente, todo el episodio está en apariencia desprovisto de cualquier matiz erótico o sexual (Panayotakis 1995: 21), pero eso no es óbice para que en el conocimiento contextual del lector no se comprenda la implicación y el compromiso mutuo de ambos personajes aquí.

Dos pasajes incluyen expresiones concretas de la turbación y la revolución anímica que importa el hallazgo de la túnica a Encolpio:

ac ne ipse quidem sine aliquo motu hominem conspexi, nam videbatur ille mihi esse qui tuniculam in solitudine invenerat (Petr. 12.5).

Y ni siquiera yo vi al hombre sin sentir turbación, pues me parecía que era el que había encontrado mi túnica en un sitio apartado.

o lusum fortunae mirabilem! nam adhuc ne suturae quidem attulerat rusticus curiosas manus, sed tamquam mendici spoliium etiam fastidiose venditabat
(Petr. 13.1).

¡Oh, giro admirable de la fortuna! Pues el campesino todavía no había metido por curiosidad las manos en la costura, sino como si fueran los andrajos de un mendigo la intentaba malvender.

En el primer caso, la expresión importante es *ne ipse quidem sine aliquo motu*, donde el impacto se enfatiza por el uso de la negación del sintagma afirmativo; en el segundo, la admiración *o lusum fortunae mirabilem!* con la que se pone en escena la propia sorpresa del sobrevenido giro de la fortuna, oportunamente teatral e inverosímil. Tanto uno como otro elemento tienen una función expresiva evidente e inciden en la connotación sorpresiva y esperanzadora del reencuentro con una prenda despojada por dos veces ya de su naturaleza indumentaria. Por eso es mucho más estridente el remate del improvisado juicio que se celebra para contentar a las partes interesadas, que deja el manto robado como único motivo de litigio:

indignatus enim rusticus, quod nos centonem exhibendum postularem, misit in faciem Ascyli tunicam et liberatos querella iussit pallium deponere, quod solum litem faciebat (Petr. 15.7).

Así que el campesino, irritado por el hecho de que nosotros pidiéramos que se hubiera de exponer el harapo, arrojó la túnica a la cara de Ascilto y nos ordenó, tras dejarnos libres del litigio, soltar el manto que se había convertido en único objeto del proceso.

El acto, que en sí resulta cómico y risible, propio casi del pionero género cinematográfico del *slapstick*²⁸², tiene de acuerdo con nuestro supuesto exegético una fuerza indudable. Visto que la túnica representa para Encolpio y

²⁸² El *slapstick* (“torta y bastón”) es como se denomina al género de la primitiva comedia cinematográfica cultivado sobre todo por Mack Sennett en los estudios Keystone durante la segunda década del siglo XX. Charles Chaplin inició su carrera en dichos estudios en esa clase de películas (Lahue 1971).

Ascilto su deseo frustrado de riqueza y progreso social, lo que hace el campesino al arrojar la prenda al rostro de Ascilto es precisamente lanzar contra sus aspiraciones la materia despojada misma; hay una formalización concreta de un deseo que se hace tangible y que es tan evanescente como la precaria situación económica de los personajes a la vista de su deseo de recuperar tan extraño tesoro.

La relación de ropajes y progreso económico aparece en otras ocasiones de forma bastante patente. Es difícil ignorar este sentido bastante diáfano y directo, en especial cuando se pone en relación con la escena de la túnica y el manto que, tal y como está dispuesto en la línea textual²⁸³, parece proyectar su implicación economicista en todo el entramado significativo del *Satyricon*. Veamos tres ejemplos de ello:

subducta enim sibi vestimenta dispensatoris in balneo, quae vix fuissent decem sestertiorum (Petr. 30.8).

Le habían robado en los baños las ropas del administrador, que tenían un valor de apenas diez sestercios.

vestimenta mea cubitoria perdidit, quae mihi natali meo cliens quidam donaverat, Tyria sine dubio, sed iam semel lota. quid ergo est? dono vobis eum' (Petr. 30.11).

Me puso perdido de comida mi traje, que un cliente me había regalado el día de mi cumpleaños, de púrpura de Tiro nada más y nada menos, si bien ya lavada una vez. ¿Qué hacemos entonces? Os lo dejo a vosotros.

quod ad me attinet, iam pannos meos comedi, et si perseverat haec annona, casulas meas vendam (Petr. 44.15).

²⁸³ La posición que debería ocupar en el texto conservado es dudosa cuando menos (Courtney 2001: 65, Sullivan 1968: 46).

En lo que a mí concierne, ya me he comido mis andrajos, y si esta hambruna continua, habré de vender mi choza.

Los dos primeros pasajes son diferentes plasmaciones de un mismo hecho que ponen de relieve la diversa lectura del mismo fenómeno económico. Al principio de la *Cena Trimalchionis*, Encolpio y los demás se topan con un esclavo desnudo que les pide que intercedan por él (Petr. 30.7). La causa es que ha perdido las ropas de su dueño, un administrador. Vemos en estos dos textos cómo el esclavo en estilo indirecto y el propio administrador en estilo directo se refieren al valor de la vestimenta. Por si fuera poco, la posición del esclavo está opuesta en cercanía textual al rimbombante atuendo de Trimalquión, quien viste una prenda de vivo color rojo²⁸⁴ (*tunica vestitum russea* [Petr. 27.1]).

Es llamativo aquí, desde luego, el contraste en la elección estilística de Encolpio, quien parece hacer suya propia la apreciación del valor de la cosa de acuerdo con el pensamiento del esclavo. En cierta manera, la introducción literal de las palabras del administrador –para quien los ropajes parecen tener algún valor, si bien no mucho– provoca la sensación de que Encolpio como narrador hace poner en escena un conflicto de derecho semejante al vivido por él mismo anteriormente. La solución es lacónica pero la connotación económica del ropaje vuelve a estar ahí.

En el tercer ejemplo encontramos un uso metafórico de la ropa andrajosa (*pannas*) como sinónimo de necesidad, hambre y falta de recursos económicos. Estas palabras del liberto Ganimedes (Petr. 44), en su perorata sobre lo mal que le van las cosas tienen su eco, mucho después, en un poema de Eumolpo que recurre a la misma imagen para expresar la necesidad del arte en otro contexto (Connors 1998: 63-64):

²⁸⁴ Smith (1975: 54) observa la frecuencia de los colores rojo y verde (Petr. 28.4, 28.8) en el entorno de la casa de Trimalquión. La oposición económica cotextual se superpone a la de la propia escena donde se incide en la calvicie de Trimalquión (supra: 227). El color de la prenda de Trimalquión bien puede significar la potencia económica en el sentido de evocador del fuego (Ferber 1999: 169).

qui pelago credit, magno se faenore tollit;
qui pugnas et castra petit, praecingitur auro;
vilis adulator picto iacet ebrius ostro,
et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat:
sola pruinosis horret facundia pannis
atque inopi lingua desertas invocat artes.
(Petr. 83.10)

Quien en el mar confía, se hace con gran fortuna.
Quien busca la lucha y el campamento, se forra de oro;
el vil adulator duerme la borrachera en púrpura bordada,
y quien persigue a las casadas, por su falta es premiado:
solo la elocuencia tiembla entre harapos escarchados
y con pobre voz llama a las artes abandonadas.

Es la misma palabra exactamente, *pannis*, que aparece en seis ocasiones²⁸⁵ en el texto que conservamos, no siempre con el mismo sentido. Pero desde luego en estos dos ejemplos no solo comparte significación directa, sino también indirecta. El verso de Eumolpo, que trae a la memoria pasajes semejantes de otros autores que, como Juvenal (Juv. 7.145) o Marcial (Mart. 10.76), se han lamentado de las desgraciadas condiciones de vida de los poetas, se conecta con las palabras de Ganimedes en una relación causal muy directa entre la necesidad y los harapos que designa el término *pannus*.

El propio Eumolpo dibuja posteriormente el evidente vínculo firmemente arraigado entre vestuario y progreso económico, evocando a la vez la cruda imagen de la elocuencia muerta de frío:

iocari ego senem poetica levitate credebam, cum ille 'utinam quidem sufficeret largior scaena, id est vestis humanior, instrumentum lautius quod praeberet mendacio fidem' (Petr. 117-2-3).

²⁸⁵ *pannucciam* (Petr. 14.7), *pannos* (Petr. 102.12), *pannum* (Petr. 135.4 y 5, con el sentido de "alforja") y en los dos pasajes citados.

Yo creía que el viejo bromeaba con su ligereza de poeta, pero él dijo: “Ojalá un escenario más grande se pusiera a mi disposición, o sea, un vestuario más propio, un preparo más rico que diera credibilidad a mi farsa”.

Se está refiriendo al engaño que urden antes de entrar en Crotona (Petr. 116). Para Eumolpo, la dignidad del artista está presente incluso en el contexto de un fraude derivado de su naturaleza errante, buscavidas y furtiva. El choque entre deseo y ansia insatisfechos de avance social recuerda la frustración de Encolpio y Ascilto en el capítulo del manto y la túnica, con un resultado semejante: la imposibilidad de asir un *vestis humanior* que en este caso es una utopía y allí un tesoro escondido en una túnica despreciable en apariencia y, en congruencia con esta idea, denominada *pannucia*.

Es curioso, en fin, que en este contexto de degradación del aderezo de la vestimenta, en el sentido en el que a menudo es reflejado como una prenda inasible por una u otra razón, se introduzca la idea de sujeción o ceñimiento en contextos eróticos que dejan poco margen a la imaginación:

duas institas ancilla protulit de sinu alteraque pedes nostros alligavit, altera manus (Petr. 20.4).

La esclava sacó de su seno dos lazos y con uno nos ató los pies, con el otro las manos.

ultimo cinaedus supervenit myrtea subornatus gausapa cinguloque succinctus (Petr. 21.2).

Finalmente llegó un bujarrón adornado con un paño suave de color verde y ceñido con un cinturón.

inter haec tres pueri candidas succincti tunicas intraverunt, quorum duo Lares bullatos super mensam posuerunt, unus pateram vini circumferens 'dii propitii' clamabat (Petr. 60.8).

En estas entraron tres muchachos ceñidos con blancas túnicas, de los cuales dos colocaron encima de la mesa unos Lares con su bula al cuello, el otro gritaba “dioses propicios” mientras llevaba en derredor la pátera de vino.

Tanto en plena amenaza sexual de la orgía de Cuartila como en la consiguiente entrada grotesca del insufrible *cinaedus* y en el desfile de jóvenes que alegran la vista y ornan el exhibicionismo de Trimalquión, se observa que los cintos y los lazos sirven para oprimir (*alligavit, succintus, succinti*) la libertad hedonista de Encolpio. Subrayan el carácter impotente y la represión priápica que domina su constante de inmovilismo amoroso (supra: 188).

De ahí que en su reencuentro con Gitón (Petr. 91), el elemento evocador, casi conmovedor, de la súplica del muchacho sea un manto que, humilde como lo suponemos, parece tener más valor para Encolpio que aquella prenda robada por la que porfiaron en el foro:

haec cum inter gemitus lacrimasque fudissem, detersit ille pallio vultum et 'quaeso' inquit 'Encolpi, fidem memoriae tuae appello' (Petr. 91.8).

Como entre gemidos y lágrimas iba diciendo a duras penas estas palabras, él me limpió el rostro con su manto y me dijo: “Por favor, Encolpio, apelo a la lealtad de tus recuerdos”.

Con este manto (*pallio*) con el que enjuga Gitón sus lágrimas, Encolpio parece recuperar, si quiera por un momento, la fe inquebrantable en su amor por aquel que es, a la postre, lo único que parece hacerle progresar como individuo.

Tabla 5: Ropajes

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Atuendo de Encolpio (<i>tunicam, vincula calceamentorum</i>)	136.4	Naturaleza errante
Manta (<i>amiculum</i>)	11.2	Impotencia de Encolpio
Rico vestido vs. harapo (<i>pretiosissimam vestem vs. pannuciam</i>)	14.7, 12.5, 13.1, 15.7	Conflicto apariencia vs. realidad,
Distintos tipos de ropa	30.8, 30.11, 44.15	Progreso económico
Ropa humilde del poeta (<i>panna</i>)	83.10, 117-2-3	Bohemia poética
Cintos y lazos (<i>instita, cingulum</i>)	20.4, 21.2, 60.8	Represión erótica de Encolpio
Manto de Gitón (<i>pallium</i>)	91.8	Amor sincero

2.3. La función excretora del cuerpo en clave simbólica

En el *Satyricon* el cuerpo no solo es expresión simbólica de incapacidad moral proyectada, también es contenido biológico. Curiosamente, existe en la obra de Petronio un interesante número de pasajes donde los actores de la trama enfatizan el papel liberador que tiene para los individuos la expulsión no reprimida de orina, excrementos y otras sustancias y vapores, sin que Petronio abandone en ningún momento la pulsión cómica implícita en este tipo de chistes escatológicos y groseros –aunque sin recurrir jamás al lenguaje soez propio del epigrama más virulento.

Según leemos en el artículo referido de Leach (1967: 92):

Es común para todas las escuelas de psicoterapia que interpretaciones simbólicas particulares se justifiquen por remarcar supuestas características del inconsciente. Para todas las escuelas, es un dogma que los tabúes que la sociedad impone sobre las conductas sexuales y excretorias se traducen en

“represión”. Como una consecuencia de este proceso civilizatorio la “porción reprimida de la personalidad” (el *id* en términos freudianos) parece expresar sus deseos sexuales y excretorios mediante el uso de símbolos que representan un desplazamiento de los intereses básicos genitales y pregenitales.

Si proyectamos esta idea psicológica a la perspectiva literaria petroniana, podremos convenir que los actores del *Satyricon* no se caracterizan precisamente por responder a tabúes que limiten su acción moral²⁸⁶. Para ellos, en especial para Trimalquión, la necesidad física de excretar se observa con naturalidad aunque no exenta de su innata condición cómica. Los actos de orinar, defecar, expulsar ventosidades o escupir son risibles *per se* y actúan en el entendimiento del lector provocando un conflicto estético, dada la naturalidad con la que el tema se aborda, con cierto refinamiento conductual que lo aparta de la grosería más patente.

Dicho de otra forma, por tener en consideración la tesis de las escuelas de psicoterapia expuesta por Leach, en los personajes del *Satyricon* no hay represión y, por tanto, no existe ninguna necesidad de recurrir a giros simbólicos para plasmar lo que de ninguna manera es tabú. Antes bien, ciertas excrecencias tienen una función mágica y apotropaica, lo cual no es extraño ni exclusivo del texto petroniano (Apul. *Met.* 1.13.8): el programa que se infiere de la lectura reiterada del *Satyricon*, en todo caso, da indicios de que la actitud de Petronio es, al respecto, burlesca y no netamente convencional. Hay un sentido simbólico, en fin, en el discurso escatológico de la obra que parece contravenir exactamente el principio represor de la moral romana convencional.

Sin duda, el pasaje más revelador de todo el texto en lo que respecta a este motivo particular es el discurso que pronuncia Trimalquión cuando regresa de hacer sus necesidades (Petr. 47.2-7). Durante su ausencia los libertos que

²⁸⁶ En palabras de Richlin (1983: 88) “both the sexual and social status of all three characters [i.e. Encolpio, Ascilto y Gitón] seems mischievously indeterminate in the novel; they are living outside the law”.

asisten al banquete han ido tomando la palabra (Petr. 42-46), de ahí el arranque del fragmento (*eiusmodi fabulae vibrabant*). El anfitrión torna con parsimonia y una cierta tendencia ceremoniosa, expresada en el remanso escatológico del sudor que se seca y las manos que se lavan:

eiusmodi fabulae vibrabant, cum Trimalchio intravit et deterosa fronte unguento manus lavit spatioque minimo interposito 'ignoscite mihi' inquit 'amici, multis iam diebus venter mihi non respondit. nec medici se inveniunt. profuit mihi tamen malicorium et taeda ex aceto. spero tamen, iam veterem pudorem sibi imponit. alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. nemo nostrum solide natus est. ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. hoc solum vetare ne lovis potest. rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere? nec tamen in triclinio ullum vetuo facere quod se iuvet, et medici vetant continere. vel si quid plus venit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. credite mihi, anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere' (Petr. 47.2-7).

Seguían vigorosas historietas de este tipo, cuando entró Trimalquión, se secó la frente y se lavó las manos con perfume, y tras una breve pausa de silencio comenzó a decir: "Perdonadme amigos, hace ya muchos días que el vientre no me responde. Ni los médicos saben qué me pasa. Me fueron de provecho en todo caso una infusión de granada y resina de pino en vinagre. Sin embargo espero que ya se ponga a las suyas de siempre. Por otra parte, tengo un sonido en el estómago que te creerías que es un toro. Así que si alguno de vosotros quiere hacer sus cosas, no hay motivo para avergonzarse. Ninguno de nosotros ha nacido entero. Creo yo que ningún castigo existe tan grande como aguantarse. Esto es lo único que no puede prohibir ni Júpiter. ¿Te ríes, Fortunata, tú que acostumbras a hacerme perder el sueño de noche? Ni yo prohíbo a nadie hacer en el triclinio lo que le venga en gana, y los médicos prohíben aguantarse. Incluso si algo más viene, todo está dispuesto ahí fuera: agua, orinales y demás chorradas. Creedme, las ventosidades se van al cerebro y provocan un flujo por todo el cuerpo. Conozco a muchos que se han muerto así, por no querer ser sinceros consigo mismo.

Que Trimalquión está siendo contrario a los principios decorosos de lo que deben ser las cosas lo pone de manifiesto la obra de Teofrasto, quien en los *Characteres* describe al “odioso” (ἀηδής) en los siguientes términos:

καὶ ἐσθίων δὲ ἅμα διηγεῖσθαι, ὡς ἐλλέβορον πῶν ἄνω καὶ κάτω καθαρθεῖη καὶ ζωμοῦ τοῦ παρακειμένου ἐν τοῖς ὑποχωρήμασιν αὐτῷ μελαντέρα <εἶη> ἢ χολή
(Thphr. *Char.* 20.6).

Y cuando esté comiendo con alguien, explicará que por beber eléboro se quedó limpito, limpito, y que la bilis en el vómito le salía más negra que la sopa que tiene delante.

Es decir, este texto del sucesor de Aristóteles en el Liceo establece una clara pauta moral para entender la impropiedad del comportamiento escatológico de Trimalquión durante el banquete. Es evidente que Petronio conoce la obra de Teofrasto (Raith 1963: 20-27) y por eso es mucho más relevante y enfático el proceso caricaturesco que se asocia al pasaje petroniano que nos ocupa (Hor. S. 2.4.27-29²⁸⁷). En él, la insociabilidad es un rasgo dominante pese a las apariencias.

En este sentido es muy interesante la idea de Bajtin (1941: 261²⁸⁸), quien establece una oposición muy oportuna entre la idea de “cuerpo clásico”, cerrado de acuerdo con el recto canon, y la de “cuerpo grotesco”, abierto y eruptivo. En la literatura de perfil humorístico es este cuerpo el que prevalece, y con él se da paso a una representación de la actitud de los personajes donde las bajas pasiones y las necesidades fisiológicas son rasgos definitorios del modo de entender el mundo con humor. La actitud insocial de Trimalquión es inherente al programa literario de Petronio que conduce los pliegues amorales

²⁸⁷ Como ejemplo de paralelo cómico y de fuente de caracterización de Trimalquión en este episodio.

²⁸⁸ “He aquí por qué el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo”.

de la escatología hacia una proyección compleja de su alcance simbólico, si es que lo tiene más allá de la simple voluntad cómica.

Trimalquión no tiene ningún reparo en describir con todo lujo de detalles sus escabrosas necesidades en el contexto de un banquete preparado como un *tour de force* de su ingenio teatral, y la reacción que esto produce en su auditorio es, como no habría de ser menos, la risa (Petr. 47.5 y 47.7²⁸⁹) (Plaza 2000: 119-125). Esta viene motivada, según parece, no solo porque Trimalquión narre sus intimidades intestinales, sino por el explícito permiso que da a los asistentes al banquete para que, si les viene en gana, no repriman su cuerpo de ninguna necesidad perentoria.

De cualquier manera, parece muy probable que en las palabras de Trimalquión se esconda una alusión a una medida promulgada por Claudio y satirizada por Séneca (Sullivan 1968: 149, Stöcker 1969: 76). Concretamente, el pasaje Petr. 47.4-6 (*itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur [...] multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere*) podría remitir al edicto que describe Suetonio en los siguientes términos:

dicitur etiam meditatus edictum, quo veniam daret flatum crepitumque ventris in convivio emittendi, cum periclitatum quendam prae pudore ex continentia repperisset (Suet. Cl. 4.32).

Se cuenta que además proyectó un edicto, según el cual permitiría soltar eructos y ventosidades en los banquetes, al haberse tropezado con uno que por pudor había corrido peligro al aguantarse.

Si se piensa bien, el proyecto legislativo de Claudio supone una traslación a la vida real de un proceso humano fundamentalmente cómico y que, grotesco como es, acentúa la bilis concentrada en los textos que lo satirizan. En cierta forma es como si se estuviera dando legitimidad moral al ἀηδής de Teofrastró

²⁸⁹ En el primer caso ríe Fortunata, la esposa de Trimalquión, en el segundo los demás comensales.

Esto es evidente en el ácido retrato que hace de la muerte del emperador la menipea de Séneca²⁹⁰:

ultima vox eius haec inter homines audita est, cum maiorem sonitum emisisset illa parte, qua facilius loquebatur: 'Vae me, puto, concacavi me.' Quod an fecerit, nescio; omnia certe concacavit (*Sen. Apoc.* 4. 3).

Estas fueron las últimas palabras que se le escucharon entre los mortales, al soltar un ruido considerable por aquella parte por la que hablaba con más facilidad: "¡Ay de mí, creo que me cagué!". Y no sé si lo hizo; pero desde luego que anduvo siempre cagándose.

El edicto de Claudio parece querer revertir la convención moral social pero a causa de su naturaleza corpórea tan solo puede ser motivo de chanzas. Incluso el texto de Suetonio parece humorístico. Todo ello encaja a la perfección con la falta de sociabilidad de los personajes de Petronio, en especial con Trimalquión. Suetonio no es amable con Claudio al igual que Petronio, a través de la voz de Encolpio, se empeña por que el lector del *Satyricon* perciba el proceso cómico inherente a la moral escatológica de Trimalquión como una virulenta crítica ética a la decadencia de las costumbres de la Roma imperial.

No es desde luego el único instante en el que vemos a Trimalquión metido en minucias escatológicas: ya desde el mismo instante de su presentación en los baños observamos cómo lleva a la práctica una costumbre que nos resulta chocante desde nuestra perspectiva pero que, a decir de Smith (1975: 56), a los romanos debía parecerles menos grotesca que a nosotros (*Stat. Theb.* 9.374-375):

exonerata ille vesica aquam poposcit ad manus, digitosque paululum adspersos in capite pueri tersit (*Petr.* 27.6).

²⁹⁰ O tal vez del propio Petronio si hacemos caso a la extravagante teoría de Bagnani (1954a: 27-46) (*supra*: 12, nota).

Tras descargar su vejiga pidió agua para las manos y tras rociarse las manos un poco se las limpió en la cabeza de un muchacho.

Más allá de lo chocante que resulta el acto de Trimalquión a nuestros prejuicios culturales, la escena pone de realce la importancia que tiene para el personaje manifestar abiertamente su posición en un contexto preeminentemente escatológico. Como indica acertadamente Schmeling (2011: 90):

This is the first mention of urine in the *Cena*, and as the story progresses, its regular appearance becomes almost a motif: in stories of magic, werewolves, proverbs, and invective.

La orina simboliza en el argot alquímico un fuego de naturaleza inferior (Cirlot 1969: 349) y, desde luego, en el *Satyricon* actúa como un elemento mágico, de forma semejante a como sucede en las *Metamorphoses* de Apuleyo (Apul. *Met.* 1.13.8²⁹¹), en historias de hechizos, brujería y fantasmas muy del gusto del género milesio. En la historia de Nicerote, lo que hace el huésped licántropo antes de convertirse en lobo es, precisamente, orinar alrededor de sus ropas:

at ille circumminxit vestimenta sua, et subito lupus factus est (Petr. 62.6).

Por su parte él orinó alrededor de su ropa y de pronto se convirtió en lobo.

El acto mágico de orinar en sí es llamativo, no porque no existan paralelos en la literatura romana como prueba el texto de Apuleyo, sino porque el mismo verbo se utiliza en futuro perfecto muy cerca del pasaje de la historia de terror. En tal ocasión, Hermerote se dirige a Ascilto, enervado, en los siguientes términos:

larifuga nescio quis, nocturnus, qui non valet lotium suum. ad summam, si circumminxero illum, nesciet qua fugiat. non mehercules soleo cito fervere, sed in molle carne vermes nascuntur. ridet. quid habet quod rideat? (Petr. 57.3).

²⁹¹ Durante el asalto de las brujas Pantia y Méroe a los caminantes Sócrates y Aristomenes.

Un don nadie sin casa, un golfo, que no vale ni lo que vale su meado. En resumen, si me pongo a mear alrededor de él, no sabrá por donde huir. Por Hércules que no me pongo tan calentito así de rapido, pero en la carne tierna nacen gusanos. Se ríe. ¿Pero por qué se ríe?

Hermerote está amenazando sibilinamente a Ascilto (*si circumminxero illum*) con lanzar contra él un sortilegio mágico. Este hecho está reforzado narrativamente por la cercanía de la historia del hombre lobo de Nicerote, la adelanta en prolepsis narrativa pero sin que sea tan evidente, en el momento, su sentido de hechizo (Watson 2004). El círculo de orina actúa doblemente como una barrera mágica que es capaz de inmovilizar o de motivar el proceso de transformación licantrópica.

Sin embargo, es muy aventurado suponer que Hermerote está usando la expresión como algo más que un supuesto hiperbólico. En su ataque contra Ascilto se adivina el locuaz choque de envenenamiento moral que caracteriza las riñas familiares en el contexto de cuerpo grotesco que describe tan bien Bajtin (1941: 263):

Cuando las personas que mantienen una relación familiar ríen y se insultan emplean un lenguaje rebotante de figuras del cuerpo grotesco: cuerpos que se acoplan, hacen sus necesidades, se devoran; sus charlas giran en torno a los órganos genitales, al vientre, la materia fecal y la orina, las enfermedades, la nariz y la boca, el cuerpo despedazado. Incluso cuando deben rendirse ante la barrera de las reglas verbales, las narices, bocas y vientres llegan, a pesar de todo, a manifestarse, hasta en los decires más literarios, sobre todo si estos tienen un carácter expresivo, alegre o injurioso. La imagen grotesca del cuerpo claramente postulada sirve asimismo de base al fondo humano de los gestos familiares e injuriosos.

Juega el liberto con la oposición de valor de su orina y la de Ascilto, que es calificada como *lotium*, igual que es llamada la del celtíbero catuliano Egnacio en el mordaz retrato de sus dientes blancos y su sonrisa (Catul. 39). La orina de Ascilto tiene más valor que él mismo pero la de Hermerote es capaz

simbólicamente de frenarle en seco. Este énfasis en la propia fortaleza, proyectada hacia y simbolizada por la orina misma, es una prueba evidente de que en la percepción del programa literario del *Satyricon* la excreción mingitoria es un motivo a tener en cuenta, dadas sus raíces mágicas y su connotación cómica.

Y si nos hemos referido al nulo recato moral de Trimalquión en la exposición explícita de sus necesidades, también es posible encontrar, sintomáticamente, un retazo de compromiso ético de segunda mano en la *Cena Trimalchionis*. Sucede a muy poca distancia textual de la irrupción del rico liberto y por eso, sin que sea casualidad, la apreciación también es proléptica desde una perspectiva inversa. Es el discurso de Ganimedes, donde se expresa una neta nostalgia de un tiempo pasado y se introduce el elogio a la persona de un tal Safinio de quien se dice *sed rectus, sed certus, amicus amico* (Petr. 44.7) “pero recto, sincero, amigo de sus amigos”. En expresión lacónica dice el coliberto de Trimalquión:

nec sudavit umquam nec expuit (Petr. 44.9).

Ni sudó jamás ni escupió.

En realidad, el elogio es de su práctica como orador, por lo que está justificado por el precepto retórico que nunca se le haya visto sudando o soltando escupitajos durante su puesta en escena (Quint. *Inst.* 11.3.56). Pero en el contexto de la *Cena* la imagen es evocadora de una represión moral de la excreción muy oportuna en el contexto de cuerpo grotesco que domina todo el banquete.

Al abandonar el texto de la *Cena*, también encontramos algunos pasajes muy interesantes para ahondar en el choque que se produce en el *Satyricon* entre la función mágica de la excreción, su connotación cómica y la nula represión que la función narrativa impone a los personajes de la obra. Los dos siguientes

textos expresan cada uno con mayor énfasis una de estas vertientes, conforme al orden señalado:

hoc peracto carmine ter me iussit expuere terque lapillos conicere in sinum
(Petr. 131.5).

Tras pronunciar este hechizo, me ordenó escupir tres veces y meterme por el pecho unas piedrecillas.

nec contentus maledictis tollebat subinde altius pedem et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat (Petr. 117.12).

Y no contento con sus improprios levantaba bien alto la pierna y apestaba el camino con indecente estrépito.

En estos dos casos es posible analizar los pasajes desde cualquiera de las perspectivas indicadas. En el primer caso se observa abiertamente la función mágica de la saliva²⁹², que forma parte de un ritual destinado a devolver el vigor erótico a Encolpio pero al mismo tiempo tiene un efecto cómico en el conjunto de una situación claramente grotesca; por demás, Encolpio escupe aceptando que su cuerpo reprimido sexualmente por la impotencia no sufre ninguna clase de tabú moral, dicho de otra forma, escupe alegremente y observa, regocijado, cómo su falo recupera, aunque se verá que solo momentáneamente, todo su vigor.

El episodio de las flatulencias de Córace, el *mercennarius* de Eumolpo, durante el trayecto de los personajes hacia Crotona también admite esta triple perspectiva: la función apotropaica de las flatulencias está bien definida y estudiada²⁹³ (Daniel 1985) aunque aquí parece complicado apreciarla. Es posible, en todo caso, que las ventosidades de Córace sean apropiadas a este

²⁹² Por ejemplo, se dice que Vespasiano curó en una ocasión con su saliva la ceguera de un hombre (Suet. Ves. 7.2). En el presente ritual también es importante el simbolismo mágico del número tres (Verg. A. 4.690-691.).

²⁹³ Toda la escena se ha puesto a menudo en paralelo con el inicio de las *Ranas* de Aristófanes (Ruden 1993: 86).

sentido si se piensa que los personajes están acercándose a un nuevo lugar y a una nueva aventura, de hecho están planeando una trama en la que Eumolpo se hará pasar por un rico que había perdido su fortuna en un naufragio (Petr. 117.6-8). Se encomiendan a los dioses con estas palabras:

his ita ordinatis, 'quod bene feliciterque eveniret' precati deos viam ingredimur (Petr. 117.11).

Disponemos así nuestro asunto, rogamos a los dioses que todo suceda con suerte y fortuna y nos ponemos en ruta.

En ese contexto de deseo de que las cosas salgan bien, cobra fuerza la posibilidad de apreciar las ventosidades de Córace como elemento capaz de alejar eventualmente la mala fortuna. Al mismo tiempo, el funcionamiento cómico es tan evidente que no requiere más explicación. En realidad, el mecanismo humorístico está profundamente imbricado con la alegría festiva y la falta de prejuicios de los actores del *Satyricon*. A tal propósito, véanse estas palabras de Scott (1994: 15) sobre la doble naturaleza de las flatulencias:

It becomes self evident that although there may be a variation in quality between one fart and another, it is the setting that's the sin. And the sin, in the proper setting, induces both shame and laughter. Paradoxically, the laughter itself, becoming contagious, can produce more involuntary sin. Fart induced laughter is, short of death, the greatest of levellers.

What is this perfectly natural and often unavoidable act that stimulates, simultaneously, two such profound and yet contradictory human emotions as shame and laughter?

En efecto, pocos pasajes del *Satyricon* son tan abiertamente libres y transgresores como este de las ventosidades de Córace. Su actitud es perfectamente coherente con el discurso que precede al acto, recibido

jubilosamente con risas por Gitón²⁹⁴ (Petr. 117.13): el papel del *mercennarius* es curioso²⁹⁵, casi como *persona muta* hasta llegar a este momento, acompaña a Eumolpo no en calidad de esclavo, sino como individuo libre a sueldo y dependiente, figura extremadamente curiosa en el contexto de la cultura esclavista romana –*nec minus liber sum quam vos* (“no soy menos libre que vosotros”), afirma.

De tal manera, sus alegres maneras son un símbolo evidente de esa libertad que reivindica, no solo un grotesco desfile de obscenidades indecentes que no parecen indignar a nadie, a excepción de Encolpio, que con gran recato moral se refiere a las flatulencias de Córace como *strepitu obsceno, contumaciam* (Petr. 117.13) o *singulos crepitus eius* (ibid.). Esta reticencia ética del narrador es, desde luego, sintomática de su actitud, algo diferente a la de los demás actores.

También las reacciones corporales y los estornudos exagerados tienen su lugar en el *Satyricon* con una función claramente narrativa y no evidentemente simbólica. Eso sucede cuando Encolpio intenta engañar a Eumolpo para evitar que este consuma sus procaces intenciones con Gitón. Es una escena típica de comedia:

dum haec ego iam credenti persuadeo, Giton collectione spiritus plenus ter continuo ita sternutavit ut grabatum concuteret (Petr. 98.4).

Mientras yo empezaba ya a persuadirle de esto, Gitón, que ya no podía aguantar más la respiración, estornudó de tal forma que el catre pegó un pingo.

²⁹⁴ Según Plaza (2000: 187) aquí no hay el grado de transgresión del orden social que se puede apreciar en la *Cena Trimalchionis* y la actitud de Gitón manifiesta su inconsistencia al escoger indiferentemente como objeto de su risa tanto a quienes se burlan de los transgresores, como en la *Cena* (Petr. 32.1), o de los propios transgresores como este Córace.

²⁹⁵ No está claro el status social de Gitón: no se llega a saber si es un esclavo o su papel es semejante al de este Córace, de dependencia económica hacia sus compañeros (Richlin 1983: 86-87).

Resulta así llamativo que otro movimiento moderadamente obsceno, gracioso y cómico en todo caso como el estornudo, a saber, los ronquidos²⁹⁶, acompañe la apoteosis erótica y narrativa de Eumolpo, la historia del *Puer Pergami* (Petr. 85-87). Los ronquidos del padre son la señal interpuesta como marca textual de progresión de la fábula para que el poetastro haga avanzar sus tentativas amoratorias:

interpositis enim paucis diebus cum similis nos casus in eandem fortunam rettulisset, ut intellexi stertere patrem, rogare coepi ephebum ut reverteretur in gratiam mecum, id est ut pateretur satis fieri sibi (Petr. 87.1).

En efecto, pasados unos días, como nos quiso llevar a la misma oportunidad un azar semejante, apenas me di cuenta de que el padre roncaba, empecé a pedir al efebo que se reconciliara conmigo, o sea, que me permitiera hacérmelo con él.

Tanto el estornudo de Gitón como los ronquidos del padre del muchacho de Pérgamo son avisos funcionales que despiertan la libido del infatigable Eumolpo. De alguna manera sirven como un estímulo a la poco reprimida laboriosidad erotómana del pesado poeta; agujonean, espolean la voluntad rijosa del individuo dentro de unas coordenadas de plena libertad.

Parece por tanto más o menos claro que la excreción y la respuesta corporal simbolizan en el *Satyricon* la ausencia de represión moral en sus personajes. Pero parece que hay una excepción, tal y como he apuntado de paso (supra: 267): Encolpio, que es el actor más contrito y reprimido de toda la trama –sin estarlo del todo como se puede ver, por ejemplo, en Petr. 131.5–, desde la perspectiva moral del narrador y desde su propio papel en el curso de sus memorias. Él se erige desde esta perspectiva en un contrapunto insólito a la liberación corporal que inunda la prosa petroniana. Así sufre la ira de Circe por

²⁹⁶ El matiz semántico despectivo del ronquido se observa en el insulto de Trimalquión a Fortunata en Petr. 75.9: *tu autem, sterteia, etiamnum ploras* “pero tú, roncadora, ¿todavía sigues lloriqueando?”.

su impotencia en estos términos, padeciendo el castigo de una tormenta de escupitajos:

nec contenta mulier tam gravi iniuria mea convocat omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem ac me conspui iubet. oppono ego manus oculis meis, nullisque precibus effusis, quia sciebam quid meruissem, verberibus sputisque extra ianuam eiectus sum (Petr. 132.3-4).

Y no satisfecha la mujer con la gran afrenta que se me hacía, convoca a todas las tejedoras y a los esclavos más impresentables que tenía y ordena que me escupan. Me tapo los ojos con las manos y, sin rogar lo más mínimo porque sabía lo que me había merecido, me echaron por la puerta a azotes y escupitajos.

O de forma semejante se revuelve contra Ascilto en la temprana porfía por Gitón, aludiendo a la impureza de su aliento, un defecto que hay que entender en sentido semifigurado, apelando al espectro moral del individuo:

'quibus ego auditis intentavi in oculos Ascylti manus et 'quid dicis' inquam 'muliebris patientiae scortum, cuius ne spiritus <quidem> purus est?'

(Petr. 9.6).

Apenas escuché esto y lancé mis manos a los ojos de Ascilto diciendo: “¿Qué dices furcia maricona, que no tienes puro ni el aliento?!”.

El eco de estas palabras se revierte, oportunamente, en el episodio de la impotencia con Circe. La bella mujer achaca el problema de Encolpio a una hipotética fetidez corporal, sea de un fétido aliento, sea del olor de sus axilas (Barton 2001: 256). El joven es incapaz de sustraerse a la imposible bomba moral que Circe plantea a sus reprimidos principios, pues no en vano para él ella es una divinidad hecha carne:

Circe ad Polyaeum 'quid est?' inquit 'numquid te osculum meum offendit? numquid spiritus ieiunio marcens? numquid alarum neglegens sudor?'
(Petr. 128.1).

Circe a Polieno dice: “¿Qué pasa? ¿Acaso te ofendieron mis besos? ¿Es que mi aliento se ha agriado por el ayuno? ¿O tal vez el sudor despreocupado de mis axilas?”.

Cuán sintomático es este impropio de Circe. Descontrolado su universo en medio de la incapacidad sexual y de la absoluta falta de control de su deseo, que se halla disociado de su respuesta corporal, la referencia de Circe a tales excreciones y errores corporales solo es oportuna y conveniente si se parte del supuesto de la represión de Encolpio. Su falta de libertad está subrayada por la que los demás disfrutan. Fluidos y emanaciones son un inoportuno énfasis de todo aquello que para Encolpio representa impotencia y frustración.

Tabla 6: Fluidos y emanaciones corporales

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Moral escatológica de Trimalquión	47.2-7, 27.6	Decadencia moral
Orina, orinar en círculo (<i>circummingo</i>)	62.6, 57.3	Valor apotropaico hiperbólico
Sudar, escupir (<i>sudare, spuere</i>)	44.9, 131.5	Valor apotropaico y nula represión
Ventosidades (<i>strepitu obsceno</i>)	117.12 (117.11)	Libertad opuesta a impotencia
Estornudo (<i>sternutare</i>), ronquidos (<i>stertere</i>)	98.4, 87.1	Estímulo erótico (Eumolpo), ausencia de restricción moral
Escupitajos contra Encolpio, mal aliento	132.3-4, 9.6, 128.1	Encolpio no puede vivir la vida con la misma alegría y libertad que los demás personajes

3. HECHICERAS Y MONSTRUOS EN ATMÓSFERA SIMBÓLICA

El *Satyricon* es una obra donde la atmósfera fantasmal y brumosa juega un papel importante en su configuración literaria (Fellini 1980: 101, Paul 2009: 206). A ello no es ajeno, desde luego, el férreo parentesco de la obra con la fábula milesia que tiene también un papel destacado en las raíces genéricas de la novela de Apuleyo (Hägg 1980: 186-190). Dada su naturaleza fragmentaria, desconocemos hasta qué extremo Petronio proyectó este ambiente de misterio sobrenatural sobre las instancias narrativas del *Satyricon*. Este fenómeno es mucho más evidente en Apuleyo por causas obvias: en las *Metamorphoses* se mezcla de manera mucho más natural lo misterioso con las formas explícitas y sugeridas del erotismo (Sandy 1999: 84-86, Walsh 1970: 189).

No obstante, existen pasajes suficientes en el texto petroniano para defender la importancia que en su programa literario tiene la presencia de lo fantasmagórico puramente milesio y, es más, para volver a argumentar, en oposición al más “convencional” texto de Apuleyo, que el uso de las instancias mágicas tiene un sentido simbólico que enfatiza su caracterización de los personajes. Lejos del principio programático que abre las *Metamorphoses* (Apul. *Met.*1.1.1), el uso de historias e intervenciones mágicas es más imprevisible y se adapta con sutileza a la contravención del principio de pertinencia.

En este caso, lo inesperado por su naturaleza mágica es esperado por la conexión genérica con la milesia pero su concurrencia no es ordinaria. Antes bien, la introducción de personajes y situaciones sobrenaturales o confusas es llamativa por su disposición formal y la elección radical de ambientes (Courtney 2001: 228). Petronio acostumbra a arrastrar al lector a territorios delicados por lo complicado que se hace para aquel discernir entre la realidad y la ilusión. En el proceso perceptivo del *Satyricon* se discute intradiegeticamente con los límites de la inteligencia de un receptor sometido, acaso, al juego propuesto por el texto menos predecible de la literatura latina.

Mi exposición de esta instancia simbólica se detiene en tres motivos representativos de la naturaleza y atmósfera mágicas: en primer lugar las viejas y hechiceras que aparecen con diferentes máscaras pero siempre en relación íntima con otros aspectos que parecen poner de realce el modo simbólico; en segundo lugar trataré la aparición de perros como símbolo espectral de la confusión innata que domina la vida de Encolpio; finalmente, el estudio de la fábula de Nicerote –especialmente de su proemio– pronunciada durante la *Cena Trimalchionis*, apoyará la idea de que Petronio es sumamente original en la definición atmosférica de la escena literaria que propone al lector.

3.1. Brujas feas y hermosas

Enotea, la hechicera que Petronio retrata en el episodio de la impotencia de Encolpio (Petr. 128-138), no es un personaje amable. Su aparición, en medio de la fragmentariedad de los restos del *Satyricon*, no es extraña en todo caso. En tal sentido hay que tener en cuenta el elemento milesio del texto petroniano y la puntual concurrencia de prácticas mágicas o ancianas de aspecto deplorable que son acordes con el tenor satírico del motivo. En realidad, lo que más me interesa realzar con el estudio de este ítem particular es la naturaleza simbólica de este tipo de hechicera anciana: Circe y Cuartila²⁹⁷, por el contrario, son hermosas y sus características evaden el simbolismo innato a la figura fantasmal de la bruja vieja y fea.

En el caso de Enotea hay además un elemento introductorio, la vieja Proseleno, que actúa como anticipación de aquella y duplica el componente repulsivo y satírico de la vejez femenina, puesta en relación con una clase de conocimiento digno de temer. Según Johnson (2010: 71, 74), el episodio de Enotea es una prueba de que en la época de Nerón la religión tradicional se confundía o fusionaba con prácticas mágicas. Cito textualmente:

²⁹⁷ Es indudable el carácter ritual del acto reflejado en Petr. 20.4: *duas institas ancilla protulit de sinu alteraque pedes nostros alligavit, altera manus* “la esclava saco de su seno dos lazos y con uno nos ató los pies, con el otro las manos” (Pinna 1978).

Es quizás la figura horrorífica de la bruja que nos presenta Petronio en el *Satiricón* una de las más representativas para recrear el oscuro mundo de la magia y las artes ocultas hacia fines del siglo I d.C. en Roma [...] la magia, esencialmente antisocial en sus primeras tendencias individuales o de tribu, se transformó en la era grecorromana en factor político y social.

Esta idea es sugerente pero ignora los supuestos simbólicos del programa petroniano: mucho más importante que su retrato de la imbricación en la religión oficial de las artes sobrenaturales, acompañadas de una clase de sabiduría inefable que nos retrotrae, claro está, a la misma *disciplina etrusca* (Torelli 1981: 162-172), es la forma en que Petronio emplea simbólicamente este dibujo como mapa, otra vez, de las propias limitaciones de Encolpio. Es él, no Enothea, el eje de toda la escena y las artimañas mágicas de esta no hacen sino potenciar la percepción desvaída del protagonista de la trama, su progresiva desintegración como individuo hacia un estado casi, diríase, espectral.

Una primera anciana grotesca y sórdida aparece en los golpes de ciego que da Encolpio buscando su casa casi al principio de lo que conservamos:

donec et cursus fatigatus et sudore iam madens accedo aniculam quandam, quae agreste holus vendebat, et 'rogo' inquam 'mater, numquid scis ubi ego habitem?' delectata est illa urbanitate tam stulta et 'quidni sciam?' inquit consurrexitque et coepit me praecedere. divinam ego putabam et . . . subinde ut in locum secretiorem venimus, centonem anus urbana reiecit et 'hic' inquit 'debes habitare'. cum ego negarem me agnoscere domum, video quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes (Petr. 7.1-3).

Hasta que reventado por la carrera y empapado en sudor me acerco a una viejecilla que vendía verduras del campo y le digo: “Dime, abuela, ¿sabes dónde vivo?”. Quedó encantada por mi estúpido chiste y me respondió: “¿Cómo no voy a saberlo?”. Se puso en pie y se colocó delante de mí. Empecé a creer que era una hechicera ... Apenas llegamos a un lugar muy recóndito, la refinada vieja apartó unas telas y dijo: “Aquí debes vivir”. Negando yo que

conociera la casa veo a algunos que andaban a escondidas entre carteles y furcias desnudas.

En el pasaje hay varias cosas que destacar: en primer lugar, la confusión de Encolpio (Schmeling 1994²⁹⁸). El narrador, permitiéndose explorar las posibilidades de la perspectiva temporal, nos hace ver la ingenuidad del actor, quien toma la claridad de ideas de la anciana por un indicio de condición mágica (*divinam ego putabam*). El predicativo *divinam* incide en la conexión entre magia y religión, tal y como se lee en Apuleyo (Apul. *Met.* 1.8.4). Claro que inmediatamente sabemos –la laguna del texto no es muy extensa²⁹⁹– que la actitud de la anciana es irónica, pasando de ser una candidata a hechicera vidente a una alcahueta de prostíbulo.

En virtud de la ingenuidad del Encolpio personaje, presenciamos una mutación que es muy representativa de la facultad de Petronio para dislocar su presentación de los actores con ingenio sumamente sutil. En realidad, el estereotipo de la vieja lúbrica está muy presente en la tradición literaria romana (Richlin 1983: 109-116) –borracha, lujuriosa, mugrienta, bruja o sacerdotisa de poca reputación– de tal manera que al convertir a una presunta hechicera en una madama lo que se consigue, además de crear un divertido efecto cómico, es potenciar los rasgos tradicionales de la anciana estereotipada.

Por otra parte, es muy interesante el adjetivo que Encolpio aplica a la anciana, *urbana*, con el irónico sentido de “sofisticada” que evoca la forzada e idiota “sofisticación” del propio Encolpio (Beck 1973: 43³⁰⁰). Se está amplificando el hecho de que el narrador está haciendo un juicio de valor sobre sí mismo en el tiempo, la *urbanitas* del Encolpio personaje se percibe como ingenuidad con el

²⁹⁸ Este artículo explica cómo a menudo Encolpio echa mano de intérpretes para comprender el mundo circundante.

²⁹⁹ La laguna fue señalada ya por Bücheler (1862) y Schmeling (2011: 24) sugiere completarla con la expresión <*subsequi coepi*>. La causa de esta laguna habría que verla en el idéntico inicio del conjeturado *subsequi* y *subinde* (homoeoarchon).

³⁰⁰ “The narrator [. . .] is sophisticated and competent, while his former self is chaotic and naïve. Strictly speaking, one should say only that that *version* of his former self *which the narrator chooses to present* is chaotic and naïve”.

refrendo del adjetivo *stulta* y la proyección del término en *variatio* sobre la propia anciana, apenas se va a revelar su auténtica naturaleza.

Por último, es importante destacar cómo la frase *quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes* remite en su escabrosidad a la descripción que hace Encolpio de las pinturas del pórtico de entrada de la casa de Trimalquión (*erat autem venalicium <cum> titulis pictum* [Petr. 29.3]). La fraseología es similar y permite establecer conexiones incluso de tipo social entre la naturaleza cosificada de los esclavos y las meretrices del burdel que, a decir de Schmeling (2011: 25), deben ser el eslabón más bajo de la prostitución si es que, tal y como parece, están completamente desnudas –lo normal era que llevaran ligeras ropas transparentes (Juv. 2.78).

En suma, esta primera anciana es engañosa, estereotipo y guía infernal de un camino sin rumbo que potencia la sensación de espectro que flota en el ambiente del *Satyricon*. Igualmente, el brumoso episodio está sirviendo como adelanto de la concurrencia de otras viejas hechiceras y del propio desastre moral de la *Cena Trimalchionis*: está simbolizando el modo incapaz del mismo Encolpio, que reconoce aquí sutilmente su ingenuidad desde la perspectiva del narrador, a cierta distancia temporal (Plaza 2000: 20).

En la misma *Cena*³⁰¹, hay un ejemplo muy interesante de fealdad contrahecha en la vejez. Es osado, inédito y merece la pena detenerse en él porque es un indicio muy claro de cómo Petronio juega con las cualidades esperando una reacción de sorpresa por parte del lector:

hinc involutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius vehebantur, puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior (Petr. 28.4).

³⁰¹ Otras apariciones de monstruos o criaturas sobrenaturales son más convencionales como la de las *strigae* de Nicerote: *cum ergo illum mater misella plangeret et nostrum plures in tristimonio essemus, subito strigae coeperunt: putares canem leporem persequi* (Petr. 63.4) “al tiempo que su pobrecilla madre lo lloraba y muchos de nosotros compartíamos su tristeza, entraron en faena al punto las brujas: podrías llegar a creer que un perro perseguía a una liebre”.

Luego lo envolvieron en una gamuza de color escarlata y lo colocaron en una litera, mientras le precedían cuatro corredores con collares y una carreta sobre la que era portado su favorito, un mozo que parecía un viejo, legañoso, más feo que su dueño Trimalquión.

No se trata aquí de una vieja fea ni de una hechicera pero el hecho es que el adjetivo *vetulus* se emplea en un sentido cuando menos escurridizo, a la vista de las diversas interpretaciones que se le han dado en diferentes traducciones. Estas oscilan, fundamentalmente, entre la lectura literal de “joven entrado en años³⁰²” y la figurada de “joven de aspecto avejentado³⁰³”, por extensión “feo” o “repulsivo”. En su comentario, Smith (1975: 57) es agudo al señalar que la idea de repulsividad nace precisamente del contraste entre *puer* y *vetulus*, como si existiera un oxímoron extraordinariamente perspicaz y revelador de los modos caracterizadores de Petronio³⁰⁴. Y lo hay, sin duda, pero no es solo eso.

Un reciente artículo (Lowe 2012) ha analizado con suma agudeza la naturaleza de este *puer vetulus* –llamado Creso– y da las claves de por qué motivo Trimalquión tiene como favorito a un individuo de este tipo. A priori es difícil saber si se trata de un hombre entrado en años que ha quedado anquilosado en el papel de niño –tal vez un enano– o si Encolpio está refiriendo a un joven con aspecto de viejo y repulsivo. Fuera como fuera, Lowe (2012: 883) atina al criticar el supuesto de que Trimalquión tenga este favorito como un rasgo más de su soberana estupidez. Diría muy poco de la chispa cómica de Petronio:

If Trimalchio is so stupid that he has mistaken an ugly child for a pretty one, then Petronius' wit is much weaker here than elsewhere.

³⁰² Algunas traducciones en este sentido son “attempatello” (Aragosti 1995), “entrado en años” (Rubio 1978), “vieillot” (Ernout 1950³).

³⁰³ Otras versiones conforme a esta lectura son “avejentado” (Picasso 1991³, Díaz y Díaz 1990² [1]), “with a wrinkled face” (Arrowsmith 1959), “wizened” (Walsh 1996).

³⁰⁴ Por el contrario, para Schmeling (2011: 92) la apariencia repulsiva del *puer* es común a la de otros *cinaedi* como el de Petr. 23.5, no parece que el *puer vetulus* le resulte nada excepcional.

Por el contrario, la evidencia –a decir de Lowe, si bien esto se podría discutir– de que el *puer* es en realidad un niño con una deformidad provocada por una rara enfermedad, algún tipo de progeria, –y no un esclavo mancebo– se encuentra en los juegos infantiles con el perrito de Petr. 64.5-13³⁰⁵. Así que la razón de que Trimalquión lo haya elegido como *deliciae* habría que buscarla en su rareza, en el propio valor que este tipo de trastornos daba a los individuos que los padecían. Y al parecer no era poco (Lowe 2012: 884):

Ageing disorders are extremely rare (juvenile-onset progeria, for example, occurs no more than once per four million births; Werner's syndrome, with onset at puberty, once per million), yet cases were known in ancient Rome.

Los testimonios al respecto más conocidos son los de Plinio el Viejo (Plin. *Nat.* 7.76) y Séneca (Sen. *Ep.* 6.23.5). El caso del primero es muy curioso porque habla de uno de los hijos de un procurador de la Galia Belga llamado Cornelio Tácito, muy probable pariente del historiador, incluso podría ser su propio padre (Syme 1958: 60), de lo que se infiere que el historiador pudo haber tenido un hermano con este problema. La rareza del hecho no exime de la posibilidad de que en el seno de familias de rango ecuestre pudiera aparecer deprimente esta cruel enfermedad. Y los raros casos que conocemos de progeria –el hijo de este Tácito y un joven que describe Séneca– se dan precisamente en familias libres. La rareza era tal que no existía término latino para referirla (Lowe 2012: 884) –griego sí, ἐκτράπελοι, algo así como “extravagantes”.

Pero a diferencia de la vida corta pero libre de esos individuos, se sabe que en la Roma imperial existían mercados de rarezas humanas (Plut. *De Cur.* 520c), de *monstra* o “freaks”, que eran apreciados entre los romanos. Según Lowe (2012: 885):

³⁰⁵ Estos juegos serán analizados en su contexto en relación con el motivo del perro, objeto del siguiente punto de este estudio.

Wealthy Romans throughout the Imperial period acquired slaves with congenital deformities, and indeed exotic pets, for both entertainment and rarity value. Pliny famously denounces the historic change in the treatment of hermaphrodites, once ritually destroyed as *monstra* but now treated as *deliciae*.

Así las cosas, es bastante probable que el *puer vetulus* de Trimalquión fuera una de estas rarezas que pretendían significar el colmo del refinamiento y la clase, una exhibición de poderío económico como otras tantas, a la vez que una extravagante manifestación de la retorcida personalidad del dueño del *puer*. Lowe (2012: 885) no expresa nada raro cuando afirma que Encolpio no dice otra cosa más que la que ve:

The naive narrator Encolpius could not be expected to recognize one of these rare individuals, or to apply the received term ἐκτράπελος when he did. Instead, the phrase *puer vetulus* describes exactly what he saw: a little boy who looked like an old man.

Y hasta aquí podemos estar de acuerdo con Lowe: Encolpio dice lo que ve, un niño con apariencia de viejo, un paciente de una enfermedad, progeria, tan rara que era muy difícil que un individuo como él la señalara como tal. Lo que Encolpio refiere es un *monstrum* exhibido descarnadamente en su aparato por Trimalquión, probablemente adquirido en uno de esos mercados relatados por Plutarco. Pero lo que no señala Lowe es que, si bien Encolpio es casi seguro que desconocía este tipo de malformidades, es muy probable que Petronio no, incluso podría conocer la historia del niño viejo contada por Séneca.

En esas condiciones, es inevitable abundar en un posible sentido simbólico, en un paralelismo explícito entre la presencia de este niño viejo y lo que implica la fealdad pura de la vejez para Encolpio. Y hay una clara conexión formal en el modo de expresar la fealdad de Crespo, cuando se vuelve a hablar de él, y otra vieja que aparece mucho después azuzando unos perros a Eumolpo:

puer autem lippus, sordidissimis dentibus, catellam nigram atque indecenter pinguem prasina involvebat fascia panemque semesum ponebat supra torum.

(Petr. 64.6)

En tanto, el muchacho legañoso, de dientes sobremanera asquerosos, una cachorrilla negra gorda hasta extremos indecentes envolvía con una tela verde y le ponía encima del lecho medio pan

anus praecipue lippa, sordidissimo praecinctorum linteo, soleis ligneis imparibus imposita, canem ingentis magnitudinis catena trahit instigatque in Eumolpon.

(Petr. 95.8)

Una vieja singularmente legañoso, ceñida por un mandil asquerosísimo, sobre unas alzas de madera que iban cojas, trae con una cadena a un perro de gran tamaño y lo instiga contra Eumolpo.

La semejanza de uno y otro fragmento es evidente (*puer autem lippus, sordidissimis dentibus* vs. *anus praecipue lippa, sordidissimo praecinctorum linteo*) –además en uno y otro ejemplo hay presente un perro–: el reflejo formal es tan concreto que esta vieja, en su fealdad, evoca inmediatamente al *puer vetulus* trimalquionesco. Los dos simbolizan esa fealdad moral que mantiene rígido a Encolpio y le obliga en su ingenuidad a interpretar obscenamente el escenario que se le presenta a la vista.

Por otra parte, para entender el alcance simbólico del episodio de Enotea, la bruja que intenta sanar la impotencia de Encolpio, conviene detenerse en unos pocos pasajes que son susceptibles de revelar el conflicto soterrado que vive el personaje y que se oculta tras la convención estereotipada de la tradición milesia. Esta tendencia formal está muy clara a la vista de la advertencia que Crísida le hace a Encolpio tras que este haya leído la misiva que Circe le remite, después de su acceso de impotencia (supra: 180):

'solent' inquit 'haec fieri, et praecipue in hac civitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt (Petr. 129.10).

Esto suele suceder –dijo– sobre todo en esta ciudad, donde las mujeres incluso hacen bajar la luna del cielo.

La concreción de Crotona como lugar con abundancia de brujas la pone en conexión con la Tesalia de las *Metamorphoses*, y la expresión *lunam deducunt* actúa como marca específica del carácter estereotipado que Petronio pretende darle a la escena (Apul. *Met.* 1.3.1). La frase es un lugar común pero aquí tiene toda la intensidad y da al dibujo el tono más oportuno. Encolpio recibe sutilmente de Crísida dos noticias, a saber, que su maldición puede provenir de un encantamiento y, por ende, que un hechizo puede solucionar su desgracia.

De hecho, la respuesta a la sugerencia la porta Crísida en la forma de una viejecilla que obedece perfectamente a la convención formal de la tradición milesia:

nec diu spatiatu consederam, ubi hesterno die fueram, cum illa intervenit comitem aniculam trahens (Petr. 131.2).

No había andado mucho rato y vine a sentarme en el lugar en el que había estado el día anterior, cuando apareció trayendo de compañía a una viejecita.

El sustantivo *anus* tiene una conexión suficientemente atestiguada con la hechicería y las prácticas mágicas (Tibullus 1.5.12) –también con la religión, aunque de forma más marginal, lo que apoya la teoría de Johnson (2010)–, a la par que el diminutivo ha perdido ya aquí su cualidad de tal (Schmeling 2011: 498). El texto está muy mutilado en esta parte y su carácter fragmentario puede producir dudas sobre la identidad de la anciana, si bien no parece conveniente pensar que se trate de otra distinta que la Proseleno que se nombra por fin en Petr. 132.5³⁰⁶. El nombre no puede ser más específico: la que es más vieja que la Luna (Prag y Repath 2009: 13).

³⁰⁶ Algunos traductores, como Rubio (1978), vierten la *anus* de Petr. 133.4 con artículo indeterminado, como si fuera una anciana distinta e induciendo a la confusión.

Lo llamativo del proceder narrativo aquí es cómo se gradúa el tratamiento mágico de Encolpio. Pese a la mutilación del texto, es relativamente sencillo entender la secuencia de los hechos: Proseleno intenta sanar a Encolpio tras sufrir este su arrebató de impotencia con Circe (Petr. 131.4-6); lo consigue pero en ausencia de esta, solo ante la presencia de Crísida (Petr. 131.7) –quien finalmente sufrirá un arrebató amoroso por Encolpio (Petr. 139.4)–; vuelto con Circe, la impotencia tornará, con el consiguiente arrebató de furia de aquella, hacia Encolpio, Crísida y la propia Proseleno (Petr. 132.2-5); sucede la invectiva de Encolpio contra su falo (Petr. 132.6-15) antes de que Proseleno retorne (Petr. 133.4) y comience a actuar no como una hechicera sino como introductora de otra bruja más poderosa, Enotea.

Esto es lo sorprendente: hay una gradación estilística porque la impotencia se intenta curar con remedios mágicos más ordinarios, los de una curandera cualquiera como es Proseleno –una red lanzada alrededor de su cuello, saliva con arena, escupitajos apotropaicos, un encantamiento cuyo contenido desconocemos (Petr. 131.4-6)–, pero el éxito es solo momentáneo (Petr. 132.1-2) y no sirve para el fin con el que está concebido –la consumación del deseo amoroso de Encolpio con Circe–. Así, una vez que la frustración queda magnificada por el fracaso de la torpe cura de Proseleno, hay una mutación de los actores:

dum haec ago curaque sollerti deposito meo caveo, intravit delubrum anus laceratis crinibus nigraque veste deformis, extraque vestibulum me iniecta manu duxit (Petr. 133.4).

Mientras esto voy haciendo y con atenta preocupación me cuido de mi miembro moribundo, entró al templo la vieja de aspecto horroroso con los cabellos dañados y un traje negro, me echó mano y me sacó fuera del vestíbulo.

Proselenos anus ad Encolpium 'quae striges comederunt nervos tuos, aut quod purgamentum [in] nocte calcasti in trivio aut cadaver? ne a puero quidem te

vindicasti, sed mollis, debilis, lassus tamquam caballus in clivo, et operam et sudorem perdidisti. nec contentus ipse peccare, mihi deos iratos excitasti'
(Petr. 134.1-2).

La vieja Proseleno a Encolpio: “¿Qué brujas se comieron tus nervios o qué basura o cuerpo muerto pisaste por la noche en un cruce de caminos? Ni siquiera te reivindicaste con tu zagal, sino que blando, débil, agotado como el caballo en la cuesta echaste a perder tu trabajo y tu sudor. Y no satisfecho con tu propia fechoría, has levantado en ira a los dioses contra mí”.

La descripción de Proseleno potencia aquí los aspectos más desagradables de su aspecto (*anus laceratis crinibus nigraque veste deformis*), caracterizada con los atributos de una mujer en duelo³⁰⁷. Se hace más evidente así el símil de la muerte del miembro de Encolpio con un dejar de existir de verdad. La invectiva de Proseleno, al mismo tiempo, incide en la creencia férrea de que la desgracia de Encolpio es fruto de maldiciones y hechicerías y solo puede ser sanado por otro antídoto mágico. La descripción de la lasitud del joven es lacónica pero impactante (*mollis, debilis, lassus tamquam caballus³⁰⁸ in clivo*) pese a que se trata, como no podría ser de otra manera, de un lugar común.

Y por más que algunos autores (Schmeling 2011: 518³⁰⁹) confiesen que la expresión *mihi deos iratos excitasti* es un tanto incomprensible desde el preciso momento que carecemos del contexto adecuado, la frase sirve perfectamente para manifestar la propia frustración, la impotencia de la misma Proseleno, quien va a dar paso a otra hechicera mucho más poderosa y capaz. La fuerza de Enotea se retrata en una tirada de hexámetros reminiscente de los *Amores* ovidianos³¹⁰:

³⁰⁷ El negro es símbolo de luto pero también se pone en relación con la magia (Schmeling 2011: 517).

³⁰⁸ Expresiones parecidas aparecen en Petr. 47.8 (*clivo laborare*) y 117.12 (*hominis operas locavi, non caballii*) (Ov. Rem. 394).

³⁰⁹ “Is Proselenus’ inability to cure E. taken by her as a sign that the gods are angry with her?”.

³¹⁰ En realidad, el episodio de la impotencia de Encolpio está dibujado sobre esquemas ovidianos (supra: 180, nota). Enotea es el equivalente petroniano de la Dipsas de Ov. Am.1.8. – nótese que ambos nombres refieren la afición al vino de ambas ancianas.

quicquid in orbe vides, paret mihi. florida tellus,
cum volo, siccatis arescit languida sucis,
cum volo, fundit opes, scopulique atque horrida saxa
Niliacas iaculantur aquas. mihi pontus inertes
submittit fluctus, zephyrique tacentia ponunt
ante meos sua flabra pedes. mihi flumina parent
Hyrcaenaeque tigres et iussi stare dracones.
quid leviora loquor? lunae descendit imago
carminibus deducta meis, trepidusque furentes
flectere Phoebus equos revoluto cogitur orbe.

(Petr. 134.12)

Cualquier cosa que en el mundo ves, me obedece. La florida tierra
a mi voluntad lánguida se agota seco el cauce de savia,
a mi voluntad, los bienes proporciona y de los peñascos y rocas abruptas
se precipitan las aguas del Nilo. Para mí el mar inerte
vuelve su oleaje y los céfiros a mis pies deponen
su silbido en silencio. Los ríos me obedecen,
también tigres hircanos y dragones a quienes se les ordeno estar firmes.
¿Por qué cuento cosas sin importancia? La imagen de la Luna descende
guiada por mis hechizos y Febo, tremuloso,
es forzado a frenar sus bravíos caballos para cambiar su rumbo.

Enotea se hace depositaria de los poderes mágicos de toda una tradición de raigambre homérica: en efecto, Circe, bella hasta extremos inefables, recordemos, se ha quejado previamente (Petr. 127.6³¹¹) de su incapacidad para sanar a través de artes mágica pese a la incidencia divina que en ella percibe. Es Enotea, la vieja bruja, la que tras exponer su poderío va a hacer suyo propio lo que Circe no puede con su máscara de divinidad (Connors 1998: 43).

³¹¹ *non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit; habebo tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint. immo iam nescio quid tacitis cogitationibus deus agit* “pues no soy hija del Sol, ni mi madre a su gusto era capaz de detener el curso de las estrellas en movimiento; pero algo de culpa podré achacar al cielo si el destino nos une. Desde luego la divinidad actúa con no sé qué designios silenciosos”. Según Courtney (2001: 40) el nombre de Circe es un seudónimo.

De esta manera, se hace concreta una relación íntima entre fealdad repulsiva, vejez y magia, como si la belleza en el universo del *Satyricon* fuera refractaria a las manipulaciones sórdidas del desaliño. Este es el hecho: Enotea actúa como debería actuar Circe, se produce un desdoblamiento descrito sobre un lienzo ovidiano para enfatizar una y otra vez lo grotesco y lo feo. Es en este sentido en el que hemos de leer la divertidísima escena de la caída de Enotea mientras prepara el hechizo:

et dum coaequale natalium suorum sinciput in carnarium furca reponit, fracta est putris sella, quae staturae altitudinem adiecerat, anumque pondere suo deiectam super foculum mittit (Petr. 136.1).

Y mientras volvía a colocar en el gancho con una horca una media cabeza de la misma edad que la de ella mismita, se rompió la silla podrida con la que se había ayudado para alcanzar más altura y envió a la vieja, lanzada con todo su peso sobre la lumbre.

Encolpio no desaprovecha la ocasión para seguir burlándose de la vejez patética de la hechicera (*coaequale natalium suorum sinciput*). El dibujo es de un realismo descarnado (*fracta est putris sella*), la veracidad se opone con fuerza a toda la estampa ovidiana e idílica que definen los poemas que lo anteceden (Petr. 134.12, 135.8). He aquí a una anciana torpe y dipsomaniaca (Petr. 138.3) pero es en ella en quien Encolpio tiene que depositar sus esperanzas de recuperación. El ritual es un clímax de la fealdad y una de las escenas más explícitamente degradantes de todo el *Satyricon*:

profert Oenothea scorteum fascinum, quod ut oleo et minuto pipere atque urticae trito circumdedit semine, paulatim coepit inserere ano meo (Petr. 138.1).

Saca Enotea un falo de cuero que, una vez untó con aceite, pimienta molida y semillas de ortiga machacadas, comenzó a metérme poco a poco por el ano.

Hay aquí remedio y castigo³¹² pero en nuestra perspectiva simbólica es mucho más importante entender que lo grotesco en la magia que sufre Encolpio tiene una gradación tan concreta que, pese a las lagunas que el texto presenta, es lícito preguntarse si no fue capaz Petronio de extender este programa, toda vez que desconocemos si la sanación³¹³ del protagonista del *Satyricon* es definitiva. Viejas y brujas aparecen así como garantes de estabilidad pero también de reprimenda y lectoras de impotencia. La fealdad en el remedio es un símbolo de que no hay nada que arreglar o, mejor, de que es imposible arreglarlo.

Tabla 7: Hechiceras y ancianas

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Bruja alcahueta	7.1-3	Ingenuidad reprimida de Encolpio
Joven avejentado (<i>puer vetulus</i>) vs. vieja legañososa (<i>anus lippa</i>)	28.4, 64.6, 95.8	Fealdad moral represora (de Encolpio fundamentalmente)
Hechiceras de Crotona: Circe y Proseleno	129.10, 131.2, 133.4, 134.1-2,	Frustración
Hechiceras de Crotona: Enotea	134.12, 136.1, 138.1	No es posible solucionar nada

3.2. El perro y la naturaleza canina de los personajes

El perro es reconocido símbolo de lealtad y fidelidad (Ferber 1999: 59³¹⁴) pero, tal y como subraya atinadamente Ferber (1999: 58), su ambivalencia simbólica es persistente a lo largo de la tradición literaria. El perro también es símbolo de la naturaleza más animal y desastrada del ser humano, representa incluso la esencia diabólica y la persona misma del diablo, figurada en la alegoría medieval, a menudo, por un perro de color negro (Ferber 1999: 59). De esa

³¹² No debe olvidarse que durante el proceso de la cura ocurre una ofensa contra los gansos sagrados de Príapo por parte de Encolpio (Petr. 136.4-13).

³¹³ Petr. 140.12-13.

³¹⁴ "The dog has always been treasured for its loyalty. "Fido" (Italian for "faithful") is still considered the typical dog's name, though it is in fact rare".

ambivalencia es prueba patente la voluntaria oposición con el símil demoníaco –presente, por ejemplo, en el *Fausto* de Goethe– que establece el poeta Francis Thompson titulado su más famoso poema ‘The Hound of Heaven’³¹⁵ (1893): allí, el perro del cielo es Dios.

“Por el perro” juraba Sócrates, prefigurando los modos de la doctrina cínica que tanto le debe³¹⁶, focalizando su ser y sus maneras programáticas y filosóficas en la transparencia perceptiva de los modos del animal. La ideología cínica tiñe lábilmente los modos epicúreos del *Satyricon*³¹⁷, especialmente en el personaje de Eumolpo (Battiston 2003: 81-82³¹⁸). En todo caso, como presencia animal, el perro domina algunas instancias del texto, caracterizadas a menudo por la oscuridad, la confusión y la nula unidireccionalidad del sentido.

“Perro” –o su variante femenina– tiene también un sentido obsceno despectivo. Como informa Ferber (1999: 59), en el libro del *Deuteronomio* (23.18) los sodomitas (*pathici, cinaedi*) son llamados de esta manera y tal apelación está bien arraigada en la tradición literaria grecolatina desde Homero (Hom. *Il.* 6.334, 8.483). En el contexto del *Satyricon*, donde el comportamiento “perruno” de sus personajes es una constante, la ambigüedad semántica de las concurrencias de este animal apela al lector confundiéndole y creando sutilmente ambientes apropiados al curso de la novela.

El símbolo transparente, como muestra de que la raza canina sirve como representación del ser más noble y más inmundo, se observa en dos textos

³¹⁵ La elección del motivo para expresar la bondad divina contrasta con las sospechas de que el poeta inglés pudo ser el famoso asesino de Whitechapel, Jack The Ripper (Pombo 2010: 146-153).

³¹⁶ καὶ νῆ τὸν κύνα (Plat. *Apol.* 22a), μὰ τὸν κύνα τὸν Αἰγυπτίων θεόν (Plat. *Gorg.* 482b) (Prince 2009).

³¹⁷ Es extraño que en los estudios clásicos sobre el *Satyricon*, a diferencia de lo que sucede con epicureísmo y estoicismo, no se haya notado la conexión de los personajes con el desapegado estilo de vida de los filósofos cínicos, ni Sullivan (1968) ni Courtney (2001) ni Schmeling (2011) lo hacen. He leído en este sentido un interesante artículo (Battiston 2003) que aprecia las características cínicas del modo de vida de los actores del *Satyricon*.

³¹⁸ “[...] en Crotona, Eumolpo, que bien puede calificarse como ‘poeta cínico’, monta un verdadero juego escénico que enjuicia a la retórica y denuncia la decadencia artística y moral de la elocuencia y de la poesía, *pecuniae cupiditate*”.

que no se hallan a mucha distancia el uno del otro. De hecho el primero pertenece a la descripción del monumento funerario de Trimalquión (Petr. 71.5-72.4), el segundo a la explosión de alegría a la que el anfitrión del banquete conduce teatralmente el ficticio y alegórico luto que domina esa crucial escena:

valde te rogo ut secundum pedes statuae meae catellam pingas³¹⁹ et coronas et unguenta et Petraitis omnes pugnas, ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere (Petr. 71.6).

Te pido con pasión que a los pies de mi estatua pintes a mi perrita, coronas, perfumes y todos los combates de Petrete, para que gracias a tu arte se me conceda seguir vivo tras la muerte.

itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere Trimalchioni coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam. ultimo etiam adiecit: 'canis'. Trimalchio contra offensus convicio calicem in faciem Fortunatae immisit (Petr. 74.9-10).

Así que Fortunata, para poner a prueba sus derechos desde una perspectiva de igualdad, comenzó a maldecir a Trimalquión y a proclamar su suciedad y falta de decoro al no contener su lujuria. Por último añadió: “Perro”. Trimalquión, a su vez, ofendido por el insulto arrojó su copa a la cara de Fortunata.

El elemento canino opera simbólicamente en el primer pasaje como translúcida concurrencia de la lealtad que para Trimalquión, al igual que para tantas personas a lo largo de la historia³²⁰, representa su perro. El animal significa todo lo bueno que se infiere de la fidelidad perruna, capaz de sublimar su propia existencia en la realidad anímica de su dueño. El proceso inherente a

³¹⁹ Scheffer corrige el texto y propone *pingas*, *emendatio* adoptada en la edición clásica de Bücheler (1862), dado que se le hace extraña la petición de Trimalquión a Habinas, que es un *lapidarius* (Petr. 65.5). La lectura es aceptada por Schmeling (2011: 294). Müller (1995⁴) en cambio mantiene el *pingas* de la tradición que es defendible desde el punto de vista de las prácticas funerarias (Smith 1975: 196).

³²⁰ Sería interminable la relación de estatuas yacentes que a lo largo de la tradición histórica incluyen el motivo (vid. Whitehead 1993: 304, para un ejemplo en el arte funerario romano).

esta representación simbólica funeraria es alegórico, en el sentido romántico del adjetivo, de puro transparente y transitivo.

Curiosamente, Trimalquión llama *catellam* en este contexto fúnebre a su perro. No deja de ser llamativo por varias razones, siendo la primera de ellas que, si se está refiriendo tal y como parece a su querido perro Esquílace³²¹, el animal no es precisamente pequeño y el diminutivo no puede ser más que entendido en sentido afectuoso y exagerado en hipérbole inversa:

nec mora, ingentis formae adductus est canis catena vinctus, admonitusque ostiarii calce ut cubaret, ante mensam se posuit. tum Trimalchio iactans candidum panem 'nemo' inquit 'in domo mea me plus amat' (Petr. 64.7-8).

Y sin demora, llevaron a un perro atado con una cadena, de gran belleza, y a la orden con el pie del portero de que se acostara, se tumbó delante de la mesa. Entonces Trimalquión le arrojó un trozo de pan blanco y dijo: “Nadie me quiere más en mi casa”.

En este texto tenemos la información del tamaño del perro en el genitivo de cualidad *ingentis formae*: el sustantivo *forma* también tiene el sentido primario de “belleza”, por lo que la ambigüedad semántica es patente al tiempo que prima el significado evidente del gran tamaño del perro³²². Por eso es chocante el uso de *catellam*, pero no solo por eso. Precisamente el mismo diminutivo afectivo es empleado por Petronio para denominar anteriormente a la cachorrita de Creso, el repulsivo favorito de Trimalquión, llamado Margarita (Perla), en este texto comentado previamente (supra: 281) :

³²¹ Que así se llama (Petr. 64.7). El hecho de que el perro sea llamado por un nombre concreto hace más raro el hecho de que Trimalquión lo despersonalice llamándolo *catellam*, por más que no sepamos con certeza si un animal y el otro son el mismo.

³²² Cierta sensación erótica puede colegirse del tamaño del perro. En la película de Woody Allen *Manhattan* (1979), en ingenioso diálogo, se pone en escena esta perspectiva erótica del tamaño de los perros: “—¡Oh! Bueno oye. Tengo que sacar al perro. ¿Quieres esperarme? He de sacarlo a pasear. ¿Tienes... tienes prisa? —Oh, no, no, claro. ¿De qué... qué raza es tu perro? —De la peor. —¿De veras? —Es un perro salchicha. —Oh, ¿de veras? [...] —Para mí, es un sustitutivo del pene, ¿sabes? [...] —Ah, en tu caso creo que te iría mejor un gran danés” (pp. 50-51).

puer autem lippus, sordidissimis dentibus, catellam nigram atque indecenter pinguem prasina involvebat fascia panemque semesum ponebat supra torum (Petr. 64.6).

En tanto, el muchacho legañoso, de dientes sobremanera asquerosos, una cachorrilla negra gorda hasta extremos indecentes envolvía con una tela verde y le ponía encima del lecho medio pan.

Confunde la percepción el pasaje porque, además, la cachorrilla es, inequívocamente, una perrita y de pequeño tamaño –aunque gruesa–, mientras que en el caso de Esquílace, el masculino gramatical (*catena vincetus*) induce a pensar en un perro de sexo masculino. ¿O qué razón iba a tener Trimalquión para poner otro cachorro distinto en su monumento funerario? La declaración abierta de amor mutuo se proyecta desde aquí hacia la simbología fúnebre que superpone pomposa y torpemente Trimalquión con su voluntad.

Igualmente, ese *nemo [...] in domo mea me plus amat* está ubicado con total precisión para evocar el desprecio que Trimalquión parece lanzar hacia todos los miembros de su hogar, incluida su esposa. La declaración de principios hace más potente así la escena que sucede posteriormente: la discusión con Fortunata. Dicha riña conyugal, está adelantada, a su vez, por la pelea entre la perrilla de Creso y el enorme chucho de Trimalquión:

indignatus puer, quod Scylacem tam effuse laudaret, catellam in terram deposuit hortatusque <est> ut ad rixam properaret. Scylax, canino scilicet usus ingenio, taeterrimo latratu triclinium implevit Margaritamque Croesi paene laceravit (Petr. 64.9).

El muchacho se indignó con las alabanzas dedicadas con tan gran efusividad a Esquílace, puso en el suelo a su cachorrilla y la azuzó para entrar a pelear presta. Esquílace, claro es, puso en funcionamiento su instinto canino, llenó el triclinio de horribles ladridos y casi deja lisiada a la Margarita de Creso.

No olvidemos este pasaje para ponerlo en relación con la discusión entre Fortunata y Trimalquión. En efecto, en medio del clima de regocijo y decadencia que sigue al mimo funerario del rico liberto –y después de que Encolpio, Ascilto y Gitón (Petr. 72.5-10) hayan intentado de forma inútil zafarse del banquete, precisamente a causa de un perro–, el descontrol erótico de Trimalquión con otro esclavo –en un momento que parece evocar su antigua naturaleza servil– redundaba en una reacción incontrolada de su esposa Fortunata. Se ha observado (Schmeling 2011: 312) que el enfado de la esposa de Trimalquión no parece premeditado, a diferencia del resto de su puesta en escena, pero si se tiene en cuenta la previa pelea de los perros y la resolución del conflicto es posible argüir lo contrario.

Petronio introduce la abrupta riña, en la que Fortunata actúa con ínfulas divinas y despreciando la lujuria de su esposo que, conforme a parámetros de costumbres familiares romanas (Veyne 2005: 154), es perfectamente normal. La discusión parece casi moderna y adecuada a las maneras de la comedia y no se entiende en su contexto sin la relectura de las olímpicas peleas de Juno y Júpiter (Schmeling 2011: 312). Pero lo chocante, a pesar de su presunta convencionalidad, es el insulto que emplea Fortunata, ese *canis*³²³ que retumba, con connotaciones eróticas, en la conciencia de Trimalquión provocando que arroje directamente a la cara de su esposa una copa –motivo este suficientemente conocido en el contexto de las riñas conyugales (Hor. *Od.* 1.27.1). En cierta manera, la pelea canina de Petr. 64.9 se proyecta aquí, haciendo pública la naturaleza perruna e irracional del liberto y su mujer. En todo caso, sorprende la inmediatez con la que la ambivalencia del símbolo canino se nos muestra en toda su transparencia, de lo más noble a lo más bajo en el espacio de muy pocas líneas de progresión textual.

Acaso la propia convencionalidad de esta ambivalencia es la que conduce a su uso por parte de Petronio, pero la existencia de un juego peculiar con otro

³²³ Smith (1975: 204) cita la glosa de Hesiquio (κύων·δηλοῖ δὲ καὶ τὸ ἀνδρεῖον αἰδοῖον “perro: significa también el órgano sexual del varón”) como evidencia del alto grado de virulencia del insulto y su especificidad sexual.

perro, prolongado y suspendido a lo largo de toda la vivencia de Encolpio en casa de Trimalquión, nos anima a intentar captar otra clase de voluntad literaria en la aparición del motivo.

Existe una importante cantidad de textos críticos que han intentado desgranar el problema de los dos perros, uno pintado y otro real, con los que se topan los *scholastici* al entrar y salir de la casa³²⁴. Cuando entra, Encolpio se siente sobrecogido ante un perro pintado con la inscripción *cave canem* (Beard 2008: 126), al contrario que sus compañeros, que ríen ante su exagerada reacción (Plaza 2000: 94-102):

ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'. et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi (Petr. 29.1-2).

Por lo demás, mientras observo con estupor todo, casi me rompo las rodillas del espaldarazo que pegué. A la izquierda de la entrada, no lejos de la celda del portero, un perro enorme, atado con una cadena, estaba pintado en la pared y encima, escrito en caracteres cuadrados, “cuidado con el perro”. Mis amigos se rieron, pero yo contuve la respiración sin dejar de observar el resto de la pared.

Desconocemos de entrada si lo que impone a Encolpio es el dibujo mismo o la posibilidad de que aparezca el perro de verdad pero lo que es claro para el lector es que no actúa de la misma manera que Gitón, Ascilto y Agamenón. La oposición encontrada de ambas actitudes se enfatiza textualmente con el nexo *autem* además de por el ablativo absoluto *collecto spiritu*. Encolpio manifiesta una prudencia temerosamente sutil en su descenso a los infiernos –o al

³²⁴ Hubbard (1986: 190-212), sugiere una estructura de *ringkomposition* y pretende, a partir de ello, buscar en los despojos del texto petroniano ejemplos que permitan ampliar esta teoría al conjunto de la obra.

laberinto³²⁵– que significará unívocamente el teatral banquete y, al mismo tiempo, da pruebas de ingenuidad al asustarse ante un motivo extremadamente común.

Por el contrario, cuando intentan salir (Petr. 72.7), un perro de verdad aparece ladrando –el mismo Esquílace suponemos–, aunque está encadenado (*canis catenarius*) y provoca la caída en la piscina de Ascilto³²⁶ y de Encolpio al intentar ayudarlo:

cum haec placuissent, ducente per porticum Gitone ad ianuam venimus, ubi canis catenarius tanto nos tumultu exceptit, ut Ascyltos etiam in piscinam ceciderit. nec non ego quoque ebrius <et> qui etiam pictum timueram canem, dum natanti opem fero, in eundem gurgitem tractus sum. servavit nos tamen atriensis, qui interventu suo et canem placavit et nos trementes extraxit in siccum. et Giton quidem iamdudum se ratione acutissima redemerat a cane; quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, at ille avocatus cibo furorem suppresserat (Petr. 72.7-9).

Tras quedar en que esto era lo mejor, con la guía de Gitón a través del pórtico llegamos hasta la puerta, donde un perro encadenado nos recibió con tal jaleo que Ascilto se cayó, encima, en la piscina. Yo, que andaba también algo borracho, y que había sentido miedo hasta por el perro pintado, mientras me afanaba por ayudar al nadador, me vi arrastrado a las mismas profundidades. Nos rescató el guarda, que con su intervención calmó al perro y nos sacó temblorosos para secarnos. Por su parte Gitón ya hacía tiempo que se había cuidado del perro mostrando el mejor de los ingenios; todo lo que le habíamos dado de la cena se lo había largado mientras ladraba y el animal, atraído por la comida, había hecho remitir su ira.

³²⁵ El descenso a los infiernos de Encolpio en clave simbólica ha sido oportunamente subrayado (Courtney 2001: 117: “All the luxury in Trimalchio’s house is just a way of disguising the fact that its inhabitants and guests are experiencing a kind of living death”). Los paralelismos con el laberinto, relacionado a su vez con los propios infiernos (Verg. A. 6.28), son muy abundantes en todo el curso de entradas y salidas de la *Cena* (v.gr. el nombre del ingenioso cocinero de Trimalquión es Dédalo [Petr. 70.3]).

³²⁶ Para una interesante digresión sobre la peculiar estructura de la casa de Trimalquión a partir de la reacción de Ascilto y de su caída en la piscina, vid. Bagnani 1954b.

La complicación de esta escena radica, sin duda, en que resulta relativamente extraño ver cómo de pronto aparece un perro de verdad donde antes había uno pintado. Y sabemos que es la misma puerta porque Gitón los guía al lugar por donde habían entrado y, a su vez, el portero (*atriensis*) les va a dejar muy claro que no pueden salir por el mismo sitio (Petr. 72.10³²⁷). El pasaje ha sido objeto de varias controversias, pues Encolpio y compañía están ebrios y se ha especulado en consecuencia sobre la naturaleza del perro: las dos posibilidades básicas (Hendry 1994, Baldwin 1995) son que Trimalquión haya hecho colocar al perro mientras estaban cenando, o que la borrachera de los protagonistas sea tal que les haga confundirse y pensar que la pintura es ahora un perro auténtico.

Hendry (1994) se decanta por la segunda opción pero la discusión no está terminada. Suceden cosas que no se explican bien con una alucinación, por ende, colectiva: por ejemplo, el perro ladra (*nos tumultu excepit*) y Gitón le da de comer. No importa, es posible defender la fantasía porque promueve un sentido simbólico que se está proyectando en la progresiva formalización de la realidad canina a lo largo del texto. Así lo sugiere Plaza (2000: 101) cuando afirma que la materialización del perro ficticio opera simbólicamente, concordando con el invertido universo de Trimalquión, donde lo material vence sobre lo abstracto tantas veces.

Esto es, encontrar sentido simbólico a la materialización del perro –cuya identidad es, en pureza, estéril– hace vana la distinción entre realidad y fantasía. El *canis catenarius* con el que se topa Encolpio es la forma concreta de una pesadilla moral, concreta y fantasmagórica, la misma que representa en suma la *Cena Trimalchionis*. La imposibilidad de huir, la incapacidad para hacer frente con éxito a los problemas –al margen del material tradicional que fuerza aquí Petronio para responder a estereotipos genéricos, como el hecho de que

³²⁷ *erras, inquit, si putas te exire hac posse, qua venisti* “te equivocas –dijo [sc. el portero] – si crees que puedes salir por donde entraste”. He aquí una nueva alusión a la naturaleza laberíntica de la puesta en escena de Trimalquión.

Gitón actúe como guía, como una rediviva Ariadna (Schmeling 2011: 305) en la compulsiva mente mitomaniaca del actor Encolpio.

El perro es sorpresa aquí, tal y como lo ha sido en la teatral aparición de los perros de Laconia que circulan en redondo alrededor de las mesas, cuando Trimalquión está apenas empezando a abrumar con su puesta en escena a los comensales:

necdum sciebamus, <quo> mitteremus suspiciones nostras, cum extra triclinium clamor sublatu est ingens, et ecce canes Laconici etiam circa mensam discurrere coeperunt (Petr. 40.2).

Y no sabíamos todavía de qué iba todo aquello cuando se produjo un gran estrépito fuera del triclinio y he aquí que unos perros laconios comenzaron a correr alrededor de la mesa.

La entrada de estos perros parece anecdótica pero está calculada por Trimalquión. Los perros de Laconia eran muy estimados como perros de caza (Verg. G. 3.405) y, en el fondo, el rico liberto, en medio de su ostentación, se afana opresivamente por dar caza a la moral de sus invitados. La suma expresión de ello es la imposibilidad de cruzar el umbral de la puerta con la, insistamos, materialización de un mal sueño en forma de perro enorme que antes asustó –y esto es muy importante– únicamente, en su ficción, al impotente Encolpio³²⁸.

Mucho después, cuando la pesadilla trimalquionesca haya devenido un mal sueño con el tiempo, será otro actor, Eumolpo, el que se enfrente a los mismos monstruos en la opresiva posada que les aloja antes de partir por mar:

³²⁸ No es extraño que el perro real asuste, antes que a Encolpio, al materialista y capaz Ascilto.

anus praecipue lippa, sordidissimo praecineta linteo, soleis ligneis imparibus
 imposita, canem ingentis magnitudinis catena trahit instigatque in Eumolpon
 (Petr. 95.8).

Una vieja singularmente legañosa, ceñida por un mandil asquerosísimo, sobre
 unas alzas de madera que iban cojas, trae con una cadena a un perro de gran
 tamaño y lo instiga contra Eumolpo.

Nuevamente (Bodel 1994) se ha querido ver en este perro, azuzado por una
 vieja oportunamente repulsiva –y vuélvase a notar el paralelo con la
 descripción del favorito de Trimalquión en 64.6– un trasunto de las regiones
 infernales. Tal vez, pero desde la perspectiva que hemos adoptado aquí es
 preferible considerar que el perro, unido a la fealdad de la vejez estereotipada,
 en su reconocida transparencia simbólica ambivalente, vuelve a magnificar,
 materializándolos, los problemas cotidianos de los personajes del *Satyricon*.

Tabla 8: Perros

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Perros	71.6, 74.9-10,	Simbolismo transparente: lealtad
	64.7-8, 64.6	Sentido sexual
	64.9	Naturaleza perruna de Trimalquión y Fortunata, su esposa
Perro pintado (<i>cave canem</i>) vs. perro(s) real(es)	29.1-2, 72.7-9, 40.2, 95.8	Universo de Trimalquión: lo material vence lo abstracto
		Materialización de un mal sueño, problemas cotidianos

3.3. La fábula de Nicerote y el hombre lobo: simbolismo interno

Las posibilidades exegéticas que la fábula narrada por Nicerote (Petr. 61. 3-4) sugiere entroncan con uno de los aspectos más tratados al abordar la naturaleza del *Satyricon*, a saber, si en el programa literario de Petronio predomina lo moral sobre lo estético o a la inversa (Walsh 1974, Sullivan 1968: 115-157). Lo cierto es que la naturaleza atmosférica de este cuento, narrado como un hecho real, parece apoyar el segundo argumento aunque, como suele suceder en la obra, invertir el razonamiento a partir de evidencias sutiles y simbólicas permite defender la postura contraria.

Durante el transcurso de la *Cena*, Trimalquión impele a uno de los libertos, Nicerote, a que, entre el regocijo general, relate una historia que anime aún más la diversión de la cena (Petr. 61.1-2). Este, encantado por la invitación (Petr. 61.3) acepta la propuesta de su amigo y decide contribuir al goce del banquete con uno de los más antiguos cuentos que se conocen en la historia de la literatura europea sobre el atractivo tema de la licantrópía³²⁹:

postquam ergo omnes bonam mentem bonamque valetudinem sibi optarunt, Trimalchio ad Nicerotem respexit et 'solebas' inquit 'suavius esse in convictu; nescio quid nunc taces nec muttis. oro te, sic felicem me videas, narra illud quod tibi usu venit'. Niceros delectatus affabilitate amici 'omne me' inquit 'lucrum transeat, nisi iam dudum gaudimonio dissilio, quod te talem video. itaque hilaria mera sint, etsi timeo istos scholasticos, ne me [de]rideant. viderint: narrabo tamen; quid enim mihi aufert qui ridet? satius est rideri quam derideri'. 'haec ubi dicta dedit', talem fabulam exorsus est (Petr. 61.1-5).

Así que después que todos se desearon buena salud de cabeza y cuerpo, Trimalquión volvió la mirada a Nicerote y le dijo: “Solías ser más agradable en los banquetes; no sé por qué ahora callas y no sueltas prenda. Por favor, ya que me ves contento, cuéntame lo que te dé la gana”. Nicerote, encantado por la

³²⁹ Un precedente del tema licantrópico en la literatura latina puede encontrarse en los fragmentos de atelana de Novio 31-33, titulado *Fullones Feriati* por Frassinetti (1967). Plinio el Viejo también trata sobre el asunto (Plin. *Nat.* 8.82). Sobre el particular, vid. Rodríguez Morales (1992) y Curado (2005).

amabilidad de su amigo dijo: “Que me quede sin dinero si no hace rato que doy saltos de gusto, por verte de tal guisa. Así que ¡venga alegría sin más! Pero sufro temor por el hecho de que esos retóricos se rían de mí. Allá ellos: lo contaré de todas formas; ¿qué me roba quien se ríe? Es preferible que se rían de mí a que se burlen”. “Cuando hubo dicho estas palabras”, comenzó este cuento.

Si bien no es extraño que el cuento de Nicerote verse sobre un tema sobrenatural y fantástico, acorde con la tradición de las *fabulae milesiae* que tan gran importancia tiene en la composición de las dos novelas latinas conservadas, sí es curioso notar que el misterio y el terror sirven a Petronio para aportar, paradójicamente, una fuerte nota de comicidad a la escena. En la novela de Apuleyo (Apul. *Met.* 2. 21-30) ocurre algo parecido cuando Telifrón, durante el banquete celebrado en casa de Birrena, narra una fábula que guarda bastantes paralelismos con la de Nicerote y sirve, como esta, para reforzar el efecto cómico del pasaje, resuelto en risas explícitas (Apul. *Met.* 2.31.1³³⁰). Es decir, el terror y lo sobrenatural se combinan sutilmente en el engranaje cómico de la escena petroniana.

Como sucede a menudo en los discursos de los libertos, la forma de expresarse de Nicerote durante su relato sirve como recurso de caracterización. El *sermo vulgaris* denota su humilde extracción social, abundando en el caso de Nicerote en vulgarismos como *coponis* por *cauponis* (Petr. 61.6) o *fefellit* por *falsus* (Petr. 61.8) y extraños neologismos como el hápax *bacciballum* (Petr. 61.6) (Schmeling 2011: 254).

La lengua de Nicerote se caracteriza además por una sintaxis apresurada, con predominio de frases cortas, y frecuente yuxtaposición, indicios formales de la literatura de lo grotesco (Callebat 1998: 101-111). La relación con la fealdad ridícula, que era para los antiguos fuente de lo cómico (Aristot. *Poet.* 1449b, Cic.

³³⁰ *cum primum Thelyphron hanc fabulam posuit, conpotores vino madidi rursum cachinnum integrant* “en cuanto Telifrón terminó este relato, vuelven de nuevo a carcajear los que andaban bebiendo empapados en vino”.

de *Orat.* 2. 236), es evidente y apoya con vigor la interpretación simbólica que pretendo dar ahora al pasaje de Nicerote.

La *Cena Trimalchionis* establece un férreo conflicto entre este universo de libertos de raigambre vulgar, pero ascendidos en virtud del medro monetario, y los estudiantes de retórica que asisten al banquete. El ejemplo más relevante de este último colectivo parece ser, desde nuestra perspectiva lectora, Encolpio. Lógicamente, el hecho de que la voz narrativa pertenezca a un miembro de este corrupto cuerpo social, debería decantar el conflicto de intereses en favor del mismo, pero la presentación de las palabras de Nicerote puede revelar una actitud más ambigua de lo que cabría esperar.

Tras estos presupuestos, podrá entenderse mejor el sentido del razonamiento siguiente. Durante el proemio que precede a la fábula, Nicerote ha afirmado:

itaque hilaria mera sint, etsi timeo istos scholasticos, ne me [de]rideant. viderint:
narrabo tamen; quid enim mihi aufert qui ridet? satius est rideri quam derideri
(Petr. 61.4).

Así que ¡venga alegría sin más! Pero sufro temor por el hecho de que esos retóricos se rían de mí. Allá ellos: lo contaré de todas formas; ¿qué me roba quien se ríe? Es preferible que se rían de mí a que se burlen³³¹.

Esta introducción, junto con el cuento de Nicerote, fue abordada por Plaza (2000) en términos simbólicos de inversión de situaciones, pues es posible establecer paralelismos entre el conflicto latente en la *Cena* reseñado arriba y el cuento del mutante licántropo (*versipellis*), resuelto de este modo:

³³¹ El pasaje ha sido discutido por la crítica textual, habida cuenta de la ilógica semántica que proporcionaba la lectura de los manuscritos *ne me derideant* con lo que se dice a continuación. Scheffer en lugar de atetizar el proverbio optó por cambiar *viderint* por *riserint* (Müller 1995⁴). Sobre el modo de aparentar recelo al hablar ante un auditorio más culto para introducir historias, vid. Panayotakis 1995: 92.

intellexi illum versipellem esse, nec postea cum illo panem gustare potui, non si me occidisses. viderint alii quid de hoc exopinissent; ego si mentior, genios vestros iratos habeam (Petr. 62.13-14).

Comprendí entonces que era un mutante, y después de eso no pude volver a probar bocado con él, ni aunque me mataras lo haría. Allá lo que piensen los demás sobre esto; si miento que vuestros genios se pongan en mi contra.

Según esta interpretación, el temor que manifiesta Nicerote (Plat. *Sym.* 189b) (Courtney 2001: 104) ante la potencial burla incrédula de los *scholastici* (*ne me derideant*), se convertiría en triunfo final de los libertos dentro del propio relato, al no conseguir el hombre lobo –que representaría el papel del *scholasticus*– burlarse por completo de los personajes del cuento. En efecto, antes de consumir del todo sus fechorías, uno de los criados le atraviesa el cuello con una lanza (Petr. 62.11). La marca textual de este paralelismo entre conflicto y narración se vislumbra en una expresión de Melisa, la mujer que habría narrado a Nicerote la entrada del licántropo en su hacienda: *nec tamen derisit* (Petr. 62.11) (“y sin embargo no se burló”).

Tal interpretación es altamente estimulante, sin duda: el auténtico temor de Nicerote, lo que parece herir su amor propio en realidad, es el sarcasmo de los *scholastici*, no una posible reacción de incrédula risa. Esta aprensión parece, a su vez, confirmada por la más que probablemente irónica apostilla de Encolpio, *haec ubi dicta dedit* (Petr. 61. 5) (“cuando hubo dicho estas palabras”), frase de Lucilio empleada también por Virgilio y convertida ya en fórmula habitual (Lucil. 1.18, Verg. *A.* 2.790³³²). Tan elevado referente está descubriendo el desprecio del narrador hacia el lenguaje del torpe liberto.

Una exégesis de este tipo incide, sin duda, en la posible intención moral que subyace en la importancia que otorgaría Petronio a este conflicto central. Sin embargo, todo este entramado es susceptible de analizarse a la inversa, para

³³² También en Lucano se encuentra la secuencia *haec ubi dicta* (Luc. 2.500), que puede leerse igualmente en Verg. *A.* 1.81.

lo cual habría que preguntarse otra vez de qué forma puede explicarse el hecho de que una historia terrorífica sea capaz de contribuir al éxito de un escenario eminentemente cómico.

La introducción de Nicerote tiene mucho de exordio retórico y *captatio benevolentiae*, elementos formales discursivos bien conocidos por Encolpio y los suyos, de lo que se infiere la intención de aquel por ganarse a sus oyentes más hostiles. Se pone en escena a través de un sutil armazón narrativo mediante el que Nicerote toma la voz en un segundo nivel como narrador intradieгético. Para lograr esta transición, Petronio se sirve del diálogo interno que se produce entre el liberto y Trimalquión. Esta cesión narrativa, típica de historias insertas en otras, permite a Petronio, no solo desarrollar un modelo sancionado por la tradición, sino, en su más alto grado de expresión artística, elaborar una variedad tonal capaz de sugerir nuevas perspectivas al espectro narrativo de la obra³³³.

Sin embargo, tal cesión no siempre se opera de la misma forma, y su desarrollo puede revelar parte de la intención del autor. En el caso de la *Matrona Ephesi*, por ejemplo, podemos leer una narración en estilo indirecto de Encolpio que da pie a que Eumolpo cuente su historia. La extensión de la misma y su continuidad provoca, por momentos, que incluso nos olvidemos de la trama central y detengamos nuestra atención en el cuento *per se*. Un ejemplo extremo de tal fenómeno es la fábula de Psique y Cupido en la novela de Apuleyo³³⁴.

En este caso, desde la propia presentación de la historia y ante su brevedad, parece obvio que Petronio pretende que no nos olvidemos en ningún momento de que hay un individuo contando una historia, de que su actitud hacia ella es

³³³ Como ocurre en el resto de cuentos del *Satyricon*, como la *Matrona Ephesi* (Petr. 111-112) y el *Puer Pergami* (Petr. 85-87), aunque en este último caso, a causa de la deficiente transmisión de los pasajes anteriores, desconocemos el modo en que se operaba la cesión. Lo mismo sucede en Apuleyo (Apul. *Met.* 1.5-14).

³³⁴ La amplitud del relato insertado ocupa parte del libro 4, todo el 5 y casi todo el 6, es decir, una quinta parte de la obra entera.

tan importante como su presencia misma. Por eso podemos encontrar a lo largo de la narración nuevos comentarios de Nicerote que afectan a la credibilidad de su cuento (*nolite me iocari putare; ut mentiar, nullius patrimonium tanti facio* [Petr. 62.6] “no penséis que estoy bromeando; no creo que el patrimonio de nadie sea tan grande como para hacerme mentir”) o apelan a su auditorio (*sed quod coeperam dicere* [Petr. 62.7] “pero lo que había comenzado a decir”).

Esto no se encuentra en la fábula del muchacho de Pérgamo, a pesar de tratarse de un pasaje de extensión similar. Sí aparece en cambio en las historias de terror que pueden leerse en la novela de Apuleyo. El nexo común entre ellas es, así, el terror, lo sobrenatural, la fantasía de un submundo habitado por brujas, hombres lobo y muertos vivientes, que se presenta, por ende, como si fuera real.

Si volvemos la vista al pasaje comentado, se percibirá la profusión de léxico perteneciente al campo semántico de la risa y el gozo (*gaudimonia, hilaria, derideant, ridet, rideri, derideri*). Toda la polémica la centra Nicerote en la posibilidad de que los *scholastici* se rían o se burlen de él ante una historia en cuya veracidad insiste pasmosamente. Su recelo es vencido finalmente con decisión: *narrabo tamen*, afirma.

Esta determinación última es una clara marca textual de un choque esencial entre realidad y fantasía, verosimilitud e incredulidad. Puede estar aquí la clave del problema: muchos estudiosos del fenómeno cómico han destacado a menudo la atmósfera irreal u onírica, de ensueño, que surge de la comedia (Bergson 1900: 66-72). En la comedia se establece un conflicto entre la tenue frontera de la realidad y su imitación frente al resbaladizo dominio de la fantasía.

Aquí, la conciencia del acto narrativo impide que la historia del licántropo de Capua pase automáticamente al campo de la imaginación pura. Ahí se explica

la confluencia de la risa y la burla, de lo cómico en fin: en la meditada y proyectada exposición de un relato que no alcanza a penetrar por completo en el terreno del ensueño, pues se presenta como si fuera real, pero se impregna de él. Racionalizar moralmente todo este proceso significa poner gradación a una fantasía, la cómica, que, por naturaleza, escapa a los límites de la razón.

Tabla 9: Hombre lobo

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
El hombre lobo	61.1-5, 61.4, 62.13-14	Conflicto interno entre los libertos y los <i>scholastici</i>
		Choque entre realidad y fantasía, verosimilitud e incredulidad

4. EXPRESIÓN FÍSICA DEL SENTIMIENTO Y SU VALOR SIMBÓLICO

La expresión verbalizada del sentimiento en el texto de Petronio ha sido ampliamente analizada en su vertiente cómica, esto es, en la expresión de la risa y la tipología del humor del *Satyricon* (Ruden 1993, Plaza 2000). La perspectiva del análisis que sigue intenta ahondar en la contraposición vigente de dicho fenómeno humorístico con la recurrencia de la lágrima y el llanto: es posible concluir que el papel estructural de este motivo refuerza la indudable relevancia de la risa en Petronio.

Son fundamentales en este sentido las ideas de Plaza, a cuyo trabajo me he referido en varias ocasiones en el curso de este trabajo (supra: 13). Esta autora escribe a partir de los supuestos desarrollados por Callebat (1998), para quien la risa es un motivo ambivalente. La risa sería, fundamentalmente, un motor de subversión o de inversión sistemática de roles y situaciones que estaría, por tanto, en la base del conflicto paradigmático que se percibe en el *Satyricon* respecto a los prejuicios de verosimilitud contradichos en su curso y naturaleza.

Plaza (2000: 10) entiende que el estudio insistente de un motivo particular es uno de los recursos más importantes para aprehender el auténtico sentido de la obra. Este planteamiento es semejante al de esta tesis si bien restringe el tratamiento a un único *leitmotiv*, enfatizando su relevancia y potenciando las eventuales ramificaciones exegéticas que es capaz de sugerir. Así, el léxico de la risa y el sarcasmo –su concreción verbal, en definitiva– se yergue como un indicio de celebración del proceso de inversión que se produce en el *Satyricon*, a la vez que parece ridiculizarlo en otros pasajes (2000: 10).

Encolpio es el resorte receptor y emisor de la manifestación física del humor: el proceso de inversión y su papel como árbitro y sufrido paciente de los aspectos más chocarreros del curso de los acontecimientos lo coarta y reprime. Según Plaza (2000: 68-69), la risa priápica “deprives him of control over his own story and his interpretation of his own role in it”.

O lo que es lo mismo, Encolpio canaliza la risa en su propia falta de control de sí mismo. El humor en el *Satyricon* surge a menudo de situaciones inesperadas que confunden al crítico y deleitan al lector, pero su narrador y protagonista actúa con suficiente ingenuidad, tanta como para reprimir su fortaleza anímica. Hay disfunción en el proceso de caracterización de Encolpio. Algunas veces su voz se burla de las desviaciones más flagrantes del orden establecido, como cuando Trimalquión entra al banquete (Petr. 32.1) pero otras participa de ellas, como cuando se encuentra con Ascilto por primera vez (Petr. 7.5). Otras incluso es objeto mismo de la censura o el desprecio inherente a la reacción cómica (Petr. 11.2, 29.2, 65.5, 126.8).

Plaza (2000: 68) afirma en este sentido:

Their laughter [i.e. la risa de Ascilto hacia Encolpio] abruptly shakes the reader out of the narrator's naïve and often misguided interpretation, and seeing that the laughter is not explicitly dismissed in the text as either groundless or undeservedly cruel, this seem to be a strategy that considerably undercuts the validity of the narrator's viewpoint.

Siendo interesantes todas estas ideas, no pueden soslayar el implícito problema de que ignoran la interrelación de un motivo importante con otros complementarios, incluso desde la oposición misma de sus contrarios. El llanto está presente en el *Satyricon* con suficiente reiteración como para justificar el estudio exegético. Curiosamente, las conclusiones pueden ser bastante parecidas a las que plantea la propia Plaza en su trabajo: las lágrimas y el llanto aportan énfasis estructural a la inversión de roles y el clima de saturnales que gobierna el *Satyricon*.

En efecto, pretendo demostrar en las siguientes páginas que la tristeza se revoca en Petronio a sí misma, expresada y concretada en el llanto formal, y simboliza ante todo la concepción cómica que gobierna el difuso y ambivalente universo de Encolpio. Dicho de otra forma más sencilla, el llanto y la risa son,

en el *Satyricon*, casi la misma cosa o son simplemente intercambiables entre sí.

4.1. Risa que parece llanto

No es mi intención hacer un recorrido exhaustivo por todas las apariciones formales de *rideo* y sus derivados, que son muy numerosas como puede apreciarse en el señalado estudio de Plaza (2000: 10). Al contrario, se trata de observar una representativa selección de pasajes estratégicos donde se puede apreciar que el funcionamiento de la risa, además de favorecer el clima de inversión, sirve de elemento cohesionador y caracterizador por su naturaleza irónica, hasta el extremo de que puede entenderse en, otra vez, inversión radical, casi como símbolo de su contrario, tristeza, llanto y amargura. De igual manera sucederá en el caso de las lágrimas que, en la figuración del dolor, tienen un importante matiz cómico que potencia esa idea de pérdida de control de Encolpio que aparece en la teoría de Plaza.

En el episodio de la orgía de Cuartila (Petr. 16-26.6) hay dos concurrencias de la risa que han captado especialmente mi atención:

protendo igitur ad genua vestra supinas manus petoque et oro ne nocturnas
religiones iocum risumque faciatis neve traducere velitis tot annorum secreta,
quae vix tres homines noverunt (Petr. 17.9).

Así que os tiendo mis manos inclinadas antes vuestras rodillas, pido y os ruego
que no convirtáis los rituales nocturnos en motivo de chanza y risa, y no
pretendáis revelar los misterios de tantos años, que apenas mil personas
conocen.

complois deinde manibus in tantum repente risum effusa est ut timeremus
(Petr. 18.7).

Tras dar unas palmadas de aplauso se puso a reír súbitamente, de tal manera
que sentimos miedo.

En el primer caso, Cuartila expresa en forma de súplica temerosa su miedo a que los jóvenes revelen los misterios priápicos de los que han sido testigos en algún momento perdido pero referido en este mismo episodio. El propio devenir de la escena va a definir la auténtica intención de las palabras de la sacerdotisa: en realidad no está pidiendo, está prohibiendo³³⁵ pero la estructura de súplica de su censura no permite a Encolpio entenderlo así. Ellos actúan como si estuvieran accediendo a cumplir su deseo –que implica además, según explica Cuartila, curación, sanación de un sufrimiento indecible– pero no saben que en lugar de ello se están preparando a una eclosión de júbilo tormentoso, concretado en forma de la extravagante orgía que se dibuja a continuación.

Como ya hemos referido anteriormente (supra: 151), Petr. 18.7 marca formalmente un cambio de ánimo que es inesperado para Encolpio mucho más que para el lector, señala por ello su propia conciencia simbólica: en esa risa de Cuartila, mímica, teatral, se quiebra para el personaje el principio de pertinencia, la convención de lo esperado. En realidad, las carcajadas de la sacerdotisa son motivo de temor³³⁶ (*timeremus*) con razón porque son potenciales portadores de dolor. Cuartila reprime prohibiendo la risa de Encolpio, Ascilto y Gitón pero libera la suya misma volcándola al espectro opuesto e inverso de su apariencia literal.

Otros ejemplos durante la *Cena Trimalchionis* parecen apoyar esta lectura trágica y amarga de la risa en Petronio. Así, en el contexto de la exposición de las incontinencias corporales que ya hemos tratado anteriormente (supra: 260), la reacción de Fortunata, la esposa de Trimalquión, es muy oportuna a nuestra tesis:

³³⁵ Tal y como observa Plaza (2000: 75), Encolpio y los demás no están en posición de reírse y, además, protestan contra la satírica risa de Cuartila y las demás (Petr. 16.3 y 17.9) pese a que son fácil blanco de sátira (Plaza 2000: 82).

³³⁶ La escena es un neto ejemplo del clima de inversión que domina la obra (Plaza 2000: 78) al tiempo que vemos cómo la risa funciona como pleno instrumento de humillación.

rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere?

(Petr. 47.5).

¿Ríes, Fortunata, tú que acostumbras a provocarme insomnio por la noche?

La reacción de risa de Fortunata responde exactamente a los presupuestos encerrados en la teoría de la reacción al cuerpo incontinente y a la concepción del cuerpo cerrado tal y como la expresa Bajtin (1965: 250-304). Pero si tenemos en cuenta el sarcasmo de Encolpio como narrador, podemos observar fácilmente cómo el punto de vista de este quiebra la postura cómica de las reacciones normales de la comedia interior del banquete con una risa satírica y que, ante todo, censura:

subinde castigamus crebris potiunculis risum.

(Petr. 47. 7)

Reprimimos al punto la risa con un trago tras otro.

Hay represión porque no quieren reírse del discurso eruptivo de Trimalquión, que parece tomarse en serio el asunto de las incontinencias en la mesa pero que, en realidad, cuida el escenario cómico al extremo de devolver a Fortunata su crítica con una alusión a la lógica natural del ronquido (*me nocte desomnem facere*). Si miramos con cuidado la imbricación de las dos risas, la que reprimen los comensales y la que reprime Trimalquión a su esposa, convendremos en que el poderío de la influencia del anfitrión de la cena es de largo alcance y no es fácil determinar quién se está riendo de quién o si esas risas no tienen más apariencia de lamento de la propia ingenuidad.

De manera semejante, la acumulación lingüística cómica deviene risa (Plaza 2000: 126³³⁷) y olvido de lo que motivó la carcajada, tal y como sucede en la vida cotidiana cuando uno intenta recordar los chistes que tanto le hicieron reír:

³³⁷ "The puns at 56.8-9 and the laughter greeting them are connected to a general accumulation of linguistic activity on the part of Trimalchio and his household".

diu risimus: sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae
(Petr. 56.9).

Estuvimos riendo un buen rato: hubo seiscientos de este estilo pero ya los dejó atrás mi memoria.

La naturalidad con la que Encolpio refiere un hecho perfectamente ordinario y reconocible por la lógica del lector es, cuando menos, indicio y motivo de sospecha. El olvido se relaciona íntimamente con una voluntaria negación del recuerdo. La truculenta ingeniosidad de Trimalquión se combina con la repulsa moral narrativa, que se va haciendo más explícita a medida que avanza el banquete. En realidad, la celebratoria risa de los comensales es una carcajada que resuena sardónica y virulenta. Otra vez simboliza la desidia del que evita el conflicto.

Así, la única concurrencia de la risa en la *Cena Trimalchionis* en la que se expresa abiertamente dicho conflicto³³⁸ aparece después de que Hermerote reprende a Ascilto sus violentas carcajadas (Petr. 57.1):

et 'quid rides' inquit 'vervex? An tibi non placent lautitiae domini mei? Tu enim beatior es et convivare melius soles (Petr. 57.2).

¿De qué te ríes, imbécil? ¿Es que no te agradan las finuras de mi señor? Desde luego que tú eres más venturoso y acostumbras a dar mejores banquetes.

De hecho, Ascilto se ríe abiertamente, al contrario que la represión vigente en otros comensales como el propio Encolpio, pero la actitud de Trimalquión no es de censura o reprensión como en el caso de Fortunata (Petr. 47.5). Ascilto es un personaje vigoroso, como hemos visto ya, es ese opuesto descarado y eminentemente libre del personaje Encolpio, limitado por su impotencia general, proyectada a todo su cuerpo desde la concreta incapacidad fálica

³³⁸ Para Plaza (2000: 131-132) la escena retrata el único escenario de conflicto netamente abierto en la *Cena*.

mostrada en momentos concretos. Por eso, Ascilto vive relajadamente la invectiva de Hermerote y su actitud vuelve a enfatizar la poca sustancia moral del propio Encolpio.

Otra interesante concurrencia del motivo de la risa, de gran relevancia formal además de suceder a la historia inserta más conocida y elegante, la de la *Matrona Ephesi* (Petr. 111-112), se focaliza en el vínculo que existe entre la diversa reacción de los personajes que oyen el cuento con el de los potenciales receptores del mismo fuera de la propia trama³³⁹: en efecto, existe un paralelo implícito y marcado entre el modo en que reciben los marineros y los protagonistas la moraleja de la historia, misógina y unidireccionalmente cómica, y cómo lo podrían hacer los propios lectores.

En uno y otro sentido la variedad receptiva favorece el equilibrado canto al triunfo de la vida sensual que significa el cuento de la *Matrona*:

risu excepere fabulam nautae, [et] erubescete non mediocriter Tryphaena vultumque suum super cervicem Gitonis amabiliter ponente. At non Lichas risit, sed iratum commovens caput 'si iustus' inquit 'imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci'

(Petr. 113.1-2).

Los marineros recibieron entre risas el relato, mientras Trifena se ruborizaba bastante mientras ponía con cariño su rostro sobre el cuello de Gitón. Sin embargo, Licas no se reía sino que por el contrario meneaba indignado la cabeza diciendo: "Si el que gobernaba hubiera obrado en justicia, debería haber devuelto a su tumba el cuerpo del padre de familia y clavar en la cruz a esa mujer".

Hay tres reacciones perfectamente graduadas aquí en tricolon creciente. El recurso estilístico no es gratuito porque subraya a la perfección el progresivo

³³⁹ Plaza (2000: 181) afirma que aquí se produce la unión reactiva entre la figura del lector crítico y los personajes al mismo tiempo que se enfatiza el triunfo de la vida sensual.

ajuste conceptual de la actitud de los personajes: primero los marineros que ríen con alegría –expresión concisa y breve–, luego Trifena que siente rubor, dada su naturaleza femenina y la implícita crítica a la misma –en un pasaje de mayor extensión–, finalmente Licas que se indigna verdaderamente, se irrita y propone un castigo para la mujer –en la parte más larga.

La oposición se establece formalmente por el enormemente efectivo uso de la conjunción adversativa *at* y el laconismo que le sigue (*non Lichas risit*). El nexos está usado con propiedad y subraya con claridad el cariz de los opuestos. A misma historia dos reacciones diferentes marcadas por la presencia de facto o por defecto de la risa y matizadas por el rubor mismo de Trifena. La amplitud del tercer elemento del colon, esto es, la queja de Licas, anula retóricamente la festiva hilaridad de los marineros. No olvidemos, además, que es el dueño del barco y que su parecer ha de ser palabra de ley (Pecere 1975: 144).

Un pasaje posterior muestra, a diferencia del difícil y sensual estereotipo milesio de la *Matrona Ephesi* con su carga misógina, la versión opuesta de la naturaleza femenina: Circe, ante Encolpio, se hace fuerte y reivindica su papel triunfante y dominador (Plaza 2000: 90) en lo erótico a través de su sonrisa.

delectata illa risit tam blandum, ut videretur mihi plenum os extra nubem luna proferre (Petr. 127.1).

Encantada ella, rio con tal dulzura que me dio la impresión de que su boca era la luna llena saliendo entre las nubes.

La risa de Circe es familiar: con su alusión a Catulo y Horacio (Catul. 51.5, Hor. *Od.* 1.22.23-24), el deslumbramiento de Encolpio se lleva hasta el extremo hiperbólico de mezclar la percepción (*videretur*) con el delicado matiz inaprehensible de la ternura en la sonrisa, que es otra instancia poética (Walsh 1970: 106-107) en el discurso de Encolpio. Como ya sabemos, esta risa se va a trocar en lamento apenas suceda el acceso de impotencia del joven, y por ello es símbolo anticipatorio de frustración.

Finalmente, no parece inconveniente mirar qué sucede en el caso de la risa misma del propio Encolpio. Existe un pasaje en el que su presencia actúa como arma irreverente contra las propias frustraciones, en concreto durante el tratamiento que Enotea le aplica para sanarlo de sus desgracias amorosas (Petr. 134-138.2). Subida en una silla vieja, la anciana bruja se cae y la situación es, sin más, deliciosamente cómica para Encolpio (Plaza 2000: 206):

consurrexi equidem turbatus anumque non sine risu erexi (Petr. 136.3).

Aparecí al punto bastante sorprendido y me encargué de levantar a la vieja no sin dejar de reírme.

Aquí la risa es natural, fresca, espontánea, es el símbolo e indicio de un momento de alivio para Encolpio. En lugar de evocar al contrario, su reacción parece genuina –no exenta de crueldad, cierto es–. Por una vez, Encolpio recuerda a Ascilto y su desfachatez pero, primero, el acto de reír es simultáneo al de ayudar a la anciana y, segundo, esto sucede en medio de una gran desgracia para el joven. El alivio de la risa actúa como remanso formal pero evoca y transmite una vez más la idea de sufrimiento del actor protagonista.

Tabla 10: Risas

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Risa de Cuartila	17.9, 18.7	Represión y sufrimiento. Amargura
Risa en la <i>Cena Trimalchionis</i>	47.5, 47.7	Represión y sufrimiento. Amargura
	56.9	Olvido por hastío
Risa	57.2, 127.1	Frustración de Encolpio ante el vigor de Ascilto, ante su impotencia a la vista de la belleza
	113.1-2	Frustración de Licas
	136.3	Alivio fugaz de Encolpio

4.2. Llanto que puede parecer risa

El significado simbólico del llanto parece tan evidente que es ignorado en buena parte de los repertorios de motivos que he manejado durante la elaboración de esta tesis (Ferber 1999, Cirlot 1969). Obviamente, la representación plástica o literaria del llanto y las lágrimas evocan inmediatamente dolor, sufrimiento, padecimiento y de tal modo existen ejemplos sin número. Por ello, cualquier uso que se desvíe de esa lectura unívoca implica una ruptura del paradigma enormemente osada y creativa (Rimell 2002: 8³⁴⁰). Y algo así parece suceder en el *Satyricon*, a la vista de los breves pasajes que me propongo analizar a continuación.

El papel del llanto es cómico y exagerado cuando no es, simple y llanamente, falaz e hipócrita. A tal punto entiendo que Petronio desarrolla sutilmente este programa simbólico, que es posible postular una relevancia estructural en el mismo con idéntica importancia que la risa. Igual que aquella, eleva el tono de inversión de la parodia petroniana y actúa exactamente con su mismo sentido simbólico. Su papel refuerza los aspectos caracterizadores de Encolpio y pone de realce, otra vez, su innata debilidad.

Uno de los temas que se extiende y aparece de forma recurrente en el *Satyricon* es el conflicto amoroso presente en la relación triangular de Ascilto y Encolpio con el efebo Gitón³⁴¹. Incluso cuando Ascilto parece desaparecer definitivamente (Petr. 97.7), Encolpio sufrirá por las avanzadillas amorosas de Eumolpo, quien parece ocupar argumentalmente el lugar que Ascilto desempeñaba desde el arranque del texto que conservamos (Schmeling 2011: 21). En ciertas instancias de esta trama amorosa que tanto preocupa a Encolpio y que pone de relieve sus limitaciones, las lágrimas surgen como un elemento previsible a simple vista pero como calculado factor de reflexión literaria en su lectura profunda:

³⁴⁰ “The *Satyricon* enacts, through concatenations of images and metaphors, the difficulties and double binds implicit in reading (this text)”.

³⁴¹ Walsh (1970: 26) observa que la relación triangular constante, aún mudando a Ascilto por Eumolpo posteriormente, es típica del mimo y lo evoca con precisión.

cum quaererem numquid nobis in prandium frater parasset, consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit (Petr. 9.2).

Al preguntarle si mi amor nos había preparado algo para almorzar, se sentó el niño sobre el lecho y se enjugó con el pulgar las lágrimas que le brotaban.

Encolpio se encuentra a Gitón en una esquina, triste y cabizbajo³⁴² (Petr. 9.1) porque Ascilto ha intentado abusar de él. En ese contexto narrativo, el acto de limpiarse las lágrimas con el pulgar tiene connotaciones teatrales más que evidentes (Panayotakis 1995: 14); desconocemos hasta qué extremo la actitud del muchacho es forzada, fingida o sincera. En las palabras de Encolpio como narrador se explicita la naturaleza de su relación –concretamente con el término *frater* (Mart. 2.4.3)– de lo que se infiere que el grado de intimidad de ambos justifica el manejo de las actitudes por parte de quien tiene la llave del triángulo amoroso, esto es, Gitón.

A la larga y en retrospectiva, dado que Gitón se decantará por Ascilto en el momento en el que se le dará a elegir entrambos (Petr. 80.6), da la sensación de que las teatrales lágrimas del efebo son una máscara elegida para confundir el ego de Encolpio y maquillar la burla conjunta de aquellos contra este. Esa manipulación –muy bien reproducida en la película de Fellini (1969)– se concretiza en la cadencia (*manantes*) del llanto de Gitón. El modelo de esta actuación se adecúa exactamente al texto de Séneca que refiere, en relación con el pasaje, Panayotakis (1995: 14):

artifices scaenici, qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur verecundiam. Deiciunt enim vultum, verba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt (Sen. *Ep.* 11.7).

Los artistas del escenario, que imitan los sentimientos, que expresan el miedo y la zozobra, que representan la tristeza, imitan la vergüenza con gestos: bajan el rostro, hablan muy flojito, clavan la vista en el suelo y la dejan ahí.

³⁴² La actitud de Gitón, de pie (*stantem*), es paralela a la que tiene en Petr. 91.1 cuando se reencuentra con Encolpio (*parieti applicitum*).

La conexión con Séneca sirve para enfatizar aquí el mecanismo rígido, previsible y directo del manejo teatral de la escena por parte de Gitón. Esta hipocresía –en el sentido originario de la palabra– es un rasgo peculiar de los devaneos amorosos del triángulo, pues a menudo observamos que el conflicto amoroso plantea a Encolpio reacciones drásticas que lo muestran, a nuestros ojos, más ingenuo que cualquiera de sus dos compañeros³⁴³. Así, las lágrimas de Gitón vuelven a aflorar cuando, concluido el banquete en casa de Trimalquión, se produce en la posada la definitiva riña por los favores del niño (Petr. 79.12)³⁴⁴:

inter hanc miserorum dementiam infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebaturque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra (Petr. 80.3).

En medio de esta lamentable locura, el desgraciadísimo chiquillo nos tocaba a uno y otro las rodillas en medio de su llanto y suplicaba con ahínco que tan humilde posada no fuera testigo de una nueva Tebas ni contamináramos con sangre de los dos el carácter sagrado de nuestra preclara amistad.

La exageración retórica de las palabras de Encolpio alcanza aquí uno de sus momentos culminantes. A decir de Schmeling (2011: 336):

The triad of E.-Giton-Ascyrtos is inherently unstable, and E. colours the episodes of this instability as though they were scenes from major literary works.

Encolpio se regodea en el símil épico, en la alusión a los Siete contra Tebas, donde los dos jóvenes desempeñan el papel de Eteocles y Polinices y Gitón el rol femenino de Yocasta –y no es la primera vez que representa el papel de

³⁴³ Encolpio reacciona siempre de manera dramática y exagerada, histriónica, a sus desengaños, como se ve en Petr. 81.1, cuando se retira por tres días a un lugar apartado en la playa.

³⁴⁴ El texto tiene inequívoco sentido erótico: *'age' inquit 'nunc et puerum dividamus'* “venga –dijo– ahora partamos por la mitad al muchacho”. La broma recuerda frases típicamente plautinas (Pl. *Aul.* 283).

una heroína mítica³⁴⁵—. Esa obsesión por sublimar hasta el extremo sus ordinarias riñas eróticas es otro rasgo esencial del narrador, pero también prepara el escenario para el descontrolado *pathos* dramático que sucede a los desencantos padecidos por el protagonista.

En efecto, cuando todo parece indicar que Gitón va a elegir a Encolpio, el niño escoge marcharse con Ascilto, de quien se ha quejado en ocasiones anteriores (Petr. 9.4-5). La decepción de aquel (Petr. 80.6) parece subrayar o enfatizar que todas esas lágrimas teatrales de Gitón son, en realidad, una burla irónica y una hiriente risa que tendrá su eco en los lamentos posteriores de Encolpio, acaso las lágrimas más sinceras del texto porque son llanto de autocompasión:

nec diu tamen lacrimis indulsi, sed veritus ne Menelaus etiam antescholanus inter cetera mala solum me in deversorio inveniret, collegi sarcinulas locumque secretum et proximum litori maestus conduxī (Petr. 81.1).

No me di mucho tiempo a las lágrimas sino que, como sentía el temor de que Menelao, el auxiliar de la escuela, entre las demás desgracias, me encontrara a mí solo en la posada, recogí mis maletillas y triste me marché a un lugar apartado y próximo al mar.

Hay una evidente voluntad de esconder las lágrimas y el sufrimiento. Encolpio se retira a un lugar apartado (*sarcinulas locumque secretum et proximum litori*) donde se produce la conexión extensiva de las lágrimas con el mar. El lugar escogido no parece gratuito: como en la ocasión de la diatriba contra su falo (Petr. 132.9-10) (supra: 185), el desgraciado y lamentable joven busca el refugio de la soledad y esto es definido por Petronio en un escenario oportunamente desolado. El adjetivo *maestus* en posición predicativa se realiza con énfasis para denotar que las lágrimas de Gitón se han vuelto una burla reactiva ante la que solo cabe el lamento.

³⁴⁵ Al intentar huir de la casa de Trimalquión adopta el rol de Ariadna (Petr. 72. 7-9).

No son menos falsas y teatrales las lágrimas de Cuartila. En efecto, toda la parte que precede a la escena orgiástica y al instante de inflexión que supone Petr. 18.7, está adornado por las lágrimas de la sacerdotisa que revela en sus palabras un aparente temor por la posible revelación de los secretos:

sedensque super torum meum diu flevit. ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus verbum, sed attoniti expectavimus lacrimas ad ostentationem doloris paratas (Petr. 17.2).

Sobre mi lecho lloró durante un largo rato. Ni siquiera en ese momento dejamos escapar una palabra, sino que patidifusos admirábamos las lágrimas dispuestas para manifestación de su dolor.

secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit gemitibusque largis concussa tota facie ac pectore torum meum pressit (Petr. 18.1).

Después de esta súplica, se puso a llorar otra vez, a martillar su aspecto con lamentos sin límite y, por último, con su pecho empujó mi lecho.

Incluso Encolpio, desde el punto de vista del narrador, manifiesta la desconfianza que siente el protagonista del *Satyricon*. A continuación de esta evocadora descripción del llanto, afirma:

ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu bonum animum habere eam iussi (Petr. 18.2).

Yo, turbado a la vez por la compasión y por el miedo, la exhorté a mostrar mejor disposición de ánimo.

Desconocemos las razones concretas y específicas por las que Encolpio siente este temor, pero lo cierto es que las lágrimas de Cuartila no le infunden confianza. La percepción que tiene de ellas es confusa, siente lástima por ella pero a la vez teme que este llanto sea un indicio de que las cosas, tal y como va a suceder, se vayan a poner feas para ellos. Existen marcas en el discurso

que demuestran cómo Encolpio va percibiendo la artificiosidad del lloro de Cuartila: el sintagma *lacrimas ad ostentationem doloris paratas*, especialmente el participio, fundamentan la construcción sutil del enunciado. Esa preparación específica, esa voluntad de Cuartila de estereotipar su manifestación del dolor, subraya la necesaria vacuidad del llanto.

Pero esa vana perspectiva de las lágrimas, reverso y sinónimo conceptual de la risa, está mucho más exagerada en alguna de las concurrencias que podemos leer en el episodio de la *Cena Trimalchionis*. Un ejemplo llamativo se encuentra en el episodio de los equilibristas (*petauristarii*), durante el cual un muchacho escala hasta lo alto de una escalera y luego cae. Recordemos el paralelismo con la escena de Enotea (Petr. 136. 1-3), donde también se produce una caída cómica resuelta en risas por Encolpio:

conclamavit familia, nec minus convivae, non propter hominem tam putidum, cuius etiam cervices fractas libenter vidissent, sed propter malum exitum cenae, ne necesse haberent alienum mortuum plorare (Petr. 54.1).

Gritaron de exclamación los esclavos y también los comensales, no por causa de un hombre tan repugnante que de buena gana lo hubieran visto con el cuello roto, sino porque el banquete finalizara mal y no tuvieran más remedio que llorar a un muerto que ni les iba ni venía.

Por supuesto el accidente forma parte de la calculada puesta en escena de Trimalquión, tal y como sospecha Encolpio (Petr. 54.3). Sin embargo, la aparatosidad y veracidad del número hacen dudar al joven y a sus compañeros de banquete, y el hipérbaton cómico se estira focalizando en la estupidez de un eventual llanto toda su preocupación. Los comensales no sienten ninguna compasión por el equilibrista pero sí por ellos mismos: están cansados de soportar el ritmo abrumador de la complacencia hacia Trimalquión. Petronio vuelve a emplear el motivo del llanto para enfatizar la falsedad impostada del universo del *Satyricon*, como epítome de la hipocresía.

Y no hay lloro más falso y artificial, teatral en definitiva, que el que sucede a la lectura del grotesco epitafio fúnebre de Trimalquión:

haec ut dixit Trimalchio, flere coepit ubertim. flebat et Fortunata, flebat et Habinnas, tota denique familia, tamquam in funus rogata, lamentatione triclinium implevit. immo iam coeperam etiam ego plorare, cum Trimalchio 'ergo' inquit 'cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus?' (Petr. 72.1-2).

En cuanto dijo esto Trimalquión, se puso a llorar a moco tendido. Lloraba Fortunata, lloraba Habinas, luego todos los esclavos, como si estuvieran asistiendo a su funeral, llenaron de lamentos el triclinio. Hasta yo había empezado ya a llorar incluso cuando dijo Trimalquión: “Así que, ya que sabemos que vamos a morir, ¿por qué no vivimos?”.

Es muy curiosa la disposición formal de la construcción asindética, donde se resuelve muy artísticamente el valor adverbial de la conjunción *et*, desplazada en virtud de la insistencia de Petronio por abundar en el verbo *flere* y su duplicada forma personal antes de, en elegante *variatio*, cambiar al verbo *plorare* cuando es el propio Encolpio el que se une al falaz coro de plañideras. Así la insistencia en la vacuidad del acto, en lo vano de su sentido y en la comedia misma que representa formaliza en esta instancia, de igual manera, el valor de inversión que se radica fuertemente en el motivo del llanto.

En el barco de Licas (Petr. 99-113) encontramos un ejemplo concreto de llanto teatral específicamente invocado como tal: es el mismísimo Gitón el que anima a Eumolpo a montar una farsa para escapar de la nave, en las instancias iniciales de la aventura, cuando acaban de descubrir quién es el dueño del barco (Petr. 100.7). No deja de ser curioso, si tenemos en cuenta lo que acabo de referir sobre el llanto fingido del efebo, que Gitón insista justo en la necesidad de que el poetastro simule la mentira con el aderezo de las lágrimas:

'immo' inquit Giton 'persuade gubernatori ut in aliquem portum navem deducat, non sine praemio scilicet, et affirma ei impatientem maris fratrem tuum in ultimis

esse. poteris hanc simulationem et vultus confusione et lacrimis obumbrare, ut misericordia permotus gubernator indulgeat tibi.' (Petr. 101.8).

“Vale –dice Gitón–, convence al timonel para que lleve el barco a algún puerto, claro, con alguna dádiva, y afirmale que tu hermano no soporta el mar y está en las últimas. Podrías darle sustancia a tu comedia desaliñando el rostro y llorando, para que se apiade de ti el timonel conmovido por la compasión”.

No oímos excesivas veces la voz de Gitón a lo largo de lo que conservamos en el *Satyricon* pero en este pasaje se muestra especialmente locuaz, sugiriendo distintos modos de escapar a la furia de Licas y Trifena. Para lo que nos interesa ahora, el efebo se revela como un maestro del disimulo, en concordancia plena con el gusto por el engaño manifiesto que ha practicado hacia su *frater* Encolpio. La frase *poteris hanc simulationem et vultus confusione et lacrimis obumbrare* es una evidencia textual que habla por sí misma.

De igual forma, en relación con un pasaje anterior, sorprende la expresión de Encolpio durante el ataque de celos que sufre tras la reconciliación en el barco, mientras Trifena y Gitón se toquetean en cubierta (Petr. 113.5-7):

inundavere pectus lacrimae dolore paratae, gemitusque suspirio tectus animam paene submovit (Petr. 113.9).

Las lágrimas me inundaron el pecho como fruto del dolor y los gemidos y suspiros casi anegan mi espíritu.

Si recordamos, en Petr. 17.2, en relación a Cuartila, el narrador Encolpio había hablado de *lacrimas ad ostentationem doloris paratas*, esto es, una clase de llanto calculado para funcionar como un símbolo fehaciente del dolor y, según parece sugerir Encolpio, bastante falaz. Es como el llanto que precisamente Gitón sugiere a Eumolpo, como ese *vultus confusione et lacrimis obumbrare* de Petr. 101.8. Tanto el lloro concreto de Cuartila como el potencial de Eumolpo

son simulacros de dolor inexistente que persiguen una reacción de sus receptores. Es teatro con una finalidad. Ahora vemos cómo Encolpio habla de *lacrimae dolore paratae*, una expresión que evoca la otra pero que dice otra cosa, que manifiesta su autenticidad con la sutil diferencia que implica allí el sintagma *ad ostentationem doloris*. De nuevo –como en Petr. 81.1– parece que Encolpio es el único que llora con sinceridad.

La pregunta que sigue a este planteamiento es, lógicamente, cuál es la razón profunda y simbólica de ese llanto de Encolpio, más allá del desencanto amoroso habido con Gitón. He aquí que es posible encontrar algún indicio textual del motivo en las historias insertas que nos permite replantear la cuestión en otros términos. Así, con todos los estereotipos de la criada (Pecere 1975: 59-60) que asiste sufriendo a la viuda de la *Matrona Ephesi*, vemos en el cuento cómo las lágrimas derramadas parecen todo menos insinceras:

assidebat aegrae fidissima ancilla, simulque et lacrimas commodabat lugenti et quotienscumque defecerat positum in monumento lumen renovabat

(Petr. 111.4).

Asistía a la enferma su esclava, leal en extremo, que la acompañaba en el llanto de su dolor y cada vez que fallaba la luz puesta en el sepulcro la renovaba.

El dolor de la mujer parece una proyección misma en intradiégesis del propio de Encolpio. Claro está que, oída la fábula –recibida entre risas (supra: 311)–, ese llanto termina por volverse vacío y estéril –aunque no hipócrita, pues en primera instancia, el sentimiento es sincero–. En la *Matrona* hay un viaje de ida y vuelta entre sinceridad e hipocresía, con fines cómicos y celebratorios pero la ambigüedad de su respuesta dice mucho de su naturaleza.

Así, el llanto parece, sin más, sinónimo de la risa, parece tener su misma función pues actúa siempre como un epítome de la falsedad y, como risa inversa que es, amplifica el programa de inversión de valores que domina el

Satyricon (Plaza 2000: 215). Sin embargo, el de Encolpio no parece tener esta cualidad y los espejos internos, como la viuda de Éfeso que sufre el dolor de la pérdida, no hacen sino enfatizar la singularidad de las lágrimas del protagonista.

Así, leemos cuando la vieja Proseleno lleva a Encolpio junto a Enotea para que lo cure de su impotencia, dándole de escobazos:

ingemui ego utique propter mascarpionem, lacrimisque ubertim manantibus
obscuratum dextra caput super pulvinum inclinavi. nec minus illa fletu confusa
altera parte lectuli sedit aetatisque longae moram tremulis vocibus coepit
accusare (Petr. 134.5-6).

Gemí entonces a causa del manoseo y me hice caer en la almohada cubriéndola con mi mano derecha mientras lloraba a moco tendido. Ella no lloraba menos, afectada, y se sentó en la otra parte del catre y con trémula voz comenzó a lanzar reproches a su larga vida.

No hay mayor sinceridad que la de estas lágrimas de dolor del desesperado y atribulado joven, acompañadas del lamento formal de Proseleno por su larga vida y pesada vejez. El paralelismo de los pasajes que he comentado en la sección de la risa con los que ahora he ido trayendo a colación es evidente: Cuartila, Trimalquión, el barco de Licas, la *Matrona Ephesi*, el triángulo amoroso, la cura de la impotencia. En especial este último episodio recuerda el golpe de Enotea y la risa eruptiva de Encolpio, casi el exacto reverso de la intensidad cómica de aquella escena (Petr. 136.1) (supra: 286). Se trata de risas y llantos reales, desprovistos de retórica, se trata de indicios formales de la ingenuidad, la debilidad y la incapacidad de un personaje fuera del control de su narrador, pese a las apariencias.

Tabla 11: Lágrimas

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Lágrimas de Gitón	9.2, 80.3 (81.1)	Risa y burla hacia Encolpio
Lágrimas de Cuartila	17.2, 18.1, 18.2	Risa y burla hacia Encolpio
Llanto en general	54.1, 72.1-2, 101.8, 113.9	Hipocresía
	111.4, 134.5-6,	Sinceridad que deviene hipocresía, futilidad de ánimo

5. PINTURA Y POESÍA COMO SÍMBOLOS *PER SE*

En otras partes de esta tesis, ya se ha estudiado la plasticidad del lenguaje literario en el contexto del símbolo concretizado en forma de arte –como écfrasis– desde un punto de vista general (supra: 71) y, posteriormente, de forma más concreta en los modos petronianos, durante la parte dedicada a analizar las características generales del símbolo en Petronio (supra: 145). A fin de enfatizar el objetivo que me planteo ahora específicamente, creo que es conveniente recordar dos pasajes muy representativos de las ideas expresadas entonces:

Estudiar una simbología concreta [...] parece implicar la apelación a lo plástico, a la plasticidad que sólo se hace evidente en el caso de la écfrasis –que cumple su función dentro del *Satyricon* (supra: 80).

La prosa de Petronio es tremendamente plástica. A menudo, las imágenes trasladadas por el desarrollo verbal tienen un impacto tal en el lector que se perciben como vívidas, como impresión neta de la idea física transmitida por aquél. Como consecuencia de esta cristalización plástica de las palabras, el símbolo verbal deviene casi objeto (supra: 140).

A la vista de esta conceptualización específica del viaje del símbolo literario a la esfera de lo plástico, parece muy pertinente detenerse en algunos fragmentos del *Satyricon* donde lo pictórico se mezcla con el poder evocador de las palabras mismas. Es muy importante, a efectos de entender bien el sentido de este análisis, que no perdamos de vista el hecho de que la descripción del objeto artístico por parte de Encolpio presume una cierta dosis de objetividad hipócrita y falaz en cierta medida. Pretendo demostrar ahora que la visión del arte de Encolpio complementa la distorsionada realidad que figura su mitomaniaca pulsión de la vida –conforme a los postulados de Conte (1996).

Ciertamente, se perciben en los fragmentos aquí seleccionados visos de una tendencia específica de parte de Encolpio por proyectar su neurosis

mitomaniaca en lo que ve –y no sólo en los cuadros, pues ciertas descripciones de la realidad asemejan, al final, ensayos de écfrasis convencional y estereotipada (Petr. 27.3) (Courtney 2001: 73)–. En verdad, Encolpio es una creación literaria sorprendente por razones como esta: su debilidad y confusión parecen tal que le resulta imposible tan siquiera adornar o presentar su historia de modo que nos pongamos de su parte. Pero tiene afán por hacerlo y en su intento deja indicios enérgicos de que su voluntad de presentarnos una realidad favorable a él lleva aparejada mucha falsedad.

Es interesante plantearse la posibilidad de un Encolpio –narrador, claro está– como mentiroso compulsivo patológico frustrado y resulta difícil no pensar en ello al leer un texto como el siguiente (Healy y Healy 1915: 251):

The general mental and moral weakness of the constitutional inferior very naturally leads him to become a pathological liar; he follows, by virtue of his make-up, the path of immediate least resistance-lying. The episodic lying or aimless false accusations of the choreic psychosis needs no comment - the confusional mental state sometimes accompanying that disease readily predisposes toward fantastic treatment of realities.

Aunque el análisis el texto citado no es literario sino psicoanalítico, la conexión entre la debilidad moral de un individuo que se siente y muestra inferior y la tendencia a la mentira parece ser un rasgo bastante ajustado a cualquier descripción que hagamos del protagonista del *Satyricon*. La relación de Encolpio con el arte en sentido lato es estrecha y superficial a la vez. Observa cuadros buscando la concreción de los fantasmas mitológicos que definen su manera de ver el mundo (Conte 1996: 15-16³⁴⁶); la voz de Eumolpo le devuelve al terreno de la literatura grandilocuente que se esconde detrás de los retratos pictóricos (Conte 1996: 18); su capacidad retórica (Conte 1996: 73) le ofrece la posibilidad de fabricarse un metafórico escudo para protegerse de su distorsionada visión de la realidad.

³⁴⁶ “The narrator claims he has been seized by the vivid reality of the likenesses”.

En las siguientes líneas voy a intentar enfatizar esos indicios: la descripción aparentemente fidedigna de las cosas parece realzar la distorsionada percepción de la realidad que tiene Encolpio. También es el lugar donde habré de abordar la problemática simbólica de los dos grandes epilios insertos, pero no desde la perspectiva de su propia simbología, sino como símbolos *per se*, como poema que evoca algo determinado y funciona en el engranaje sutilmente programático de la obra. El análisis de la figura de Eumolpo como poeta desastrado e inconveniente tiene su sitio aquí.

Finalmente, debo matizar que la perspectiva adoptada para analizar el papel de los epilios –su propio funcionamiento simbólico– es muy semejante a la que propongo para ensayar la exégesis de los motivos pictóricos: lo que me interesa no es el simbolismo interior de la pintura sino su funcionalidad externa³⁴⁷. La pintura, al igual que la poesía, representa para Encolpio un concepto aprehensible por sí mismo y válido a sus propósitos al margen del tema relatado en ella.

5.1. La relación de Encolpio con la pintura

El concepto de narrador mitomaniaco, tal y como es desarrollado por Conte (1996: *passim*), es esencial para entender la impostada relación de Encolpio con las distintas manifestaciones artísticas en general y con la pintura en particular. Su punto de partida, la premisa esencial de su tesis, es que la voz de lo que él llama “autor escondido” –i.e. el escritor que llamamos Petronio– tiene como objetivo ridiculizar a los jóvenes *scholastici* que protagonizan la obra (Conte 1996: viii), Encolpio en primer lugar. De ahí se infiere una crítica soterrada de la cultura de escuela, de la vanidad grandilocuente de los ambientes intelectuales de la primera época imperial (*supra*: 7).

³⁴⁷ Esta idea es posible subrayarla con las palabras de Wheelwright (1954: 45) a propósito de la imaginación: “Imagination, even in its stylizing and distancing aspect, is more than play of fancy: it is subtly but effectively a real contributor to the very nature and significance of ‘our world’”. El lugar de la pintura y de la poesía en el curso petroniano es de motor de imaginación en el avance físico e irreal del protagonista de la obra.

Tal idea es coherente por completo con el análisis desarrollado en este trabajo, pues es de notar que la perspectiva exegética que estoy defendiendo siempre conduce, por cualquier camino, a la debilidad y fatuidad de Encolpio, sea cual sea la encarnación que de él estemos estudiando: la del preocupado narrador o la del joven y atribulado protagonista. Para Conte (1996: 2), sin embargo, la crítica se enfatiza en la voz narrativa:

Young Encolpius is a petty adventurer who gets his living by wandering aimlessly from place to place; but the pace of the action (that is, his adventures) is continually slowed down by the literary reflections of another Encolpius, the *scholasticus*, victim of his own literary experiences, who naively exalts himself by identifying with heroic roles among the great mythical and literary characters of the past.

Conte presenta a un Encolpio víctima de su experiencia literaria, desbordado por la vacuidad de una cultura imbuida excesivamente por las coordenadas de la tradición cultural mítica. El narrador mitomaniaco identifica compulsivamente su personaje y sus aventuras con las de personajes legendarios ya desde un extremo anterior al texto que conservamos. Es, según Conte (1996: 8), como si el mito “poseyera” a Encolpio impidiéndole vivir su vida de forma natural y en oposición a los personajes que le sirven de réplica. La parodia explica el resto:

[...] Encolpius is an agglomerate of highstyle heroic figures [...] But the sublime is limited to the presumptions, to the naive over-valuation of reality that he is living. *Phantasia* and the strong pathetic content of *hypsos* are not sufficient to raise his poor daily reality to the sphere of the ideal: suddenly reality takes it easy and frustrating revenge.

De aquí procedería la oposición simbólica entre lo elevado y lo bajo que domina el *Satyricon*. Como ente mitomaniaco, Encolpio vive la mentira que adorna con ribetes de prurito literario pero la realidad se le revela una y otra vez en toda su crudeza. Esto puede apreciarse con claridad en la escena real, no pictórica, descrita por el narrador al tratar sobre la entrada al banquete de

Trimalquión, antes de la específica écfrasis de los cuadros que adornan el acceso a la casa (Petr. 29.3) (supra: 145):

notavimus etiam res novas. nam duo spadones in diversa parte circuli stabant, quorum alter matellam tenebat argenteam, alter numerabat pilas, non quidem eas quae inter manus lusu expellente vibrabant, sed eas quae in terram decidebant (Petr. 27.3).

Además observamos asuntos novedosos. Así, dos eunucos estaban colocados en cada uno de los extremos del terreno de juego. Uno de ellos tenía una palangana de plata, el otro iba contando las pelotas, pero no las que en el frenesí del juego botaban de mano en mano, sino las que caían al suelo.

En realidad, Encolpio está describiendo la escena de juego de pelota con un sentido de alteridad tal que semeja la descripción misma de un cuadro. Es como si al hacer este retrato del natural verbalizado estuviera formando, en el entendimiento del lector, una estampa pictórica de una plasticidad indudable. Hay un elemento específico en el texto que permite verlo de esta forma: la primera expresión, *notavimus etiam res novas* –con el llamativo uso de *notare* por *animadvertere* (Petersmann 1977: 129)– capta nuestra atención en su sintético laconismo. El sintagma *res novas* provoca, de paso, nuestra curiosidad.

La escena está diseñada por Trimalquión con el mismo cuidado retorcido que proyecta en las pinturas parietales y en su monumento funerario pero es más interesante el hecho de que Encolpio perciba la imagen extravagante de los dos eunucos (*spadones*) contando las pelotas que caen al suelo como un elemento del *atrezzo* trimalquionesco. Los grotescos personajes, exhibidos por Trimalquión como colmo del refinamiento, evocan en anticipo la *gregem cursorum cum magistro se exercentem* (Petr. 29.7) (“un equipo de corredores haciendo prácticas con su entrenador”) de los frescos del atrio porque, al igual que aquellos, se dedican a una tarea de acuerdo con unas instrucciones específicas –las de Trimalquión aquí, las del *magister* allí.

No hay en apariencia nada aquí que permita inferir la grandilocuencia mitomaniaca del narrador, ni mucho menos del personaje. Al contrario, la descripción parece simplemente objetiva y plana sin que se hallen en ella visos del conflicto satírico y censor que propone Conte (1996: *passim*). No obstante, el hecho de que la escena real parezca devenir retrato ficticio y estático permite incidir en la errática percepción de las cosas de Encolpio. Tiene con la realidad que observa una relación estética, de mero comparsa y observador.

Justo en concurrencia con esta “pseudo-écfrasis” encontramos el episodio de la pinacoteca: es este fragmento el que dinamiza la perspectiva que acabo de dar a los apuntes de la realidad que hace Encolpio (Walsh 1970: 93³⁴⁸). A diferencia de allí, donde vemos que la descripción de la vida real parece devenir retrato, aquí sucede exactamente lo contrario. El narrador exhibe la naturaleza muerta del museo como si fuera algo vivo, invirtiendo su perspectiva convencional:

in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. iam vero Apellis quem [Graeci] monocnemon appellant, etiam adoravi. tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam. hinc aquila ferebat caelo sublimis Idaeum, illinc candidus Hylas repellebat improbam Naida. damnabat Apollo noxias manus lyramque resolutam modo nato flore honorabat. inter quos [etiam] pictorum amantium vultus tamquam in solitudine exclamavi: 'ergo amor etiam deos tangit'. (Petr. 83.1-6)

Llegué a una sala de pinturas admirable por la variedad de los cuadros. Contemplé la obra de la mano de Zeuxis, aquella que había vencido a la injusticia del paso del tiempo, bocetos de Protógenes que parecían competir con el mismo realismo de la naturaleza estuve tocando no sin cierto recelo. Expresé mi adoración por esa obra de Apeles que llaman “La de una pierna”.

³⁴⁸ “The hero has resumed the role of earnest student”.

Tal era la sutileza y precisión en el contorno de los retratos que podrías pensar que la pintura tenía vida. Por aquí un águila portaba por las cumbres celestiales al Ideo, por allí, el inocente Hylas rechazaba a una rijosa Náyade. Apolo maldecía sus manos nocivas y daba mayor honra a su lira sin tensar con la flor recién nacida. Entre estos había pintados rostros de enamorados, y como si estuviera solo grité: “Así que el amor también afecta a los dioses”.

Encolpio ha llegado a la pinacoteca³⁴⁹ tras su breve exilio junto al mar, producto de su desengaño amoroso (Petr. 81), y un curioso episodio con un soldado que le convence de dejar correr las cosas (Petr. 82.3-4). El encuentro con el soldado supone, como bien observa Conte (1996: 13), una vuelta a la realidad baja que le rodea y delimita el curso de su vida. Pero el gusto por lo sublime y el *pathos* exagerado torna apenas entra en el museo (Conte 1996: 15):

Enchanted by the fame of the pictures, he gives himself over to a great transport of emotions [...] These are paintings of great artistic value, but we barely see them because they are communicated to us by the heart rather than by the gaze of Encolpius.

Encolpio se sublima ante la contemplación y nos devuelve una imagen distorsionada del arte que ve. Su actitud está verbalizada muy específicamente por dos expresiones muy significativas (*non sine quodam horrore tractavi y etiam adoravi*) que remarcan una postura de adoración del arte casi romántica *avant la lettre*. De hecho, y eso es lo más curioso, parece sentir que los cuadros son fuente de vida (*rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia*³⁵⁰ y *crederes etiam animorum esse picturam*), sin que haya razón para pensar que sus palabras sean en realidad una hipérbole. Lentamente, el joven se va viendo elevado hasta el extremo de hacer una equivalencia con su sufrimiento amoroso en solitaria exclamación (*ergo amor etiam deos tangit*).

³⁴⁹ La galería de pintura es, como en muchos lugares de la antigüedad, un templo donde se exhiben, en pureza, copias de los grandes maestros (Courtney 2001: 134).

³⁵⁰ Este pasaje trae a la memoria, inevitablemente, el epitafio –de aires lucrecianos– escrito en la tumba del pintor Rafael en el Panteón de Roma: *ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci rerum magna parens et moriente mori* “aquí yace aquel Rafael por quien, como rival, temió la gran madre de las cosas ser vencido y una vez que muere morir teme” .

Al llegar a ese extremo, ya está actuando como si lo que viera en los cuadros estuviera en conexión directa con su vida, más aún, como si fuera su vida misma transportada a los límites simbólicos de la mitomanía exacerbada que limita su capacidad de vivir normalmente. Así, la aparición de Eumolpo (Walsh 1970: 94³⁵¹) opera como contrafuerte personal a la exaltación mitomaniaca del momento. El poetaastro va a funcionar dramáticamente desde entonces como el punto de equilibrio de las obsesiones de Encolpio, como Ascilto hasta ese instante (Schmeling 2011: 353), y obsérvese que la soledad del joven no se dilata porque, formalmente y dentro de los parámetros del *Satyricon*, es casi imposible hacerlo. Dejar a Encolpio sumido en la soledad supondría poner freno a un proceso de avance literario con negativas consecuencias narrativas.

Lo cierto es que la entrada en escena de Eumolpo es abrumadora, vista la avalancha de registros formales³⁵² que nos presenta en muy poco espacio dramático. No en vano Encolpio se siente elevado y más fuerte de nuevo con su presencia. Es llamativo en todo caso cómo los términos empleados por el narrador para describirlo evocan el espectro de la “bohemia” con la que el protagonista del *Satyricon* se siente claramente identificado³⁵³:

senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litteratorum esse, quos odisse divites solent (Petr. 83.7).

Un anciano canoso, rostro trabajado y apariencia de prometer algo de envidia, pero de aspecto no muy distinguido, de modo que parecía pertenecer a esa clase de escritores que se suelen granjear el odio de los ricos.

Antes de que Encolpio empiece a sentirse amenazado eróticamente por la presencia de Eumolpo, una vez reaparecido Gitón (Petr. 91), cree encontrar en

³⁵¹ “He [i.e. Eumolpo] is a further exemplar of Petronius’ cynical exposition that no man is as good as he seems”.

³⁵² La prosa del *Puer Pergami* (Petr. 85-87), el poema en trímetros yámbicos de la *Troiae Halosis* (Petr. 89) y un curioso fragmento poético (Petr. 83.10).

³⁵³ Ese espíritu es expresado en lacónica expresión por Eumolpo en Petr. 83.9: *amor ingenii neminem umquam divitem fecit* “el amor por el talento nunca hizo a nadie rico”.

el anciano una figura estimulante y capaz de revelar ciertos secretos que le quedan velados en el espectáculo pictórico. En el siguiente texto, que sucede a la narración de la historia erótica del *Puer Pergami* (Petr. 85-87), es fácil apreciar la reafirmación mitomaniaca de Encolpio a partir de la discursiva del anciano:

erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi . . . aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidia praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset (Petr. 88.1).

Animado por este discurso, comencé a hacer preguntas a hombre tan sabio, la edad de los cuadros, el tema de algunos que se me escapaban y también le cuestioné sobre la causa de la decadencia del arte moderno, en un tiempo en el que las artes más bellas habían muerto, y entre ellas la pintura ni un mínimo vestigio había dejado.

La laguna que precede a estas palabras nos impide saber si dicha reafirmación, expresada en el participio *erectus* –que implica recuperación, volver a levantarse–, se fundamenta en la divertida fábula del *Puer Pergami* o en la actuación amplia del viejo poeta. El plural *sermonibus* parece apuntar a lo segundo, a la vez que la introducción de un ensayo de disquisición cultural de tono suasorio (*cum pulcherrimae artes perissent*) evoca la misma preocupación que se expresaba en la disputa retórica que abre el texto que conservamos (Petr. 1-5).

Pero sin duda, el colmo de la exaltación mitomaniaca, de la tergiversación de la vida tal y como la percibe Encolpio, se aprecia en la introducción que hace Eumolpo a su poema sobre la toma de Troya. El texto poético de Eumolpo es, en los términos propuestos por él, una écfrasis pero expresada en versos, de manera que los modos específicos de dos manifestaciones artísticas se combinan brillantemente en una estructura convergente de irónicas connotaciones:

sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostendit. itaque conabor opus versibus pandere (Petr. 89.1).

Pero veo que toda tu atención está fija en aquel cuadro que muestra la toma de Troya. Así que intentaré explicarte con versos la obra.

En el siguiente punto trataremos el papel específico del poema. Ahora lo importante es fijarse en el comportamiento de Encolpio, del que tenemos noticia gracias a la observación de Eumolpo (*sed video te totum in illa haerere tabula*). El comportamiento del joven es, hasta cierto punto, estereotipo: remite al Eneas absorto que contempla las pinturas en los muros del palacio de Dido (Verg. A. 1.495) y al narrador de la novela de Aquiles Tacio (Ach. Tat. 1.1). Eso no es óbice para que las palabras de Eumolpo tengan su propia fuerza intrínseca, de hecho subrayan el carácter obsesivo de Encolpio (*te totum*). Todo él está volcado a esa *summa* ideal de lo heroico que significa en la tradición la toma de Troya. Es una exacerbación de su obsesiva transmutación frustrada.

Por otra parte, en la *Cena Trimalchionis* hay una referencia a la pintura que ha captado mi atención en relación con la perspectiva que aquí estoy adoptando. En una ocasión, uno de los colibertos, Equión, se dirige a Agamenón, el profesor de retórica, y le habla de un hijo que espera que el *rhetor* eduque a su debido tiempo:

invenit tamen alias nenias, et libentissime pingit. ceterum iam Graeculis calcem impingit et Latinas coepit non male appetere, etiam si magister eius sibi placens fit nec uno loco consistit (Petr. 46.4-5).

Pero ha encontrado otras intrascendentes ocupaciones, también pinta con muy buen gusto. Por demás ya se aplica bien con el griego y el latín ha empezado a no irle mal, aunque su maestro está bien pagado de sí mismo y no se ciñe a lo que debe.

La conexión con la discusión retórica inicial entre Encolpio y Agamenón es evidente. De hecho, la alusión al arte pictórico³⁵⁴ subraya con intensidad la vacuidad y el hastío moral que sufre el mismo *rhetor* (supra: 168), condenado a aceptar la dádiva del banquete en contra de su propia preceptiva. Así, en el discurso inicial de Encolpio hay una referencia a la pintura:

pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit (Petr. 2.9).

Incluso la pintura encontró la misma muerte, después que el atrevimiento de los egipcios halló un manual para tan excelsa arte.

Más allá de la confusa referencia al modelo pictórico de los egipcios –que es un dislate característico de Encolpio (Schmeling 2011: 9³⁵⁵)–, si vemos esta afirmación conectada a las palabras de Equión, habremos de convenir que el hecho de que el niño del liberto tenga gusto por la pintura tan sólo consigue ahondar en la brecha moral que sufren los *scholastici* por causa de la lamentable decadencia que todo atenaza en su concepción grandilocuente de la vida. Algo parecido sucede con el pasaje ya tratado de la cachorrita que Trimalquión desea tener pintada a sus pies en su monumento funerario: evoca también decadencia (Petr. 71.6) (supra: 289).

Por todo ello, esta equivalencia definitivamente cruda entre pintura y limitación moral e imposibilidad de avanzar, de vida que se confunde con la ficción artística y de ficción artística que se confunde con el modelo propio de la vida cotidiana de Encolpio, se observa violentada de forma sorprendente cuando el narrador explicita un carácter concreto que supera cualquier retrato por vívido que sea:

³⁵⁴ Existen testimonios de la baja apreciación que se tenía por el arte pictórico en tiempos de Petronio (Sen. *Ep.* 88.18).

³⁵⁵ Encolpio parece confundir egipcio con alejandrino.

nec diu morata dominam producit e latebris laterique meo applicat, mulierem omnibus simulacris emendatiorem (Petr. 126.13).

Sin mucha demora saca a su señora de la oscuridad y la pone a mi lado, una mujer que enmienda la plana a todo el arte que existe.

Es un momento crucial en el diseño literario del narrador petroniano. Súbitamente, aparece un conflicto en el que su concepción mitomaniaca y su preferencia por el plano falso de la vida maquillada por el adorno retórico se quiebran ante la belleza de Circe. La naturaleza parece aquí sobreponerse a la carga excesiva del arte tal y como es concebido por Encolpio. El hecho de que no sea capaz de consumir su asombro erótico con una diosa de carne y hueso no hace más que estilizar la paradoja de que, cuanto más en lo falso está hundido Encolpio, más feliz es.

Tabla 12: Pintura

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Realidad estática como pintura	27.3	Relación pasiva de Encolpio con la realidad
Pintura (y écfrasis)	83.1-6	Realidad
	83.7, 88.1, 89.1	Visión mitomaniaca de Encolpio tergiversada
	46.4-5, 2.9	Decadencia
Realidad que semeja pintura viva	126.13	Vida supera al arte, impotencia de Encolpio

5.2. Poeta y poema

Vuelvo a insistir en lo que ya he dicho (supra: 327): lo que me interesa ahora no es analizar la problemática simbólica interna de los poemas sino ver su funcionamiento como símbolo mismo. La idea es observar cómo se percibe el

acto del recitado y la composición *per se*, al margen de lo dicho. Por ello creo que es fundamental detenerse en la introducción específica de los epilios insertos (Petr. 89, 119-124) y en determinadas características formales que pueden revelar algo del sentido indirecto que preconiza el programa petroniano.

Todo ello no puede ir separado del personaje de Eumolpo (Sullivan 1968: 229-231³⁵⁶), que está a su vez dotado de una importante carga simbólica que caracteriza por ende al propio Encolpio y su extraña relación con el distorsionado entorno que vive. Eumolpo es uno de los instrumentos de crítica más feroz y original de Petronio, pues concentra en su persona toda la carga contradictoria de la vida consagrada al arte y un importante peso cómico que lo realza una y otra vez como la concretización de ciertos fantasmas temáticos –mitomanía, impotencia y constante vagar fundamentalmente– que dominan la narración de Encolpio.

Ya he notado en lugares anteriormente (supra: 332) cómo la crítica ha insistido en el hecho de que Eumolpo desempeña, a partir de su encuentro con Encolpio en la pinacoteca, el papel de contrario de éste, su némesis, como hasta el momento Ascilto. Sin duda, pero en cierta manera el viejo poetastro concentra en su persona características comunes al rival en amores de Encolpio y a Agamenón, el maestro de retórica cuyo papel, a la vista de lo conservado, es probable que tuviera mayor relevancia en el texto que hemos perdido (Sullivan 1968: 53-56). Hay evidencias formales de esta conexión que es voluntaria, sin duda, y que fue utilizada con enorme clarividencia por Fellini en su adaptación cinematográfica³⁵⁷ (1969). A esas evidencias volveré inmediatamente.

³⁵⁶ Interesante texto sobre la caracterización de Eumolpo. Allí (Sullivan 1968: 231) afirma el autor: "There is no need to be sceptical about Eumolpus' function as a vehicle of the author's literary criticism [...] or to feel that its insights are necessarily out of character when coming from Eumolpus".

³⁵⁷ Fellini fusiona a Agamenón con Eumolpo que, por ejemplo, está presente en la *Cena Trimalchionis* adoptando características del hastío propio del primero.

Eumolpo se define a sí mismo como poeta y pretende aparentar cierta modestia en su programática presentación en la pinacoteca ante Encolpio:

'ego' inquit 'poeta sum et ut spero non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad imperitos deferre gratia solet. "quare ergo" inquis "tam male vestitus es?" propter hoc ipsum. amor ingenii neminem umquam divitem fecit (Petr. 83.8-9) '.

Yo –dijo– soy un poeta y, tal y como es mi esperanza, no de escasa inspiración, si es que algún crédito hay que dar a las coronas, aunque también se las dan a los inexpertos por razones de favoritismo. Te dirás entonces: "¿Pues por qué estás tan mal vestido?". A causa de esto mismo: el amor al intelecto nunca hizo a nadie rico.

Este texto es un prodigio de sincreción como autorretrato –y no solo eso–, colmado de falsedad como sabremos en breve apenas sigamos leyendo la obra, pero suficiente para que Petronio como autor oculto –pero también Encolpio como narrador– consiga estirar las posibilidades cómicas de la figura ridícula del mal poeta.

En verdad, hay en esta presentación un importante tinte de convención evocadora de la naturaleza de la poesía, mejor dicho, de los propios poetas: la idea del *spiritus* la encontramos en Cicerón (Cic. *Arch.* 18) o en Horacio (Hor. *Od.* 4.6. 29-30), la inspiración capaz de poseer y hacer actuar al poeta casi como un médium. Pero Eumolpo lo lleva más lejos al reafirmarse en el proverbial modo bohemio de la apariencia desastrada de los poetas: la expresión *amor ingenii neminem umquam divitem fecit* refuerza un tópico que encontramos, por ejemplo, en Marcial (Mart. 11. 3. 5-6) o Séneca (Sen. *Prov.* 6.3).

Así, la presentación de Eumolpo es un cúmulo de lugares comunes sobre la personalidad y apariencia de los poetas, pero lo realmente interesante es que, de alguna forma, Encolpio está esperando esta definición, a la vista de la

postura escrutadora que se ha revelado en su anterior descripción de Eumolpo, que se combina con esta presentación del personaje. Según Connors (1998: 62):

Eumolpus is quite anxious to show Encolpius the correct way to interpret his shabby appearance, and offers his poverty as a guarantee of his poetic skill. Even the structure of Encolpius' remark may arise from poetic tradition.

La estructura de la declaración a la que Connors se refiere es la típica del lenguaje satírico cuando se introducen interlocutores imaginarios (Pers.1.44), de modo que Eumolpo se presenta todo él como un poeta esencial, compuesto de poesía, empujado por un motor poético que conlleva la asunción elemental de unas consecuencias intrínsecas al oficio: indudablemente su aspecto desastrado simboliza todo lo que implica. Al poco, en todo caso, vemos que Eumolpo sufre todo lo que lleva aparejado este modo de vida y que Encolpio, al asociarse a él, no va a poder eludirlo tampoco:

Ex is, qui in porticibus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt. at ille, qui plausum ingenii sui noverat, operuit caput extraque templum profugit. timui ego ne me †poetam vocaret† (Petr. 90.1-2).

De entre ellos, quienes andaban por aquí y allá en el pórtico, arrojaron piedras contra Eumolpo³⁵⁸ mientras recitaba. Él por su parte, que ya tenía experiencia del aplauso a su talento, se cubrió la cabeza y huyó fuera del templo. Sentí temor de que a mí me llamara poeta.

Es interesante detenerse en el *locus tractatus* marcado por la *crux philologica* en la edición de Müller (1995⁴). Este editor es, en este punto, conservador y mantiene la lectura de la tradición³⁵⁹ a diferencia de lo que hacen, tal y como se nos informa en el aparato crítico, Bücheler o Fuchs: el primero conjetura

³⁵⁸ Esta es la primera vez que se le nombra –en el manuscrito l se puede leer *Eumolpus senex*–, aunque el poeta ya lleva un considerable tiempo en escena. El nombre de Eumolpo es el del héroe epónimo que estaba en el origen del clan de los Eumópidas de Eleusis (Priuli 1975: 50-51).

³⁵⁹ Concretamente el *consensus librorum* l d m r t p que se consigna habitualmente bajo el epígrafe L.

poetam putarent, el segundo añade *quoque*. Recientemente, Schmeling (Schmeling 2011: 377) corrige *vocaret* por *vocarent* y ha observado la íntima conexión entre lo que se dice aquí y la huida que sucede a la playa, donde Encolpio reprende a Eumolpo su manía poética. De ahí que en su edición haya optado por una pausa continuada, por una coma en lugar del punto fuerte que suelen preferir los editores.

En todo caso, la escena de la dilapidación –que sucede al recitado de la *Troiae Halosis*– forma parte del tópico vital que rodea a la poesía (Schmeling 2011: 376³⁶⁰) (Hor. *Ars.* 455-456). La observación de Encolpio parece entenderse bien, esto es, en el sentido de que la gente pensara –así el *putarent* de Bücheler– que también él era un poeta y la emprendiera con él a pedradas igualmente –de ahí el *quoque* de Fuchs–. No cabe duda pero el conflicto está radicado en el extraño singular de *vocaret* del consenso de la transmisión: creo que no se puede desestimar la posibilidad de que el temor de Encolpio proceda de la posibilidad contemplada por él mismo de que Eumolpo intentara trasladar la ira de los viandantes a su persona calificándolo de poeta. Extraño, cierto es, pero no improbable que los viandantes enfurecidos la pudieran tomar con Encolpio –movidos por el propio Eumolpo– pese a no ser el actor del recitado.

A partir de ahí, Eumolpo es retratado como un poeta pesado, de mente retorcida, que exprime siempre la realidad en forma de verso, incluso en los contextos más inapropiados. Esto es, en muy breve lapso de tiempo narrativo lo conocemos como penoso poeta y, al mismo tiempo, excelente narrador de historias, sin que él reivindique de sí esta última virtud.

En ese escaso espacio escénico narrativo tiene tiempo de relatar la fábula del *Puer Pergami* (Petr. 85-87), como un juego de artificio literario donde el autor revela sus preferencias narrativas, y la *Troiae Halosis* (Petr. 89). Y desde ahí se precipita en el aprecio de Encolpio que se ve impelido a adoptarlo como compañero de viaje a la vez que alimenta su desprecio por su locura e insania

³⁶⁰ “Normal people avoid poets”

poéticas: Eumolpo amplifica la mitomanía de Encolpio y, al mismo tiempo, se la devuelve deformada.

De la cómica tirantez del personaje y de la ruina de su prestigio literario tras lo acontecido en la pinacoteca tenemos varios pasajes interesantes, en los que Encolpio enfatiza la experiencia misma de sufrir ese desbordado caudal de las letras en la piel ajena. Así hace referencia a la misma dilapidación a propósito de un breve poema recitado por Eumolpo que parece adelantar la catástrofe del barco de Licas (Connors 1998: 65):

'hoc est' inquam 'quod promiseras, ne quem hodie versum faceres? per fidem, saltem nobis parce, qui te numquam lapidavimus (Petr. 93.3).

¿Esto habías prometido –dije–, que ningún verso ibas a componer hoy? Por favor, déjanos tranquilos a nosotros de buena gana, que nunca te hemos tirado piedras.

Poesía como castigo: súbitamente Encolpio desciende a lo ordinario y vulgar, a una relación con lo poético ajena y apartada. Se segrega de la mitomanía con tal de no escuchar a su nuevo amigo. La locura de Eumolpo parece servir al joven de excusa para la sensatez pues no es sino en este tipo de interpelaciones donde se aprecia un mayor anhelo por la tranquilidad, una erupción de prurito de normalidad que no apreciamos, de parte del narrador, en ninguna otra estancia del *Satyricon*:

paululum ergo intepescente saevitia 'Eumolpe' inquam 'iam malo vel carminibus loquaris quam eiusmodi tibi vota proponas (Petr. 94.5).

Así que tras enfriarse poco a poco mi enfado, dije. “Eumolpo, hasta prefiero que hables en verso antes de que pronuncies votos de esta clase”.

Aquí se ha revelado Eumolpo como posible rival, un Ascilto redivivo en forma de poeta desastrado: esos son los votos a los que alude, unos juramentos

(*vota*) que, en la concepción tremendista y temerosa de Encolpio, son más molestos que escuchar la voz chillona del poeta. En otra ocasión, probablemente en el contexto del clima festivo que sucede al reconocimiento en el barco de Licas (Petr. 113. 1-9), pero en un fragmento aislado al fin y al cabo, vuelve Encolpio a manifestar su fobia a los versos de Eumolpo:

me nihil magis pudebat quam ne Eumolpus sensisset, quicquid illud fuerat, et homo dicacissimus carminibus vindicaret (Petr. 113.12).

Lo que más vergüenza me daba era que Eumolpo se enterara, cualquier cosa que fuera aquello, y como hombre procaz en extremo se vengara con versos.

Este pasaje, dada su naturaleza fragmentaria y, en apariencia, formulaica en el contexto de repetición del motivo del poeta insoportable, tiene su importancia porque recoge simultáneamente dos ideas y remite a la naturaleza, en esencia, satírica de la poesía de Eumolpo. Evidentemente, para Encolpio la perspectiva de un eventual nuevo poema es insoportable pero es que, además, el superlativo *dicacissimus* es, sin descartar su intrínseca ironía, la marca formal de que Eumolpo es, en el fondo, un poeta satírico que, incluso al recitar los dos epilios, está haciendo sutiles y envenenadas invitaciones a compartir su lectura en clave paródica. Eumolpo es, todo él, un símbolo personal del clima de parodia que domina el *Satyricon*.

En los dos siguientes textos se aprecia claramente la miscelánea conceptual que domina su personalidad:

at ille interpellatus excanduit et 'sinite me' inquit 'sententiam explere; laborat carmen in fine'. inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem (Petr. 115.5).

Él a su vez se irritó cuando lo llamamos y dijo: “Dejad que termine esta frase; mi poema se afana por llegar a fin”. Le echo la mano a este loco de atar y ordeno que Gitón venga y que arrastre a tierra al irascible poeta.

iocari ego senem poetica levitate credebam, cum ille 'utinam quidem sufficeret largior scaena, id est vestis humanior, instrumentum lautius quod praeberet mendacio fidem (Petr. 117.2).

Pensaba yo que el viejo bromeaba con la ligereza propia de los poetas, cuando dijo: "Ojalá se pusiera a mi disposición una escena más rica, es decir, un traje más apropiado, artefactos más ricos con los que aportar a mi farsa aires de verdad".

El primer texto es un ejemplo muy explícito del conflicto tal y como lo vive Encolpio. El poeta, poseído, ni siquiera en medio de una tormenta deja de componer. La hipérbole es exagerada: el barco se hunde y Eumolpo sigue recitando y componiendo, convencido de que su persona está inspirada por la divinidad: *laborat carmen in fine* afirma, esto es, que la obra poética trabaja por sí misma y avanza por sí sola hacia su consecución. A esta solemne concepción casi mágica del acto poético se le opone brutal y risiblemente el sintagma utilizado por Encolpio, *poetam mugientem*. En palabras de Schmeling (2011: 440):

The word [i.e. *mugientem*] becomes an evaluation for Eumolpus' poetry by those who do not share his 'holy fire'.

Por otra parte, el segundo texto retrata un momento de credulidad (*credebam*) de Encolpio que se torna incredulidad apenas se da cuenta de que el poeta está hablando, en apariencia, en serio. Sucede esto en Crotona, mientras planean la estafa que quieren llevar a cabo. A esas alturas hemos de suponer que Encolpio no puede ya sorprenderse de nada de lo que hace Eumolpo pero sigue contándolo como tal porque es necesario para proyectar hacia el lector la sensación de que el poeta es algo más que un personaje: sirve de lastre de la moral ocupada de Encolpio, simboliza el regreso a su naturaleza naïf, a un estado pre-mitomaniaco.

Eumolpo es, en definitiva, la personificación de ciertos fantasmas interiores de Encolpio, a saber, los de su obsesión mitomaniaca proyectados hacia y desde la poesía y el arte. Una vez que se le revelan insoportables y redichos los versos de su compañero de viaje, es como si Encolpio estuviera padeciendo las consecuencias de su propia obsesión. Se mira en Eumolpo como en un espejo que devuelve la imagen que él cree deformada pero que, en realidad, nos muestra a nosotros, lectores, mucho más de la personalidad de Encolpio que de la propia y estereotipada del poeta, menos relevante por ello.

Es similar a lo que sucede con Ascilto, desde luego, reverso potente de la insignificancia erótica del protagonista del *Satyricon*. Así se refleja en el famoso pasaje donde Eumolpo afirma en sincrética expresión todo lo que caracteriza, plenamente, la naturaleza mitomaniaca del propio Encolpio:

ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata (Petr. 118.3).

Por lo demás ni un ánimo pleno de generosidad siente afecto por la vanidad ni la mente puede concebir o parir nada de no ser que se halle inundada por el ubérrimo río de la literatura.

Finalmente, hay que considerar el paralelismo que existe entre la personalidad de Agamenón, el *rhetor*, y el propio Eumolpo. De hecho, Agamenón participa en el argumento simultáneamente a Ascilto, por lo que, dado que no poseemos fragmentos donde se retrate la actividad erótica del *rhetor*, es lícito pensar que Eumolpo, más que suplir a Ascilto en el viaje de Encolpio y Gitón, sintetiza en feliz éxito de caracterización literaria el modo de ser de los anteriores (Schmeling 1999: 35). Respecto a la relación con Agamenón, véanse estos dos pasajes:

'multos', inquit Eumolpus 'o iuvenes, carmen decepit. nam ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriore verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse (Petr. 118.1).

A muchos jóvenes –dijo Eumolpo– engañó la poesía. Pues en cuanto uno cualquiera construye un verso en pies y el sentido lo entretejió con tiernas palabras, ya pensó haber llegado inmediatamente al Helicón.

et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes (Petr. 1.3).

Y por eso creo yo que los jovenzuelos se vuelven de lo más tonto en las escuelas, porque ninguna de esas cosas que están en la vida cotidiana escuchan o ven, antes piratas que en la playa aguardan con cadenas.

El paralelismo es obvio: en el primer caso Eumolpo lamenta la liviandad de los aspirantes a poetas que se creen que solo por componer poesía ya lo son (*carmen decepit*). Desde luego a él le pasa algo parecido pero, como en la fábula de Fedro (Phaed. 4. 10), no es capaz de ver el vicio propio. Más allá de tan afilada ironía petroniana que ridiculiza y hace al poetastro objeto paródico, Eumolpo parece hablar en forma de sátira (supra: 342), casi justifica el equívoco del nombre de la obra en el pensamiento popular remitiendo específicamente a la sátira estoica de Persio, autor con quien merece conectarse el ambiente literario del *Satyricon* (Sullivan 1968: 88) (supra: 166).

En el segundo caso, Agamenón critica la huída de la oratoria hacia el terreno inespecífico de la declamatoria pura e irreal, es decir, los jóvenes, de nuevo sobre el terreno resbaladizo de la irreflexión y las modas pasajeras, se creen lo que no son y se ven arrastrados a la estulticia (*existimo in scholis stultissimos fieri*). Una y otra cosa son lo mismo porque ponen en boca de personajes dudosos e incoherentes con su doctrina ideas que bien querría hacer suyas propias el impotente Encolpio.

5.2.1. El papel simbólico de los dos epilios

El recitado de los dos breves poemas épicos por parte de Eumolpo es un elemento fundamental y cohesionador de la fuerza simbólica implícita en el

papel de la poesía dentro del *Satyricon*. El esfuerzo de la crítica petroniana³⁶¹ ha ido encaminado a determinar los referentes literarios de Petronio y el contenido de los poemas, poniéndolos en conexión con, por una parte, Séneca y el propio Nerón y, por otra, con Lucano, referentes todos ellos más que evidentes.

No es mi intención, vuelvo a insistir, estudiar los epilios *per se*, pues ello excede el objetivo de esta tesis. Lo que pretendo determinar es, con cierta concisión, hasta qué punto cada poema, al igual que los cuadros que contempla Encolpio en casa de Trimalquión y en la pinacoteca, tiene un sentido simbólico como tal poema que refuerza el retrato del actor y narrador de la obra de Petronio.

Respecto a la *Troiae Halosis* (Petr. 89) es crucial comprender que, tal y como se presenta, tiene la forma concreta de una écfrasis poética. Eumolpo observa que Encolpio está absorto en un cuadro de tema troyano y se ve en la obligación de describirlo en forma versificada. Es sorprendente el modo en el que se remite a la actitud absorta del joven: Eumolpo está disertando sobre la naturaleza de la pintura, sobre su decadencia –paralela a la muerte por inanición de la oratoria libre– pero, tal y como dice el poeta, Encolpio no parece estar escuchándole al tiempo que lo mira, sino que sigue absorto en una pintura determinada que sublima su identidad mitomaniaca:

sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostendit. itaque conabor opus versibus pandere (Petr. 89.1).

Pero veo que toda tu atención está fija en aquel cuadro que muestra la toma de Troya. Así que intentaré explicarte con versos la obra.

³⁶¹ Sobre la relación de Petronio y Lucano en el contexto de una poetización del hecho político, vid. Malamud (2009). Es un brillante estudio sobre la conexión entre uno y otro autor perfectamente contextualizado en el entorno neroniano que puede, eventualmente, definir el programa de los dos.

El poema, curiosamente y pese a tratarse de un texto de aspiraciones épicas, no está compuesto en hexámetros sino en trímetros yámbicos –no en senarios, como algunos autores indican (Courtney 2001: 141)–. Este hecho no deja de ser sorprendente porque el verso es el del drama, no el de la épica: la conexión senecana es muy obvia, cierto, pero el hecho de que Eumolpo ignore los refinamientos del trímetro de Séneca permite sacar ciertas conclusiones al respecto. Así las concreta Courtney (2001: 141):

These facts can be interpreted in two ways: (1) Petronius had not noticed all the refinements of Senecan verse-technique, or found them unappealing; (2) more likely, he presents Eumolpus as technically unable to handle them.

El trímetro es empleado por Petronio, así, como instrumento de caracterización paródica de Eumolpo: el poeta no es capaz de construir el verso que pretende imitar porque es mediocre y carece de refinamiento. Siendo esto indiscutible hasta cierto punto, es llamativo que no se haya planteado el hecho de que la perspectiva adoptada por Eumolpo, siempre en relación a Encolpio, es netamente teatral, incluso en la forma adoptada. Por este hecho pasa muy tangencialmente Panayotakis (1995: 121), que es quien incide más directamente en los elementos teatrales del *Satyricon* en su fundamental estudio:

Parody of poets who recited such commonplace themes, or even ridicule of Nero's similar attempts, may have been Petronius' chief aims through Eumolpus' narration of the *Troiae Halosis*. On the other hand this breathless combination of widely diverse topics is comic in itself and is reminiscent of the verbose bombast of a *miles gloriosus* of the farcical stage. I am not suggesting that Eumolpus' character is an imitation of the theatrical stock-figure. Specific elements, however, in his behaviour and the long series of scenic references connected with his name in the rest of the novel (94.15; 101.7; 103.2-4; 117.4 ff.; 140.5 ff.), emphasize the theatricality of his character. Encolpius does not realise that, by taking Eumolpus to his room, his mimic escapades will start all over again.

Ese teatral comportamiento se ve reforzado por la elección del metro, el trímetro senecano que, desde luego, no refuerza la idea tangencial de que el poema satiriza la *Halosis Illi* de Nerón, pronunciada según Suetonio (Suet. *Nero* 52) durante el incendio de Roma del año 64 d. C. y compuesta en hexámetros tal y como sabemos por un verso transmitido por el propio Séneca (Sen. *Nat. Quae*. 1.5.6). El problema formal excede el límite semiótico de la plana parodia, sea neroniana o tenga como objeto los malos poetas que Eumolpo crítica a la vez que representa como exponente paradigmático. El hecho interesante es que la elección del trímetro para pervertir poéticamente la éfrasis amplifica la percepción teatral del receptor del poema que no es otro que Encolpio, atrapado aquí en una galería donde la vida imita al teatro como en una sala llena de espejos.

Mucho más discutido, el poema sobre la Guerra Civil tiene, según Walsh (1970: 48), la función específica de hacer más llevadero el camino hasta Crotona a Gitón, Encolpio y Córace, el sirviente a sueldo de Eumolpo (Verg. *Ecl.* 9). Sin embargo, el entretenimiento tiene ramificaciones semánticas y filológicas de una amplitud harto considerable. Así lo expresa admirablemente Connors (1998: 100):

The temptation to treat the *Bellum Civile* as a literary conundrum, a cipher of Petronius' intentions, a mystery to be solved by careful detection, has been hard to resist.

En obvio contraste y relación con Lucano, la presencia de dioses propios de la épica en el poema chocan directamente con la revolucionaria ruptura con la tradición que lleva a cabo en la *Farsalia* el poeta cordobés (Connors 1998: 101). He ahí una probabilidad de crítica literaria de Petronio hacia Lucano. Del mismo modo es posible buscar la censura política hacia el programa anti-cesariano del poeta, esto es, un guiño consciente a Nerón creando el reverso exacto con una épica imbricada en lo tradicional y favorable a la figura del Divino Julio (Connors 1998: 101). En cualquier perspectiva que adoptemos sobre la voluntad de Petronio al componer este poema surgirá la idea de la

reacción contra la obra de Lucano, y no necesariamente en un sentido negativo.

Sin embargo lo que aquí nos importa a nosotros es más lo dicho en primer lugar, esto es, la función elemental y primaria que Walsh (1970: 48) otorga al poema, la de servir de entretenimiento en el camino para los viandantes rumbo a Crotona. La pieza poética, en 295 hexámetros dactílicos, tiene una función estructural semejante a las fábulas insertas, de hecho tiene un contenido narrativo evidente: el corazón del argumento es la marcha de César sobre Roma y la huída de Pompeyo de la ciudad. Y aquí surge el problema de que no parece haber la más mínima conexión temática entre el argumento del *Bellum Civile* y las andanzas de Encolpio –¿acaso el tema de la huída?–. De tal modo, la función lenitiva sería predominante y no habría mucho más que decir, sólo analizar el poema *per se* impelidos por esa tentación irreprimible a la que aludía Connors (1998: 100).

Pero es un principio narratológico que una “relación aparentemente floja entre texto básico e intercalado será entonces pertinente en el desarrollo de la fábula básica” (Bal 2001: 148). El axioma quiere decir que, si la trama esencial pasa al olvido por la fortaleza intrínseca del acto narrativo intercalado, el hecho de narrar tiene un valor simbólico –en *Las mil y una noches* “narrar” es para Sherezade equivalente a “seguir viva” (Bal 2001: 148)–. Eso es lo importante, que el simbolismo está propiamente en el hecho de narrar o, como en el caso, recitar un poema narrativo. Petronio no lo necesita para caracterizar a Eumolpo como un mal poeta, eso ya lo sabemos por la *Troiae Halosis* y las diversas reacciones de su entorno. ¿Lo necesita para hacer una crítica de la subversión épica de Lucano, aunque sea para agrandar a Nerón? Puede pero eso no explica la progresión narrativa y el impulso simbólico dado a las palabras de Eumolpo aquí.

Así es introducido el poema:

ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere
labetur. non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe
melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum
sententiarum †tormentum† praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis
animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides:
tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum

(Petr. 118. 6).

He aquí que quien quiera que se atreva con el enorme tema de la guerra civil si no domina la tradición literaria se verá aplastado por su peso. En efecto no hay que meter en los versos las hazañas llevadas a cabo, lo cual hacen mejor los historiadores, sino que la inspiración libre ha de penetrar a través de las aventuras, acciones de los dioses y el grandioso aparato de las oraciones, a fin de que resulte más parecida al vaticinio de un alma poseída que a la narración exacta y escrupulosa conforme a los testimonios: algo así como, si os parece bien, esta improvisación, aunque todavía no recibió el toque final.

Se puede percibir una alusión a Lucano³⁶² (*belli civilis ingens opus quisquis attigerit*) en la primera instancia de esta introducción, de modo que habría que suponer que Encolpio está poniendo en boca de Eumolpo una afirmación que en realidad pertenecería al propio Petronio, haciendo crítica literaria de un contemporáneo. Lógicamente esto supone trascender el corsé de la ficción y no quedarse con el más amplio sentido de la alusión general. Es tan tentador y tan obvio que hay que ser prudente con la conclusión. Pienso que es preferible quedarse con la manipulación, nuevamente, de la paciencia de sus receptores.

Si la pieza sobre la Guerra Civil es un vehículo de pensamiento, doctrina y crítica literaria real y específico, el simbolismo queda anulado en aras de una transparencia inédita en todo el *Satyricon*. Colegir obviedades evita interpretar el poema como un elemento específico de valor simbólico inherente. Así, es

³⁶² Y dudar de que lo sea (Griffin 1984: 155).

muy curioso el modo de reaccionar de Encolpio al final del recitado, lacónico, irónico (*ingenti volubilitate verborum*) pero sin expresar la pesadez que le suelen producir los presentes poéticos de su facundo amigo:

cum haec Eumolpos ingenti volubilitate verborum effudisset, tandem Crotona intravimus (Petr.124.2).

Una vez que Eumolpo, con su enorme versatilidad de palabra, hubo cesado de hablar, entramos en Crotona.

El poema, más allá de sus connotaciones históricas, detiene el curso del camino hacia Crotona mientras la acción se para radicalmente. Recitar es caminar permitiendo que los dioses actúen en las acciones míticas de personajes teatrales y perdidos en su eterno caminar: desde dentro del *Satyricon*, la crítica a Lucano y a los malos poetas, es irrelevante por completo.

Tabla 13: Poeta y poema

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Poeta (Eumolpo)	83.8-9, 90.1-2	Amplificador de la mitomanía de Encolpio
	93.3, 94.5, 113.12	Némesis, castigo del ansia de Encolpio
	115.5, 117.2, 118.3, 118.1, 1.3	Personificación de los fantasmas de Encolpio
Poema (<i>Troiae Halosis</i>)	89.1	Épica como teatro satírico
Poema (<i>Bellum Civile</i>)	118. 6, 124.2	Pausa de la acción

6. UNA GRAN MULTITUD DE DIVINIDADES

El universo y los espacios que se describen y sirven de telón de fondo para el curso narrativo del *Satyricon* están llenos de divinidades. Así se afirma expresamente en un determinado pasaje referido al territorio específico de la innombrada *Graeca urbs* (supra: 119) y su región, donde transcurre la mayor parte de la trama:

nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire (Petr. 17. 5).

Nuestra tierra está tan llena de divinidades presentes que con más facilidad podrías encontrar a un dios antes que a un hombre.

La hipérbole, pronunciada por Cuartilla³⁶³, es en todo caso extrapolable a la naturaleza simbólica de la presencia de la divinidad en el *Satyricon*. La delimitación del territorio fantástico de la obra como hábitat consustancial a la acción de los dioses pone en relación a Apuleyo con Petronio, pero mientras que en el caso de aquel la acción de la divinidad está justificada en un modo de intercesión seria (Winkler 1985: 276-277³⁶⁴) –no olvidemos que es Isis quien “redime” a Lucio de su culpa y encantamiento– en el *Satyricon* la participación de los dioses se puede leer en clave grotesca, pervertida y cercana a una postura epicúrea (Connors 1998: 73-74) de escaso interés por la acción de los celestes en la vida de los hombres³⁶⁵.

³⁶³ Contra la idea de usar estas palabras como prueba de la presencia de la divinidad en el *Satyricon*, reacciona Jennson (1997: 123, nota): “Although Quartilla’s statement in 17.5 [...] is sometimes used to suggest the presence of the supernatural in the *Satyricon*, the words are entirely subjective to the priestess, and probably serve the purpose of excusing how easily she mistook Encolpius for Priapus himself”.

³⁶⁴ “Isis is there in the AA because she was in the author’s life [...] Now, on my reading of the AA, there is no reason to think that Apuleius underwent a personal Isiac transformation at all, only that he found the terms and rites of her cult suitable to use as an *instance* of that leap to a higher, integrating hypothesis that transforms the meaning of earlier episodes in one’s life. Yet even if any cosmic power would have done as well to pose the problem of transformed knowledge, we are still entitled to ask, Why in fact did Apuleius supply Isis and no other?”.

³⁶⁵ Casi definitoria del proceder petroniano, por más que aquí esté descontextualizada, es la frase de Ganimedes durante la *Cena: itaque dii pedes lanatos habent, quia nos religiosi non sumus* (Petr. 44.18) “así los dioses llevan calcetines de lana, porque no somos piadosos” (vid. *Apul Met.* 4.29 a propósito del abandono de templos en un contexto diferente).

La oposición entre las posturas de ambos autores –o lo que parece que es la postura de cada uno– es bastante diáfana. Para Apuleyo, los dioses son presencias convencionales, la religión se vive como algo consustancial a la vida misma y no interfiere en la excepcionalidad de las cosas porque está perfectamente imbricada en su normalidad (Royo 2000: 29, García Gual 1988: 363). Incluso la solución isiaca es tratada como algo casi, diríase, naturalmente inevitable. Véase como prueba de ello, la normalidad que se infiere de la entrada de la diosa en escena, nada patética, a través de un sueño:

necdum satis conixeram, et ecce pelago medio venerandos diis etiam vultus attollens emergit divina facies; ac dehinc paulatim toto corpore perlucidum simulacrum excusso pelago ante me constitisse visum est (Apul. *Met.* 11.3).

Y todavía no había cerrado los ojos bastante cuando he aquí que del medio del mar emergió un rostro divino alzando una expresión que incluso los dioses habrían de venerar; y después, poco a poco, me dio la sensación de que se detenía ante mí la brillante apariencia en cuerpo entero, tras salir del mar por completo.

Lucio –que como narrador en primera persona es mucho menos sofisticado en sus implicaciones que Encolpio³⁶⁶– tiene una visión que viene con naturalidad a su primera fase de ensoñación. El retrato tiene ribetes poéticos y de expresa belleza formal –así la reiterada insistencia en el *pelago*– pero la cotidianeidad de la escena es bastante evidente. A diferencia de la perspectiva que Lucio adopta con la religión, su exacerbado interés por las artes mágicas es mucho más próximo a la relación de Encolpio con la acción divina, es su *leitmotiv*. Así, en las *Metamorphoses* encontramos pasajes que definen Tesalia, en relación con las artes mágicas, de forma semejante a como Cuartila caracteriza la región campana donde se ubica la *Graeca urbs* del *Satyricon* (*regio tam praesentibus plena est numinibus*). Por ejemplo:

³⁶⁶ Si bien la percepción que tenemos de las *Metamorphoses* depende en gran medida de la maestría con la que Apuleyo juega con el rol del yo narrativo (Winkler 1985: 98: “How we are led to think of the author / narrator is the key to determining the authorized sense of this heterogeneous, playful, intellectual, and sensational novel”).

ut primum nocte discussa sol novus diem fecit, et somno simul emersus et lectulo, anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt, reputansque me media Thessaliae loca tenere qua artis magicae nativa cantamina totius orbis consono ore celebrentur (Apul. *Met.* 2. 1.).

En cuanto la noche se disipó y un nuevo sol trajo el día, a una me libro del sueño y la cama, lleno de ansia y con un tremendo deseo de conocer cosas que son extrañas y dignas de admiración, pues era bien consciente de que andaba por medio de Tesalia, cuyas autóctonas fórmulas de mágicas mañas son celebradas unánimemente en todas partes.

De tal modo, en el *Satyricon* hay divinidades latentes que parecen justificar su confuso –no en el sentido de “fragmentario”– avance narrativo. Príapo como dios dominante es a la obra de Petronio lo que la magia y la curiosidad son a la de Apuleyo. Pero el papel de la divinidad –y de esta divinidad más en concreto– en el *Satyricon* difiere de la impresión moral que esconde la pátina cómica de la novela de Apuleyo³⁶⁷. Petronio elabora un fresco cuidadosamente pervertidor de la naturaleza más o menos lógica de la convención cultural que rodea al hecho religioso en el mundo romano. El principio de pertinencia es claramente roto en su eje paradigmático de nuevo, de forma que el acercamiento al fenómeno religioso en Petronio sugiere, tal vez más que en ningún otro autor clásico, una voluntad irreverente y crítica³⁶⁸ que se muestra o revela en la forma crítica del símbolo.

No es mi intención explorar en extenso –aunque es inevitable tratarlo– el lugar común para la crítica petroniana de la *ira Priapi*, ampliamente estudiado³⁶⁹ (Walsh 1971: 76-77, Sullivan 1968: 40-41, Courtney 2001: 152-157). El acercamiento que voy a ensayar en las siguientes líneas intenta delimitar evidencias textuales de un uso de la acción divina como prototipo simbólico de la propia postura religiosa. De hecho es esta una vía aproximativa sumamente

³⁶⁷ La vis cómica de las *Metamorphoses* es una de las razones esenciales para conectar la novela de Apuleyo con la picaresca (Heine 1978: 25-42).

³⁶⁸ Así recuerda Hägg (1980: 174) que la sátira de Petronio está dirigida contra la hipocresía constatable en tres áreas: religión, aprendizaje y riqueza.

³⁶⁹ La idea es expuesta originalmente por Klebs (1888).

útil si se pretende, realmente, escuchar la voz del autor escondido debajo de la forma narrativa de la primera persona de Encolpio que domina la voz del *Satyricon*.

En primer lugar, es conveniente volver a mirar el parlamento de Cuartila en Petr. 17.3-6 con todo su contexto. Se verá entonces que las palabras de la sacerdotisa tienen cierto matiz irónico que permite inferir que, al ponerlas en su boca, Petronio está enfatizando el escepticismo epicúreo con el que está retratando el hecho de la acción de los dioses entre los hombres. Ciertamente, en el *Satyricon* la divinidad es invisible –no como en Apuleyo– y el mundo donde aquella opera es, a un tiempo, real y brumoso en el sentido onírico:

ut ergo tam ambitiosus detumuit imber, retexit superbum pallio caput et manibus inter se usque ad articularum strepitum constrictis 'quaenam est' inquit 'haec audacia, aut ubi fabulas etiam antecessura latrocinia didicistis? misereor mediusfidius vestri; neque enim impune quisquam quod non licuit adspexit. utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire. ac ne me putetis ultionis causa huc venisse, aetate magis vestra commoveor quam iniuria mea. imprudentes enim, ut adhuc puto, admisistis inexpiabile scelus (Petr. 17.3-6).

Así que en cuanto cesó tan efectista manantial, quitó el manto de su altivo rostro, y tras crujir sus manos entre sí, dijo: '¿Cuál es este atrevimiento o dónde aprendisteis pillajes que superan lo que se cuenta en historietas? Me compadezco de vosotros, ¡por Hércules!; y desde luego que nadie vio sin castigo lo que no se permite ver. Sobre todo en nuestra tierra que está tan llena de divinidades presentes que con más facilidad podrías encontrar a un dios antes que a un hombre. Y no creáis que he venido aquí para vengarme. Me veo más conmovido por vuestra edad que por la afrenta que me habéis hecho. Por imprudencia, desde luego, según es todavía mi parecer, cometisteis un delito que no se puede limpiar.

El tono del parlamento de Cuartila tiene una intención censora pero su argumentación se desliza hacia su auténtico objetivo: hacer perder el miedo a

la reprimenda por el *scelus*³⁷⁰ referido para, a su debido tiempo, mostrar su verdadero rostro. Ascilto, Gitón y Encolpio han cometido un sacrilegio al perturbar los misterios priápicos celebrados por Cuartila³⁷¹. Ese sentido de misterio reservado y prohibido es retratado en la concisa frase *neque enim impune quisquam quod non licuit adspexit* que nos informa de que el ultraje de los tres amigos es sólo el delito en sí mismo de contemplación de una ceremonia cerrada (Ov. *Tr.* 2.104-105).

Todo, parece decir Cuartila, está vivo porque la divinidad está en todas partes (Thales DK 11 A 22), un animismo extremo en el relato de las cosas pero que puede entenderse en un sentido irónico que remite, a su vez, al pensamiento de Plinio el Viejo:

quam ob rem maior caelitum populus etiam quam hominum intellegi potest, cum singuli quoque ex semet ipsis totidem deos faciant lunones Geniosque adoptando sibi, gentes vero quaedam animalia et aliqua etiam obscena pro dis habeant ac multa dictu magis pudenda, per fetidos cibos, alia et similia, iurantes
(Plin. *Nat.* 2.16).

Por esta causa la población de los dioses se puede colegir mayor que la de los hombres, porque cada cual fabrica dioses a su antojo, arrogándose Junos y Genios; algunos pueblos tienen incluso por dioses a animales y algunos elementos obscenos y muchas más cosas que me avergüenzo de nombrar, y juran por alimentos hediondos, por el ajo y otras cosas semejantes.

Es decir, el concepto de que hay una exagerada población divina parece una idea arraigada en época imperial y Petronio la explota. Añade además a su cosmogonía singular la obscenidad implícita en el dios Príapo y, pese a que es lícito pensar que la observación no tiene más que el sentido literal de lo que dice y piensa Cuartila, no es menos oportuno plantearse la posibilidad de que la sacerdotisa sea un vehículo de la ironía real del autor. El concepto de

³⁷⁰ En realidad, y tal como se ve en lo que sucede a continuación, sí es posible expiar el crimen cometido, de hecho ese es el fundamento de la orgía que sigue (Schmeling 2011: 50).

³⁷¹ Probablemente por haber sido testigos de ellos (Schmeling 2011: 50) (supra: 150).

desmesura religiosa parece, así, coherente con el uso específico que Petronio da al papel de la divinidad en la trama del *Satyricon*, a partir de una crítica velada que juega con los presupuestos culturales del lector y su actor principal. Nuevamente en Encolpio se concentran las características huidizas y contradictorias del antihéroe cómico al tiempo que Petronio juega a poner en acción la tradición conocida en clave grotesca.

El símil entre la *ira Poseidonis* que aqueja al Laertiada en su largo periplo y la *ira Priapi* que parece motivar el errante curso de Encolpio puede verse como un *leitmotiv* más aparente que otra cosa, esto es, como una excusa argumental que no tiene más importancia que la de hacer progresar la acción. Así afirma Sullivan (1968: 42):

What is clearer is that the wrath of the god pursues him in subsequent adventures and provides one of the mainsprings of the plot, much as the wrath of Poseidon dogged Odysseus. The obvious place for Encolpius' escape was Italy and the drift of his movements then seems southwards.

En realidad, colocar a Príapo como eje central de las desdichas de Encolpio significa burlar la esencia religiosa sin subvertir el papel que le confiere su lugar en la tradición literaria. Es un hallazgo pleno pero menos importante de lo que parece a simple vista; es un logro narrativo de su autor pero solo como punto de partida. Lo que se lee entre líneas es, de nuevo, mucho más interesante que lo que se ve a simple vista.

Príapo sirve como lienzo y material plástico perfecto para reforzar la imagen de torpe desastroso que nos vamos forjando del Encolpio actor. El joven es un individuo que muestra rasgos de incapacidad cultural y religiosa, yerra constantemente porque, junto al valor cómico de sus irreparables meteduras de pata, hay una simiente retorcida que es la del dios que lo empujaría en su vagar. Incluso en el episodio de la presunta curación de la impotencia (Petr. 140.12-13) hay razones para dudar, por más que un autor como Walsh (1971:

78) suponga que la aparente sanación implique resolver el tránsito moral que lo cohibe:

The central pattern, then, is of Encolpius' renunciation of women in favour of an exclusive attachment to Giton which is punished by the angry Priapus. Encolpius is finally brought to a realisation of his sickness, and though recourse to the Priapic priestess Oenothea brings no relief, he is finally healed by the intervention of a kindly deity.

Sabemos que el carácter erótico de Encolpio es polivalente y se halla frustrado por la impotencia en una medida que no encuentra paralelo en ningún personaje de la literatura antigua. Tratar de su incapacidad amorosa es, en este contexto, un sinónimo pleno de su torpeza religiosa y, como en aquella instancia, simboliza el retrato de un personaje que identifica en su relato los rasgos más insustanciales de la naturaleza humana que su autor quiere resaltar.

De esta torpeza cultural de Encolpio, tan apropiada a su incapacidad general, tenemos buenos ejemplos en algunos pasajes, donde el protagonista del *Satyricon* hace una autocrítica implacable de sus mayores problemas con el proceso ritual:

habes confitentem reum: quicquid iusseris, merui. prodicionem feci, hominem occidi, templum violavi: in haec facinora quaere supplicium. sive occidere placet, <cum> ferro meo venio, sive verberibus contenta es, curro nudus ad dominam (Petr. 130.2-3).

Tienes a un reo confeso: cualquier cosa que ordenes, la merezco. Cometí traición, maté a un hombre, mancillé un templo: ponme un castigo para estos pecados. Si mi muerte te satisface, traigo mi espada, si te contenta que sea azotado, junto a mi dueña vengo corriendo desnudo.

El primer texto pertenece a la carta de respuesta que Encolpio remite a Circe tras su frustrado encuentro amoroso. La epístola se abre con una disculpa a

sus faltas en virtud de su juventud (*fateor me, domina*³⁷², *saepe peccasse; nam et homo sum et adhuc iuvenis* [Petr. 130.1] “confieso, mi dueña, que a menudo cometí falta; pues soy un hombre y por añadidura joven”) que establece un estricto punto de lejanía narrativo con la persona presente del Encolpio narrador. Es el típico juego teatral del joven intentando llevar la situación a su terreno (Schmeling 1994). En el pasaje consignado se observa una relación de esos supuestos pecados³⁷³ en perfecto tricolon hasta llevarlo al terreno de lo cultural y religioso: cometió traición, mató a un hombre, violó un templo. Hay una amplificación conceptual clara que no se remarca en lo formal –tres expresiones lacónicas–, pero que es más sencillo aceptar desde un punto de vista simbólico y no referido a hechos reales.

En efecto, no sabemos si Encolpio mató a alguien, ni si cometió traición, aunque sí que parece que ha violado, si no un templo, los misterios priápicos que lo llevan errante de aquí para allá³⁷⁴. De hecho, poco antes ha dicho no haber cometido ningún pecado mortal (*numquam tamen ante hunc diem usque ad mortem deliqui* [Petr. 130.1] “nunca sin embargo hasta este día cometí un pecado mortal”). Todo es una estratagema de Encolpio para sublimar y magnificar su ataque de impotencia. Walsh (1996: 197) explica que la atención prestada a esta confesión como alusiones a episodios perdidos del *Satyricon* (Sullivan 1968: 71, Pack 1960: 31) es baladí: la lectura metafórica es la más apropiada, de forma que todos esos delitos se refieren, sin más, al acceso de impotencia con Circe. De hecho, la interpretación de “matar a un hombre” con un sentido obsceno es tan ajustada al ritmo y sentido narrativo de la obra que es fácil verse tentado por dicho camino exegético (Apul. *Met.* 2.17.3).

Más importante es para nosotros el tercer miembro del tricolon, *templum violavi*. Al respecto, parece que existe un consenso cada vez mayor en ver un sentido metafórico a estas palabras. Así aprecia Coccia (1973: 64-67, nota):

³⁷² Como observa Dickie (2002: 81-82): “It is striking that no Latin poet ever addresses his beloved as *domina* in extant literature”.

³⁷³ Puestos en relación al mismo tiempo con los descritos en Petr. 9.8, 9.9 y 81.3.

³⁷⁴ Lo que motiva también el castigo de Cuartila, recordemos (Petr. 16-26).

A me pare anche probabile che *templum violavi* di 130, 2 vada inteso, insieme con le espressioni *proditionem feci*, *hominem occidi* che procedono, metafóricamente, come allusivo alla *défaillance* di Encolpio.

El templo violado es el templo de Amor, no en vano Venus, como divinidad, es la segunda gran influencia mística en el texto del *Satyricon*. La cercanía de un templo suyo (*aedem*) es real y como tal allí se dirige Circe tras lanzar sus reproches a Encolpio:

rapuit deinde tacenti speculum, et postquam omnes vultus temptavit, quos solet inter amantes risus fingere, excussit vexatam solo vestem raptimque aedem Veneris intravit (Petr. 128.4).

Le arrebató mientras permanecía en silencio el espejo y después que ensayó todas las muecas que acostumbra la risa a dibujar entre amantes, sacudió su ropa arrugada en el suelo y abruptamente entró en el templo de Venus.

Tal y como se plantea es como si ese fuera el templo violado, esto es, la impericia y torpeza amorosa de Encolpio es paralela a su inútil capacidad en lo religioso. Siendo incapaz el joven en el amor en un escenario idílico, Circe se refugia en el templo de la diosa. Pero la metáfora tiene mayor alcance porque la violación del amor es la imposible consecución de su ansia. El hecho de que se mezcle en la interpretación de la crítica lo real con lo figurado plantea un problema que se soluciona si optamos por la lectura más aproximada a la sistemática que estoy haciendo aquí: el templo del Amor es el propio cuerpo de Circe al tiempo que se mezclan las diversas vertientes de la torpeza de Encolpio, de ribetes cómicos y teatrales, en una única expresión sintáctica.

Otro clarísimo ejemplo de la grotesca torpeza de Encolpio en lo referido al culto religioso lo hallamos en el siguiente pasaje, inserto en todo el proceso de curación de Encolpio llevado a cabo por Enotea, la vieja hechicera:

ego qui putaveram me rem laude etiam dignam fecisse, ordine illi totum proelium exposui, et ne diutius tristis esset, iacturae pensionem anserem obtuli.

quem anus ut vidit, tam magnum acremque clamorem sustulit, ut putares iterum anseres limen intrasse (Petr. 136.12-13).

Yo, que pensaba que había hecho una cosa hasta digna de alabanza, le narré cronológicamente todo el combate y, para que no estuviera triste mucho tiempo, le ofrecí un ganso en compensación del muerto. Pero en cuanto la vieja lo vio, pegó un grito tan grande y desagradable que podrías pensar que los gansos habían vuelto a cruzar el umbral.

Encolpio ha vuelto a cometer un sacrilegio al matar a uno de tres gansos sagrados (*anseris sacri* [Petr. 4-5]). El adjetivo *sacri* ha sido objeto de debate filológico, atetizado incluso en alguna edición (Müller 1995⁴), fundamentalmente porque no se explica, dicen, que Encolpio sepa que se trata de gansos sagrados con antelación a su conflicto con Enotea. Es extraño que esto se plantee en estos términos porque lo más probable es que aquí encontremos uno de esos raros momentos en los que el proceso narrativo establecería una dicotomía entre narrador y actor, pues el conocimiento de aquel es mayor que el del segundo, dada la perspectiva. En todo caso, el joven ve venir a los animales del templo porque en Petr. 137.2 indica que los dos supervivientes habían vuelto (*redierant*).

Sea como sea, el texto es muy significativo como muestra de la inocente ingenuidad de Encolpio, pareja y complementaria de la torpeza cultural que estoy enfatizando durante esta exposición. Obsérvese que su idea primera contiene ciertas dosis de orgullo, traído del heroísmo mítico de la lucha – pensamiento mitomaniaco de Encolpio– (*putaveram*³⁷⁵ *me rem laude etiam dignam fecisse*). El conflicto es entre religión y mitomanía: la reacción de Enotea (*tam magnum acremque clamorem sustulit*) entra en perfecta contradicción con el orgullo pueril del torpe Encolpio que todavía, a estas alturas, parece ignorar que su lugar en el trance religioso es el de farsa y triste remedo ínfimo de los héroes que aspira a imitar.

³⁷⁵ Sobre la rareza del pluscuamperfecto aquí vid. Stubbe (1933: 183).

Quizá, junto con la escena de la posada, sea este episodio de los gansos sagrados el pasaje donde los elementos de la comedia clásica, el equívoco, el exceso de desmesura, se combinen de una forma más netamente plautina (Panayotakis 1995: 180) pero, otra vez a diferencia de lo que ocurre en Apuleyo, el comportamiento de Encolpio está inmotivado. En las *Metamorphoses* Lucio sufre de la ceguera provocada por la bebida y se enfrenta a tres odres de vino en la creencia de que son tres bandidos peligrosos (Apul. *Met.* 2. 32 y 3. 1-11). Encolpio no está ebrio ni hay magia potencial que pueda confundir sus sentidos. Simplemente hace frente a una amenaza real, ignorando su naturaleza sacra:

oblitus itaque nugarum pedem mensulae extorsi coepique pugnacissimum animal armata elidere manu. nec satiatus defunctorio ictu, morte me anseris vindicavi (Petr. 136.5).

Así que pasé de patrañas, arranqué una pata de la mesa y con mi mano armada la emprendí a palos con el animal que ponía gran resistencia. Y no satisfecho con darle una paliza de cuidado, hasta que no maté al ganso no me sentí vengado.

La reacción verbal de Enotea es explícita y concluyente:

nescis quam magnum flagitium admiseris: occidisti Priapi delicias, anserem omnibus matronis acceptissimum (Petr. 137.2).

No sabes que gran delito has cometido: mataste al favorito de Príapo, el ganso más preferido por las matronas.

Encolpio se ha jactado poco antes delante de Circe de no haber cometido delito alguno. Hay dos palabras aquí, en suma, que concentran toda la ignorancia del joven en la forma de plástica y rotunda formalización de su estulticia: *nescis* y *flagitium*. De forma paralela al episodio de Cuartila, donde la sacerdotisa también reprochaba un crimen a Encolpio (*admisistis inexplabile scelus* [Petr. 18.1] “cometisteis un delito que no se puede limpiar”), Enotea arroja a la cara

del joven, no ya su crimen, sino su ignorancia de él. El *nescis* que enfática y estratégicamente coloca Petronio al principio de la inculpatória diatriba de la anciana resume a la perfección el matiz simbólico del proceder de Encolpio: su acercamiento a los misterios es, siempre, sinónimo de estupidez e incapacidad.

Las mismas características se ven subrayadas por la reciente prez a Príapo que, en nuestra línea textual, casi antecede al desastre de los gansos. La oración al dios deforme contiene todos los rasgos formularios de la oración romana (Appel 1909) y está perfectamente estereotipada:

'Nympharum Bacchique comes, quem pulchra Dione
divitibus silvis numen dedit, inclita paret
cui Lesbos viridisque Thasos, quem Lydus adorat
†semper flavius† templumque tuis imponit Hypaepis:
huc ades, o Bacchi tutor Dryadumque voluptas,
et timidas admitte preces. non sanguine tristi
perfusus venio, non templis impius hostis
admovi dextram, sed inops et rebus egenis
attritus facinus non toto corpore feci.
exonera mentem culpaeque ignosce minori,
et quandoque mihi fortunae arriserit hora,
non sine honore tuum patiar decus. ibit ad aras,
sancte, tuas hircus, pecoris pater, ibit ad aras
corniger et querulae fetus suis, hostia lactens.
spumabit pateris hornus liquor, et ter ovantem
circa delubrum gressum feret ebria pubes'

(Petr. 133.3).

Compañero de las Ninfas y Baco, a quien la bella Dione
de los fértiles bosques hizo divinidad, a quien obedecen
la ilustre Lesbos y la verde Tasos, a quien el Lido
rinda culto y en tu Hipepa un templo hace erguirse.
Ven aquí, ¡oh guardián de Baco y placer de las Dríadas!,
y acepta mis temerosas palabras. No vengo empapado

de sangre lamentable, ni como un impío enemigo
contra templos alcé mi diestra, antes pobre y machacado
por la necesidad he delinquido no con todo mi cuerpo.
Quien hace mal porque es pobre³⁷⁶, menos culpa tiene.
Con esta plegaria te pido, libra mi mente y perdona mi falta
mínima y tan pronto me sonría el momento de la suerte
seguiré honrándote con gran pasión. Llegará a tus altares,
dios sagrado, un macho cabrío, padre del rebaño, a tus altares
irá un borrego cornudo y la cría de una cerda quejosa, lechal.
En las copas burbujeará el vino joven y tres veces jóvenes
borrachos te aclamarán entre danzas alrededor de tu templo.

Sin embargo, pese a esta concienzuda composición de oración y súplica al dios, ubicada según en el contexto en el umbral de un templo (Petr. 133.2 y 133.4³⁷⁷), y con los propios antecedentes vitales en el bagaje personal, Encolpio no es capaz de pensar que los animales sagrados, a los que ha visto salir con cierta seguridad del templo, son inviolables. Se los toma a la ligera, no es capaz de discernir la implicación sacra del vuelo de los plumíferos y hace descender el acercamiento de los animales al tono de la parodia conflictiva del antihéroe cómico.

Sobre la interpelación ritual de Encolpio a Príapo en este pasaje (Courtney 2001: 154³⁷⁸), donde no se alude a la tan traída *ira Priapi*, no deja de ser curioso de igual forma lo extemporáneo de su pronunciación. El trato a la divinidad es tan superficial y metódico que parece que el joven está ignorando la principal raíz de su desgracia. A diferencia de la explicitación de la *ira Priapi* en Petr.139.2, este breve poema convencional pasa desapercibido en el contexto de los inciertos vaivenes de Encolpio en todo este episodio pero, sibilinamente, sirve para reafirmar cómicamente el remedo de batiburrillo religioso que Petronio nos propone como telón de fondo de su antiepopeya.

³⁷⁶ Sobre el concepto de “pobreza” y su implicación en la proyección social del *Satyricon* vid. Favarsani (1998).

³⁷⁷ Las lagunas del texto inducen a dudar cuando menos de la ubicación exacta.

³⁷⁸ “Is Encolpius referring exclusively to his present circumstances and regarding his impotence as a crime against the pre-eminently phallic god?”

El verdadero *flagitium* de Encolpio sigue escapándose a nuestro intelecto en todo caso. No obstante, pasajes como el poema de súplica a Príapo o el episodio de los gansos sugieren que, más allá de las conjeturas críticas y el estado fragmentario del *Satyricon*, hay cierta voluntad en Petronio por dejar en la indeterminación el origen de la itinerancia del joven. La *ira Priapi* es, por así decir, un consenso crítico –no compartido por todos (Beck 1973: 55-56)– solo avalado aparentemente por este fragmento poético:

non solum me numen et implacabile fatum
persequitur. prius Inachiae Tiryntius ira
exagitatus onus caeli tulit, ante profanus
Laomedon gemini satiavit numinis iram,
lunonem Pelias sensit, tulit inscius arma
Telephus et regnum Neptuni pavit Ulixes.
me quoque per terras, per canis Nereos aequor
Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi
(Petr. 139.2).

No sólo a mí una divinidad y el implacable hado
me persiguen. Antes el de Tirinto atormentado por la ira de la Inaquia
hubo de cargar con el peso del cielo, antes Laomedonte
sin saber nada colmó la ira de la doble divinidad
Pelias supo quién era Juno, portó sin saberlo las armas
Telefo y Ulises sintió pavor por el reino de Neptuno.
A mí también por tierra, por la planicie del blanco Nereo
me persigue la dura ira de Príapo Helespontiaco.

El discurso de Encolpio, en priamel, magnifica y lleva a la exageración su presuntuoso concepto mitomaniaco de la vida. La *gravis ira Priapi* puede ser una hipérbole desmesurada que pone en relación su desgracia con el castigo de Odiseo de forma puntual. Por ende, estas palabras no aparecen hasta casi el final del texto conservado, haciendo raro que, aún y cuando la figura de Príapo planea varias instancias específicas de la obra, no se haya aludido de forma tan concreta a este castigo del dios antiheroíco. Desde Klebs (1888) se

han intentado esbozar explicaciones al sintagma, poniéndolo en relación con los fragmentos de Sidonio Apolinar y Servio (supra: 113). Así el origen masaliota de Encolpio, defendido por Jensson (1997: 278), se ha pretendido conjugar con el punto de partida de la *ira* localizado en Marsella y en relación con el papel de Encolpio como víctima propiciatoria o *pharmakon*.

Jensson (1997: 123) va tan lejos como para lanzar una hipótesis sobre la naturaleza del sacrilegio de Encolpio:

Since only such indirect involvement by the gods is allowed in the genre, Priapus can have entered the plot as early as Massilia no more directly than by grudging Encolpius and Giton their erotic pleasures, or, more likely, because Encolpius was his equal with respect to the size of his *mentula*, and may have inadvertently entered into competition with the god for the attention of worshippers. Nothing is more likely to cause divine anger than the impersonation of a god by a mortal, which is really what is implied by Sidonius, when he apostrophizes Petronius and calls him, or rather Encolpius, *Hellespontiaco parem Priapo*. If I am right in conjecturing that Encolpius impersonated Priapus when he disturbed the nocturnal ceremonies of Quartilla and her Priapic cult this would either be a repetition of an earlier motif or the only cause of the "wrath of Priapus".

Esto es, Encolpio se habría disfrazado del propio dios Príapo durante las ceremonias de Cuartila, cometiendo el imperdonable pecado de la usurpación de la persona del dios. Sin embargo, del tamaño de la *mentula* de Encolpio no sabemos mucho más allá que la anagnórisis en el barco de Licas (Petr. 105.9) –donde no se alude a sus dimensiones por cierto–. Sí que sabemos, en cambio, del tamaño del miembro de Ascilto:

habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes (Petr. 92.9).

El peso de su miembro era tal que podrías creer que el hombre mismo era una prolongación de su pene.

La atrevida conjetura de Jansson es una hipótesis razonada en virtud de la filiación masaliota de Encolpio a tenor de los fragmentos de Apolinar y Servio. A la vista del texto del *Satyricon* parece más interesante sugerir siquiera de paso que, en realidad, la *gravis ira Priapi* es una formalización puntual de un trasfondo religioso muy oscuro y difuminado voluntariamente por Petronio. De hecho, si combinamos la impotencia de Encolpio con la desmesurada potencia de Ascilto convendremos que si hay alguien que adopta el rol priápico en lo que conservamos es, precisamente, esta némesis viviente de Encolpio –y si acaso su consiguiente rol deformado, Eumolpo.

Tenemos durante la *Cena Trimalchionis* otro interesante pasaje del trato dado al efecto de las súplicas pero en espejo inverso, esto es, siendo Encolpio –y sus compañeros– objeto de las mismas y no por primera vez:

nam puer quidem qui ceciderat circumibat iam dudum pedes nostros et missionem rogabat. pessime mihi erat, ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaereretur (Petr. 54.3).

Pues el joven que había caído iba dando vueltas alrededor de nuestros pies e imploraba que lo perdonáramos. Yo estaba pasándolo fatal, no fuera que a través de estas súplicas se buscara algún golpe de efecto cómico.

Un esclavo ha caído cerca de Trimalquión durante unas acrobacias³⁷⁹ y, siguiendo el patrón de la *Cena* (Petr. 30.7 y 49.6), suplica a los comensales por su suerte. Puesto que Encolpio ya se ha acostumbrado a los distintos juegos teatrales que acompañan cada uno de los inesperados giros del banquete, se teme que surja la broma de un momento a otro (*ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaereretur*). Si ponemos este tipo de interacciones en relación con las propias del protagonista del *Satyricon* respecto a la divinidad, observaremos que el montaje cómico es sutil pero simbólicamente efectivo: la súplica antecede al desaguisado. El esclavo es aquí como Encolpio en su

³⁷⁹ Se ha supuesto en esta anécdota (Schmeling 2011: 222) una referencia a una narrada por Suetonio (*Nero* 12.2). Igualmente, vid. Hor. S. 2.8.71-72.

relación con el dios Príapo o con cualquier otra eventual divinidad que, de tal guisa, no parecen tomarse en serio o son, directamente, relegados a comparsas cómicos por Petronio.

Hay un lamento en el *Satyricon*, en fin, por el abandono no sólo de la auténtica religiosidad, sino de todo. Desde el discurso inicial en la escuela de retórica hasta las palabras de Eumolpo en la pinacoteca, las quejas de los retorcidos portavoces de la integridad son el umbral mismo de la hipocresía que colma las líneas de la ficción y la auténtica queja de Petronio:

ubi est dialectica? ubi astronomia? ubi sapientiae †consultissima† via? quis unquam venit in templum et votum fecit, si ad eloquentiam pervenisset?

(Petr. 88.7).

¿Dónde quedó la dialéctica? ¿Dónde la astronomía? ¿Dónde el camino trillado de la sabiduría? ¿Quién vino a un templo e hizo votos para alcanzar la elocuencia?

Eumolpo introduce el matiz del abandono de la religiosidad implícita en el deseo de prosperar por la capacidad de la elocuencia. La pérdida de los votos y el respeto genuino por la divinidad no es algo que le preocupe, es el signo de los tiempos pese a su lamento. El poetastro actúa inversamente a su discurso tal y como lo hace el *rhetor* Agamenón, y eso es indicio de algo. El modo de proceder de los comensales en la *Cena* ante un plato que figuraba, precisamente, al propio dios Príapo³⁸⁰ es una concreción de la falta de respeto generalizada del tiempo corriente:

rati ergo sacrum esse fer[i]culum tam religioso apparatu perfusum, consurreximus altius et 'Augusto, patri patriae, feliciter' diximus. quibusdam tamen etiam post hanc venerationem poma rapientibus et ipsi mappas implevimus, ego praecipue, qui nullo satis amplo munere putabam me onerare Gitonis sinum (Petr. 60.7).

³⁸⁰ Sin que Encolpio sufra un temor reverencial, por cierto.

Pensamos que aquel plato presentado de forma tan piadosa era sagrado, nos pusimos todos en pie y gritamos: “¡Salud a Augusto, padre de la patria!”. Pero como algunos incluso tras esta advocación seguían rapiñando fruta, incluso nosotros nos cargamos las servilletas, yo en especial, porque creía que ningún regalo era bastante para colmar el regazo de Gitón.

La divinidad es retratada como algo folclórico, ornamental, como un elemento inherente a la vida romana y, precisamente por ello, susceptible actor de lo burlesco y lo cómico. En este sentido, es muy interesante también un pasaje que concurre durante la aventura en el barco de Licas (Petr. 99-113), cuando la tormenta que se desata –y que es el sujeto del siguiente análisis– llega a su cénit y, a punto de naufragar, Licas pide auxilio a Encolpio:

Encolpi, succurre periclitantibus, id est vestem illam divinam sistrumque redde navigio. per fidem, miserere, quemadmodum quidem soles (Petr. 114.5).

¡Encolpio, socórrenos del peligro, devuelve al barco el traje divino y el sistro!
¡Por favor, compadécete de la manera que sueles hacerlo!

La llamada de auxilio es, cuando menos, desconcertante. Licas parece aludir a algún tipo de vestimenta sagrada de la que hasta el momento no teníamos noticia y que no sabemos en qué momento ha sido robada. Podría haber ocurrido en el propio trayecto o en un viaje anterior –Encolpio y Gitón no habrían reconocido el barco en su momento por estar todo oscuro–. En cualquier caso, parece que los elementos que Licas reclama (*vestem divinam, sistrum*) son atributos de la diosa Isis³⁸¹, protectora de la navegación en uno de sus más conocidas advocaciones, Isis Pelagia³⁸². De hecho, la tormenta podría explicarse en virtud de una reacción punitiva de la diosa. Así afirma Rodríguez Morales (1999: 219-220):

³⁸¹ Que podría ser aludida también en un pasaje discutido (Petr. 140.5). Allí aparece el término †*pigiciaca*† que se ha intentado resolver como *Isiaca* o *Aegyptiaca* (Díaz y Díaz 1990² [2]). Pero recuérdese lo dicho anteriormente a propósito de dicho texto (supra: 215).

³⁸² En Petr. 105.4 se alude a la *tutela navis*, que se pretende aplacar con el castigo de cuarenta latigazos a cada uno de los protagonistas.

Cuando Encolpio y Gitón se hacen afeitar, inadvertidamente están reproduciendo el voto supremo de los que van a naufragar que, ofreciendo sus cabellos, sus pelos y sus uñas a la divinidad, creen hacer algo grato a esta [...] Queriéndose disfrazar de esclavos Encolpio y Gitón se *disfrazan* de fieles de Isis. Pero, por magia simpática, al imitar el efecto (el voto) imitan la causa (la tempestad), que tendrá lugar, naufragando el barco.

Rodríguez Morales (1999: 222-223) va tan lejos en su artículo como para argumentar que el manto robado de Petr. 12-15 es el que ahora reclama Licas y se esfuerza en reconstruir, a partir de esta hipótesis, la línea argumental que pone en relación ambos episodios. Es más, supone que se ha exagerado la importancia de la *ira Priapi*, objeto circunstancial de la última parte conservada, para desdeñar la relevancia y la conexión del *Satyricon* con la tradición isiaca, que a su vez conectaría de forma mucho más estrecha esta obra con la novela griega y con Apuleyo (Merkelbach 1962).

La lectura de este autor, ciertamente aguda y elaborada, incide, en todo caso, en la puesta en relación directa de todo el corpus de la novela antigua con determinados cultos místicos, idea tomada de Merkelbach (1962). Pero desde mi punto de vista no capta la desmedida hipérbole irónica que se desprende de las palabras finales de Licas: en efecto, el dueño del barco, a punto de ser arrastrado por la tempestad se dirige a Encolpio con solemnidad y apela a su capacidad de conmiseración (*miserere*).

El efecto es estrepitosamente cómico. He aquí una ironía extrema: cualquier lector sabe cuál es el umbral de la piedad en Encolpio, falaz e hipócrita, y Licas no menos, no en vano ha sido víctima de su desastrosa catadura moral. Por tanto en ese *quemadmodum quidem soles* se proyecta la indecisión y la torpeza cultual de Encolpio, quien no tiene ningún escrúpulo en apoderarse –lo podemos sospechar– de objetos sagrados violando cualquier ceremonial místico. Y acaso la más evidente prueba de que la verdadera naturaleza de Encolpio, antes que la erótica y sexual, es la de la bribonería, el engaño y la inconsistencia moral, radique en el texto en el que celebra la recuperación de

su impotencia, donde la acción de gracias y el elogio se dirige a un dios más afín a su *modus agendi*:

dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosorem esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum (Petr. 140.12).

Unos dioses más importantes son quienes me hicieron volver a estar entero. Mercurio, desde luego, que acostumbra a guiar las almas en una y otra dirección, por su gracia me devolvió lo que me había cortado una mano furiosa, así puedas saber que más afortunado soy que Protesilao o ningún otro de los antiguos.

Paradójicamente, esta invocación al escurridizo dios, de compleja comprensión dada la fragmentariedad del texto (supra: 189) pone al atribulado Encolpio en conexión directa con su abominado Trimalquión (supra: 147). Se enfatiza así, aprovechando el subterfugio de la simbólica divina y cultural, lo poco que al protagonista del *Satyricon* le importa el respeto a los dioses. En la relación de Encolpio con sacerdotisas y misterios no hay más que perversión del orden religioso previsto por la convención cultural. El acercamiento de Petronio al universo de dioses y ceremoniales sirve para caracterizar a su actor principal, sí, pero también para enfatizar la propia postura del autor ante el hecho religioso. Así, es como si todo ese universo cultural fuera una gran metáfora de su negación de sí mismo.

Tabla 14: Dioses y misterios

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Abundancia de dioses	17.5	Actitud epicúrea
Misterios priápicos	17.3-6	Burla de la tradición religiosa mística
	130.2-3, 136.12-13, 136.5, 137.2, 133.3,139.2	Torpeza cultural de Encolpio, otra faceta de su impotencia
Priapo	92.9	Ascilto y consecuente frustración de Encolpio
Templo de Venus	128.4	Cuerpo de Circe, torpeza cultural de Encolpio
Súplicas	54.3, 114.5	Vanidad, falsedad
Abandono de la religiosidad	88.7, 60.7	Tiempos corrientes, decadencia relativizada
Mercurio	140.12	Auténtica personalidad de Encolpio

7. TORMENTA Y NAUFRAGIO: PUNTO DE RUPTURA DE LOS PERSONAJES

La tormenta es un motivo simbólico suficientemente arraigado en la tradición literaria como para llamar la atención por sí mismo (Fernández Mosquera 2006). De hecho, de los que he seleccionado para estudiar en esta tesis, es el único que no destaca esencialmente por su recurrencia. El episodio de la tormenta y el naufragio consiguiente que culminan la aventura en el barco de Licas está perfectamente delimitado y todos los pasajes que voy a comentar a continuación se incluyen en el mismo, a excepción de uno (Petr. 60.1).

No obstante, la originalidad, pertinencia y refinamiento literarios que rubrican la narración de la aventura naval de Encolpio, Eumolpo y Gitón denotan tal sutileza simbólica, que nuestro análisis estaría incompleto sin comentar las implicaciones ocultas en la explosión de la naturaleza tal y como la viven los protagonistas del *Satyricon*. No en vano, los sucesos habidos en el barco de Licas se concatenan en una sucesión más o menos convencional de comedia típica (Panayotakis 1995: 138-160) para ser detonados por el hecho explosivo de la tormenta que aleja, con petroniana voluntad subversora, toda posibilidad de final feliz.

La simbólica aparente de la tormenta es analizada con precisión por Ferber (1999: 236):

Strong winds or storms have long been a metaphor for passionate or tumultuous emotion. "For love is yet the mooste stormy life," Chaucer writes (*Troilus* 2.778). When Spenser's cruel mistress summons him, heaven sends superfluous tempests: "Enough it is for one man to sustaine / the stormes, which she alone on me doth raine" (*Amoretti* 46). Racine's Hermione laments, "He thinks he'll see this storm dissolve in tears" (*Andromaque* 5.1.1410).

De tal guisa la explosión de la tormenta en el episodio de Licas actúa como un símbolo interno y oportuno de la pasión desmedida que caracteriza por doquier

el modo de actuar de los personajes (Verg. A. 4.160-168³⁸³). Recordemos la secuencia de hechos que suceden en el barco³⁸⁴: Encolpio, Gitón y Eumolpo se embarcan en una nave que resulta ser propiedad de Licas, enemigo del pasado de los dos primeros (Petr. 100.5-7). Además, en ella viaja Trifena, otra rival de las desventuras de los protagonistas (ibid.). Intentan huir del aprieto pero son reconocidos (Petr. 101-105). Después, se produce un conflicto grave resuelto finalmente en un tratado de paz de connotaciones míticas (Petr. 106-110). Tras interrumpirse la trama con la narración que hace Eumolpo del cuento de la *Matrona Ephesi* (Petr. 111-112) y producirse nuevos lances amorosos por mor de los favores de Gitón (Petr. 113), se levanta una tormenta que produce el naufragio del barco (Petr. 114.1-13) y da con los huesos de los protagonistas en tierra firme (Petr. 114.14). Licas fallece durante el desastre (Petr. 115.11).

Todo el episodio es, en definitiva, un catálogo de pasiones a flor de piel. El conflicto amoroso –con su intrínseco componente de odio– es vivido en varias direcciones, de Licas hacia Encolpio (Petr. 105.9), de Trifena hacia Gitón (Petr. 109.8), de Encolpio hacia Gitón con la consiguiente invasión de celos internos que reconcomen al impotente joven (Petr. 113.6-9). Incluso la historia de la *Matrona Ephesi* sirve como amplificador y celebración del goce amoroso y la pasión vital (Courtney 2001: 171): la oposición entre muerte y vida en el cuento parece anteceder la resolución dramática de una aventura que obedece a una estructura perfectamente lineal y cerrada hasta que sucede el hecho de la tormenta:

dum haec taliaque iactamus, inhorruit mare nubesque undique adductae
obruere tenebris diem. discurrunt nautae ad officia trepidantes velaque
tempestati subducunt (Petr. 114.1).

³⁸³ El propio Ferber (1999: 236) apunta al pasaje virgiliano como símbolo de pasión desmesurada: Dido y Eneas van a la misma cueva empujados por la misma pasión (i.e. la misma tormenta).

³⁸⁴ El episodio del barco de Licas ha sido tratado ampliamente, por otra parte, al estudiar el motivo de los cabellos (supra: 236).

Mientras largábamos estas cosas y otras por el estilo, el mar se encrespó y las nubes que llegaron por todas partes cubrieron el día de tinieblas. Los marineros corren atropelladamente despavoridos a sus puestos y arrían las velas ante la tempestad.

Encolpio adopta en su lenguaje modos virgilianos (*inhorruit mare*) que concuerdan con su concepto mitomaniaco de la vida y conectan la intención de lo explosivo y repentino de la tormenta con el tópico épico (Verg. A. 1.102). Del mismo modo, la tempestad en el mar es un elemento reiterativo, precisamente, en el cuerpo de la novela de amor y aventuras (Ach. Tat. 3.1-5, Longus 1.30) si bien la intención es más evidente en Aquiles Tacio y Longo: la tormenta es un actor que provoca la separación de los amantes. Como Schmeling (2011: 437) observa, en el *Satyricon* en lugar de apartar a los enamorados el uno del otro se pervierte la fórmula al hacer lo mismo con personajes que son enemigos.

Ciertamente esa es una lectura que parece, a simple vista, bastante evidente pero que conviene precisar, porque lo que ocurre en realidad es que son separados enemigos que se han visto reconciliados y que, en un proceso sumamente convencional, han hecho mutar su odio por un amor pasional y primigenio que la tormenta refleja. En tal sentido, la tempestad en Petronio sigue teniendo más que ver con la épica que con la novela griega de amor y aventuras.

En todo caso, el simbolismo de la tormenta es enormemente original y transgresor narrativamente porque a su segunda lectura tradicional se puede añadir el valor semántico profundo y caracterizador, una vez más, de los actores de la obra, en especial de Encolpio. Esto es, Petronio lleva el significado secundario a un estrato más apartado de lo evidente, jugando con el prototipo épico y llevándolo a un extremo mucho más ingenioso. A la vez, conviene no perder de vista la relación tutelar de una divinidad, probablemente la diosa Isis, con el barco de Licas, tal y como se ha referido en el análisis anterior (supra: 369).

En la planificación simbólica petroniana de la tormenta se combinan, así, connotaciones mistericas, pasionales y de caracterización narrativa: tres instancias semióticas peculiarmente utilizadas por Petronio en un entramado sutil y de sorprendente resultado literario. Y, además, no es secundario el papel del accidente atmosférico como símbolo de los repentinos vaivenes de la vida, no en vano, las aventuras de los protagonistas del *Satyricon* se ven, a menudo, sometidas a bruscos virajes de la fortuna (Hagg 1980: 174).

La tormenta es anunciada prolépticamente por Trifena justo después de que el piloto del barco (*gubernator*) medie en lo que se describe prácticamente como un conflicto de dimensiones épicas (Petr. 108.12). El juramento de paz, en hexámetros dactílicos, reelaborado por Encolpio como autor a decir de Schmeling (2011: 421), se relaciona de forma directa con todo el proceder de la escena pero, de manera mucho más específica, anuncia sin sutilezas el desastre natural que está por venir:

'quis furor' exclamat 'pacem convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
sed contemptus amor vires habet. ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immittite fluctus.'

(Petr. 108.14).

¿Qué locura –exclama– convierte la paz en guerra?
¿De qué fueron merecedoras nuestras manos? No es un héroe troyano
el que en esta flota transporta la prenda del Atrida burlado,
ni Medea enloquecida lucha con la sangre de un hermano.
Al contrario un amor desdeñado es lo que está fuerte. ¡Ay de mí!
¿quién invoca al destino entre estas olas tomando las armas?
¿A quién no le basta una única muerte? No venzáis al mar
ni aumentéis el oleaje de sus salvajes profundidades.

Según Connors (1998: 76-77), Trifena hace una yuxtaposición de realidad y metáfora poética que produce un efecto global en el lector con el apoyo de las sucesivas observaciones de Encolpio, en las que apunta hacia los peligros reales sugeridos por el poema de Trifena, esto es, en el mar siempre acecha el desastre de la tormenta:

[...] Linguistic details of this passage also measure lived reality and literarily figured language against each other. Tryphaena's last line neatly juxtaposes the real "swirling waters" (*gurgitibus*) where the ship sails with the metaphorical "new waves" (*alios...fluctus*) of the quarreling: like Trimalchio she uses verse opportunistically to create correspondences between figurative language and lived reality. [...] the poem cataloguing epic motifs could become a storm of sorts itself, foreshadowing the epic-influenced storm that will destroy the ship.

Como sucede constantemente en la mente de Encolpio, la reconstrucción poética de la realidad cobra aquí visos de predicción en virtud de la majestuosidad implícita en la catástrofe natural. Son los primeros indicios que tenemos en este episodio de panteísmo en la concepción literaria de Petronio, idea que casa muy bien con el elaborado cuidado que pone el autor en pervertir la práctica religiosa con el comportamiento de Encolpio. Es decir, la elección poética del discurso de Trifena eleva formalmente la anterior prolepsis, mucho más pedestre: el supersticioso temor de Licas a que, si no castiga a Encolpio y Gitón, la misma divinidad traiga un castigo a su propia cabeza (Petr. 106.3).

El temor a la tormenta está muy presente por al menos dos razones, sea superstición, sea la misma naturaleza de la navegación pero no es hasta el discurso poético de Trifena que se eleva a un estrato que prepara, sutilmente, las connotaciones simbólicas del naufragio. También diseminadas en piezas poéticas que se recogen en los *Fragmenta Satyricon* (Frs. 32 M, 34 M, 36 M, 39 M, 40 M y 46 M) se encuentran distintas alusiones a la tormenta, algunas de las cuales bien podrían casar en el episodio del barco de Licas³⁸⁵. Como bien

³⁸⁵ Por ejemplo, Gagliardi (1980: 115) propone el Fr. 46 M como el epitafio compuesto por Eumolpo a la muerte de Licas.

aprecia Connors³⁸⁶ (1998: 78-79) es difícil saber si dichos pasajes se refieren al mar de forma literal o se trata de metáforas de los vaivenes y la imprevisibilidad de la vida, pero en cualquier caso parece evidente que para Petronio la tormenta tiene implicaciones de amplia raigambre en lo simbólico.

La idea de naufragio como solución se encuentra en la búsqueda que hacen Encolpio y Gitón con Eumolpo de una salida a lo que se espera que puede devenir un desastre humano para ellos a poco que los descubran en el barco:

'quaerendum est aliquod effugium, nisi naufragium ꝑponimusꝑ et omni nos periculo liberamus.' 'immo' inquit Giton 'persuade gubernatori ut in aliquem portum navem deducat, non sine praemio scilicet, et affirma ei impatientem maris fratrem tuum in ultimis esse (Petr. 101.7-8).

“Hay que buscar una salida, si no hacemos un naufragio y nos libramos de todo peligro”. “Vale –dice Gitón–, convence al timonel para que lleve el barco a algún puerto, claro, con alguna dádiva, y afírmale que tu hermano no soporta el mar y está en las últimas. Podrías darle sustancia a tu comedia desaliñando el rostro y llorando, para que se apiade de ti el timonel conmovido por la compasión”.

Este texto ha sido puesto en relación (Panayotakis 1995: 146) con una farsa mímica donde Eumolpo es el maestro de ceremonias que da forma literaria a los lances de la vida real: otra vez ese conflicto entre fantasía poética y realidad que se da yuxtapuesto en el poema de Trifena. El sintagma *aliquod effugium* es el epicentro de la propuesta de Eumolpo contrapuesto, inmediatamente, a la idea de *naufragium*, complicada por el dudoso *ponimus*³⁸⁷. Parece ser que la representación de naufragios era común en las farsas mímicas (Sen. *Ira* 2.2.5), por lo que el trasunto escénico urdido por Eumolpo está suficientemente

³⁸⁶ Según Connors (1998: 82-82), Petronio manipula el discurso convencional derivado de los términos *fortuna*, *arbitrium* y *naufragium* como fórmula para referir lo impredecible de la vida. En paralelo a ello, el Petronio de Tácito manipula la idea de *fortuna* a su propio antojo burlando a su mismo verdugo, Nerón.

³⁸⁷ La traducción de Rubio (1978) vierte, innecesariamente, el efecto por la causa: “si no optamos por tirarnos al agua”. Se trata de un pasaje inequívoco pero con ciertos problemas de traducción inherentes que hacen entender mal la secuencia del pensamiento de Eumolpo.

reafirmado. Frente a su ensoñación poética se yergue la voz realista de Gitón que desde ese momento está preconizando el importante papel del *gubernator* en la resolución del conflicto (Petr. 108.12). Así vemos cómo las anticipaciones vienen una y otra vez en todo el capítulo para subrayar lo predecible del devenir y chocar con el repentino giro de fortuna que representa la tormenta.

Por otra parte, el papel de Encolpio en todo el episodio está minimizado por su propia narración. Deliberadamente, la voz narrativa sitúa en un lugar preponderante de la acción a Eumolpo y Gitón, mientras que la actitud del protagonista es relativamente secundaria respecto a otros episodios del *Satyricon*. Así su actitud cobarde y sumisa durante el galanteo de Trifena a Gitón es una estampa muy expresiva de la nula voluntad moral del personaje y su apatía (*ego maestus et impatiens foederis novi non cibum, non potionem capiebam, sed obliquis trucibusque oculis utrumque spectabam* [Petr. 113.6] “yo, triste e incapaz de tolerar el nuevo pacto, ni bebida ni comida probaba sino que de soslayo y con mirada huraña los contemplaba”). Justamente es esta actitud sombría del joven, que se puede apreciar a lo largo de todo el episodio, junto al intrínseco pesimismo de Licas³⁸⁸, un elemento formal más de proyección agorera del advenimiento de la tormenta.

Una vez que esta llega, el comportamiento de Encolpio es puramente literario y artificial pero cobarde: todo lo resume en dejarse morir junto a Gitón en reelaborado motivo de la novela griega de aventuras no sin antes reaccionar impasible ante la súplica de Licas. El mar se lo lleva antes de que el joven haga el más mínimo movimiento para hacerle caso (Petr. 114.6): se sublima su ausencia de empatía y su incapacidad para sentir compasión. El *per fidem, miserere, quemadmodum quidem soles* (Petr. 114.5) de Licas es vano porque en él se subraya la suprema ironía de pedir auxilio a Encolpio.

Este actúa, una vez más, con plena pasividad (*patior*), aguardando la muerte:

³⁸⁸ En tal sentido cabe leer las observaciones que hace el dueño del barco al final de la historia de la *Matrona Ephesi* (Petr. 113.2).

'si nihil aliud, certe diutius' inquit 'iuncta nos mors feret, vel si voluerit <mare> misericors ad idem litus expellere' (Petr. 114.10).

Si no queda nada más –dijo– por lo menos que la muerte nos porte juntos o, si es su deseo, que el mar compasivo nos arroje a la misma playa.

patior ego vinculum extremum, et veluti lecto funebri aptatus expecto mortem iam non molestat. peragit interim tempestas mandata fatorum omnesque reliquias navis expugnat. non arbor erat relictā, non gubernacula, non funis aut remus, sed quasi rudis atque infecta materies ibat cum fluctibus

(Petr. 114.12-13).

Yo acepto mi última atadura y como dispuesto en un lecho fúnebre aguardo una muerte que ya no me produce fastidio. Entre tanto la tormenta culmina el encargo del destino y revienta lo que queda del barco. No quedó un mástil, ni el timón, ni una soga o remo, sino que la madera casi como en bruto y sin tratar flotaba sobre el oleaje.

El Encolpio narrador describe con laconismo patético la destrucción del barco, destacando centralmente el papel de la tormenta como agente del destino (*peragit [...] mandata fatorum*). Sin apelar en ningún momento a la función divina de la *tutela navis*, la *tempestas* se reafirma como vehículo de la fortuna en el trance de pasiones desmedidas que han devenido anteriormente en tristeza y pesimismo en el ánimo de Licas y Encolpio, los dos personajes más complejos psicológicamente –por imprevisible uno, por incapaz el otro– sobre el barco, incapaces de disfrutar el nuevo estado de cosas.

Es muy importante subrayar, además, la presencia del timonel (*gubernator*) como eje simbólico, que concurre en, al menos, tres instancias fundamentales del proceder semántico del texto: primero Gitón alude a él como eventual colaborador de la huida del barco (Petr. 101.8); posteriormente actúa como mediador para el tratado de paz (Petr. 108.12); por último, hace lo que se espera de cualquier timonel, que intente guiar al barco incluso en la desgracia, impedido, lógicamente, por la terrible tempestad que le lleva hasta la ceguera:

†Siciliam modo ventus dabat†, saepissime [in oram] Italici litoris aquilo possessor convertebat huc illuc obnoxiam ratem, et quod omnibus procellis periculosius erat, tam spissae repente tenebrae lucem suppresserant, ut ne proram quidem totam gubernator videret (Petr. 114.3).

El viento tiraba para Sicilia, más a menudo el aquilón, dueño de las costas itálicas jugaba a su antojo con el lamentable barco y, lo que era más peligroso que todas las tormentas, las tinieblas habían abortado repentinamente con tan gran intensidad la luz que el timonel a duras penas podía ver la proa.

La ceguera del *gubernator* es la ceguera de un mediador eventual y real en dos momentos puntuales. Tal fenómeno no deja de ser llamativo, pese a ser normal y no quebrar el papel convencional de esta figura en la narrativa clásica (Verg. A. 3.201-202, Ov. *Tr.* 2. 31-32). Lo curioso es el énfasis puesto previamente en el papel del piloto de la nave, que queda aquí como el pivote central del proceso de ceguera y pérdida de referentes que supone la llegada brutal e inesperada –aunque previsible– de la *tempestas*. La proa cegada por la oscuridad simboliza el apagón de todos los elementos conviviales y festivos que rigen el *pathos* de la reconciliación: no es posible porque las fuerzas naturales se alían en convención retórica para deshacer los logros insignificantes de los actores de una trama subversora.

Pero el hecho es que Encolpio, Gitón y Eumolpo³⁸⁹ sobreviven al naufragio. Decir eso, en tal contexto, implica decir que, primero, son supervivientes de una pasión tormentosa; segundo, logran burlar la acción de una divinidad ofendida que, por tanto, no parece tener más fuerza que la propia naturaleza; tercero, son capaces de volver a reinterpretar un giro de la fortuna y aplicarlo a su propia suerte en un nuevo contexto; y, por último, quedan caracterizados como invulnerables a los retorcidos vaivenes del destino.

³⁸⁹ Eumolpo lleva en esta escena su insania poética a límites exacerbados, pues durante la tormenta sigue componiendo poesía (Schmeling 2011: 439: “Cucchiarelli shows how deep is the literary texture of the S., when he points out that E. is here also playing with Ovid’s description of his writing poetry on a stormy sea [...] In P. the poet is mad; in Ovid the sea is”).

El moralizante discurso que pronuncia Encolpio a la vista del cadáver de Licas, arrastrado a la playa por las olas (Petr. 115.11), con su reelaboración de motivos plautinos y senecanos (Pl. *Rud.* 154, Sen. *Ep.* 92.34) y la ambigüedad que ofrece su expresión –Licas es un enemigo pero la reacción de Encolpio es de dolor, literario, eso sí, pero dolor–, es la proyección de todo el entramado en la persona del joven *scholasticus*. Lo más interesante es, así, la apreciación moralista de la ausencia de sepultura para el fallecido en el naufragio:

illum bellantem arma decipiunt, illum diis vota reddentem penatium suorum ruina sepelit. ille vehiculo lapsus properantem spiritum excussit, cibus avidum strangulavit, abstinentem frugalitas. si bene calculum ponas, ubique naufragium est. at enim fluctibus obruto non contingit sepultura (Petr. 115.16-17).

Al que hace la guerra las armas lo engañan, al que hace sus promesas a los dioses lo sepultan las divinidades de su propio hogar. Uno que se cae de su vehículo pierde la vida al apresurarse en llegar, la comida ahogó al ansioso, la frugalidad al que no come. Si lo piensas bien, en todas partes hay naufragio. Pero desde luego que no existe sepultura para quien muere en medio del oleaje.

En realidad eso no parece preocupar demasiado a Encolpio porque justo a continuación manifiesta la vanidad intrínseca al modo en el que un cadáver ha de quedar expuesto a su guisa final:

tamquam intersit, periturum corpus quae ratio consumat, ignis an fluctus an mora. quicquid feceris, omnia haec eodem ventura sunt. ferae tamen corpus lacerabunt. tamquam melius ignis accipiat (Petr. 115.17-18).

Como si le importara al cuerpo que va a desaparecer el motivo de su consunción, el fuego, las olas o el tiempo. Hagas lo que hagas, todo ha de venir a parar al mismo sitio. “Pero las bestias desgarrarán su cuerpo”. Como si el fuego fuera a tratarlo mejor.

El discurso de Encolpio es una reelaboración de lugares conocidos (Petersmann 1977: 135) que se burlan de esa preocupación tan inherente a la antigüedad –y que perdura, tal vez, en tiempos modernos–, el destino del cuerpo. Lo llamativo del caso es que el ejercicio de hipocresía es innegable a la vista de que el hado, en forma de catástrofe natural, no ha actuado contra él. Existe así un patrón de actuación de lo inevitable en el *Satyricon* donde los actores principales, Encolpio ante todo, no son nunca arrastrados sino que vuelven al punto de partida para volver a exponerse al riesgo de sus actos, punibles por su ausencia plena de moralidad. Exageración y desvergüenza actúan aquí como características inherentes a Encolpio, quien no supo, pudo o quiso hacer cesar la furia de la divinidad devolviendo los misteriosos atributos de la diosa que Licas reclamaba.

Los ecos del naufragio sirven, a la postre, para amplificar la farsa. De nuevo el mimo del desastre marítimo sirve a Eumolpo para vestir la mentira con la que pretenden engañar, directamente, a los ciudadanos de Crotona. Al igual que en Petr. 103, donde se pone en marcha el ardid tramado por el anciano poetaastro para escapar de la furia de Licas y Trifena, en Petr. 117.4 Eumolpo vuelve a establecer un paralelo escénico (*'quid ergo' inquit Eumolpus 'cessamus mimum componere? facite ergo me dominum'* “¿así que por qué –dijo Eumolpo– demoramos nuestro mimo? Hacedme vuestro director”) y se inventa una dramática fábula donde a la muerte de un hijo y el abandono de su ciudad (Petr. 117.6) se añade la tragedia de un naufragio y la pérdida de una fortuna:

accessisse huic tristitiae proximum naufragium, quo amplius vicies sestertium amiserit; nec illum iactura moveri, sed destitutum ministerio non agnoscere dignitatem suam (Petr. 117.7).

Que se le había añadido a esta tristeza poco atrás un naufragio, en el que perdió más de veinte millones de sestercios; y no estaba afectado por esa pérdida sino por el hecho de que al estar desprovisto de sus tareas no se reconoce su dignidad.

Llama poderosamente la atención el modo de mezclar mentira y verdad porque, en realidad, tal y como sabemos, existe un *proximum naufragium*, de modo que lo que Eumolpo diseña es una mentira con ciertas dosis de verdad. De alguna manera es como si el narrador estuviera justificando con ese retazo de sinceridad la máscara de hipocresía que envuelve cada acto de picardía que motiva su proceder. Ciertamente, en Crotona, a la vista de lo que conservamos, Encolpio va a tener otros objetos de preocupación, desligándose de este mimo apenas le sobreviene el mitomaniaco idilio amoroso frustrado con Circe (Petr. 126-132), pero la planificación del engaño da la pauta exacta por la que los principales actores del *Satyricon* pueden ser reconocidos: la falsedad reconocida, por ellos mismos, como una virtud.

Finalmente, hay un pasaje anterior donde se cierne una falsa tormenta sobre la cabeza de Encolpio. Sucede durante la *Cena Trimalchionis* y es uno de los estrepitosos efectos teatrales de Trimalquión que, en este caso, evoca un episodio similar de las celebraciones neronianas (Suet. *Nero* 31.2):

nec diu mirari licuit tam elegantes strophas; nam repente lacunaria sonare coeperunt totumque triclinium intremuit (Petr. 60.1).

Y no nos pareció oportuno admirar durante mucho tiempo tan elegante espectáculo; pues de pronto el artesonado empezó a retumbar y todo el triclinio tembló.

La apertura del techo produce un temblor semejante al de una tempestad: así nos lo confirma el explícito paralelismo de *intremuit* aquí con el *inhorruit mare* de Petr. 114.1. Lo interesante del momento es que la teatralidad inherente a todos los procederes de Trimalquión pone aquí el énfasis en el temblor y el ruido que distrae a los comensales del lugar donde estaba la atención (*nec diu mirari licuit tam elegantes strophas*). No hay aquí una tormenta específicamente simbólica de nada, solo una proyección, un símil que leído desde el contexto de la abrupta tempestad del barco de Licas parece, si no

anticipar la brusca perversión de la felicidad que esta supone, sí mostrar un pálido reflejo de su teatralidad.

La tormenta se muestra así en nuestro texto como amplificador de pasiones y símbolo de los vaivenes de la fortuna, sin duda, pero lo que realmente define el interés compositivo de todo el episodio del barco de Licas es, en primer lugar, su usurpación del papel divino. En el accidente atmosférico se pueden apreciar indicios, ciertamente, de una concepción panteísta en la que la naturaleza asume, *per se*, el rol reservado por la tradición a la acción directa de la tutela de los dioses. Pero más importante que eso es el hecho de que la tempestad y el consiguiente naufragio son instancias narrativas que sirven a Petronio para quitar definitivamente la máscara a los personajes y enfatizar el grado máximo de su hipocresía. Llegados a Crotona, Encolpio y los suyos ya no tendrán necesidad de fingir más ante el lector, tan solo ante la gente con la que se topen con el único fin de engañarla. A nosotros, como lectores, es difícil que después de esto lo consigan.

Tabla 15: Tormenta

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Tormenta	114.1, 60.1	Pasión amorosa (sentido primario evidente), vaivén de la vida, teatralidad
Temor a la tormenta	108.14	Imprevisibilidad de los vaivenes de la vida
Naufragio	101.7-8, 114.10, 114.12-13,	Escapatoria paradójica (y real)
	117.7	Mentira como virtud
Proa ciega	114.3	Apagón de todo lo festivo
Licas muerto por naufragio	115.16-17, 115.17-18	Hipocresía indolente de Encolpio

8. VINO: VANIDAD DE VANIDADES

El vino se encuentra presente en diversas instancias del *Satyricon*, potenciando con su presencia el clima onírico e irreal que impregna su universo. En efecto, sobre todo durante la *Cena Trimalchionis*, la recurrente apelación a su esencia vivificadora lo convierte en un oportuno estandarte de los aspectos más vitalistas y epicúreos de la obra (Walsh 1970: 109³⁹⁰). Al vino se invoca como un don y un privilegio pero también como un ente prácticamente personificado y digno de celebrarse en su eterno vigor. Para Encolpio, como narrador, las situaciones donde el líquido manjar se erige en foco enfático de las palabras de los actores son, a simple vista, recurrentes apostillas de liberación.

El apreciado fruto líquido de la vid se celebra como una invitación a la vida pero, para nosotros, es difícil discurrir hasta qué punto tal simbolismo plano es objeto de burla en las palabras del yo narrativo o, por el contrario, retrata una afinidad conceptual que sirve a Encolpio para sobrellevar su impotente máscara. A decir verdad, no es extraño que el vino se utilice en sentido simbólico: los significados secundarios del motivo son hartamente conocidos (Ferber 1999: 237-238), desde su implícita cualidad de portador de locura y, paradójicamente, de motor de moderación (Hor. *Od.* 1.7.31) a su connotación erótica (Ov. *Ars.* 1.244); de su condición divina³⁹¹, de regalo de los dioses a su transposición con la sangre de determinadas divinidades—sublimada por el cristianismo, cierto es, en el misterio de la eucaristía (Matt. 26.26-28)—. El vino es, en fin, símbolo de la ira de Dios en la imaginería bíblica, reutilizado en pasajes poéticos de toda condición³⁹².

En los pasajes que voy a comentar a continuación se observa, ante todo, la asociación del vino con la alegría de vivir (Schmeling 2011: 223) en oposición a

³⁹⁰ “The suggestion that the novel is a coherent satire with a basis in austere Epicureanism has already been ruled out, since this conflicts with both the psychology of the author and with the characterisation of the hero”.

³⁹¹ El nombre de Enotea quiere decir “diosa del vino” o “aquella que honra al dios del vino” (Schmeling 2011: 519).

³⁹² Un interesante ejemplo contemporáneo es el verso de la canción de Bob Dylan ‘All Along the Watchtower’ (1967): “Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth”.

la sombra de la muerte, en conexión, por supuesto, con el constante valor erótico del motivo, que se funde naturalmente con la eclosión sensorial del texto. Sin embargo es posible detectar nuevamente en el empleo que de aquel hace Petronio señales inequívocas de otra intención mucho más relacionada con su propósito narrativo. De hecho, es posible interpretar esa supuesta connotación vitalista y erótica del motivo justo en término inverso, transgrediendo de nuevo el principio de pertinencia, como proyección sombría de la muerte (Courtney 2001: 85) que, al tiempo, planea a los actores principales del *Satyricon* sin darles la cara directamente –ni tan siquiera en el contexto dramático de una tormenta.

Fijemos la atención, en primer lugar, en el enfático papel recurrente del afamado Falerno. Hay hasta cuatro apariciones específicas (Petr. 21.6, 28.3, 34.6 y 55.3) del apreciado caldo, de uva blanca de Aglianico (Dalby 2003: 138-139, Estreicher 2006, pp- 27-28). La primera de ellas no sucede durante la *Cena Trimalchionis* sino durante la orgía de Cuartila:

iussi ergo discubimus, et gustatione mirifica initiati vino etiam Falerno inundamur (Petr. 21.6).

Así que tal como lo ordenó nos tendimos a lo largo y tras unos maravillosos aperitivos nos pusimos bien de vino, encima de Falerno.

El pasaje tiene gran interés desde un punto de vista formal y sintáctico, pues Petronio es –si aceptamos la data neroniana– el primer autor que coordina un pretérito perfecto con un presente (Petersmann 1977: 169-170). El curioso hecho estilístico enfatiza necesariamente la aparición, lógica en parte, del vino como elemento relajante en una secuencia de extrema ansiedad y angustia vital para Encolpio, Ascilto y Gitón. El banquete servido por Cuartila sirve de lenitivo a la serie de retorcidos rituales priápicos que ponen de relieve la imposible necesidad erótica de Encolpio, de modo que resulta cuando menos extraño apreciar la perspectiva positiva que repentinamente adopta el narrador hacia los placeres de la cena.

El elemento más llamativo aquí es, en todo caso, el ambiguo uso sintáctico del adverbio *etiam*. En efecto, nos encontramos con un claro ejemplo de ruptura del principio de pertinencia en su vertiente sintagmática pues, tal y como está ubicado en la frase, es o portador de un contenido sintáctico y semántico convencional, que es el trasladado por la mayoría de los intérpretes, o indicio de un énfasis en el motivo del vino que lo pone de realce y apunta al sentido exegetico. Sin que se le haya dado mucha importancia a este hecho³⁹³, dada la forma en la que está dispuesto el *etiam*, es posible verlo en estrecha relación con el propio verbo *inundamur* o complementando directamente el adjetivo: querría decir la frase que ese vino es, nada más y nada menos, que el popular Falerno

En la mayor parte de las traducciones que he consultado se prefiere verlo en relación con el verbo. Así Rubio (1978): “hasta se nos inunda con vino de Falerno”; Ernout (1950²): “et l’on va même jusqu’à nous inonder de Falerno”; Aragosti (1995): “tracanniamo anche del Falerno, che scorreva a fiumi”; Segura Ramos (2003): “nos inundamos también de vino de Falerno”; Picasso (1991³): “acompañadas de vino de Falerno en abundancia”. Codoñer (1996) ni siquiera traslada el adverbio (“nos vemos inundados de vino de Falerno”), igual que hace Díaz y Díaz (1990² [1] “nos inundaron con vino de Falerno”). Estas dos últimas versiones son, acaso, prueba de lo desapercibido que pasa este *etiam* o de la poca importancia que se le da en el contexto, como si un humilde adverbio no fuera capaz virtualmente de apuntar hacia sentidos más esquivos o de expresar estilísticamente mucho más de lo que su simple traducción implica.

En la antigua edición de Heseltine (1969²), en cambio, sí se observa esta posibilidad en la traducción: “we swam in wine, and that too Falernian”. La específica versión de este crítico pone de realce el lugar concreto del adverbio y resuelve la ambigüedad habiendo reparado en ella, pues difícilmente se optaría por esta solución sin haber notado que la lectura más sencilla es menos sugestiva para el lector. El *etiam* está exactamente entre el nombre (*vinum*) y el

³⁹³ Por ejemplo el comentario de Schmeling (2011) no se refiere a la ambigua colocación del adverbio.

adjetivo (*Falernum*) por lo que hay una invitación clara del texto a que lo veamos de este modo, enfatizando la categoría del vino y no, simplemente, como una sucesión convencional de episodios de un banquete –en el que tras comer, además, se bebe mucho vino.

Petronio está interesado en destacar el hecho de que el vino es un Falerno precisamente, el más apreciado y deseado –“one of the best Italian wines”, dice Heseltine (1969²)–, que luego habrá de desempeñar un papel casual pero relevante durante el banquete en casa de Trimalquión. Desde luego eso no puede ser fortuito. Petronio, mediante una sutil marca textual que capta nuestra atención –o que se nos escapa hasta ignorarlo– en virtud de su ambiguo lugar en la frase, permite a Encolpio como narrador celebrar la apoteosis de su calma momentánea en medio de la zozobra de lo inesperado de todo lo que envuelve el ceremonial de Cuartila. El Falerno es una hipérbole en sí mismo, un símbolo inicial de la desmesura y la falsedad implícita en cualquier momento calmo de la escena.

Así, de las apariciones textuales explícitas del vino de Falerno durante la *Cena*, dos son hipérbolas desmesuradas que refuerzan la caracterización grotesca de Trimalquión. La primera lo es no en el sentido de que se exagere una descripción, sino que el acto en sí es una exageración de la vida misma:

tres interim iatraliptae in conspectu eius Falernum potabant, et cum plurimum rixantes effunderent, Trimalchio hoc suum propin esse dicebat (Petr. 28.3).

Mientras, tres masajistas bebían Falerno a la vista suya y dado que lo andaban derramando al andar entre riñas, Trimalquión iba diciendo que era suyo y a su salud.

La escena sucede antes del banquete, en los prolegómenos que tienen lugar en las termas (Petr. 28). Curiosamente, Marcial (Mart. 12.70.5-6) se refiere a esta costumbre de beber Falerno en los baños, pero únicamente por parte de los individuos de rango ecuestre. Por supuesto, el hecho de que unos

masajistas –o fisioterapeutas mejor, a la vista del término *iataliptae*–, esclavos con toda seguridad de Trimalquión, hagan lo que la costumbre reserva –indecorosa en todo caso (Sen. *Ep.* 122.6)– a un *ordo* superior sorprende y choca poniendo de realce su teatral (Panayotakis 1995: 59) perversión de lo que se podría percibir como convencional. No por asumir la responsabilidad el propio Trimalquión el asunto es menos grave: desparramar el vino entre riñas equivale a dejar marchar la vida en un contexto de equívoco social, concepto este último que domina el ambiente de la *Cena*.

Vout (2009: 104) alude con perspicacia al uso del motivo –en combinación con otros– como prolepsis anticipatoria de los refinamientos del banquete:

These echoes –made more resonant by the *tergo* refrain and by the fact that the masseurs are drinking Falernian wine as Nasidienus does– whet the reader’s appetite for the dinner to come, equate almost the steeping (*perfusus*) and rolling (*involutus*) of Trimalchio with foodstuff.

El Falerno, en efecto, es uno de los elementos que conectan de forma más directa el banquete de Trimalquión con la sátira horaciana conocida con el nombre de *Cena Nasidieni* (Hor. *S.* 2.8), antecedente directo del texto petroniano. Así, si el vino evoca de entrada el poema de Horacio, sirve como punto de referencia para que el lector sitúe de entrada la dirección dramática adoptada por Petronio. Y es que el parentesco de ambos textos en virtud de la presencia del Falerno amplifica la función excesiva del caldo en la desmesura de Trimalquión. La naturaleza propiamente romana y satírica de la obra de Petronio se transluce aquí más que en ningún otro sitio (supra: 123³⁹⁴).

La segunda hipérbole, más convencional como tal, es un texto bastante comentado (Bicknell 1968, Baldwin 1967, 1994, Walsh 1970: 116):

³⁹⁴ Segura Ramos (2003: 15-16), defiende con ahínco la filiación satírica –y una datación más tardía, de finales del siglo I d.C– hasta el extremo de establecer paralelismos concretos con Juvenal.

statim allatae sunt amphorae vitreae diligenter gypsatae, quarum in cervicibus pittacia erant affixa cum hoc titulo: 'Falernum Opimianum annorum centum.' dum titulos perlegimus, composuit Trimalchio manus et 'eheu' inquit 'ergo diutius vivit vinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. vinum vita est

(Petr. 34. 6-7).

Al instante traen unas ánforas de vidrio selladas con gran cuidado, en cuyo cuello estaban pegados unos letreros con esta inscripción: “Falerno Opimiano de cien años”. Mientras leíamos las inscripciones, Trimalquión hizo sonar las palmas y dijo: “¡Ay! Así que vive por más tiempo un vino que un hombrecillo. Así que hagamos libaciones. El vino es la vida”.

Ya he referido anteriormente este pasaje (supra: 143), a propósito de las características generales del símbolo en Petronio, como preparación y elemento escénico anticipador de un motivo enormemente plástico, la *larua argentea* de Petr. 34.8. En dicho lugar apuntaba a esa función proléptica de la hipérbole, sostenida a duras penas por su irrealidad en varios aspectos. Para empezar, parece que el elemental símil esbozado por Trimalquión con la expresión *vinum vita est*, esconde una sutil alusión a un caldo verdaderamente antiguo, a diferencia, como vamos a ver ahora, de este probablemente falso Falerno de tiempos del cónsul Opimio (121 a. C). En palabras de Baldwin (1994: 19), que defiende en otro artículo anterior (Baldwin 1967) que la broma tiene su razón de ser en que el vino está echado a perder:

The appearance of his famous Opimian wine (34.6) prompts Trimalchio to some morbid reflections about vintages living longer than men, encapsulating his crackerbarrel philosophy in the words *vinum vita est*. This looks plain enough, indeed banal. Yet Petronius may intend another sly dig. It was some suspect Opimian that has provoked Trimalchio's aphorism, but Pliny (*NH* 14.77) vouchsafes the existence of a Greek wine actually called “Life” (*appellaverunt bion*), very famous and of versatile medicinal use –this vintage is not in Trimalchio's cellar.

Si Trimalquión está refiriéndose a dicho vino –acerca de lo cual solo podemos especular, desde luego– y no lo tiene de facto, tal y como afirma Baldwin, lo cierto es que su expresión evoca un contraste expresivo entre la verdad y la mentira, entre lo que existe y lo que es ficción. Trimalquión estaría anteponiendo lo falso a la evocación de la verdad fortaleciendo su concepto teatral de la vida como cena. En tal contexto, habría que buscar la esencia de la broma en otro aspecto. Así afirma Walsh (1970: 116):

Argument has raged on whether this reference to the vintage of 121 B. C. is purposely absurd, but the point of the joke is surely the bottling in glass jars. Trimalchio's claim to be serving a vintage Falernian is readily contradicted by its containers.

Según Walsh, pues, la vis cómica de la broma de Petronio radica en el continente, no en el contenido. Se ridiculizaría a Trimalquión por su jactancia pero solo en lo que concierne a la puesta en escena fallida de una broma. El nuevo rico debe saber de hecho que los comensales son conscientes de que un Falerno Opimiano, pese a su fama proverbial, era imposible de beber en aquel entonces. En otro momento incluso (Petr. 48.2) llegará a afirmar que nunca compra vino, que todo se produce en su propia viña, por lo que se da por hecho que el Falerno es una falacia en sí mismo.

La torpeza de Trimalquión se manifiesta, así, en el hecho de usar como recipiente del vino *amphorae vitreae* cuando el vidrio no se empezó a emplear en el mundo romano hasta inicios de época imperial (Plin. *Nat.* 36.194-195), además de por añadir los años de antigüedad en la etiqueta al nombre del cónsul (Bicknell 1968: 347). Si esto se hacía realmente, la costumbre habría que atribuirlo a mercaderes que darían pleno sentido, con una política comercial de engaños, al devenir en el tiempo del término “snob”. Por tanto, la puesta en escena es un intento de Trimalquión por aparentar ingenio pero vislumbrando, una vez más, su torpeza o lo que Encolpio quiere sutilmente que parezca ante nosotros como tal. Así el esnobismo del nuevo rico se sublima en el episodio del Falerno Opimiano, en conexión con la crítica senecana de

Mecenas a la que podría eventualmente aludir el pasaje (Schmeling 2011: 122):

aspice veteraria nostra et plena multorum saeculorum vindemiis horrea: unum putas videri ventrem cui tot consulum regionumque vina cluduntur?

(Sen. *Ep.* 114.26).

Contempla nuestras provisiones de viejos caldos y bodegas colmadas de cosechas de muchos siglos: ¿crees que un único vientre será para el que se almacenan los vinos de tantos cónsules y regiones?

En todo caso, la interpretación del pasaje se ha centrado en desentrañar dónde radica la broma de Trimalquión. Aquí propongo ahora la posibilidad de ver un sentido secundario que está mucho más íntimamente relacionado con la posterior aparición de la *larua argentea*, el esqueleto articulado que sirve a Trimalquión para decir unos pocos disparates sobre la levedad de la vida (Petr. 34. 8-10). Desde esta perspectiva, el chiste, presente como está, es secundario y se ramifica en una posible proyección semántica oculta. No en vano, la broma requiere interpretación y capta nuestro intelecto hasta el extremo de motivar el deseo de comprensión de lo que se escapa. Recordemos las reflexiones que Trimalquión hace al respecto:

diutius vivit vinum quam homuncio (Petr. 34.7).

Más tiempo vive el vino que un hombrecillo.

'eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!

sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

ergo vivamus, dum licet esse bene'

(Petr. 34.10).

¡Ay, pobres de nosotros, qué poca cosa que es un hombre!

¡Así seremos todos una vez que el Orco se nos lleve!

Así que vivamos mientras se nos permite estar bien.

La primera observación, de raíces lucrecianas (Lucr. 3.912-914), es de puro convencional llamativa en el contexto del montaje trimalquionesco y es anterior a la llegada del muñeco articulado, anunciándolo en cierta forma. No debe olvidarse que la conexión con el vino de Falerno es, si aceptamos la idea de su falacia, motivo suficiente para reforzar la idea de falsedad y vanidad incluso en una verdad tan indiscutible como esa. Un vino de tantas décadas, echado a perder con toda seguridad, es un vino corrupto y deprimente, un vino muerto. Así, es difícil sostener la idea de que un hombre vive tanto menos que dicho manjar: en la reflexión hay ecos de una mentira que se aposenta en el intelecto del lector, que hasta de una pronta muerte se jacta vanidosamente el estrepitoso locutor. En tal perspectiva, el vino es símbolo de ese sentido abstracto de la vanidad evocadora de vacío y muerte en vida.

Trimalquión no parece tomarse en serio la levedad de la vida humana. La invitación que en el pasaje poético hace a la vida y a estar bien es, cuando menos, ambigua. Como ha sido notado por varios críticos (Schmeling 2011: 126, Huxley 1970: 69), *dum licet esse bene* juega con la homonimia conocida de los infinitivos de “ser” y “comer”, pero creo que además hay otro juego de palabras con la más que probable dudosa pronunciación de *vivamus* por parte del nuevo rico³⁹⁵: la confusión entre *v* y *b* a causa de un proceso de fricativización de los fonemas representados por estos grafemas, atestiguado en la segunda mitad del siglo I d. C. (Bassols 1962: 153-154), podría estar en la raíz de la broma.

De modo que la otra posible interpretación del verso no sería ya “vivamos mientras se nos permite estar bien” sino “bebamos mientras se nos permite comer bien”. Incluso en el caso de que esta idea –la de la confusión oral entre *vivamus* y *bibamus*– sea excesivamente extravagante, la ambigüedad de *esse* basta para confirmar la idea de que en el verbo de Trimalquión hay tanta vanidad y desmesura como poca preocupación por la muerte.

³⁹⁵ La frase es reminiscente también de Sen. *Con.* 2.6.3: *convivae certe tui dicunt: vivamus, moriendum est* “tus compañeros de mesa con razón dirán: vivamos, hay que morir”.

Respecto a este conocido episodio del Falerno Opimiano, debo hacer una última apreciación al albur de un comentario crítico que incluye Courtney (2001: 85) en su fundamental estudio:

Trimalchio adds 'I served up less good wine yesterday, thought the guests were of a much better class', again a piece of social ineptitude which simultaneously compliments and insults the company. They, however, discharge their social obligation by conscientiously (*accuratissime*) praising the lavishness.

El pasaje referido sucede a la llegada del Falerno (Petr. 34.7) y, tal y como está dispuesto, parece en efecto una apostilla de Trimalquión que pone de relieve su ineptitud social porque dice dos cosas a la vez, que los invitados del día son de una clase más baja (falta de consideración) y que les ha servido un vino mejor (consideración con ellos). Sin embargo puede suceder que el vino, en realidad, no sea mejor; incluso puede ocurrir que el día anterior Trimalquión no hubiera cenado con individuos de clase más alta. Creo que debe considerarse, al menos, la posibilidad de que todo sea un acto voluntario en el que entre en juego el deseo de provocar. Desde ese punto de vista el simbolismo de la vanidad³⁹⁶ tiene más sentido y, además, se insiste en la incapacidad de Encolpio para entender y trasladar correctamente lo que había pasado a su alrededor.

El Falerno, en todo caso, sigue encima de la mesa y vuelve a aparecer en otra galerada poética de Trimalquión un poco después:

quod non expectes, ex transverso fit <ubique,
nostra> et supra nos fortuna negotia curat.

³⁹⁶ En Petr. 41.6 se describe cómo un joven esclavo, disfrazado de Baco, recita los poemas de Trimalquión: *dum haec loquimur, puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit* "mientras esto hablábamos, un precioso mancebo, coronado con pampas y hiedra, se decía Bromio, luego Lio y Euhio, se puso a dar vueltas con su cestita de uvas y a interpretar con una voz fina en grado máximo los poemas de su señor". Es muy apropiado interpretar esta chanza religiosa como una sublimación del sentimiento vanidoso que inunda el proceder de Trimalquión con el vino (Smith 1975: 97: "We may have a parody of the practice in Dionysiac ritual whereby the leader of the worshippers tended to be identified with the god himself").

quare da nobis vina Falerna, puer
(Petr. 55.3).

Lo que no has de esperar, sale donde sea de improviso
y más que nosotros la suerte se ocupa de nuestros asuntos.
Así que danos vino de Falerno, mancebo.

El fragmento es un eco del mismo mensaje dado en Petr. 34.10 (*ergo vivamus, dum licet esse bene*), de hecho el contenido conceptual es exactamente el mismo con la sustitución del *ergo* de allí por *quare* aquí (Schmeling 2011: 224). Reverbera en un extravagante “dístico” con un hexámetro duplicado el tópico elegíaco (Tib. 1.2.1-4) pero, como en Petr. 34.10, focaliza de nuevo el gusto en la exclusividad de un vino más opuesto a la angustiada elección de Tibulo por el vino puro (*merum*³⁹⁷) en su segunda elegía que la superficialidad vanidosa del gusto por la etiqueta en Petronio. Entendido, en fin, como representación de una vanidad mal comprendida por Encolpio y los comensales y presentada por Trimalquión con la apariencia de una humildad pervertida, se señala tan pronto como el anfitrión del banquete se muestra dispuesto a cambiar tan pretenciosamente sublime vino:

Trimalchio autem miti ad nos vultu respexit et 'vinum' inquit 'si non placet, mutabo (Petr. 48.2).

Pero Trimalquión se volvió a nosotros con rostro amable y dijo: “Si no os gusta el vino, lo cambio”.

Otro pasaje es llamativo por el uso de un proverbio que puede escandirse en la forma de un senario yámbico de plena forma plautina (Hadas 1929: 378, Smith 1975: 65, Schmeling 2011: 109):

³⁹⁷ En la única ocasión que se refiere en la *Cena* el vino con este término, queriendo dar el sentido de “vino puro” es Petr. 74.2, donde Trimalquión arroja supersticiosamente vino debajo de la mesa a las postrimerías del banquete y salpica una lucerna (*lucernamque etiam mero spargi*).

'ad summam, statim scietis' ait 'cui dederitis beneficium. vinum dominicum ministratoris gratia est' (Petr. 31.2).

En fin, al punto sabréis –dijo– a quién le hicisteis un favor. El vino del señor es el don del copero.

En este caso, lo formal incide en el contenido. Quien pronuncia la frase es un esclavo que ha sido librado de un castigo por intercesión de Encolpio y sus compañeros (Petr. 30.9). Ciertamente aquí parece haber una concreción perversa de la costumbre de servir qué vino dependiendo de qué clase de comensal (Smith 1975: 65), pues la compasión de los protagonistas del *Satyricon* por el esclavo permite que este ignore la clase en virtud del favor recibido. De igual manera, es muy llamativa esa actitud compasiva que se proyecta, a la postre, en el símbolo del vino como distintivo social sublimado y pervertido en este contexto.

El vino aparece, en un determinado momento muy específico, en plena eclosión de sus facultades embriagadoras pero en un entramado narrativo de gran proyección estética y de implicaciones claramente simbólicas. Me refiero al momento en el que, tras abandonar Trimalquión el triclinio para ir a hacer sus necesidades (Petr. 41.9), los libertos toman la palabra. Lo llamativo, en la perspectiva que estoy adoptando aquí, es observar que el primero en hacerlo, Damas, apenas articula unas inconexas apreciaciones antes de reconocer que está borracho:

'dies' inquit 'nihil est. dum versas te, nox fit. itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire. et mundum frigus habuimus. vix me balneus calfecit. tamen calda potio vestiarius est. staminatas duxi, et plane matus sum. vinus mihi in cerebrum abiit' (Petr. 41.10-12).

El día –dijo– nada es. Mientras te das la vuelta, se hace de noche. Así que nada hay mejor que salir de la habitación directo al triclinio. Ha hecho un frío importante. El baño casi no me calienta. Pero una bebida caliente es un abrigo.

He bebido una barbaridad y estoy bien borracho. El vino se me subió a la cabeza.

El parlamento de Damas consta de siete breves frases concisas y sin apenas subordinación (Boyce 1991: 77³⁹⁸) –solo la oración de *dum*–. Es lacónico pero sirve para anunciar la prolijidad de vulgarismos que han de aparecer en los discursos de los libertos que, ellos sí, hablarán por extenso. Los parlamentos serán pronunciados por Seleuco (Petr. 42), Filerote (Petr. 43), Ganimedes (Petr. 44) y Equión (Petr. 45-46). Y por cierto que el lugar de los libertos en la cena no está claro a la vista del diseño de triclinio que con gran rigor establece Smith (1975: 66) en su comentario.

Así, resulta curioso que el liberto Damas tome la palabra para tan poco. Su breve intervención desempeñará el exacto papel de introducción a la secuencia de diálogos que siguen en boca de los libertos que, evidentemente, también están tocados por los efectos del vino. Sin embargo, quien lo reconoce es este Damas cuya intervención pasa, por breve, casi desapercibida. Las formas sincopadas (*balneum, calda, calfecit*) sirven, desde luego, para contribuir al retrato del modo de hablar de un individuo borracho. Sin embargo, como bien nota Boyce (1991: 77):

[...] In the limited area of alcoholic indulgence, Dama exhibits a certain “docta obscuritas”: he shows himself capable of colourful and on one occasion (*calda potio vestiarius est*) even figurative language [...] The simplicity and directness of Dama’s speech reflect his monochromatic personality, which is solely concerned with gross sensual pleasures.

Es decir, Damas, en su torpeza expresiva, que mezcla el origen vulgar con los efluvios del alcohol, muestra síntomas de lo que el refranero popular condensa en la frase “los niños y los borrachos siempre dicen la verdad”. Al menos,

³⁹⁸ “Even more important in this regard is the use of extremely short, paratactic phrases. In many cases, no connective particle is used at all: the syntactic asyndeton is a reflection of the besotted incoherence of Dama’s mental condition”. Más explícita es Rimell (2009: 67): “This is possibly the only place in Latin literature, and certainly the most obvious, where a writer attempts to convey the slurring, crude speech of a drunk”.

Damas pronuncia su verdad, que es la de la elocuencia del silencio. Dice Boyce (1991: 77):

Having anaesthetized himself with the long draughts of wine which as it were punctuated his otherwise inarticulate discourse, he lapses for the rest of the banquet into a comatose silence.

Así opera la máxima *plane matus sum. vinus mihi in cerebrum abiit*, como la bienvenida al silencio de quien la formula y a la facundia de quienes lo rodean. En ella encontramos elementos muy llamativos, empezando por el vulgarismo *matus* (Deroux 2002) probablemente derivado de *madidus* (empapado) y única aparición en la literatura clásica de un término que se atestigua por extenso en el italiano coloquial, y el empleo de masculino por neutro en la forma *vinus* – como antes de *balneus* (Boyce 1991: 46-49)–. Y no menos destacable es el uso del verbo *abeo*: el vino no sale, entra en el cerebro, su influencia, al menos³⁹⁹. Ese viaje de los vapores, que en Damas significa silencio y en los demás locuacidad *in absentia* de Trimalquión –no lo olvidemos–, es, claro está, un desplazamiento de la vanidad de este hacia sus invitados más insulsos, para pasmo de Encolpio y los demás testigos del dislate.

El vino, finalmente, es utilizado en la *Cena Trimalchionis* como un motivo indicador de jolgorio y de decadencia, sin solución de continuidad. En efecto, la transparencia simbólica de la recurrencia se muestra a las claras en dos pasajes llamativos por su contundencia:

gratias agimus liberalitati indulgentiaeque eius, et subinde castigamus crebris potiunculis risum (Petr. 47.7).

Le damos las gracias a su generosidad y permisividad y al punto hacemos cesar la risa con unos buenos traguitos.

³⁹⁹ Encontramos una expresión paralela en otro momento, *anathymiasis in cerebrum it* (Petr. 47.6) “los vapores van al cerebro”, que emplea Trimalquión en su grotesca explicación de la represión de los gases en público.

ille autem iam ebrius uxoris suae umeris imposuerat manus, oneratusque aliquot coronis et unguento per frontem in oculos fluente praetorio loco se posuit continuoque vinum et caldam poposcit (Petr. 65.7).

Pero él, ya borracho, había echado los brazos a los hombros de su esposa y cargado de coronas y con los afeites cayéndole sobre los ojos a chorros se puso en el lugar destinado al pretor y pidió al momento vino y agua caliente.

En el primer caso, los comensales reprimen la risa con la bebida. Es la reacción que sucede a la descripción que hace Trimalquión de los perjuicios que puede suponer reprimir las necesidades corporales (Petr. 47.2-7), pasaje ya analizado en esta tesis (supra: 259), al igual que esta respuesta, vista en relación con la represión de la risa y su explosión satírica. Ahora interesa ver cómo el vino, en tanto que instrumento que sirve para coartar la explosión de júbilo, hace las veces de risa, esto es, el vino es la risa misma y ocupa su lugar. De ahí al patético retrato de Habinas entrando en el banquete como Alcibiades en el *Symposium* platónico, va un solo paso.

El excesivo y poco decoroso gesto de pedir vino –con agua caliente (Smith 1975: 182), haciendo práctica de la norma que, por otra parte, ignora en la *Cena* el papel vivificante de este elemento– provoca en Trimalquión una condescendiente y cómica reacción (*delectatus hac Trimalchio hilaritate* [Petr. 65.8] “encantado Trimalquión con esta chanza). El narrador no se priva de definir el aspecto más patético de la hipócrita actuación de ambos. Así volvemos a observar cómo el vino se funde con la hilaridad generalizada que, en este caso, tiene mucho de crítica costumbrista y de retrato amplificado de la ausencia de moral. Hay angustia y visión satírica por parte de Petronio, que retuerce el tópico convivial hasta extremos exasperantes en este lugar.

En otros momentos del *Satyricon*, el vino vuelve a concurrir con alguna función narrativa concreta, específica y de sentido secundario más evidente que en la *Cena*. En concreto, en la aventura del barco de Licas, Eumolpo recurre a la

ficción de una borrachera de Encolpio y Gitón entre las distintas artimañas que emplea con Licas antes de que se produzca la anagnórisis:

inter cetera apud communem amicam consumpserunt pecuniam meam, a qua illos proxima nocte extraxi mero unguentisque perfusos (Petr. 105.3).

Entre las demás cosas se gastaron mi dinero en casa de una amiga común, los aparté de ella la última noche bien bañados en vino y perfume.

La ebriedad con vino puro (*merum*) aparece en el *Satyricon* como un tipo de borrachera especialmente intensa y de connotaciones eróticas. En la *Cena* solamente se refiere en relación a un ritual supersticioso (Petr. 74.2), aunque es evidente que llegado un momento no se sirve más vino con agua (*'aquam foras, vinum intro' clamavit* [Petr. 52.7] “agua fuera, vino dentro –gritó”), pero aparece durante la aventura de la cura de la impotencia (*aniculae quamvis solutae mero ac libidine essent* [Petr. 138.3] “las viejarrucas aunque estaban flojas por el vino y la lujuria [...]”); cuando, después del banquete, se produce una fricción entre Ascilto y Encolpio por Gitón (*nam cum solutus mero remissem ebrias manus* [Petr. 79.9] “pues al haber soltado mis manos de borracho al estar flojo por el vino [...]”); y es, además, un término favorito de Eumolpo para sus composiciones poéticas: aparece tanto en la *Troiae Halosis* como en el *Bellum Civile* (Petr. 89. 56, 62, 119.1.31).

El vino puro es por tanto la expresión formal de la ebriedad en su mayor grado –nótese al respecto el paralelismo de los sintagmas *aniculae quamvis solutae mero* de Petr. 138.3 y *solutus mero* de Petr. 79.9–, pero en el contexto de la ficción de Eumolpo en el barco de Licas –y ante este– la idea de borrachera extrema se compagina con las implicaciones que conlleva la mentira. La falacia de Eumolpo tiene un fin evidente, escapar, pero el retrato de los dos esclavos – que resulta que son Encolpio y Gitón– es, con su tinte de comedia plautina, la exacta proyección de una situación perfectamente real y acorde a los deseos de Encolpio. Así, el *merum* se trasluce como el más adecuado vínculo entre los

deseos y la impotente realidad del narrador y actor, entre el clima realista y el onírico del *Satyricon*.

La expresión *vino solutus* aparece también en el episodio del barco de Licas, pero sin que se trate del extremo paroxístico que su paralelo *solutus mero* parece implicar. De hecho, es muy interesante observar cómo en el comportamiento de Eumolpo –de quien se predica el sintagma– no se aprecia el frenesí erótico que se refleja en las tres concurrencias de *merum* ahora referidas, la de las ancianas libidinosas que persiguen a Encolpio, el propio Encolpio entregado a la pasión con Gitón y los falsos esclavos entre vino y amantes. Así dice el pasaje:

iam Lichas redire mecum in gratiam coeperat, iam Tryphaena Gitona extrema parte potionis spargebat, cum Eumolpus et ipse vino solutus dicta voluit in calvos stigmososque iaculari, donec consumpta frigidissima urbanitate rediit ad carmina sua coepitque capillorum elegidarion dicere (Petr. 109.8).

Ya había empezado Licas a reconciliarse conmigo, ya Trifena rociaba a Gitón con los restos de su copa cuando Eumolpo, porque estaba bien suelto por el vino, quiso dedicar unas palabras a los calvos marcados hasta que, después de agotar su repertorio de chistes, volvió a la poesía y comenzó a pronunciar una especie de elegía sobre el cabello.

La relajación de Eumolpo a causa del vino, en un clima festivo y de reconciliación –pero previo a la tormenta (Petr. 114), recordemos– no coarta sus facultades, de hecho parece magnificar su talento como narrador pues es en ese contexto en el que pronunciará el cuento de la *Matrona Ephesi* (Petr. 111-112), a la vez que su locuacidad poética se desatará (Petr. 109. 9-10) junto con su deseo de bromear a costa de Encolpio y Gitón (*voluit in calvos stigmososque iaculari*). Evidentemente el vino exagera las cualidades y defectos de Eumolpo sin neutralizar su esencia ni subrayar las peculiaridades más estrictamente eróticas del personaje. Y si algo caracteriza a Eumolpo

como a Trimalquión es su vanidad, vivida en este con una máscara de modestia, en aquel con la hipocresía del falso y mal artista.

Resta por analizar el papel que desempeña un motivo antitético del vino, incluso expresamente, traído por Petronio muy oportunamente pero introducido de manera que enfatiza la carga semántica secundaria de aquel. El agua es sobriedad como el vino representa la pérdida de control y el desenfreno sensorial que domina el *Satyricon* –y más concretamente la *Cena Trimalchionis*–. Así se manifiesta, específicamente, en el monólogo interior que Encolpio recita apenas embarcados en el barco de Licas:

molestum est quod puer hospiti placet. quid autem? non commune est quod natura optimum fecit? sol omnibus lucet. luna innumerabilibus comitata sideribus etiam feras ducit ad pabulum. quid aquis dici formosius potest? in publico tamen manant (Petr. 100.1).

Es un fastidio que el joven le guste al huésped. ¿Y qué? ¿No es de todos lo que la naturaleza hizo mejor? El Sol luce para todos. La Luna es acompañada por estrellas innumerables y guía a las fieras hasta el pasto. ¿Qué puede nombrarse más hermoso que el agua? Sin embargo mana para todo el mundo.

El parlamento es un cuidado repertorio de tópicos sobre la idea de que un objeto de deseo bello es, a su manera, patrimonio común, si bien, como afirma Schmeling (2011: 398) “E.’s monologue is surely just a selection of rhetorical platitudes learned at school and not expression of his convictions”. La comparación del ser amado con luna, sol y agua (Prop. 1.20.41), en lo que a nosotros concierne y más allá del valor estético del *topos*, incide de todas maneras –y por muy retórica que sea– en la pureza de los elementos naturales. Incluso en la *Cena* encontramos un ejemplo claro de este aprecio por la pureza del agua:

tandem ergo discubimus pueris Alexandrinis aquam in manus nivatam infudentibus aliisque insequentibus ad pedes ac paronychia cum ingenti subtilitate tollentibus (Petr. 31.3).

Así que nos echamos a la mesa, mientras unos esclavos de Alejandría nos echaban agua de nieve en las manos y, tras ellos, otros se echaron a los pies y nos quitaron los callos con enorme delicadeza.

Otra vez nos encontramos con un uso conocido de un elemento, en este caso el agua de nieve que sabemos que los ricos empleaban como método de refrigeración, para desespero de los moralistas (Sen. *Ep.* 78.23), también del agua que se recalentaba en verano, tal y como nos cuenta Suetonio que hacía Nerón durante la canícula (Suet. *Nero* 27.2). El hecho es que en las primeras instancias de la *Cena* vemos esta cotidiana escena de limpieza purificadora en la que el agua actúa externamente. No es así, claro está, cuando se trata de beber.

En varias ocasiones el agua se presenta como la némesis del vino, no simplemente como su contrario, pero los actores del banquete no tienen ningún problema cuando se trata de dar un vencedor agonal del conflicto inherente:

subinde intraverunt duo Aethiopes capillati cum pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, vinumque dedere in manus; aquam enim nemo porrexit (Petr. 34.4).

Al punto entraron dos Etíopes melenudos con unos odres de pequeño tamaño del estilo de los que suelen tener los que echan arena en el anfiteatro, y nos echaron vino en las manos; agua nadie sirvió.

et 'aquam foras, vinum intro' clamavit (Petr. 52.7).

Agua fuera, vino dentro –gritó.

La pureza del agua contraviene el poderoso simbolismo convencional del vino, pero al rechazar la combinación de ambos elementos, que actúan como motivos evocadores de estados y sentimientos abstractos, se está poniendo en escena, finalmente, la victoria pírrica de un estado de ánimo concreto. Y es un triunfo inútil porque lo que perdura es un retrato corrosivo, mal entendido por su narrador quien, mal que le pese, se termina fundiendo y dejando llevar por la irracionalidad del propio festín que critica y abomina sardónicamente. El vino pone en evidencia a Encolpio. Los actores del *Satyricon*, en fin, son inmunes a la belleza del agua y a sus virtudes, tal y como expresa otro de los libertos, Seleuco, poco después de que Damas haya pronunciado su ebrio parlamento:

exceptit Seleucus fabulae partem et 'ego' inquit 'non cotidie lavor; balniscus enim fullo est, aqua dentes habet, et cor nostrum cotidie liquescit

(Petr. 42.1-2).

Seleuco tomó la palabra y dijo: “Yo no me lavo todos los días; el baño es como un batán, el agua tiene dientes y consume nuestro corazón día a día”.

Para Rimell (2002: 24), al respecto de esta escena, “water is an aggressive animal that wants to eat you alive, from inside”. La metáfora y el simbolismo es poderoso porque la pureza del elemento se ve truncada en virtud de la inversión interna que permite que el vino se erija en estandarte de los principios morales inexistentes de los actores de la *Cena Trimalchionis* y el agua en su exacto contrario: un enemigo a batir, un monstruo que da miedo. Y si el vino es la vanidad, el agua es la humildad, un sentido irreconciliable con la concepción de la vida de todos los actores de la obra y contra la que Petronio se rebela dramáticamente.

Tabla 16: Vino y agua

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Vino Falerno	28.3, 34. 6-7, 34.10, 55.3, 48.2	Vanidad de los actores (Trimalquión especialmente)
	21.6	Vanidad de Encolpio como limitación propia
Vino	31.2	Distinción social (falsa)
	109.8	Vanidad de Eumolpo
	34. 6-7, 34.10, 41.10-12	Vacuidad, muerte en vida
	47.7, 65.7	Metáfora de risa
	105.3	Clima realista
Agua	100.1, 31.3, 34.4, 52.7, 42.1-2	Pureza y limpieza (agua), perspectiva petroniana

9. ESPACIOS DE LA MUERTE

La importancia de la recurrencia del motivo de la muerte y su circunstancia es evidente incluso en una lectura superficial del *Satyricon* (Bodel 1984, 1994, Hope 2009), en especial en el contexto de la *Cena Trimalchionis* y al atender al conflicto sugerente que se deriva del tono cómico con el que se aborda todo lo que la rodea en el texto. En tal sentido, la plasmación del motivo en la forma plástica de monumentos funerarios, el de Trimalquión en concreto (Petr. 71.5-72.4), resulta enormemente sugerente y es una evidencia más de la voluntad de Petronio por pervertir el principio de pertinencia y el pacto cultural convencional, esto es, el eje paradigmático que domina, en este caso, la práctica fúnebre.

Así, en el momento de plantear la exégesis de lo fúnebre en Petronio, es fundamental distinguir entre la propia imaginería interna, más o menos acorde con las prácticas tradicionales (Hope 2009: 151-159), y la proyección extradiegética de su significado. Es muy probable que Petronio haya diseñado un plan narrativo en el que lo que menos tiene que ver con la muerte es, precisamente, la muerte misma, al mismo tiempo que el entramado simbólico del resto de elementos estilísticos del *Satyricon* evoca insistentemente el deceso moral de Encolpio⁴⁰⁰ y la falta de vida de los escenarios espectrales en los que este se mueve. Paradójicamente, la muerte proporciona al ambiente de la obra, muy teatralmente, júbilo y vida, como es evidente en el episodio de la tumba de Trimalquión.

El significado de lo funerario es, en todo contexto histórico y filológico, fundamental y su estudio concreto es capaz de revelar la quintaesencia antropológica de cada pueblo que ha desarrollado un ritual particular. Así afirma Bachofen (1859: 679-680):

⁴⁰⁰ Además de vivir situaciones límite como la tormenta en la que está a punto de morir (Petr. 114.8-9), Encolpio simula su suicidio (Petr. 94.8) y sufre el fallecimiento parcial de su cuerpo (Petr. 132.8-11), simbolizado como hemos visto (supra: 188) por su acceso de impotencia.

È questo che dà all'antico mondo sepolcrale un così alto significato e rende il suo studio così fruttuoso da ogni punto di vista: in esso, l'intima unità del mondo spirituale antico emerge in modo più efficace e pregnante che in qualsiasi altro luogo; i secoli che rapidamente trascorrono non possono qui esercitare la loro potenza di trasformazione. Il mondo sepolcrale è immutabile come la morte. Ogni novità non lascia tracce su di esso. Le concezioni e i simboli più antichi dell'umanità trovano qui il loro ultimo, ma sicuro rifugio.

Hay una afirmación en este pasaje de Bachofen –que concluye su todavía fundamental acercamiento al simbolismo funerario– que sorprende o entra en directa contradicción con los postulados narrativos de Petronio: “Il mondo sepolcrale è immutabile come la morte”. Precisamente la originalidad del acercamiento petroniano al territorio de la muerte es que logra dotar de dinamismo una instancia de la realidad que se caracteriza, como bien afirma Bachofen, por su inevitable estatismo. No por ello deja de ser la descripción de la tumba de Trimalquión una fuente impagable de información sobre las costumbres sepulcrales romanas. Tal y como señala Hope (2009: 151):

Trimalchio's tomb is a fiction, but there are thousands of tombs and epitaphs that do survive from the Roman world. Most of these are now fragmented and decontextualized [...] This is one reason why Trimalchio's description is so important, because it enables us to imagine, even if somewhat incoherently, that the original clients and creators of these monuments did picture epitaphs and images working together.

En efecto, el texto de Petronio nos pone en contacto directo con un intercambio entre los diseños de un cliente de arte fúnebre y el operario, arquitecto – Habinas en este caso– que se ve sujeto a los deseos estéticos de quien lo contrata, con cierta tónica de convencionalidad pero, a la vez, con un importante grado de extravagancia y mal gusto. Los aspectos cruciales de este intercambio y del hecho de que un liberto enriquecido construya un sepulcro de estas dimensiones y monumentalidad –la tumba del panadero Eurysaces (Petersen 2006: 84-122) de Porta Maggiore en Roma viene inmediatamente a la memoria, incluso sin que sepamos a ciencia cierta si el estrafalario

comerciante era un liberto (Hope 2009: 157-158)– son reveladores de la voluntad narrativa de Petronio, que trasciende la realidad funeraria para plantear una nueva perspectiva y lógica internas. Y eso es lo que hay que advertir, pese a la utilidad que para la historia del arte funerario tiene el texto de Petronio: como dice Hope, la tumba de Trimalquión es una ficción.

Sin embargo, el retrato de la muerte en el *Satyricon* no se debe limitar al estudio del sepulcro de Trimalquión. Esa es, de hecho, una lectura parcial a más no poder. De hecho, dentro de la propia *Cena* se observa una progresión meditada hacia ese extremo en el que la muerte aparece en varios instantes, de una forma u otra, y siempre es posible notar que el acercamiento de Petronio es enormemente vitalista, como si hablar de la muerte implicara referir su contrario y la eclosión de la vida bajo la máscara de su negación. La propia Hope (2009: 159) sugiere algo parecido pero tangencialmente:

The *Satyricon* is not ostensibly about death and dying, tombs and the cemetery, but it is suggestive of how people coped (or did not) with the sense of their own mortality, how they faced death, how they planned for death, how death shaped lives, and how in life and in death individuals negotiated their position in society and constructed their identities. The *Satyricon* does not reflect an exact image of social realities and conventions, but it does play with people's fears and insecurities in a world where death was very much part of life.

Los lugares del *Satyricon* donde la muerte es un motivo enfáticamente central son espacios literarios donde se contraviene lo convencionalmente funerario. Los más destacados en este sentido son la *Cena Trimalchionis* (Petr. 26.7-78) –evidentemente– y la fábula de la *Matrona Ephesi* (Petr. 111-112), en relación directa con la muerte de Licas tras la tempestad (Petr. 115.11-20). Este capítulo se articula sobre estos dos ejes. Es importante notar la relación tangencial de Encolpio con todos ellos –más directa en el episodio de Licas– porque de su compromiso narrativo, desde luego, se deriva gran parte del peso simbólico de cada uno. No en vano, como ya se ha notado (Hope 2009: 142, Courtney 2001: 117), el *Satyricon* dibuja un escenario mortecino donde se

imbrica una relación compleja con una vida siempre en el límite de ambas instancias. Encolpio es, en sí mismo, el mejor ejemplo de esta frontera resbaladiza hasta el extremo de que se puede retorcer la idea de Courtney de un escenario de muerte viviente para decir que su protagonista es, a su modo y conforme a sus obsesiones y patologías, un auténtico cadáver en vida.

9.1. El banquete como muerte en vida

Durante el desarrollo de los discursos de los libertos, encontramos una interesantísima noticia necrológica. La pronuncia Seleuco a continuación del ebrio parlamento de Damas (Petr. 41.11-12). Este liberto ha estado en el funeral de un tal Crisanto, a quien elogia en expresión sintética y paratáctica que evoca, sin tanta intensidad como en el caso de Damas, un discurrir⁴⁰¹ influido por el vapor etílico que adorna el proceder del banquete:

fui enim hodie in funus. homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebullit. modo modo me appellavit. videor mihi cum illo loqui. heu, eheu. utres inflati ambulamus. minoris quam muscae sumus, <muscae> tamen aliquam virtutem habent, nos non pluris sumus quam bullae (Petr. 42. 2-4).

Pues estuve hoy en un funeral. Una bella persona, Crisanto, un tipo buenísimo, la espichó. Hace poquísimo que me llamó. Me parece estar hablando con él. ¡Ay, ay! Vamos por la vida como unos odres que han inflado. Somos de menor valor que las moscas, las moscas por lo menos tienen alguna virtud, nosotros no somos más que pompas.

La referencia al funeral de Crisanto sirve para marcar una pauta y un tono fúnebre, para añadir materia a las diversas reflexiones que Trimalquión va a ir desgranando sobre la levedad de la vida. En este caso encontramos además un elogio sintetizado, de entrada, en el uso de epítetos populares, como el diminutivo de *bonus*, *bellus*, de fortuna en la herencia romance (Smith 1975:

⁴⁰¹ En el parlamento de Seleuco encontramos uno de los escasísimos ejemplos de obscenidad verbal que se hallan en Petronio, autor muy poco dado a giros de este tipo incluso en contextos que podrían dar pie a ello (Boyce 1991: 77): la transcripción del infinitivo griego *laecasin* (Petr. 42.2), que viene a significar algo así como “que le follen”.

99⁴⁰²). Ciertamente, el parco encomio del difunto, adornado por las típicas convencionalidades de la habitual hipocresía luctuosa, provoca que adoptemos una actitud distante hacia la palabrería de Seleuco⁴⁰³, pero no sin dejar de advertir que el entorno es imprecisamente estéril emocionalmente y no menos lejano que la nula empatía que los actores del drama provocan en el lector. El lamento es superficial porque solo sirve para que el orador improvise un discurso de vacua retórica, un ejercicio impreciso y caracterizador en el peor de los sentidos (Boyce 1991: 77-78).

Pero es que, pese a la simpleza rudimentaria del elogio de un difunto, el ambiente proyectado por este esbozo de patetismo discursivo es el que mayor raigambre tiene en la percepción de la literatura contemporánea y en el renacer estético de la obra de Petronio: una atmósfera opresiva y recargada donde, parafraseando de nuevo a Courtney (2001: 117), los actores merodean como muertos en vida. Como prueba de este influjo, que supera en cierto sentido a la tradicional concepción del *Satyricon* como obra inmoral y pornográfica, se pueden encontrar varios ejemplos bastante sugestivos. Por ejemplo, Pervo (1999: 8) comenta un pasaje de una novela de Compton MacKenzie, *Sinister Street* (1913), donde los personajes ahondan en el clima de pesadilla que domina la *Cena Trimalchionis*:

'Have you ever read Petronius?' she asked suddenly. –Yes, but what an extraordinary girl you are!! Have you ever read Petronius?' –It's the only book in which anyone in my position with my brains could behold herself. Oh, it is such a nightmare. And life is a nightmare too. After all, what is life for me? Strange doors in strange houses. Strange men and strange intimacies. Scenes incredibly grotesque and incredibly beastly. The secret vileness of human nature flung at me [...] –'But what has all this to do with Petronius? There's nothing in that romance particularly complimentary to women,' Michael argued.

⁴⁰² Smith argumenta contra quienes ven en la secuencia *bellus, tam bonus* un juego etimológico: *bellus* es la forma preferida en lenguaje coloquial.

⁴⁰³ El nombre de Seleuco, a diferencia de otras denominaciones parlantes del *Satyricon*, juega con la fantasía asociativa que conlleva: lógicamente, el tal Seleuco hace poco honor al refinado lujo asiático que evoca (López y Sampietro 2007: 47).

–‘It’s the nightmare effect of it that I adore,’ Sylvia exclaimed. ‘It’s the sensation of being hopelessly plunged into a maze of streets from which there’s no escape (pp. 800-801).

No es fácil encontrar pasajes concretos que dentro de la propia *Cena* o en todo el *Satyricon* permitan ilustrar este efecto. Se trata más bien de una sensación acumulativa, una característica muy difícil de aprehender pero muy fácil de sentir cuando se lee el texto de Petronio y también explotada por Fellini en su adaptación cinematográfica (1969). A ella no es ajena, desde luego, la fragmentariedad de lo conservado –pero no solo–, que contribuye poderosamente a que el lector se vea transportado hacia una lógica sutil y onírica. Sullivan (1968: 238) no ignora este fenómeno, cuando recurre al propio Freud para explicar el voyeurismo que aparece como uno de los temas sexuales más frecuentes en la obra o cuando afirma la propensión a lo apartado y secreto de los personajes de la obra (Sullivan 1968: 246):

The word *secretum* (as well as synonyms like *obscurus* etc) occurs frequently. At times it describes out of the way places, and these instances may well be dictated by the exigencies of the picaresque plot. The same may be argued of the impersonations and disguises of the last two episodes, and the fact that more than half the scenes take place at dusk, or at night, or in an atmosphere of darkness and failing light, guttering lamps, and burning torches.

Lovecraft también remite a esa oscuridad ambiental mortífera de Petronio en su opresivo relato ‘Las ratas en las paredes’⁴⁰⁴ (1923), donde la perturbada voz narrativa explicita sus visiones oníricas, precisamente, con una alusión a la *Cena Trimalchionis*:

Me dormí con rapidez, aunque me vi asaltado por sueños odiosos. Tuve una visión de una fiesta romana, como la de Trimalquión, con un espanto colocado sobre una bandeja cubierta (p. 32).

⁴⁰⁴ El mismo relato (p. 26) remite también a Catulo y su poema sobre la castración de Atis (Catul. 63).

Y más aún, el propio Joyce, cuya deuda narrativa con Petronio está reconocida (Sandy y Harrison 2008: 317⁴⁰⁵, Gagliardi 1993: 174-179) en virtud de su multiplicidad de registros narrativos, es heredero del *Satyricon* en la evocación misma de este tipo de clima mortecino, fúnebre y onírico en conflicto con la desmesura de un vitalismo exacerbado (Gilbert 1930: 22), subrayado en Petronio, incluso, por el propio nombre del difunto: Crisanto (“de flores de oro” [López y Sampietro 2007: 47]) evoca en antífrasis la idea de muerte. La muerte en Joyce es vida de forma semejante a como en Petronio se trama tal inversión significativa en pasajes como este de Seleuco y su evocación de Crisanto: no en vano el mero hecho de que en el *Ulysses* (1922) uno de los principales leitmotiv sea la muerte de “Paddy” Dignam (passim) pone en conexión temática esta parte del *Satyricon* con la obra cumbre de Joyce. De forma semejante se lee allí:

Esta mañana los restos del difunto señor Patrick Dignam. Máquinas. Deshacen a un hombre en átomos si le pillan. Rigen el mundo hoy. Sus maquinarias también están descuajándose. Como éstas, se fue de la mano: fermentando. Trabajando hasta deshacerse. Y aquella vieja rata gris deshaciendo para entrar (p. 135).

Al relacionar ahora a Petronio con estos tres autores, MacKenzie, Lovecraft y Joyce, no pretendo otra cosa más que realzar el hecho de que el conflicto entre vida y muerte, enfatizado en las instancias de la *Cena Trimalchionis*, forma parte primordial, estética e ideológicamente, de la poética petroniana y es, acaso, el indicio más neto de la proyección moralista de Petronio. La escatología está en la raíz misma de la ambientación y en el influjo más perdurable del *Satyricon* e, incluso, de la *Cena Trimalchionis* percibida como una obra casi independiente del todo.

⁴⁰⁵ “The creative reprocessing of the *Odyssey* in James Joyce’s *Ulysses* (1922) is of course a central topic of Joyce commentary and criticism, but it has not been much noted that the general concept of applying a recognisable Homeric framework to low-life, urban, bodily and bawdy material which involves prosimetric texture and a good deal of literary allusion and parody strongly recalls the *Satyricon* [...] *Ulysses* makes only one clear allusion to Petronius, but it resembles the *Satyricon* considerably in long terms”. El pasaje en el que se alude a Petronio en el *Ulysses* se encuentra en la parte 14 (“Oxen of the Sun”) y es una referencia a la *Matrona Ephesi*.

Y no es la única vez que en los discursos de los libertos se contraponen la idea de un fallecimiento al poder indómito de la vida en su plenitud, expresado a través del motivo crematístico que hace avanzar irreflexiva pero gozosamente a los nuevos ricos de los que Trimalquión deviene paradigma:

ferrum optimum daturus est, sine fuga, carnarium in medio, ut amphitheatrum videat. et habet unde: relictum est illi sestertium trecenties, decessit illius pater
(Petr. 45.6).

El mejor espectáculo gladiatorio habrá de dar, sin escapatoria, donde se ponen las víctimas en el centro, para que el anfiteatro lo vea. Y tiene con qué: le quedaron treinta millones de sestercios, su padre se murió.

En este pasaje, pronunciado por el liberto Equión, la gradación estilística es enfática y se regocija en la secuenciación de la importancia que tiene para el orador una herencia frente a una muerte. Está hablando de un tal Tito (*Titus noster* [Petr. 45.5]) sobre quien habla con familiaridad, a la vista del uso del *praenomen*⁴⁰⁶. Antes que decir que el padre de este señor ha muerto afirma que ha heredado una importante cantidad –el tres opera de número convencional como suele ocurrir (Schmeling 2011: 184)–, no dice “como su padre se murió, recibió una herencia” sino que el proceso se desvirtúa invirtiendo la lógica discursiva. Es más, de cómo percibamos la actitud de Equión –y dicho orden de elección conceptual parece dirigir a una lectura concreta– se infiere la solución a un problema textual que sigue sin solucionarse por completo.

El texto se continúa así en la edición de Müller (1995⁴):

relictum est illi sestertium trecenties, decessit illius pater. male! ut quadringenta impendat, non sentiet patrimonium illius, et sempiterno nominabitur (Petr. 45.6).

⁴⁰⁶ Nótese el paralelismo con la fórmula *Gaius noster* (Petr. 30.3) (Smith 1975: 115).

Le quedaron treinta millones de sestercios, su padre se murió. ¡Mal asunto!
Que se gaste cuatrocientos mil, no lo notará su patrimonio y siempre se hablará
de él.

Las ediciones divergen en el modo de puntuar y, por consiguiente, entender el adverbio *male*: Smith (1975), lo marca con la *crux philologica*⁴⁰⁷ como si se tratara de un problema irresoluble y de acuerdo con la tendencia conservadora que muestra su edición. Müller (1995⁴) ha optado por aislar el adverbio, de modo que en la traducción que hacemos queda como una exclamación que, en efecto, se puede interpretar de dos maneras, bien que Equión está lamentando la suerte del finado, bien que la interjección es irónica, esto es, “mala suerte que se murió” o “mala suerte que le tocó esa herencia porque se murió”.

De no puntuar de esta manera, se puede optar por relacionarlo con *decessit*, como Bücheler (1862) o como mantiene Ernout (1950²) o sugerir que está unido a *impendat* como hace el propio Smith (1975: 116) –aunque solo en el comentario, no en el texto–. En el primer caso⁴⁰⁸ no parece que se signifique nada distinto a la dicotomía “lamento vs. ironía” pero, en el segundo⁴⁰⁹, Equión estaría haciendo una valoración moral sobre el gasto, bastante impropio: como bien dice Schmeling (2011: 185) “the point is that he does not misspend the money; the expenditure will make him famous”.

Lo más lógico de acuerdo con el papel simbólico de la muerte en el banquete de Trimalquión es, claro está, entender ironía en las palabras de Equión, recurso mediante el cual se enfatiza la ausencia de empatía del liberto con el fallecimiento de un individuo, al que su propia fortuna y la suerte de sus herederos se sobrepone y reivindica en forma de acción vital. Y poco importa mantener la exclamación de la edición de Müller o dejar la relación directa con el verbo *decessit*. En ambas interpretaciones se percibe que el discurso irónico

⁴⁰⁷ La edición de Heseltine (1969²) consigna en su breve aparato crítico la conjetura de Jacobs *et mater*, ingeniosa pero innecesaria a la vista de la transmisión manuscrita.

⁴⁰⁸ La expresión es paralela a una que se encuentra en el primitivo texto cristiano *Passio Perpetuae et Felicitatis* 7.5 (*male obiit*).

⁴⁰⁹ Smith (1975: 117) apunta a expresiones comunes como *male emere* o *male vendere*.

hace prevalecer el valor del dinero a la esterilidad de la muerte: esta parece florecer en virtud de sus beneficios.

En otro pasaje, comentado anteriormente a propósito del papel simbólico de las excrecencias corporales en Petronio (supra: 260), vemos cómo Trimalquión pone en conexión, en un contexto de genuina incapacidad social, la sinceridad con la muerte, entendido que para el caso dicha sinceridad implica no reprimir las flatulencias del sistema gástrico:

credite mihi, anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere (Petr. 47.6-7).

Creedme, las ventosidades se van al cerebro y provocan un flujo por todo el cuerpo. Conozco a muchos que se han muerto así, por no querer ser sinceros consigo mismo.

El efecto cómico es evidente apenas se desarrolla la plena identificación del cuerpo eruptivo descrito por Bajtin (1965: 250-304) con la concepción de la sinceridad desde la deformada perspectiva de Trimalquión. Las flatulencias se asimilan a decir la verdad, de modo que se establece una ecuación metafórica bastante transparente: ser sincero implica vida mientras que la represión en forma de mentira conduce a la muerte (*dum nolunt sibi verum dicere*). En la expresión trimalquionesca el valor del reflexivo es intensamente enfático: el anfitrión de la *Cena* ha construido un universo ególatra –del que encontramos un buen ejemplo en el suplicio de Mitrídates por haber maldecido el genio protector de su dueño (Petr. 53.3)– donde la lealtad con uno mismo es preponderante ante cualquier rostro de la sinceridad. Dado que, en todo caso, la bravuconería del rico liberto va pareja a su falta de modestia y desmedida vanidad –insincera por naturaleza–, a la máxima gnómica de Trimalquión se le puede ver un valor simbólico nuevamente inverso: son los grandes mentirosos los que sobreviven.

Así, desconocemos si es verdad que Trimalquión visitó a la Sibila de Cumas⁴¹⁰ (Petr. 48.8) o si es un invento pseudo-mitológico del liberto. No cabe duda de que, si optamos por aceptar la primera premisa, habremos de convenir con Courtney (2001: 97):

In rationalistic terms Petronius probably wants us to understand that Trimalchio has been taken in by an illusionist tourist attraction, the proprietors of which will have dictated the question to be put to the Sibyl.

Sea como sea, la historia de la Sibila tiene proyección paralela en diversos folclores⁴¹¹ y evoca un conflicto nuevamente torpe, el de quien vive eternamente pero olvida que junto al deseo de realizarlo ha de formularse el de la eterna juventud. La voluntad de morir de la Sibila, tal y como se expresa también en Servio (Serv. A. 6.321⁴¹²) es una rúbrica de las contradicciones de una vida inmortal y, por tanto, apela simbólicamente a la necesidad de la muerte misma. El texto de Petronio es, tal vez, el pasaje más conocido del *Satyricon* (Sullivan 1968: 256), debido a la acción poética de un autor contemporáneo, T. S. Eliot:

nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω'
(Petr. 48.8).

Pues a la Sibila yo en persona con mis ojos en Cumas la vi colgada en una jaula, y cuando los niños le decían: "Sybille, qu'est-ce que tu veux?", ella respondía: "Je veux mourir".

⁴¹⁰ Otra posibilidad es la Cumas de Lidia en Anatolia (Smith 1975: 131) pero la ubicación geográfica del *Satyricon* en los Campos Flegreos sugiere que la adscripción local es preferible.

⁴¹¹ Así en el folclore germánico (Smith 1975: 132).

⁴¹² *quod cum cives eius cognovissent, sive invidia, sive miseratione commoti, ei epistolam miserunt creta antiquo more signatam: qua visa, quia erat de eius insula, in mortem soluta est* "cuando supieron esto los ciudadanos, movidos ya por odio ya por la compasión, le enviaron una carta lacrada con arcilla según una costumbre antigua: y cuando la vio, como procedía de su isla natal, expiró su hálito vital".

Es esta una de las claves textuales que parecen justificar más robustamente la idea de algunos autores (Zeitlin 1971, Bacon 1958, Perry 1967: 201⁴¹³) de que, bajo la aparente lasitud y la pátina cómico-burlesca del *Satyricon*, se escondería un autor profundamente pesimista. Petronio, al retratar los lugares recónditos, oscuros e inéditos de las capas ínfimas de la sociedad romana, estaría actuando como un moralista que se lamenta por el grado de decadencia al que la civilización romana habría llegado en su propia época. Pensar en ello significa plantearse si la intención de Petronio es puramente estética y lúdica o si por el contrario se trata de un autor que se acerca abiertamente, por tanto, a la convención satírica. Sullivan (1968: 106-110) y Walsh (1974) se decantan abiertamente por la primera opción: para ellos, los defensores de la segunda cometen el error de fijarse en aspectos incidentales que pierden de vista la unificadora imagen que se extrae del conjunto de la obra. Y aunque no carezcan de razón, no puede minimizarse la importancia de la perspectiva contraria.

Uno de los motivos fundamentales (Sullivan 1968: 111) para que se empezara a debatir en este sentido, radica en el hecho de que T. S. Eliot comenzara su poema 'The Waste Land' (1922) con el pasaje petroniano de la Sibila. Sin embargo, la melancólica cita está totalmente sacada de contexto en Eliot, pues en Petronio sucede a un ejemplo más de disparate cultural de Trimalquión:

Rogo, inquit, Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas herculis tenes, aut de Ulixie fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem porcino extorsit? Solebam haec ego puer apud Homerum legere (Petr. 48.7).

Por favor, —dijo—, Agamenón, mi amigo, ¿no te acuerdas de los doce trabajos de Hércules, o de la leyenda de Úlises, de cómo el Cíclope le retorció el pulgar con un hueso de cerdo? Solía yo leer esto de niño en Homero.

⁴¹³ "There is in Petronius a profound but latent pessimism, which springs from the cosmic disillusionment of a man of worldly experience living in a time and place where the degradation of men in society and politics was unusually conspicuous".

Al quedar descontextualizado el texto de la Sibila, como si su ridiculez solo radicara en la boca que lo pronuncia, su intrínseca calidad estética⁴¹⁴ es suficiente para validar la oportunidad y pertinencia de su ubicación como prólogo de uno de los poemas más influyentes del siglo XX. ¿Es lícito pensar, a pesar de la contradicción del contexto, que el fragmento se sobrepone a esta y que, por tanto, su adecuación al poema de Eliot es síntoma de moralismo? Es difícil tener seguridad de ello. Pasajes como el citado o Petr. 132.15 son demasiado escasos o dispersos como para postular a partir de ellos la posible conclusión de que Petronio fue, en realidad, un autor moralista. Tan aislados ejemplos pueden, en sí mismos, tener un alcance moral, pero de ahí a considerar plenamente a Petronio como tal hay una larga distancia.

Sin embargo, el capítulo de la Sibila transmite genuina amargura y pesimismo al lector, pese a la broma de Trimalquión. De tal manera parece justificarse el principio ciceroniano (Cic. *de Orat.* 2. 248) de que el mismo material humano sirve para extraer lo cómico y lo serio. Lo que emplea Petronio cómicamente, en boca de un personaje profundamente vanidoso y rígido, Eliot puede utilizarlo como prólogo de una obra eminentemente seria y melancólica. El gran problema, en fin, es si este pesimismo latente es reflejo de una actitud moral o satírica, como es la de Juvenal, o no⁴¹⁵. Y solo si nos detenemos a pensar en el conflicto interno que se crea en la *Cena Trimalchionis* entre dos clases opuestas y enfrentadas (libertos y *scholastici*) se puede postular una crítica que excede la puramente estética y efectiva que, sin más, entretiene y hace reír.

Además, a lo largo de la *Cena* es patente la degradación del ánimo de Encolpio, en ambas perspectivas, narrador y actor, a medida que el banquete va avanzando. Este es un elemento fundamental en la consecución del efecto cómico en Petronio: la degradación, que parte de una descripción en modalidad declarativa (Petr. 27) –incluso siendo perceptible una fina ironía– y se desliza hacia la órbita de la expresividad en las instancias finales de la *Cena* (Petr.

⁴¹⁴ Curiosamente Trimalquión emplea un griego perfecto (Borghini 1997).

⁴¹⁵ Segura Ramos (2003: 16) considera que Juvenal y Petronio son “almas gemelas y los dos han saboreado la misma época y han conocido las mismas situaciones”.

78.5), podría servir como epicentro de la argumentación que propugna la visión del Petronio moralista. Curso humorístico y moralismo se conjugan perfectamente como en la sátira clásica (Coffey 1976: 178-203). La finura expresiva de la primorosa obra de arte petroniana no parece querer excluir ambas posibilidades, pero la primacía de una sobre otra parecen ser fruto de la perspectiva con que se aborde su estudio.

La muerte desde una perspectiva mágica y peculiar se retrata en la respuesta de Trimalquión al relato de Nicerote sobre el hombre lobo (Petr. 61.6-62). El liberto narra una breve historia que es introducida por una expresión concisa y proverbial sobre el tópico de los *adynata*: *asinus in tegulis* (Petr. 63.2). Como bien indican López y Sampietro (2007: 127):

A Petronio le basta una simple ‘etiqueta’ como *asinus in tegulis* –colocada en su sitio preciso después de una especie de incremento de la tensión narrativa gracias al cuento anterior –para provocar en los lectores el efecto de la acumulación y la superación de los disparates.

Lo sorprendente es que Trimalquión se afana por presentar su cuento como algo veraz, al introducirlo con el mismo prurito de realismo con el que reafirma el de Nicerote (*scio Niceronem nihil nugarum narrare: immo certus est et minime linguosus* [Petr. 63.1] “sé que Nicerote no dice tonterías: antes bien es digno de fiar y poco dado a la palabrería”). Por eso es llamativo que fuerce en el discurso el repentino desvío al territorio de lo imposible que supone aquel refrán. De cualquier manera, Trimalquión cuenta la historia de la muerte de un joven esclavo favorito de su dueño (*ipsimi nostri delicatus* [Petr. 63.3]) en el tiempo en el que él también lo era. Unas brujas (*strigae*) aparecen (Petr. 63.4) y un fornido Capadocio se enfrenta a ellas. El enfrentamiento tiene dos vías de resolución: en primer lugar, lo que le sucede al joven, cuyo cuerpo roban las *strigae* y sustituyen por un espantajo de paja (*stramenticium vavatonem*⁴¹⁶):

⁴¹⁶ El término es un hápax para el que se sugiere una etimología onomatopéyica (Schmeling 2011: 263): *va, va* sería el sonido de los bebés y serviría para designar un muñeco o espantajo.

nos cluso ostio redimus iterum ad officium, sed dum mater amplexaret corpus filii sui, tangit et videt manuciolum de stramentis factum. non cor habebat, non intestina, non quicquam: scilicet iam puerum strigae involaverant et supposuerant stramenticium vavatonem (Petr. 63.8).

Nosotros, tras cerrar la puerta, volvimos a nuestra tarea, pero mientras la madre abrazaba a su hijo lo toca y ve que se ha vuelto un manojo de paja. No tenía corazón, ni tripa, nada: es claro que las brujas había arrebatado al niño y habían puesto en su lugar un espantajo de paja.

Pese a las naturales dudas y confusiones que suscita el hápax *vavatonem*, el sentido es claro. El proceder de las *strigae* es conocido pero aquí hay una variante: Smith (1975: 177) explica el afán de sustituir un cadáver por despojos, si bien la práctica habitual era dejar la piel hueca de carne y sangre (Schuster 1930: 174). El muñeco de paja es un sustituto mucho más liviano y evanescente que el propio cuerpo despojado, y su valor como símbolo pleno de ausencia se enfatiza por la rareza y la perversión de lo convencional. Petronio está aquí sugiriendo que la historia de Trimalquión es falsa por improbable, no ya a causa de su naturaleza, sino por su excepcionalidad, pero recurre al simbolismo de un espantajo para decir, otra vez, que la muerte no existe en el plano de su ficción.

La segunda vía de resolución es la muerte del Capadocio, quien tras enfrentarse inútilmente con las brujas, entra en un proceso de degeneración palpable (*numquam coloris sui fuit*) y muere finalmente entre delirios. Que la doble salida narrativa está en el proceder estilístico de Trimalquión queda marcado por el papel introductor del adverbio *ceterum*:

ceterum baro ille longus post hoc factum numquam coloris sui fuit, immo post paucos dies phreneticus periit (Petr. 63.10).

Por lo demás, aquel buen mozo alto después de esto no recuperó jamás su color, al contrario, tras unos pocos días murió fuera de sus cabales.

La muerte en condiciones de enajenación tiene una tipología ya considerada por los antiguos (Cels. 3. 18-19). Bien en delirio (*phrenesis*), melancolía (*tristitia*) o locura estricta, sea por error de los sentidos o de la mente según la tipología de Celso (*ibid.*), la pérdida del juicio en el momento extremo representa *per se* la misma negación de la conciencia propia de la muerte. Vemos así que el hecho de que un hombre fuerte como el Capadocio de la breve fábula de Trimalquión muera enajenado, tras un episodio sórdido y sobrenatural, es capaz de confluir en su propio curso narrativo –he hablado de dos vías de resolución– con elementos adyacentes que potencian su alteridad. Aquí es obvio: el espantajo y el difunto Capadocio fuera de sí son lo mismo y dicen lo mismo, la muerte es externa al proceso narrativo del universo del *Satyricon*.

Otro ejemplo de alteridad respecto al proceso natural de la muerte, dentro de las coordenadas estéticas y simbólicas del *Satyricon*, lo encontramos en el parlamento de Habinas una vez entra en el banquete. Al igual que Seleuco, Habinas viene de una ceremonia fúnebre, no de un funeral, sino del recuerdo del noveno día (*novendiale* [Toynbee 1971: 51]):

Scissa lautum novendiale servo suo misello faciebat, quem mortuum manu miserat. et puto, cum vicensimariis magnam mantissam habet; quinquaginta enim millibus aestimant mortuum. sed tamen suaviter fuit, etiam si coacti sumus dimidias potiones supra ossucula eius effundere (Petr. 65.10).

Escisa hacía un banquete de los nueve días en honor de su pobrecillo esclavo, ese al que había manumitido ya muerto. Y creo que tiene un gran pleito con los recaudadores; valoran al muerto en cincuenta mil. Pero fue agradable, incluso cuando fuimos obligados a derramar la mitad de la bebida sobre sus huesecillos.

Es digno de observar aquí el hecho curioso de que el tal Escisa –o la tal, pues el nombre no está atestiguado más que aquí y la ambigüedad sexual del sujeto es plausible (López y Sampietro 2007: 141)– manumite al esclavo una vez

muerto. Ciertamente, y con razón, este hecho ha provocado curiosidad en algunos comentaristas como Smith (1975: 183) o Schmeling (2011: 272): para ellos, el sentido más apropiado de *mortuum* es aquí el de “moribundo”, entre otras cosas porque no hay, que se sepa, impuesto que pagar por liberar a un esclavo ya muerto.

Smith (1975: 83) observa que en esta clase de manumisiones *in articulo mortis*, a diferencia de las convencionales, existía un cierto vínculo afectivo bastante importante entre dueño y esclavo (Mart. 1.101). Sin embargo, esta apreciación –que también tiene un fundamento filológico importante, la repetición de *mortuum*– no tiene en cuenta el universo transgresor del *Satyricon*. Según he razonado, la alteridad de los actores hacia la muerte y la desnaturalización del proceso permite giros temáticos de este estilo: no hay que buscar prurito de exactitud, más bien comprender que Escisa libera a su esclavo porque, en el fondo, da igual que esté muerto.

El culmen de este clima fúnebre donde la muerte solo parece muerte pero no lo es lo encontramos en la disparatada escena del sepulcro de Trimalquión (Petr. 71.5-72.4). En ella se concentra la obsesión escatológica del liberto hasta el extremo de crear una fantasía arquitectónica que supera los límites de la ficción para trasladarla al imaginario colectivo⁴¹⁷. En efecto, y volviendo a los principios realistas expresados en el artículo de Hope (2009: 141), Trimalquión y Habinas pergeñan uno de los monumentos romanos más famosos sin haber existido, ergo con él se legitima la perspectiva difusa y la lábil frontera entre realismo y bruma onírica que caracteriza buena parte del texto del *Satyricon* y, desde luego, la *Cena Trimalchionis*.

Hope (2009: 141-142) describe a la perfección la obsesiva mente luctuosa del liberto y su puesta en escena como la precisa máscara de un individuo que dispone todo para el último viaje sin preparar lo esencial, a sí mismo:

⁴¹⁷ Quizás no hay otro lugar en todo el *Satyricon* donde se aprecie mejor su doble naturaleza realista y fantástica (supra: 408).

In his home Trimalchio ostentatiously reminds himself, and others, that life is short [...] On the surface, Trimalchio has thought, it would seem, of everything: his tomb, his epitaph, and even the details of the funeral. Yet, in focusing on wordly things Trimalchio neglects the moral and spiritual preparations which were the characteristics of the truly wise man. Trimalchio appears to have faced his mortality and accepted death, but in reality he struggles to look beyond his own lifetime and achievements.

He aquí el conflicto inherente a la moral fúnebre de Trimalquión, que es la propia del *Satyricon*: cuando se piensa en la muerte se está pensando en la vida, lo vemos una y otra vez. En dicho contexto, el mausoleo del anfitrión del banquete actúa como un artefacto interno que subraya la naturaleza simbólica de todo el entramado significativo de la *Cena*. Bodel (1994: 243) considera acertadamente que la casa se convierte en un enorme mausoleo poblado por individuos libres pero no desde siempre y que, en consecuencia, sufren un aislamiento del grueso de la población que sí disfruta de la libertad desde la cuna. La muerte aniquila los logros de libertos que, como Trimalquión, han crecido de la nada al todo. Es más dolorosa y por ello requiere un monumento que perpetúe su recuerdo.

Este paralelismo entre casa y mausoleo se subraya por la insistencia de Trimalquión en establecer conexiones formales entre las casas de los vivos y la de los muertos o, dicho de otra manera, por no aceptar ninguna diferencia estructural entre una y otra situación:

omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter. valde enim falsum est vivo quidem domos cultas esse, non curari eas, ubi diutius nobis habitandum est (Petr. 71.7).

En verdad todo tipo de frutas quiero alrededor de mis cenizas y de viñas en abundancia. Desde luego es absurdo que un vivo tenga casas cuidadas y no se preocupe de esas donde hemos de habitar largo tiempo.

A través del anafórico *eas* se concreta formalmente la equivalencia entre sepulcro y casa. Sobre este sistema referencial, Schmeling (2011: 296) trae a colación en su comentario una inscripción (*CIL* vi. 27788) que refleja perfectamente la ideología subyacente a esta ecuación. En Petronio la misma adquiere una dimensión exacerbada, en el sentido de que el escenario y los ambientes fuerzan la inversión exacta de su lógica, esto es, la casa es la tumba y la tumba la casa:

aedis aedificat dives, sapiens monumentum:
hospitium est illud, corporis hic domus est.
illic paulisper remoramus a(t) hic habitamus.

Casas construye el rico, el sabio su sepulcro:
Lo primero es un albergue, lo segundo la casa del cuerpo.
Allí estamos de paso pero aquí vivimos.

La filosofía que se expresa en esta hermosa inscripción parece verse totalmente invertida en el epitafio que Trimalquión ofrece a Habinas para rúbrica del monumento funerario:

C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. huic seviratus absenti decretus est. cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit; sestertium reliquit trecenties, nec umquam philosophum audivit. vale: et tu (Petr. 71.12).

Aquí descansa Gayo Pompeyo Trimalquión Mecenatiano. En su ausencia se le concedió el sevirato. Aunque pudo haber estado en todas las decurias de Roma, no quiso. Piadoso, fuerte, leal, de ser nada se hizo alguien; dejó treinta millones de sestercios y jamás escuchó a un filósofo. Te vaya bien: y tú igual.

Parece contradecirla, especialmente, por la originalísima⁴¹⁸ sentencia lacónica que corona el texto: *nec umquam philosophum audivit*. En efecto, aunque Trimalquión ha demostrado pretensiones culturales a menudo en sus parlamentos (Petr. 34.10, 39.4, 55.3) e incluso ha recibido a filósofos en el banquete (Petr. 56.7) se sitúa en una perspectiva moral en la que no procede prestar crédito alguno a quien se afana por adiestrar para la muerte, por comprenderla. Para el liberto “no escuchar a los filósofos” significa “no hacerles caso” y, en este contexto, supone en gran medida despreciar el sentido íntimo de la experiencia mortal. Trimalquión desdeña las enseñanzas didácticas que intentan ponerse por encima de su vitalista, vanidosa y desaforada visión de la existencia. Por demás, Encolpio narra la escena de manera casi omnisciente, como un conducto transmisor. Casi nos olvidamos de su presencia, por lo menos hasta Petr. 72.5, cuando se vuelve a Ascilto y en complicidad comparten su repulsa moral por el mimo que están viendo injerto en la propia vida.

Porque el episodio del testamento y sepulcro de Trimalquión es la rúbrica y punto álgido de la teatralidad de toda la *Cena Trimalchionis*. Así lo subraya Panayotakis (1995: 104-108), para quien ciertos detalles textuales ahondan en la sorprendente liviandad y ligereza moral del nuevo rico. Por ejemplo, los excursos escabrosos que adornan su última voluntad:

et ideo ante omnia adici volo: “hoc monumentum heredem non sequatur”. ceterum erit mihi curae ut testamento caveam ne mortuus iniuriam accipiam. praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat (Petr. 71.8).

Y por ello antes que todo quiero que se añada: “Este sepulcro no lo heredará nadie”. Por demás procuraré cuidarme en mi testamento de no recibir muerto injuria alguna. Así a uno de mis libertos lo pondré a vigilar mi tumba para que ningún paisano vaya al sepulcro a cagar.

⁴¹⁸ Al igual que la aseveración *cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit* no tiene ningún paralelo epigráfico (D’Arms 1981: 111), tampoco esta rúbrica (Schmeling 2011: 302).

El detalle cómico, que choca de lleno con la teoría de Trimalquión sobre la represión de las necesidades (*ne in monumentum meum populus cacatum currat*) tiene un correlato exacto en la historia de Nicerote, si interpretamos que en la fábula licantrópica el verbo *facere* es un eufemismo (Smith 1975: 172) por el explícito *cacare* que dice aquí Trimalquión:

homo meus coepit ad stelas facere, sed ego <pergo> cantabundus et stelas numero. deinde ut respexi ad comitem, ille exuit se et omnia vestimenta secundum viam posuit (Petr. 62.4-6).

Mi colega empezó a hacerlo al lado de las tumbas pero yo voy canturreando y contando las lápidas. Luego, en cuanto miré hacia mi compañero, se había desnudado y todos sus ropajes había dejado al lado del camino.

El hombre lobo de Trimalquión hace junto a los sepulcros, en el cuento, exactamente lo que no quiere que haga el *populus* en el suyo. Todo el sentido apotropaico o ritual de la anécdota en la fábula parece difuminarse ante el peculiar sentido del decoro *post mortem* del anfitrión. Pero es normal. Si se piensa bien, si –tal y como afirma Panayotakis– aquí se sublima el componente teatral de la farsa trimalquionesca, no es porque la tragicomedia se vea consumada en un entorno de teatralidad ficticia, sino porque toda la ambientación es exageradamente teatral, porque Trimalquión está haciendo un diseño de escenario en un tempo rigurosamente planificado y elaborado con minuciosidad y donde todo funciona exactamente al revés de lo que dicta la lógica (Segura Ramos 1976).

En conexión con todo ello, además, hay que ubicar el episodio de la *larua argentea* (supra: 144) que sirve para que Trimalquión haga una reflexión sobre la brevedad y fútil condición de la vida humana –también en relación con el centenario Falerno que se lleva a la mesa (Petr. 34.6):

potantibus ergo et accuratissime nobis lautitias mirantibus laruam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur (Petr. 34.8).

Así, mientras bebíamos y nos admirábamos de tanto refinamiento, un esclavo nos trajo un esqueleto de plata, dispuesto de tal manera que sus miembros y articulaciones móviles se podían menear en todas direcciones.

La escena es una prolepsis, una anticipación narrativa de lo que sucede en el sepulcro de Trimalquión (Hubbard 1986: 196). Así pueden rastrearse las huellas de una composición anular, al aparecer, en las postrimerías de la *Cena*, el testamento y la descripción de su mausoleo (Petr. 71) y, en el límite del paroxismo, el fingimiento de su propia muerte:

‘Fingite me’ inquit ‘mortuum esse. Dicite aliquid belli’. Consonuere cornicines funebri strepitu (Petr. 78.5).

‘Imaginaos que estoy muerto –dijo–. Decid algo bonito’. Tocaron a una con una gran melodía fúnebre todos los tañedores de cuernos.

Cuando se lee esta parte final de la *Cena*, se parece clarificar la intención de Petronio al llevar a la mesa aquel esqueleto: Trimalquión es un personaje mecánico que, en vida, manifiesta una teatral y ebria voluntad por parecer nada pero aparentando todo. Tan desafortunada oposición hace que se amplifique la estulticia cómica del vanidoso anfitrión del banquete. La aparición de aquel fantoche con el que Trimalquión ha señalado tal insignificancia subraya, en definitiva, el carácter de marioneta de los personajes que se encuentran dentro de la propia farsa. Es un símbolo de ellos mismos. Y lo más interesante es que, al final, puede observarse que la ridícula traza de Trimalquión desempeña, al mismo tiempo y dentro de su propio terreno, el papel que Petronio se reserva: el de autor de personajes dominados por una fuerza externa que constriñe una libertad a la que sólo pueden aspirar mediante el subterfugio de los placeres mundanos.

Por último, el manejo “omnividente” –como dice Segura Ramos (1976: 154) de la mirada del liberto– de la situación por parte de Trimalquión disimula la actitud de Encolpio como narrador durante esta parte de la *Cena* más que en ninguna otra. Esta “ausencia” permite que el mal gusto del anfitrión quede a juicio del lector, le da la oportunidad de explayarse y desnudar sin tapujos la insociabilidad que caracteriza el modo de ser de Trimalquión. El narrador es incapaz de humillar con su abierto sarcasmo el recuerdo del liberto porque está preso de su propia impotencia. Pero eso no quiere decir que no lo intente:

Haec ut dixit Trimalchio, flere coepit ubertim. Flebat et Fortunata, flebat et Habinnas, tota denique familia, tanquam in funus rogata, lamentatione triclinium implevit. Immo iam coeperam etiam ego plorare (Petr. 72.1).

En cuanto dijo esto Trimalquión, comenzó a llorar copiosamente. Lloraba también Fortunata, también lloraba Habinas, todos sus esclavos por fin, como si concurrieran llamados a un entierro, llenaron con sus lamentos el triclinio. Incluso había empezado también yo a llorar.

La introducción aquí de un comentario irónico de Encolpio (*immo iam coeperam etiam ego plorare*) se distancia a la vez de toda la escena por el uso del verbo *plorare* frente a la tríada *flere* y los dos *flebat* de los actores de la farsa. Encolpio no se compadece en ningún momento de la estupidez de aquellos, como demuestra el sentido inverso de sus palabras, como no se compadece lógicamente del sufrimiento por la “muerte” de Trimalquión. Si la escena fuera realmente patética, no sería cómica, no podría estudiarse como farsa, y lo que hace que no lo sea es la completa ausencia de emoción, proporcionada entre otras cosas por el amplio conocimiento que tenemos de las excentricidades de Trimalquión.

Pero desde otro nivel de lectura es posible también buscar las raíces de la comicidad en la actitud de Petronio respecto a su narrador. Las lágrimas de Encolpio, que pueden considerarse como una ironía de aquel, pero también como consecuencia del estado ebrio del actor protagonista –de lo que su

comicidad radica en la propia ridiculez del hecho—, provocan que el propio protagonista quede en evidencia como monigote cómico por la falta de consideración manifiesta que tiene Petronio hacia él. Si Trimalquión es perfectamente consciente de la consistencia de la comedia que ha decidido poner en escena, quien queda totalmente demolido por la rigidez con que le construye aquí su creador, es Encolpio, que no es capaz de comprender el propósito subversivo de su anfitrión.

Ambas posibilidades se caracterizan, se mire por donde se mire, por la ausencia de emoción, ya de Encolpio hacia Trimalquión, ya del autor hacia Encolpio, ya del lector, desprovisto por completo de empatía, hacia cualquiera de los actores de tan grotesco espectáculo, dominado por una presencia de la muerte tan vana y delirante, que Petronio la difumina hasta destruir cualquier atisbo de tragedia. La muerte y su simbolismo funerario son el escenario perfecto para la ridículas pretensiones de grandeza de Encolpio, actor y narrador que queda, una vez más, retratado como un incapaz monigote.

9.2. Muerte y vida en el cuento de la *Matrona Ephesi*

La narración que hace Eumolpo de la fábula milesia de la *Matrona Ephesi* (Petr. 111-112) durante el trayecto en el barco de Licas es, de manera inequívoca, un perfecto microcosmos (Anderson 1999: 55⁴¹⁹, Conte 1996: 107) de la concepción simbólica de la muerte en Petronio. Y obsérvese que no he dicho “la fabula es” sino “la narración de la fábula es”. En efecto, aunque es muy normal citar el relato como un fragmento independiente del todo narrativo que significa el *Satyricon* y el licencioso cuento tiene una tradición independiente, como atestigua la versión que encontramos en Fedro (Phaed. appendix.13), la riqueza literaria de la *Matrona* petroniana no se puede aprehender en plenitud sin atender al contexto narrativo y a la íntima conexión

⁴¹⁹ “But Conte is undoubtedly right to regard the episode as a microcosm of the *Satyrica* and its values overall, neatly underlining the analogy between the widow’s sacrifice of the husband’s boy and Oenothea’s recycling of the murdered goose of Priapus as a meal”.

que tiene con el argumento general y, más en concreto, con la propia peripecia del barco que la acoge (Pecere 1975: 40⁴²⁰).

Sobre esta proyección de la imaginería del cuento en el propio programa conceptual de toda la obra, observa Rimell (2002: 128-129):

The tale of the widow of Ephesus exemplifies the dialogic nature of this text precisely because it is told at the climactic point at which Eumolpus is massing literary resources for the (conceptually) gigantic poem he is about to write [...] It is a narrative, therefore, that can never *just* be extracted and set alongside *Aeneid* IV, or any other text to which it alludes, because its meaning must be partly determined by its context, the environment of the poetic ship [...] In reading the tale of the widow of Ephesus, we are continually reminded of a network of metaphors that have so far coloured not only the episodes on board ship, but also key passages throughout the *Satyricon*.

Respecto a las cualidades narrativas de Eumolpo ya se ha hecho notar (supra: 402) que su talento no es poco y, de hecho, su relato es recibido con regocijo (Petr. 113.1) a diferencia de su poesía (Petr. 90.1). Sin embargo, Encolpio no pondera esta virtud del viejo poetastro, tampoco el propio Eumolpo se jacta de ello. Es como si esta facundia fuera un atributo secundario que no importa, desde el mismo momento en el que lo que lo caracteriza como personaje es, justamente, su nulo valor como poeta. O incluso es posible pensar que se trata de una reivindicación sumaria por parte de Petronio de las virtudes de la plasticidad de la prosa: no en vano, en el *Satyricon* se mezclan algunos de los pasajes en prosa más sugerentes y artísticamente perfectos de la literatura latina con una poesía mayormente de baja calidad y sin interés estético –lo cual

⁴²⁰ “Sul gioco di corrispondenze avvertibile fra la novella della matrona di Efeso e la situazione del romanzo, nel momento narrativo in cui essa si inserisce, parecchio si potrebbe dire: basterà riflettere sul fatto che anche quella della matrona è, in fondo, storia di un “triangolo” (i rapporti fra Encolpio, Trifena, Lica ne lasciano intravedere più d’uno simile), mentre a sua volta il morto della novella sembra quasi surrealistica prefigurazione della fine di Lica. L’arte di Petronio, al solito, spinge soltanto fino a un certo punto il gioco, che d’altronde, se concede alla fantasia del lettore qualche indizio di un rapporto parodico tra il mondo dell’aneddoto e il più ampio episodio del romanzo, non va comunque esasperato in chiave simbolistica, secondo tendenze purtroppo non rare nella critica moderna, specie anglosassone”. Se pueden discutir, desde luego, los miembros del triángulo referido por Pecere.

es, indudablemente, un objetivo programático de la obra de Petronio—. Eumolpo es, en este contexto, la personificación de tal dicotomía.

Para Courtney (2001: 73), el efecto narrativo de caracterización del personaje es impactante (“striking”). La elección de dicho adjetivo para subrayar el modo en el que un actor del *Satyricon* se define a sí mismo sin intervención alguna del autor o el narrador y sin hablar de él mismo –igual que sucede cuando Hermerote describe a Fortunata, la mujer de Trimalquión, subrayando de ese modo sus propias características (Petr. 37) (Courtney 2001: 87, Auerbach 1942: 31-54)– es síntoma de la singularidad excepcional de Petronio como autor:

In this story we can see how Petronius makes characteristics of his fictional creation Eumolpus come through, but what is even more striking is how, through the mouth of Eumolpus, by scrupulous selection of vocabulary and phraseology he is able to make the feelings and state of mind of the characters emerge. To do this by implication, without explicit factual intervention of the author and his narrator, is a mark of the greatest subtlety and mastery in a writer of fiction.

El cuento de la *Matrona Ephesi* es, por tanto, un espejo microscópico de los principios generales de la obra de Petronio. La ventaja de su breve extensión es, precisamente, que permite observar de manera concisa y concentrada las derivaciones simbólicas del ambiente licencioso predominante y, en lo que ahora nos interesa, el empleo de la muerte como sublimación de los procedimientos subversores que caracterizan toda la obra. Siendo como es el relato reutilización de un material conocido, los aspectos más revolucionarios de la técnica petroniana son, por una parte, el ingenioso refuerzo literario del personaje de la sirvienta –presente en Fedro pero anecdóticamente (Phaed. appendix.13. 12-13)–, asimilado por artificio literario a la Ana virgiliana (Verg. *A.* 4. 31-53) y, por otra, la parodia del uso convencional del género de las *consolationes* que incide en el proceso simbólico de anular la muerte que impregna todo el *Satyricon*.

Respecto al primer aspecto, el paralelismo entre el texto de Petronio y el de Virgilio no es solo temático, sino formal, pues Eumolpo introduce versos virgilianos concretos (Verg. A. 4. 34, 38-39) en la diatriba que la criada dirige a la matrona para convencerla de que abandone su *pudicitia* hacia su marido muerto y se entregue al amor del soldado (Petr. 111.12, 112.2). El efecto es sorprendente porque la referencia épica, elevada y crucial (Finkelpearl 1998: 144) en el curso formativo de la esencia de la romanidad, está inserta en el ambiente licencioso de una historia milesia (Harrison 1998), esto es, el género de narración ligera, liviana y erótica al que hay que adscribir este cuento, al igual que el del *Puer Pergami* (Petr. 85-87). Panayotakis (2009: 54) afirma:

The remarkably cynical achievement of Petronius in this tale is not only that he uses two lines from the most tender episode of the *Aeneid* (a slight variation of *Aen.* 4.34 and two thirds of 4.38) to demolish the most fundamental and traditional feminine Roman virtue –a woman’s devotion to only one man– but also that he upsets literary hierarchy by bringing high epic into the seedy world of Milesian tales.

El cruce de Virgilio con la milesia tiene varias derivaciones, primero porque refuerza el obsesivo marco referencial literario del propio Encolpio –he aquí una proyección clara del programa de todo el *Satyricon* en la fábula–, segundo porque el conflicto entre drama y espíritu burlesco es paralelo a la doble vía semántica escogida por Petronio para montar su estructura: “castidad vs. liviandad”, “muerte y duelo vs. vida y goce amoroso”. Incluso la elección de Éfeso como escenario –en Fedro no se explicita el lugar– plantea una dicotomía: paraje milesio –al igual que Pérgamo– frente a la sede del más importante templo consagrado a la diosa casta por excelencia (Lethaby 1908). Observemos qué sucede en el pasaje de más neto color virgiliano:

id cinerem aut manes credis sentire sepultos? vis tu reviviscere? vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui? ipsum te iacentis corpus admonere debet ut vivas. (Petr. 111.12-13)

¿Crees que esto lo notan las cenizas o los manes sepultados? ¿Quieres volver a estar viva? ¿Quieres gozar de la agradable luz cuanto tiempo se te permita, tras librarte de tu femenino divagar? El propio cuerpo yacente debe impulsarte a la vida.

La cita virgiliana está modificada –sustituyendo *curare* por *sentire*– deliberadamente, con toda probabilidad, para aumentar el sentido epicúreo de la máxima, la invitación a sentir la plenitud de la vida en conflicto con la actitud luctuosa adoptada por la matrona (Schmeling 2011: 431). Y no debemos olvidar que todo el auditorio de Eumolpo conoce la cita, que la osadía “sacrílega” del narrador es conducente a una vibrante concepción cómica transgresora que, además, prepara al receptor para la salaz resolución de la tensión amorosa entre el *miles* y la viuda: ese choque virulento entre luto fúnebre y la pasión vital que fue retratado perfectamente por Fellini (1969) al maquillar exageradamente de blanco el rostro de la actriz que interpretaba a la matrona (Lucia Bosé) y mostrar su cara viva y carnal después de la consumación amorosa⁴²¹.

El fundamental trabajo de Pecere (1975: 99) sobre la *Matrona Ephesi* también enfatiza la crucial ocurrencia de Eumolpo al introducir el verso de Virgilio. Para este autor, el hexámetro supone un corte con todo lo anterior porque la ironía hasta este punto era esencialmente previsible:

Il verso virgiliano funge da elemento di cesura, nel senso che tronca definitivamente il filo che legava il racconto ad uno spunto comico che andava esaurendosi in una languida e prevedibile ironia.

El atrevimiento es tan llamativo que capta la atención del lector –como es de suponer que ocurre con los receptores intradieгéticos de la narración de Eumolpo– y provoca un giro excepcional en el modo de presentar el conflicto, previsible pero no por ello menos divertido. El implícito epicureísmo virgiliano

⁴²¹ Fellini en su breve adaptación del cuento prescinde del rol de la sirvienta. Más curiosamente –y es probable que lo hiciera para evitar incómodas analogías– sustituye la cruz por una horca (Paul 2009).

de las palabras de Ana a Dido se transgrede más aún si tenemos en cuenta que el cuerpo del marido está presente (*ipsum te iacentis corpus admonere debet ut vivas*), a diferencia del Siqueo virgiliano que es solo memoria de la reina de Cartago (Verg. *A.* 4.20-21). Y todavía más si establecemos un paralelismo entre la cueva donde se consuma el amor de Dido y Eneas (Verg. *A.* 4.124) y el sepulcro donde la matrona vela el cuerpo sin vida de su esposo, tálamo después con el soldado (*positumque in hypogaeo Graeco more corpus* [Petr. 111.2] “puesto en un hipogeo el cuerpo según la costumbre griega”).

En cuanto al segundo aspecto llamativo de la técnica narrativa de Petronio en la *Matrona Ephesi*, la parodia del género consolatorio (Pecere 1975: 77-78), es digno de notarse que los ecos senecanos (Sen. *Cons. Marc.* 6.1-3) impregnan el proceder del soldado una vez que ha visto a la viuda y pasado el impacto de su belleza:

descendit igitur in conditorium, visaque pulcherrima muliere primo quasi quodam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit. deinde ut et corpus iacentis conspexit et lacrimas consideravit faciemque unguibus sectam, ratus scilicet id quod erat, desiderium extincti non posse feminam pati, attulit in monumentum cenulam suam coepitque hortari lugentem ne perseveraret in dolore supervacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum [sed] et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur. (Petr. 111.7-8)

Así que desciende hasta el fondo de la tumba y al ver a una mujer bellísima se quedó perplejo primeramente como si se tratara de una aparición o una imagen de los infiernos. Luego, en cuanto observó el cadáver del muerto, notó las lágrimas y la cara surcada de arañazos, tras comprender con lógica lo que pasaba, que la mujer no podía soportar el anhelo de quien había perdido, llevó hasta el sepulcro su cenita y empezó a animar a la doliente para que no siguiera entregada a un dolor en extremo vacío y no arrumbara su pecho con lamentos que no habrían de servir de nada: que para todos hay el mismo final y la misma morada le dijo, y las demás cosas con las que las cabezas traumatizadas vuelven a su lógica.

La *consolatio* está perfectamente introducida por Eumolpo con una expresión sintética (*coepitque hortari lugentem*) y se desarrolla en estilo indirecto. Schmeling (2011: 430) ha observado muy agudamente que nunca escuchamos la voz del soldado, a diferencia de lo que sucede con la viuda y la criada. Este uso del punto de vista y de la voz es sorprendente, dado que el *miles* adopta un rol básicamente de espectador a diferencia de las dos mujeres, que hablan en estilo directo. Por ello es más interesante el hecho de que la *consolatio* sea una instancia narrativa salida directamente del propio curso de las palabras de Eumolpo: se refuerza la ironía y el distanciamiento del autor con la práctica consolatoria. Dice Pecere (1975: 80-81):

Da questa accurata mimesi tematica e lingüística trapela l'intenzione di misurarsi in un confronto caricaturale con la produzione letteraria delle *consolationes*, in particolare con quella recente di Seneca [...] Con l'impiego di un lessico scelto, che ripete più volte le stesse cose, lo snocciolamento di frasi fatte, il crescendo dell'esagerazione patetica, Petronio disegna gradualmente l'immagine artefatta di un *miles facundus*, per inestarsi poi a sorpresa, in un salace gioco di contrappunto tra la finzione di una condotta consona al cerimoniale funebre e la realtà della passione sensuale, la motivazione formale del cedimento della vedova.

Mas el soldado es *facundus* solo en nuestra imaginación, dado que no lo podemos escuchar. El sonido del consuelo queda lejano porque se ve filtrado por la ruptura explícita del estilo indirecto y el artificioso planteamiento de Eumolpo. Petronio lleva el conflicto hacia un terreno que trasciende lo puramente erótico porque el contexto referencial se extiende más allá de lo convencionalmente milesio. Ese contrapunto al que se refiere Pecere viene, así, marcado por el contraste entre la inicial fascinación de la belleza de la matrona –de quien hasta ese momento no se había dicho que era bella (Pecere 1975: 73⁴²²)– y la repentina constatación de la situación de la mujer (*deinde ut*

⁴²² “Questo procedimento, che consiste nel ‘ritardare’, da parte dello scrittore, la caratterizzazione di un personaggio, fino al momento in cui potrà farlo come in sordina ‘dall’interno’, cioè attraverso un altro personaggio (e quindi, spesso, più emozionalmente, drammaticamente), è tra i più originali dell’arte di Petronio”. Nótese el paralelismo entre el

et corpus iacentis conspexit et lacrimas consideravit faciemque unguibus sectam, ratus scilicet id quod erat). De él, insisto, procede el trasunto de *consolatio* concebida como lo opuesto a una *consolatio* convencional.

Todo en el cuento está destinado a su ingeniosa resolución, en el sentido del ingenio con el que está resuelto, no en el de que sea inesperada. Durante toda la narración Eumolpo ha ido enfatizando las dos virtudes de la viuda –*forma* (Petr. 112.4) y *pudicitia* (Petr. 111.1)– allanando el camino para que el soldado se vea atraído por ambas. Es evidente que llegados al extremo final casi son intercambiables, si es que aceptamos que la hermosura va, en el contexto erótico milesio, aparejada al goce del amor –lo que sucede muy a menudo en el *Satyricon*, claro es, como es fácil inquirir del episodio de Circe (Petr. 126.14). El cuerpo del condenado en la cruz que debía vigilar el soldado desaparece⁴²³ y, ante el riesgo de perder a su nuevo amante, la matrona se revuelve afirmando, en estilo directo –y no deja de ser curioso en oposición a lo dicho anteriormente– lo que en opinión de Schmeling (2011: 430) es “one of the most stunning sentences in the S.”:

mulier non minus misericors quam pudica “nec istud” inquit “dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. malo mortuum impendere quam vivum occidere” (Petr. 112.7).

La mujer, no menos compasiva que pudorosa dijo: “No permitan eso los dioses, que haya de ver al mismo tiempo el funeral de los dos hombres que más he amado. Prefiero colgar al muerto antes que matar al vivo”.

En la resolución del cuento en su realización visual en Fellini (1969), el cineasta italiano parece tener en cuenta el doble fondo de la narración inserta, pues la coda del relato se pronuncia dos veces, dentro, con la voz de la viuda, y fuera,

arranque de la *Matrona Ephesi* y el cuento de Psique y Cupido en Apuleyo (Apul. *Met.* 4.28) donde se pondera la belleza de la joven Psique (*pulchritudo*) como aquí la *pudicitia* de la matrona.

⁴²³ Schmeling (2011: 434) advierte el fallo narrativo que se produce posteriormente en el cuento pues la gente se sorprende del cambio de cadáver en la cruz. Eumolpo tiene más interés en provocar la risa que en infundir veracidad a su relato.

en boca del narrador –que no es Eumolpo, por cierto–, traduciendo literalmente el texto de Petronio (“meglio impiccare un marito morto che perdere un amante vivo”). Esa idea es impecable porque consigue trasladar a lenguaje cinematográfico lo que en el *Satyricon* se logra enhebrando la última frase con la reacción hilarante de quienes escuchan el cuento (Petr. 113.1). Es decir, en el texto oímos simultáneamente a la viuda y a Eumolpo diciendo su frase, Fellini desdobra la parodia en dos tonos diferentes, el directo y el indirecto. Y el efecto es tan sorprendente como la lacónica sentencia petroniana.

Y es que no hay un recuento tan intenso de la oposición simbólica entre muerte y vida, en todo el *Satyricon*, como aquí. Pecere (1975: 141) lo enfatiza:

La sprezzante crudezza dei sostantivi *mortuus* e *vivus* in riferimento ai suoi *carissimi homines*, sottolineando la logica del tornaconto più volgare che ispira la salvatrice, infonde nuova arguzia al tipico motivo aneddotico della sostituzione, che affiora nel passo in seguito alla scelta della matrona.

En todo caso en esa oposición opresiva no hay razón para buscar más inversión que la que hemos visto que se ha producido progresivamente en la primero triste, luego ufana mujer. Sin embargo, el hecho de que el marido muerto se haya considerado una invitación a vivir (Petr. 111.13) y de que el *miles* corra el riesgo de cruzar una línea indeseable por ella –morir a causa de su negligencia–, sugiere una perversión y viene a reafirmar que la muerte y la vida simbolizan, respectivamente, su contrario.

La fábula milesia de la *Matrona Ephesi* es, así pues, uno de los más intensos elogios de la vida que pueden encontrarse en la literatura latina. Sin embargo, si aceptamos la idea de Conte (1996: 107) de que el cuento reproduce como microestructura algunos de los fundamentales procesos narrativos de la obra entera, habremos de convenir que esa perversión simbólica tiene que proyectarse en toda la obra. Y así es, lo hemos visto a propósito de la *Cena Trimalchionis*, pero Conte apunta a paralelismos expresos, como el episodio de los gansos y Enotea (Petr. 136.4-137.8), donde el animal muerto desempeña el

papel del marido inerte y la sacerdotisa el de la casta matrona. Incluso textualmente se aprecia el paralelismo cuando, pasado el enfado producido por el “crimen” de Encolpio, la sacerdotisa afirma:

itaque dabimus operam ne quis hoc sciat. tu modo deos roga ut illi facto tuo ignoscant (Petr. 137.8).

Así que procuraremos que nadie sepa esto. Tú procura pedir a los dioses el perdón por lo que has hecho.

Lo cual remite, indudablemente, a la solución de la *Matrona* (Petr. 112.7-8). Es posible, así, explicitar esta lectura, esta concepción de la fábula como microestructura de todo el *Satyricon* pero, y esto es quizás más evidente, el tratamiento simbólico de la muerte puede establecerse con la narración contigua, que es la de la peripecia habida en el barco de Licas. Esto es claro si observamos la reacción de los receptores de la narración de Eumolpo, una explosión de risa (Pecere 1975: 40):

risu excepere fabulam nautae, [et] erubescence non mediocriter Tryphaena vultumque suum super cervicem Gitonis amabiliter ponente. At non Lichas risit, sed iratum commovens caput ‘si iustus’ inquit ‘imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci’ (Petr. 113.1-2).

Los marineros recibieron entre risas el relato, mientras Trifena se ruborizaba bastante y ponía con cariño su rostro sobre el cuello de Gitón. Sin embargo, Licas no se reía sino que por el contrario meneaba indignado la cabeza diciendo: “Si el que gobernaba hubiera obrado en justicia, debería haber devuelto a su tumba el cuerpo del padre de familia y clavar en la cruz a esa mujer”.

La reacción de Licas tiene una función coercitiva, dada la preponderancia de su persona en el barco pero, más allá de esa cualidad inherente, el modo de actuar del dueño de la nave anuncia prolépticamente su destino fatal, al verse identificado con el cuerpo sin vida del marido (Plaza 2000: 185), primero en un

sentido simbólico –ya ha sido objeto de burla por parte de Eumolpo (Petr. 106.1)– pero luego literal, una vez que la tempestad dé con su cuerpo en la playa (Petr. 115.11). Pecere (1975: 144) también sugiere que la percepción de Licas tiene que ver con el reconocimiento de su persona en la figura del cadáver:

Licca che è il solo dei presenti a non ridere, che perde autocontrollo, che rifiuta l'epilogo del racconto e si appella alla giustizia dell'*imperator*, la quale riporti il morto nella tomba e condanni alla croce la moglie, riconosce nel marito fatto becco e appeso alla croce la sua controfigura.

Trifena, por el contrario, aunque sí parece compartir el jolgorio generalizado, se ruboriza, genuina reacción natural que denota en la mujer un reconocimiento menos expreso de una alusión personal, más de uno global a su sexo. Esta forma de actuar, menos tremendista que la de Licas, se corresponde también con lo que le sucede durante la tempestad, cuando está a punto de fenecer pero es salvada por sus esclavos:

Tryphaenam autem prope iam <exanimatam> fidelissimi rapuerunt servi, scaphaeque impositam cum maxima sarcinarum parte abduxere certissimae morti (Petr. 114.7).

A Trifena, sin embargo, ya casi muerta sus esclavos leales en extremo la agarraron y, tras colocarla en una balsa con la mayor parte de su equipaje, la libraron de una muerte más que segura.

Su rubor al finalizar el cuento denota una cierta afección por lo escuchado pero no una incomodidad superlativa. Igual que la propia historia toca la moral de Trifena y Licas con distinta intensidad, así la *certissima mors* de la que se libra ella –con el adjetivo dando aquí casi valor de oxímoron al sintagma– es la misma que en el momento anterior sí acaba con Licas. Este es el único fallecimiento –narrado al menos– que se produce en la línea argumental principal de todo lo que conservamos del *Satyricon* (Schmeling 2011: 438) lo

cual es muy llamativo: siendo como es la muerte una instancia recurrente e intensiva dentro de la trama, los personajes parecen inmunes a ella, aunque la vean de lejos o en una perspectiva completamente ficticia.

Conforme a esta “invulnerabilidad” de Encolpio, Eumolpo y Gitón⁴²⁴, su supervivencia tras la tempestad se vigoriza por la aparición de un cadáver que llega a la playa y que resulta ser el de Licas. Durante esta escena, reminiscente de Ovidio (*Met.* 11.715-725) –cuando Alción descubre el cuerpo de Ceice–, Encolpio entona un lamento sumamente retórico y afectado (Conte 1996: 64). Lo curioso del caso es que sus palabras, que caen en la vacuidad de, por ejemplo, apelar a la inexistente *fides* de la naturaleza –el mar en este caso–, inciden en el choque que existe entre los vanos deseos del ser humano y el insoslayable capricho de aquella. En el discurso de Encolpio se opone sistemáticamente el pensamiento de que hay alguien vivo –el marido, padre, hijo, que son la misma persona– con la realidad de que está muerto:

postero die cum poneremus consilium cui nos regioni crederemus, repente video corpus humanum circumactum levi vertice ad litus deferri. substiti ergo tristis coepique umentibus oculis maris fidem inspicere et 'hunc forsitan' proclamo 'in aliqua parte terrarum secura expectat uxor, forsitan ignarus tempestatis filius aut pater; utique reliquit aliquem, cui proficiscens osculum dedit. haec sunt consilia mortalium, haec vota [magnarum cogitationum]'

(Petr. 115.7-10).

Al día siguiente cuando andábamos razonando a qué dirección nos confiábamos, de pronto veo cómo un cuerpo humano era arrastrado hasta la playa empujado por un ligero oleaje. Así que triste me detuve y con los ojos húmedos empecé a considerar el crédito que merece el mar y alzo la voz diciendo: “A este, tal vez, en algún lugar de la tierra lo aguarda su esposa confiada, acaso su hijo, sin saber que ha habido una tempestad, o su padre;

⁴²⁴ La versión cinematográfica de Polidoro (1969) –ignorada generalmente por la existencia de la de Fellini pero muy interesante a su vez– termina curiosamente con Gitón muerto sobre una pira en la playa después de la tormenta. Esta libre adaptación vulnera por completo el espíritu de la narrativa petroniana obviamente, a diferencia de la de Fellini.

como sea a alguien dejó a quien dio un beso al partir. Estas son las ideas de los hombres, estos los deseos [de grandes pensamientos]”.

Justo después de esto, Encolpio descubre que el individuo en cuestión es Licas. Ese hecho sirve para que el joven abunde en su recargado lamento retórico pero no debemos olvidar que, al no saber anteriormente que se trataba de él, la pomposidad de sus palabras no estaba tan preñada de hipocresía como aquí. La cínica máscara de Encolpio se revela fraseológicamente con un sorprendente giro mecánico que enfatiza su vacuidad moral. Inicialmente lamenta y habla de la muerte de Licas:

non tenui igitur diutius lacrimas, immo percussi semel iterumque manibus pectus et 'ubi nunc est' inquam 'iracundia tua, ubi impotentia tua? nempe piscibus beluisque expositus es, et qui paulo ante iactabas vires imperii tui, de tam magna nave ne tabulam quidem naufragus habes. ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete' (Petr. 115.12-14).

Así que no pude reprimir por más tiempo las lágrimas, más aún me puse a golpear con las manos una y otra vez mi pecho mientras decía: “¿Dónde está ahora tu genio? ¿Donde tu poderío? Has sido expuesto a peces y bestias tú, que poco ha te jactabas de la fuerza de tu imperio, de tan gran barco como náufrago te queda apenas una tabla. Marchad ahora mortales y colmad vuestro pecho de grandes ideas.

Observamos cómo Encolpio se dirige inicialmente al difunto que, no lo olvidemos, concentraba en su persona una compleja ramificación de sentimientos con el joven –amistad erótica, enemistad, reconciliación–. Pero tan impostado lamento en seguida se desvirtúa –si es que en algún momento reconocemos virtud en él– apenas se llega a la bisagra textual que supone la expresión *ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete*.

Para Sullivan (1968: 204) esta frase es reminiscente del estilo senecano y totalmente paralela a otras del estilo de la expresión *i nunc et* (Sen. *Brev. Vit.* 12.8) y, si esto es así –incluso no siéndolo– es obvio que el imperativo vuelve a

desviar la atención del foco del lamento hacia la suerte de “meta-retórica” vacua que Encolpio ensaya en estas líneas. No hay ninguna empatía por el cadáver. Este es una excusa para que el protagonista del *Satyricon* vuelva a jugar a la mitomanía y a sus espejos literarios:

at enim fluctibus obruto non contingit sepultura. tamquam intersit, periturum corpus quae ratio consumat, ignis an fluctus an mora. quicquid feceris, omnia haec eodem ventura sunt. ferae tamen corpus lacerabunt. tamquam melius ignis accipiat; immo hanc poenam gravissimam credimus, ubi servis irascimur. quae ergo dementia est, omnia facere, ne quid de nobis relinquat sepultura? (Petr. 115.17-19).

Pero desde luego que no existe sepultura para quien muere en medio del oleaje. Como si le importara al cuerpo que va a desaparecer el motivo de su consunción, el fuego, las olas o el tiempo. Hagas lo que hagas, todo ha de venir a parar al mismo sitio. “Pero las bestias desgarrarán su cuerpo”. Como si el fuego fuera a tratarlo mejor; al revés, ¿no consideramos ese el castigo más duro contra los esclavos con quienes nos enfadamos? ¿Qué locura es esta, hacer todo lo posible para que la sepultura no deje nada de nosotros?

Estas palabras vacías, acaso el colmo de la retórica vana del *Satyricon*, tienen así dos funciones: enfatizar la insustancial relación de Encolpio y los demás con la muerte y anunciar los acontecimientos de Crotona. Esto último es especialmente evidente en el eco fraseológico de este texto en las palabras del campesino (*vilicus*) que les explica dónde han ido a parar:

'adibitis' inquit 'oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant' (Petr. 116.9).

“Entraréis –dijo– en una ciudad como si fuera una llanura infectada, donde nada hay sino cadáveres que son despojados o cuervos que despojan”.

La conexión es evidente: *ferae tamen corpus lacerabunt* remite directamente a *cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant* de aquí pero, en este caso, la

frase se imbrica en un discurso convencional y desprovisto de la autoimpuesta retórica de Encolpio, a pesar del recurso del símil, marcado formalmente por *tamquam*. Se anuncia la depravación moral de Crotona en los mismos términos en los que Encolpio anteriormente había lamentado el sino de Licas, fundiéndose en la expresión del *vilicus* la triple carga semántica de muerte y abandono, inmoralidad y eclosión vital. Courtney (2001: 177) remarca cómo la insustancialidad de aquel discurso de Encolpio, lo poco que les importa que Licas se haya muerto, se aprecia en estas primeras instancias de las peripecias en Crotona. Cierto, pero no lo es menos que se ve amplificada por el temor a la muerte que, en el extremo de la cobardía, había manifestado el mismo Encolpio ante la perspectiva de ser ajusticiado en el barco, encuadrando formalmente todo el episodio en dos hipérboles de temor y falsa compasión:

deinde ut effusus sudor utriusque spiritum revocavit, comprehendi Eumolpi genua et 'miserere' inquam 'morientium, id est pro consortio studiorum commoda manum; mors venit, quae nisi per te <non> licet, potest esse pro munere' (Petr. 101.2-3).

Después, en cuanto el sudor se disipó y los dos recuperamos el resuello, me abracé a las rodillas de Eumolpo y dije: “Compadécete de unos en trance de muerte, o sea, ayúdanos en nombre del empeño que compartimos; viene la muerte, la cual si es que tu no intercedes, puede que sea un regalo al fin”.

Pero quien muere finalmente no es Encolpio, ni tampoco Gitón, ni Eumolpo. Es Licas, uno de sus principales enemigos, en un momento en el que la calma tensa de la reconciliación gobernaba la escena. Licas es el cadáver que vela la matrona de Éfeso, igual que Encolpio parece ser el afortunado soldado que goza de los favores de la viuda, que no puede ser otra que la misma vida, el empuje vital que parece que no abandona a los protagonistas. Se van librando de la muerte no solo por la fortuna y el curso de las cosas diseñados por Petronio, sino porque la muerte es antitética con la naturaleza cómica de los personajes. La sentencia de Eumolpo durante el debate por salvar la situación en el barco es muy apropiada en este contexto:

nam sine causa [quidem] spiritum tamquam rem vacuum impendere ne vos quidem existimo velle (Petr. 102.7).

Pues poner en juego vuestra alma como cosa sin valor por nada ni siquiera vosotros creo que lo queréis.

Ese *ne vos quidem existimo velle* es un lugar donde se hace explícita la pobre percepción que de sí mismos tienen Encolpio y Gitón. Pero el máximo extremo de este suicidio anímico está protagonizado, al cabo de lo que conservamos de la obra, por el viejo poetastro. El abrupto final del *Satyricon*, mutilado por la tradición, nos muestra cómo el enredo de los cazadores de herencias en Crotona es llevado por Eumolpo, en su pantomima, al límite de que quienes quieran recibir la herencia deberán comerse su cuerpo⁴²⁵:

omnes qui in testamento meo legata habent praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint (Petr. 141.2).

Todos los que en mi testamento tengan algo destinado, excepto mis libertos, lo recibirán con esta condición que dejé consignada, si cortan mi cuerpo en pedazos y en presencia de gente se lo comen.

La antropofagia como suprema burla amoral (Hope 2009: 144) representa la conjunción exacta de muerte y vida en este episodio de los cazadores de herencia, que en el conjunto del *Satyricon* tiene mucho que ver con la regurgitación de modelos literarios (Rimell 2002: 159-181). Volvemos a la desproporcionada sátira de la convención funeraria tal y como sucedía en el caso de Trimalquión pero ahora desde una perspectiva social inversa: Eumolpo es un fuera de la ley, un individuo errante, sometido a vaivenes de la fortuna que tienen difícil congruencia con la vida. Llegados a este extremo y pese a la ruptura formal que supone la fragmentación y extinción del texto, el punto y

⁴²⁵ Schmeling (1991) escribe un interesantísimo análisis que persigue “reconstruir” un hipotético final del *Satyricon* y que, de paso, concluye que “the apparent disintegration of the content of the *Satyricon* is to a large extent caused by the episodic nature of the work, which in turn is made necessary by its great length” (Schmeling 1991: 374-375).

final del *Satyricon* acontece como clímax –fortuito, al menos en apariencia, dada la fragmentación del texto– de un proceso de “zombificación” de los personajes y, más en concreto, del narrador.

En un interesantísimo artículo, Monella (2013) advierte con enorme perspicacia filológica sobre la pertinencia de esta especie de muerte de Eumolpo. Hay varias razones para justificar su final a la manera de un banquete antropofágico y no de otra forma, a saber, la recurrente metáfora de los cazadores de herencia como aves depredadoras (Petr. 116.9) y la coherencia de tal clase de muerte con Pitágoras en la ciudad que albergó su escuela (Monella 2013: 226). Además, no puede ser una coincidencia que la madre de los niños de quienes Eumolpo actúa como preceptor –aprovechándose sexualmente de la joven en un llamativo requiebro del panorama erótico del *Satyricon* (supra: 216)– se llame, precisamente, Filomela (Petr. 140.1), como la protagonista de uno de los más conocidos mitos antropofágicos de la antigüedad clásica, famoso especialmente en su encarnación ovidiana (*Ov. Met.* 6. 412-674). Ya en Rimell (2002: 171) se aprecia el paralelismo: al igual que Tereo abusa de la joven Filomela, hermana de su esposa, Procne, Eumolpo abusa de la hija de esta Filomela –de propecta edad en Petronio– y sería, eventualmente, devorado por los cazadores de herencias, en una rara distorsión de las relaciones familiares expresas en el mito (Rimell 2002: 175).

Tanto Eumolpo como Tereo son extranjeros caracterizados por un deseo sexual exacerbado que termina por provocar el execrable banquete de la carne humana. Desde luego, en el caso de Eumolpo todo esta figurado, pues su muerte no se ha producido, pero el efecto es similar. Ni tan siquiera podemos estar seguros de que la conexión entre la anciana Filomela y el episodio de canibalismo sea tal pero, otra vez, la simbólica y la evocación mitomaniaca del narrador Encolpio refuerzan esa idea. En palabras de Monella (2013: 233):

However, both in the myth and in the Petronian narrative the revenge of the Greek Philomela against the powerful and sexually greedy foreigner will lead to the collapse of the boundaries between civilisation and barbarism, humanity

and bestiality. Thus the shadow of the mythical memory, through the mediation of Ovid's *Metamorphoses*, has served as one of the main textual strategies of the *Satyricon*: blurring boundaries, questioning civilisation and literature, increasing textual entropy.

Esa idea de hacer desaparecer los límites convencionales es la predominante, no solo en la semántica simbólica de lo fúnebre y mortuorio, sino en todo el *Satyricon*. Y acaso la entrega del cuerpo de Eumolpo, por más que no sea efectiva en el texto que tenemos, sea la sublimación de este principio. Eumolpo, como antes Encolpio y en ciertos momentos Gitón, se desvanece metafóricamente, desdibuja su contorno porque desaparece de manera simbólica, como una representación fidedigna de la confusión interna del narrador y la lucha conceptual entre muerte y vida, tradición y subversión, moralidad y amoralidad, que prima en los principios estéticos y el programa literario del *Satyricon*.

Tabla 17: Muertos y sepulcros

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Entierro, herencia	42. 2-4, 45.6	Poder indómito de la vida
Muerte por represión	47.6-7	Para vivir hay que mentir
Deseo de morir (Sibila)	48.8, 48.7	Amargura, moralismo
Espantajo de paja (<i>stramenticium vavatonem</i>)	63.8, 63.10	Negación de la muerte
Liberación de un esclavo post mortem	65.10	Liberación en vida
Sepulcro, hogar de los muertos	71.7, 71.12, 71.8, 62.4-6, 78.5, 72.1	Sepulcro, hogar de los muertos
Esqueleto articulado (<i>larua argentea</i>)	34.8	Trimalquión mismo
Actitud luctuosa (<i>Matrona Ephesi</i>)	111.12-13, 111.7-8	Goce de la vida
Colgar al marido (Matrona)	112.7	Alegría y goce de vivir
Marido muerto, ganso muerto, Licas muerto	137.8, 113.1-2, 114.7, 115.7- 10, 115.12-14, 115.17-19	Cadáveres que inciden en un destino que no es el de Encolpio, Eumolpo y Gitón, vacuidad moral de Encolpio
Cadáveres expuestos	116.9	Vacuidad moral
Miedo a la muerte	101.2-3, 102.7	Invulnerabilidad de Encolpio, énfasis de su frustración
Comerse a los muertos	141.2	Conjunción de muerte y vida

10. PERDERSE Y NO ENCONTRARSE

Al principio de esta tesis (supra: 8) cité como una de las fundamentales ideas inspiradoras para ella las palabras de Courtney (2001: 226-229) sobre el simbolismo en Petronio. Las páginas dedicadas al particular en su esencial estudio son, expresamente, una invitación a explorar los sentidos ocultos en el *Satyricon* en algunos motivos recurrentes de los que él sugiere algunos, como el engaño (Courtney 2001: 227) –las cosas no son lo que parecen ser–, sentarse a comer como una metáfora de muerte en vida (Courtney 2001: 227) –ya hemos visto que la casa de Trimalquión rememora, de hecho, un sepulcro (supra: 424)– o las distintas riñas y separaciones de los personajes (Courtney 2001: 228).

Courtney (2001: 229) entiende que las recurrencias temáticas son tan numerosas que es imposible no inferir de ello que Petronio pretendía decir otra cosa:

These thematic recurrences [...] are so many that one cannot but infer that Petronius introduced them with deliberate intent to convey something by them, for nobody could accuse him of lack of invention. The point surely is to underline the futility of the aimlessness of his characters, whose life, as remarked above, makes no progress in the portion of the text remaining to us, but keeps lapsing into déjà vu.

Ciertamente, este autor apunta con certeza al intento programático de Petronio de utilizar estas repeticiones como un modo de caracterización. El *Satyricon* se erigiría así como una obra singular, más que por ninguna otra de sus peculiaridades, por concebirse como una suerte de narración sin narración, hasta el extremo de poder definirse, a diferencia de cualquier otro texto narrativo antiguo, como una obra donde la trama, simplemente, se niega⁴²⁶.

⁴²⁶ La “desintegración” de la trama en Apuleyo tan solo es constatable en la aretalogía de Isis que ocupa el libro undécimo, no en vano se trata de la parte de las *Metamorphosis* que más interrogantes críticos suscita (Smith 1999: 210-215).

Courtney (2001: 229) no elude la tentación de ver en ello un punto de vista moralista puesto en relación, al fin, con el Petronio tacíteo:

Of course it is notoriously perilous to link an author's biography with his work, but the case of Dickens alone may encourage us to take some tentative steps into this minefield.

Esto último es, probablemente, innecesario. Nada cambia la originalidad narrativa de Petronio su identificación biográfica, por muy intensa que sea la invitación a conectar la tendencia moral que se puede inferir en el autor del *Satyricon* en relación con el personaje de la corte de Nerón descrito por Tácito (*Tac. Ann.* 16.18-20). Lo único realmente objetivable por la exégesis textual es, así, el empeño literario del autor por ser enormemente original pervirtiendo la tradición y, tal y como subraya Conte (1996), por hacer del protagonista y narrador de su obra el objeto de una crítica sutil y paródica.

Courtney (2001: 227-228) apunta también a un motivo específico que, conforme a los parámetros simbólicos derivados de esta investigación, concentra en sí mismo toda la complejidad de una idea, a saber, que todo va encaminado a mostrar la nula progresión de los personajes y, por extensión, de la trama misma: la forma en la que estos dan vueltas, se pierden y parecen volver al punto de partida. El *Satyricon*, visto bajo el prisma de esta reiterativa pérdida de rumbo, se concibe como un laberinto (Lago 2011: 371), tal y como se explicita durante la *Cena Trimalchionis*:

quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi (Petr. 73.1).

¿Qué podíamos hacer como hombres en extremo desgraciados y encerrados en un laberinto de nuevo tipo?

La reformulación del mito del descenso a los infiernos conforme al libro sexto de la *Eneida* y su conexión con la leyenda del laberinto cretense (*Verg. A.* 6.23-33) (Bodel 1984, 1994), que se puede formular incluso otorgando a algunos de

los protagonistas roles específicos –Trimalquión como el Minotauro, Gitón como Ariadna– (Bodel 1984: 60-61⁴²⁷), puede igualmente extrapolarse a toda la estructura literaria del *Satyricon*. Las estancias oscuras y lóbregas de los escenarios petronianos son el perfecto decorado de un viaje sin rumbo, donde algunas ciudades permanecen en el anonimato y otras, pese a ser nombradas, eluden su realidad (supra: 119). Y la metáfora del laberinto es, en efecto, la más apropiada para sostener la imaginería de ese vaivén indefinido de los actores (Schmeling 2011: 307).

Dar vueltas sin llegar nunca a un destino concreto es, al cabo, un vigoroso ejemplo de transgresión del principio de pertinencia en su perspectiva paradigmática: no existe nada más contrario a la lógica que no llegar nunca al destino que se espera, si bien el *Satyricon* da indicios en estos pasajes de que, en realidad, Encolpio no aspira de hecho a llegar a ninguno o, por lo menos, poco le importa⁴²⁸. Esto se aprecia bien pronto al inicio del texto conservado, apenas el protagonista se escapa del barullo provocado a las postrimerías de su discusión en la escuela de retórica (Petr. 6.1-2):

sed nec viam diligenter tenebam [quia] nec quod stabulum esset sciebam.
itaque quocumque ieram, eodem revertabar (Petr. 6.3-4).

Pero no me sabía bien el camino y desconocía cuál era nuestra posada, así que donde quiera que iba, al mismo sitio regresaba.

Este pasaje se encuentra, para fortuna del análisis exegético, muy temprano en la línea textual del *Satyricon* que conservamos. Reproduce exactamente la idea que propone Courtney (2001: 227) que se lexicaliza plenamente en la forma del

⁴²⁷ “Like the Minotaur, who is half man, half beast, Trimalchio is a hybrid: as a freedman, he has the status of a human being, but as an ex-slave he bears the indelible marks of his former servitude, when he had no more rights than an animal”.

⁴²⁸ Eso sí, Encolpio desea moverse y difícilmente permanecerá quieto en un sitio. El énfasis dado a la idea de “huida” en determinados pasajes es prueba de ello: *sed tot vulneribus confossis fuga magis placebat quam quies* (Petr. 26.7) “pero de tantos golpes recibidos más nos apetecía huir que el descanso”. Encolpio huye a menudo (Petr. 91.3-4) o sufre por el hecho de que su querido Gitón pone pies en polvorosa (Petr. 98.3).

verbo *revertebar*. En realidad toda la oración (*itaque quocumque ieram, eodem revertebar*) concreta y se proyecta desde dentro de la personalidad misma de Encolpio. No se trata simplemente de una anécdota puntual: tempranamente – aunque sea por un giro fortuito de la propia transmisión del texto– verbaliza en una acción concreta características definitorias del modo de ser de Encolpio, su propia divagación intelectual y su plena confusión (Schmeling 1996: 486). Y lo más interesante no es que se equivoque y no sea capaz de dar con la posada (*stabulum*) sino que una y otra vez vuelve al mismo sitio. Encolpio gira en su rumbo y siempre torna al punto de origen, no se pierde y da con otro lugar.

Este episodio de la pérdida de Encolpio tiene su rúbrica cómica en una hipérbole metafórica de la propia confusión del joven. Una anciana (*aniculam* [Petr. 6.4]) interpelada por aquel en la calle dice saber dónde está su posada:

fatigatus et sudore iam madens accedo aniculum quandam, quae agreste holus vendebat, et 'rogo' inquam 'mater, numquid scis ubi ego habitem?' delectata est illa urbanitate tam stulta et 'quidni sciam?' inquit consurrexitque et coepit me praecedere. divinam ego putabam (Petr. 6.4-7.3).

Hasta que reventado por la carrera y empapado en sudor me acerco a una viejecilla que vendía verduras del campo y le digo: “Dime, madre, ¿sabes dónde vivo?”. Quedó encantada por mi estúpido chiste y me respondió: “¿Cómo no voy a saberlo?”. Se puso en pie y se colocó delante de mí. Empecé a creer que era una hechicera.

Llama la atención en este pasaje la expresión *divinam ego putabam* que debe interpretarse en su debido contexto. Richlin (1983: 194) piensa que las palabras de Encolpio son un nuevo arrebató de la manía literaria de este –con connotaciones burlescas en consecuencia–, que pondría la escena en relación con la intervención en el género épico de divinidades del estilo de la Venus de la *Eneida* (Verg. A. 1.321-324), pero esto es semánticamente una verdad a medias: el predicativo *divinam* debe interpretarse en el sentido de “mujer con dotes de adivinación” (Apul. *Met.* 1.8.4) –ella lo traduce por “divinity”.

Pese a ello, Richlin no está desencaminada al establecer el paralelismo. Aunque el sentido de *divinam* sea ese, la ambigüedad semántica del adjetivo es patente, más aún cuando Encolpio se ha dirigido a la anciana con el término *mater* (Petr. 7.1). Por ello Walsh (1970: 87) opina de forma parecida a Richlin, pero por el camino de la alusión y la conexión conceptual. A tal extremo, la “madre” no guía a este confuso “Eneas” hasta Cartago (Verg. A. 1.382) sino que lo lleva hasta un prostíbulo (*fornicem*) :

cum ego negarem me agnoscere domum, video quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes. tarde, immo iam sero intellexi me in fornicem esse deductum (Petr. 7. 3-4).

Al negar yo que conociera la casa, veo a algunos tipos que andaban entre letreros y prostitutas desnudas. Tarde, pero que bien tarde comprendí que me habían llevado a un burdel.

La resolución cómica de esta situación es sorprendente porque es inesperada y esperada al mismo tiempo. Es inesperada porque en un curso errático puede ocurrir cualquier cosa, pero es esperada porque la torpeza social de Encolpio no puede guiarle más que a lugares poco salubres. Eso sí, es pronto para saberlo, un lector virgen del *Satyricon* apenas ha tenido conocimiento de un joven *scholasticus* en un debate retórico exagerado (Petr. 1-5) con síntomas de cierta solemnidad prepotente (Petr. 3.1). La conclusión del girar en redondo de Encolpio es, así, exagerada y metafórica porque la alusión épica se ve bruscamente deformada por la tendencia iconoclasta *avant la garde* de Petronio.

Paralelamente al vagar de Encolpio, Ascilto sufre exactamente lo mismo y va a parar al mismo lugar, solo que en lugar de una *anicula* es un *pater familiae* quien le sirve de guía:

at ille deficiens 'cum errarem' inquit 'per totam civitatem nec invenirem quo loco stabulum reliquissem, accessit ad me pater familiae et ducem se itineris humanissime promisit' (Petr. 8. 2-3).

Él, desfallecido, me dice: “Como iba de aquí para allá por toda la ciudad y no encontraba donde estaba nuestra posada, se me acercó un hombre respetable y se me ofreció muy amablemente a guiarme en mi camino”.

Como némesis de Encolpio es natural que el curso de Ascilto vaya, en este caso, en rigurosa secuencia común. Sin embargo es muy llamativo el modo en el que uno y otro encuentran a sus respectivos cicerones: mientras que Encolpio aborda a la anciana (*accedo aniculam quandam*), en el caso de Ascilto es el *pater familiae*⁴²⁹ quien se ofrece a guiarlo (*accessit ad me pater familiae*) y no puede ser coincidencia que para describir ambos episodios se utilice el mismo verbo (*accedo*).

Con este sutil matiz verbal, Petronio está caracterizando la preponderancia de la voluntad en uno y otro: mientras que Ascilto es un individuo desinhibido y resuelto a quien se busca y reclama, Encolpio se muestra como un ser apocado y débil en relación a él. De hecho este paralelo temático enfatiza la asociación de este último con ancianas supercheras y de aquel, por el contrario, con varones de clase alta admirados a la vista de su potencia viril (Petr. 92.10) (Fagan 1999: 34). En otra ocasión (Petr. 92.10), Ascilto es recogido por un *equus Romanus* de mala reputación (*ut aiebant infamis*) y, en dicho contexto, se vuelve a incidir en el carácter errático del reverso de Encolpio con un adjetivo preciso, *errantem*.

Es posible encontrar algún ejemplo de reafirmación personal de otro personaje con el que se pone de realce el ínfimo vigor de Encolpio a la hora de encontrar el rumbo correcto. En el conflicto con Cuartila, la sacerdotisa pronuncia dos

⁴²⁹ En el texto no se emplea el genitivo arcaico, acaso con la intención de diferenciar la institución jurídica del individuo concreto (Breitestein 2009: 111: “*pater familiae* hier zur respektvollen Bezeichnung eines vertrauenswürdigen älteren Mannes”) (Sen. *Ep.* 64.7). En todo caso las dos formas coexisten en los textos sin un claro matiz de diferencia y, de hecho, una parte de la tradición textual ofrece dicha variante (Breitestein 2009: 111).

dísticos elegiacos que, leídos en conjunto, adolecen de coherencia (Schmeling 2011: 54). Parecen observaciones independientes pero, en lo que ahora concierne, el primer pentámetro alude indudablemente a la incapacidad de Encolpio para encontrar un camino seguro:

hoc amo, quod possum qua libet ire via (Petr. 18.6).

Lo que me gusta es que puedo andar por donde me place.

En oposición a Encolpio, lo que dice Cuartila es sorprendente e impactante: Cuartila es dueña de su voluntad y en este pentámetro eso se manifiesta con suficiente claridad como para poner de nuevo en evidencia el proceder de Encolpio (supra: 126). También en las primeras instancias de la *Cena Trimalchionis*, ya desde su arranque en los baños antes de entrar en la casa, Encolpio vaga junto a sus compañeros anticipando los difusos espacios y el errático rumbo del simbólico laberinto en que deviene la casa de Trimalquión:

nos interim vestiti errare coepimus, immo iocari magis et circulis ludentium accedere, cum subito videmus senem calvum (Petr. 27.1).

Nosotros, mientras tanto, comenzamos a dar vueltas ya vestidos, más bien a pasar el rato y a acercarnos a los que andaban jugando en corro, cuando de repente vemos a un viejo calvo.

Se ha discutido la oposición conceptual entre *errare* y *iocari* (Smith 1975: 54), marcada con claridad por *inmo* y en apariencia sin sentido. Schmeling (2011: 86) observa agudamente que dicho contraste no es tan vano puesto que el acto de *iocari* es una actividad mucho más concreta que la vaguedad impuesta por *errare* en la descripción de la escena elaborada por Encolpio. Más aún, lo que hace el narrador es establecer un punto de ruptura sugiriendo, en primer lugar, que los actores tornan a su habitual pérdida del sentido de la orientación en un lugar que se presta a ello para, a continuación, romper esa idea. Esto se consigue gracias a la mayor concreción semántica del verbo *iocari*: junto a él

encontramos nuevamente el recurrente *accedere* (Petr. 6.4 y 8.3), otra vez en sentido subjetivo desde la perspectiva de Encolpio (Petr. 6.4), no en vano sujeto de la acción. Este descenso verbal desde la inconcreción a la “realidad” es un factor determinante para el impacto mimético de la primera aparición de Trimalquión (*senem calvum*).

En otra ocasión es Eumolpo quien explicita desde una perspectiva externa la indecisión de Encolpio, englobado junto a Gitón, al igual que en el ejemplo anterior lo está en el plural *errare coepimus* con sus acompañantes al banquete:

itaque, quod bene eveniat, expedite sarcinulas et vel sequimini me vel, si mavultis, ducite' (Petr. 99.4).

Así que, mi enhorabuena, coged el petate y me seguid o, si lo preferís, me lleváis vosotros”.

Se trata de la conclusión del episodio de la posada que antecede al embarco en la nave de Licas (Petr. 92-99). La orden del poetaastro parece convencional, incluso se puede interpretar como un rasgo de cortesía. Está diciendo “haced lo que os digo o me pliego a vuestra voluntad”. Sin embargo, si tenemos en cuenta la indefinición del rumbo de los personajes, aquí se verbaliza nuevamente el conflicto existente en la decisión a tomar. Hay una suposición en el inciso parentético de *mavultis* que implica que la voluntad de Encolpio y Gitón no está definida, que su interlocutor no tiene claro qué es lo que quieren, si es que quieren algo. Lo curioso es que Eumolpo tiene muy claro hacia dónde van (Petr. 101.3) y actúa como guía preciso de la confusión de sus dos camaradas. Al igual que la anciana y el *pater familiae* que conducen a Encolpio y Ascilto al burdel –y el barco es, a su manera, otro prostíbulo habida cuenta de la historia erótica subyacente– Eumolpo sirve de estabilizador de una conducta errática en un universo desordenado. El cortés *mavultis* de Eumolpo es un indicio inequívoco de la preocupación de Petronio por enfatizar el papel crucial

de la indeterminación en su obra. Es más, en los propios planes para escapar del barco de Licas se introduce la idea de desvío del barco:

sed finge navem ab ingenti posse cursu deflecti (Petr. 101.11).

Pero suponte que es posible desviar el barco de la ruta principal.

La observación de Eumolpo, en el contexto de sopesar las ventajas y los inconvenientes de los diferentes planes, incide claramente en la fuerza de la idea de curso errático en el *Satyricon*: para sus personajes está dentro y fuera de ellos mismos. Y no es ya que se pregunten si es posible desviar un barco sino que en el fondo, nosotros como lectores, sabemos que de una forma u otra terminará haciéndolo⁴³⁰.

10.1. Perdiendo el rumbo a oscuras

Como consecuencia de la notoria incapacidad de Encolpio para hallar la ruta correcta, un motivo conceptualmente complejo aparece con cierta frecuencia en el *Satyricon* para reforzar su proyección semántica: la oscuridad. Los ambientes donde predominan la negrura y los espacios vacíos se suceden en contextos donde la acción se apoya en el difuminado espectro de sus escenarios. No cabe duda que la recurrencia de esta particular instancia simbólica, escurridiza y difícilmente aprehensible como es, contribuye enormemente a la indefinición innata del texto petroniano. Ferber (1999: 112) sintetiza admirablemente el difícil sentido metafórico de la oscuridad –y su antítesis, la luz– a lo largo de la historia de la literatura:

Light and darkness are probably the most fundamental and inescapable terms, used literally or metaphorically, in the description of anything in life or literature. It seems almost superfluous to include them in a dictionary, and almost circular to try to shed light on them.

⁴³⁰ De hecho la explosión de la tempestad (Petr. 114.2) se combina dramáticamente con la indecisión del timonel por el lugar al que dirigir el rumbo (*nec quo destinaret cursum gubernator sciebat* “y el timonel no sabía a donde dirigir el rumbo) (supra: 380).

O sea, el motivo es tan oscuro –o luminoso– como su propio significado, esencial, como las diversas implicaciones que conlleva la oscuridad –lo tenebroso, el mal, “estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos” (Cirlot 1969: 351), lo lóbrego y apesadumbrado⁴³¹–. Las connotaciones más obvias son bastante congruentes con el modo de ser de Encolpio, cuyo estado de ánimo en no pocas ocasiones puede calificarse de “sombrio” (Petr. 81.3, 132.6-12). A tal respecto, Rimell (2002: 35-37) observa acertadamente las implicaciones estéticas de los escenarios sombríos del *Satyricon*:

Much of the *Satyricon* is staged in darkness [...] Darkness is used overtly as a metaphor for deception or veiling at various points throughout the *Satyricon* [...] This text exploits the potencial hypocrisy of rhetorical theory, which maintained the principle that physical appearance corresponded to and represented inner moral character alongside the notion that the orator must master the techniques of acting or impersonation.

Ciertamente, la oscuridad actúa como un apoyo formal importante de los actos contrarios a lo supuestamente lícito conforme a la moral romana y a la lógica cívica que aparecen en el texto. Recuerda Rimell (2002: 37) que así sucede en el episodio de la *Matrona Ephesi* cuando el soldado lleva comida a la mujer a la caída del sol (Petr. 112.5) o cuando el dueño de la posada incrimina a los protagonistas intentar marcharse de ella sin pagar aprovechando la oscuridad (Petr. 95.3). Pero más allá de este sentido funcional, de elemento dramático que ayuda a fortalecer la argumentación narrativa –eso también sucede en la novela de Apuleyo (Apul. *Met.* 2.32⁴³²)–, los espacios donde predomina la oscuridad se conectan simbólicamente con el sentido de pérdida del rumbo que, física y moralmente, caracteriza a los actores del *Satyricon*.

⁴³¹ Este sentido es poéticamente explotado recientemente, con implicaciones estéticas asombrosas, en la canción de Leonard Cohen ‘Darkness’ (2012): “I caught the darkness / Drinking from your cup / I said: is this contagious? / You said: Just drink it up”.

⁴³² *sed cum primam plateam vadimus, vento repentino lumen quo nitebamur extinguitur, ut vix improvidae noctis caligine liberati digitis pedum detunsis ob lapides hospitium defessi rediremus* “pero al llegar a la primera plaza, un viento repentino apaga la luz con la que nos alumbrábamos, de manera que, a causa de la oscuridad de una noche apenas prevista, íbamos dando tumbos por las piedras y volvimos agotados a nuestra posada”.

Algunos pasajes ayudarán a apreciar mejor esto. En una ocasión, Ascilto narra a Encolpio cómo el *pater familiae* que le había guiado hasta el burdel intenta consumir su deseo erótico con él:

per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit
prolatoque peculio coepit rogare stuprum (Petr. 8.3).

Entonces por medio de los vericuetos más oscuros me trajo hasta este sitio y, tras ofrecerme un dinero, empezó a pedirme fornicio.

El superlativo *obscurissimos*, que queda enfatizado al estar roto el sintagma por el adverbio *deinde* y aparecer aislado, se refiere a una cualidad física de los lugares por los que pasan pero también parecen aludir a cierto sentido moral. La oscuridad anticipa los escabrosos planes del *pater*, incluso desde una perspectiva cómica (Panayotakis 1995: 13-14), pero más que eso apoya el significado escurridizo de la volátil moral de Ascilto, explícitamente tenebrosa aquí. La ausencia de luz contribuye a reforzar el efecto de extravío físico y moral del joven que es guiado, no lo olvidemos, a un entorno más confuso aún que su propio punto de partida.

En otro temprano episodio, Ascilto y Encolpio acuden al foro de la ciudad a ver si pueden vender un manto robado. La descripción de Encolpio de su llegada enfatiza por partida doble la ausencia de luz, que desempeña aquí claramente la función persuasiva a la que alude Rimell (2002: 35-37) en su trabajo:

veniebamus in forum deficiente iam die, in quo notavimus frequentiam rerum
venalium, non quidem pretiosarum sed tamen quarum fidem male ambulantiem
obscuritas temporis facillime tegeret (Petr. 12.1).

Llegábamos al foro cuando el día ya caía, y en él vimos abundancia de objetos en venta, no muy valiosos pero sí de los que con la mayor facilidad la oscuridad de la hora podía ocultar su dudosa procedencia.

El día cae (*deficiente iam die*) con lo que la ausencia de luz es el aviso y punto de partida para que la picaresca de mercaderes sin escrúpulo se adueñe del foro. La prudencia de Encolpio al describir esta situación no deja de ser llamativa: evidentemente ellos van allí a esa hora porque pretenden también hacer negocios ilícitos y por eso resulta irónico –y cómico, claro está– que extrapole a los demás comerciantes del foro su propia culpa. Es él mismo quien remarca expresamente, al duplicar la misma idea semántica (*deficiente iam die, obscuritas temporis*), la proyección moral de dicha oscuridad. Aunque aquí parece tener las ideas muy claras, el lóbrego escenario anticipa nuevamente la confusión mental que, posteriormente, se concretará en la comedia de errores habida entre el *pallium* robado por ellos y la túnica perdida y encontrada (Petr. 12.5-13.8) (supra: 251).

Por último, en alguna ocasión Petronio aísla estéticamente el motivo de las lucernas o antorchas que van perdiendo poco a poco la luz, como un elemento escénico que acompaña la catástrofe moral que viven los personajes. Eso sucede, por ejemplo, durante la orgía de Cuartila, en un momento en el que Encolpio ha subrayado su hastío por tanto mal sufrido (*iam ego etiam tot malis fatigatus* [Petr. 22.2] “ya agotado por tanta calamidad”):

lucernae quoque umore defectae tenue et extremum lumen spargebant
(Petr. 22.3).

Las lucernas, escasas ya de líquido, esparcían una tenue y agónica luz.

La luces parecen agotarse al mismo tiempo que la paciencia resignada de Encolpio, sin menospreciar su papel como detonante cómico del ulterior jaleo que se provoca (Petr. 22.3-4). Más allá de esa escena de ecos propercianos (Prop. 4.8.43-50) (Schmeling 2011: 66), el líquido que se gasta en la lucerna produciendo una luz cada vez más ínfima y lóbrega corre paralelo al delirio moral de Encolpio. Y de forma muy semejante, otra vez huyendo, otra vez en plena confusión, los jóvenes *scholastici* se introducen en el infierno de la noche oscura al salir de la casa de Trimalquión:

neque fax ulla in praesidio erat, quae iter aperiret errantibus, nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen (Petr. 79.1).

Ni había antorcha alguna que nos sirviera para abrirnos camino en nuestro vagar ni el silencio de la media noche ya nos daba esperanzas de la luz de los que andan por la calle.

Todos los elementos que conforman el estereotipo del paralelo entre la confusión física y la moral de Encolpio –y los demás personajes en gran medida– están aquí: la antorcha extinta o, simplemente, desaparecida; el vagar sin rumbo (*errantibus*); la oscuridad de la noche, asimilada a su correlato, el silencio (*silentium noctis*); la luz que no llega porque la noche cerrada no trae consigo a los viandantes. Lo curioso del caso es que al salir de la casa de Trimalquión han conseguido huir de un laberinto y un infierno –Encolpio compara la huída de la casa con la que se hace de un incendio (Petr. 78.8)–. La oscuridad circundante en las calles y su silencio tenebroso parecen enfatizar la idea de que muy difícilmente se van a librar de otro: el que es inherente a su propia personalidad.

Tabla 18: Vagar sin rumbo

Motivo	Pasajes	Sentido simbólico
Vagar sin rumbo (laberinto)	73.1, 27.1, 99.4, 101.11	Indefinición de los personajes (especialmente Encolpio)
Girar y volver al punto de partida	6.3-4, 6.4-7.3	Divagación intelectual, torpeza social
Llegar donde no se espera	7. 3-4, 8. 2-3, 18.6	Vigor mínimo de Encolpio, impotencia
Oscuridad	8.3, 12.1, 79.1	Pérdida de rumbo moral, confusión
	22.3	Paciencia que se agota

VI. CONCLUSIONES

En una tesis doctoral de este tipo, fundamentada en la interpretación exegética de los textos y, más concretamente, de los indicios formales que apuntan hacia los rasgos esenciales del proyecto literario de un autor concreto, el recorrido y desarrollo suelen resultar más reveladores que el punto final. Esto es totalmente natural y consustancial a esta clase de estudio. La investigación literaria y narratológica está jalonada de hitos y pequeños hallazgos que van dimensionando el auténtico alcance de su objetivo. Así la he vivido yo, al menos, pero estoy convencido de que cualquier investigador que siga un curso semejante llegará a una conclusión similar.

Por lo tanto, llegado a este punto me veo en la necesidad de, por una parte, indicar sintéticamente cuál es la principal idea que extraigo de la globalidad de este trabajo pero, por otra, enfatizar esos puntos singulares que considero que pueden entenderse como una aportación específica a determinada problemática textual, literaria y filológica. Ciertamente, podría entenderse, que esa perspectiva parece contradecir la idea que expresaba al comienzo de esta tesis (supra: 5), a saber, que el estudio de lo concreto remite al tradicionalismo exegético, pero no es así: de hecho, esas soluciones parciales son producto de un recorrido inverso, de la globalidad y el análisis de una categoría específica a lo singular y a la problemática específica de algunos *loci Petroniani*.

Más, ¿cuál es esa categoría específica? Esta tesis se propuso analizar la simbólica petroniana en un sentido lato, trascendiendo el análisis de tropos e intentando llegar a entender el sentido oculto del programa literario de Petronio en cuanto tal, evitando elucubraciones extravagantes sobre la identificación de los personajes o las presuntas alusiones histórico-temporales del *Arbiter elegantiarum* a la corte neroniana o a los círculos literarios de la época.

El objeto de estudio, por lo tanto, ha ido descubriendo paulatinamente su capacidad para focalizarse en la esfera de una categoría narratológica específica, esto es, la voz narrativa, cuyo alcance literario en el caso de

Petronio significa, sin duda, un hito en la historia de la prosa de ficción, más que en el de cualquier otro autor de “novela” antigua –la sofisticación de Apuleyo es, indudablemente, heredera de Petronio.

La relación entre símbolo y voz narrativa, en todo caso, no ha de ser necesariamente una máxima categórica de la prosa de ficción. Más bien es un aspecto significativo del modelo literario del *Satyricon* –aunque es digno de explorarse en otros autores de cualquier época, claro está–. La primera persona narrativa en Petronio proyecta una serie de consecuencias simbólicas que casi siempre suelen redundar en su propia caracterización. Y eso es lo importante: la preocupación eminente del programa literario del autor es volver una y otra vez sobre la insignificancia moral de un personaje, Encolpio, que no tiene claros los límites y los extremos de su naturaleza y su relación con el entorno humano. Su impotencia no es solo física y sexual sino que se extiende a todos los planos caracterizadores y a sus dos encarnaciones, como actor y como narrador de la trama.

Uno está tentado de preguntarse qué perseguía Petronio con esta evidente parodia del papel del narrador tradicional en primera persona en la prosa de ficción, al margen de la dificultosa identificación del *Satyricon* con otros géneros como la menipea, la milesia o la propia sátira (supra: 123). Pero, a la vista de los resultados de esta tesis, estoy convencido de que dicha problemática es secundaria y, muy probablemente, irresoluble. La dicotomía entre el Petronio moralista y el Petronio cómico es, por tanto, un aspecto que solo se puede abordar desde perspectivas tendenciosas y de convencimiento personal (supra: 130): la indefinición al respecto que se infiere de la lectura o la dificultad por aprehender la voluntad del autor, desde el punto de visto de una recepción moderna, son instancias resbaladizas que, paradójicamente, subrayan la clara definición de lo único a lo que podemos sujetarnos con seguridad, la filigrana narrativa del *Satyricon*.

El Encolpio narrador y el Encolpio personaje están desdibujados porque eso es lo que persigue el autor, apoyándose en la simbólica de la recurrencia de motivos y en el clima de confusión predominante, que no es solo consecuencia del estado fragmentario del texto conservado, sino que es algo voluntario. Petronio persigue crear una obra de arte conscientemente, en un medio “poco elevado”, el prosimetro típico de la menipea, pero justo por eso es más meritorio su logro. De acuerdo con esa perspectiva, las alusiones a autores supuestamente contemporáneos como Lucano son secundarias, como lo es la presunta crítica de la Roma coetánea o la satírica –y moral– visión de las costumbres que parecen emparentarlo directamente con Persio o Juvenal (supra: 419).

El objetivo principal de Petronio –o al menos el que hace evidente un análisis literario como el que ha desarrollado esta tesis– es hacer el retrato de un individuo risible en varias capas temporales y espaciales. Y eso es ajeno a cualquier implicación pseudo-histórica o a cualquier elucubración similar. Son trascendidas en virtud del mérito de la construcción exacta de un entramado narrativo que gira, una y otra vez, en torno a la categoría de voz en primera persona y sobre la fundamental idea de la impotencia de Encolpio, empleada simbólicamente *per se* y a la que otros símbolos remiten. Y todo ello sucede en un relato que, no solo invierte los estereotipos estirando la parodia de los modelos clásicos, sino que voluntariamente y a menudo pervierte cualquier idea preconcebida por la tradición.

Por otra parte, los hallazgos puntuales a los que antes hacía mención son consecuencia de la perspectiva global adoptada en este trabajo. Estas ideas han ido surgiendo como fruto del análisis exegético y han llamado mi atención una vez completado el panorama simbólico. El hecho de que mi selección de motivos, tal y como expliqué (supra: 28), no agota las posibilidades de esta vía me invita a suponer que el procedimiento puede seguir dando sus frutos. Estoy convencido de que la investigación sobre otras recurrencias presentes en el *Satyricon* conduciría a conclusiones semejantes en lo global y a nuevos

hallazgos en lo particular, en lo más concisamente filológico. Creo, en fin, que las ideas que voy a recordar ahora representan la esencia de mi humilde aportación a los estudios petronianos:

- i. La exégesis bien entendida es capaz de ayudar a la fijación del texto de Petronio en lugares problemáticos para la crítica textual. Esto puede observarse con motivo de la interpretación de Petr. 126.18, un breve poema donde la tradición manuscrita observa un polémico *taces* que los editores se han empeñado en modificar con la conjetura *íaces* (supra: 171). Observamos aquí cómo la exégesis contribuye a dotar de sentido un adjetivo al que parece difícil vérselo. En otro caso (Petr. 90.2), una lectura de la tradición textual, marcada con la *crux philologica* a causa del problema que se infiere, simplemente, del número gramatical (*vocaret*), es defendida en virtud del mismo método exegético y de la perspectiva personal del mismo actor y narrador, Encolpio (supra:). La interpretación simbólica también puede resultar de ayuda para determinar las pausas adecuadas en la fijación del texto, como sucede en el caso del *decessit* de Petr. 45.6 (supra: 414).
- ii. La sutileza de la prosa de Petronio se organiza a partir de términos que normalmente pasarían desapercibidos por parecer bastante comunes y ordinarios. Es lo que sucede en Petr. 29.8 con motivo del *dicebant* que cierra el periodo en el que Encolpio describe el recipiente dorado (*pyxis aurea*) en el que se supone escondida la barba de Trimalquión (supra: 234). O en el *etiam* de Petr. 21.6, colocado de forma estratégica junto a *Falerno* sin que sepamos si está modificando al adjetivo sustantivado o al verbo central y núcleo (*inundamur*) (supra: 387).
- iii. Más allá de la simbología interna y precisa de los poemas largos del *Satyricon*, especialmente del *Bellum Civile*, estas piezas poéticas funcionan como instancias simbólicas *per se*, tienen una función narrativa que generalmente se ha ignorado a causa de la fijación por

estudiarlas en relación otros autores. Esta perspectiva minimiza la importancia de la relación histórica, formal y temática de ambos textos (supra: 349).

- iv. El juego de perspectiva narrativa explica el adjetivo *sacri* referido a los gansos de Príapo (*anser*) en Petr. 136.13: recordemos que dicho adjetivo está atetizado en la edición de Müller (1995⁴) porque se supone que Encolpio no puede llamarlos *sacri* antes de saber que lo son. Pero la verdad es que lo sabe ya (supra: 361).

- v. El conocido poema de Petr. 132.15 (*quid me constricta spectatis fronte Catones*) no refleja, de ningún modo, el pensamiento de Petronio como tal, no es una declaración de principios. Si lo hace, es de manera secundaria y no de forma distinta a como ocurre en el resto o en otras partes del *Satyricon*. El famoso pasaje contiene elementos internos específicos (distorsión paródica de la doctrina de Epicuro, la presencia abochornada de Catón) que indican que la reprobación no es general sino muy concreta y que solo tiene como objeto el propio diletantismo de Encolpio (supra: 212).

Todas estas cuestiones puntuales son, así, esporádicos frutos de un proyecto amplio donde la intención de comprender el programa literario de Petronio se ha conjugado con la curiosidad filológica por lo pequeño y específico. Insisto: no es una contradicción, es un hecho absolutamente normal y acorde con el texto que he estudiado. El *Satyricon* de Petronio es una obra humilde y ambiciosa, popular y refinada, fragmentaria y llena de sentido, de significado esquivo pero abierta. Espero que este trabajo haya servido, al menos, para ilustrarlo de alguna manera.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía que puede tomarse como punto de partida para cualquier trabajo sobre Petronio se encuentra en Vannini (2007) aunque solo llega hasta 2005. El comentario de Schmeling (2011) contiene una bibliografía exhaustiva más actualizada, así como los repertorios bibliográficos revisados periódicamente en *AN* y *PSN*. Se citan aquí tan solo los trabajos referidos en el cuerpo de la tesis.

Ediciones de Petronio

Bücheler, F. (ed.). 1869. *Petronii Arbitri Satirarum Reliquiae* (Berlin).

Müller, Konrad (ed.). 1995⁴. *Petronius. Satyricon reliquiae* (München-Leipzig) (1ª ed. 1961).

Ediciones de Petronio con comentario

Breitenstein, Natalie (ed.). 2009. *Petronius, Satyrice 1-15* (Berlin).

Smith, Martin S. (ed.). 1975. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis* (Oxford).

Ediciones de Petronio con traducción

Aragosti, Andrea (ed.). 1995. *Petronio. Satyricon* (Milano).

Díaz y Díaz, Manuel C. (ed.). 1990². *Petronio Arbitro. Satiricón*, 2 vols. (Madrid) (1ª ed. 1968).

Ernout, Alfred (ed.). 1950³. *Petrone. Le Satyricon* (Paris) (1ª ed. 1923).

Heseltine, Michael, y Rouse, W. H. D. (eds.). 1969². *Petronius Satyricon and Seneca Apocolocyntosis*, rev. por E. H. Warmington (Cambridge-London) (1ª ed. 1913).

López, López, Matías, y Sampietro Lara, Marta (eds.). 2007. *Petronio Arbitro. El festín de Trispudientillo (Cena Trimalchionis), Satiricón: 26, 7-78, 8* (Barcelona).

Traducciones de Petronio

Arrowsmith, William (ed.). 1959. *Petronius. The Satyricon* (Ann Arbor).

Codoñer Merino, Carmen (ed.). 1996. *Petronio. Satiricón* (Madrid).

—, y Rubio Fernández, Lisardo (eds.). 2008. *Petronio. El Satiricón* (Barcelona).

Picasso, Julio (ed.). 1991³. *Petronio. El Satiricón* (Madrid) (1ª ed. 1985).

- Rubio, Lisardo (ed.). 1978. *Petronio. El Satiricón* (Madrid).
- Segura Ramos, Bartolomé (ed.). 2003. *Petronio. Satiricón* (Madrid).
- Tailhade, Laurent (ed.), y Rochegrosse, George-Antoine (ilust.). 1910. *Pétrone. Le Satyricon* (Paris).
- Walsh, Patrick Gerard (ed.). 1996. *Petronius Arbiter. The Satyricon* (Oxford).

Comentarios de Petronio

- Schmeling, Gareth. 2011. *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, con colaboración de Aldo Setaioli (Oxford).

Ediciones de autores clásicos referidos con cita textual

Las ediciones utilizadas proceden en su mayor parte del canon incluido en el CD-ROM de The Packard Humanities Institute (PHI) y el Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

Agustín de Hipona

Agustín de Hipona, *Principios de dialéctica*, ed. por Felipe Castañeda y Grupo de Traducción de Latín, Universidad de los Andes, ed. bil. (Bogotá).

Aulo Gelio

A. Gelli, *Noctes Atticae*, 2 vols., ed. K. Marshall (Oxford, 1968).

Apuleyo

Apulée, *Les Métamorphoses*, 3 vols., ed. D. S. Robertson, P. Vallette (Paris, 1940-1946).

Aristóteles

Aristotelis *Categoriae et Liber De Interpretatione, De interpretatione*, ed. by L. Minio-Paluello (Oxford, 1949) (reimp. 1966), pp. 49-72 .

Ateneo de Náucratis

Athenaei Naucratis *Deipnosophistarum libri xv*, 3 vols., ed. G. Kaibel (Leipzig 1887-1890) (reimp. Stuttgart, 1965-1966).

Catulo

C. Valerius Catullus, *Carmina*, ed. G. P. Goold (London 1983).

Cicerón

M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia, *Brutus*, Fasc. 4, ed. E. Malcovati (Leipzig, 1970).

Esquilo

Aeschyli tragoediae, *Agamemnon*, ed. G. Murray, 2ª ed., (Oxford, 1955) (reimp. 1960), pp. 207-274.

Filóstrato

Flavii Philostrati *Opera, Imagines*, ed. C.L. Kayser, vol. 2 (Leipzig, 1871) (reimp. Hildesheim, 1964), pp. 390-420.

Flegón de Trales

De mirabilibus, ed. A. Giannini, *Paradoxographorum Graecorum reliquiae*. (Milan, 1965), pp. 170-218.

Heráclito

Testimonia, ed. H. Diels and W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6ª ed. (Berlin 1951) (reimp. Dublin/Zurich: 1966), pp. 139-149.

Horacio

Q. Horati Flacci *Opera*, ed. F. Klingner (Leipzig, 1959).

Juvenal

A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis *Saturae*, ed. W. V. Clausen (Oxford, 1959), pp. 37-175.

Longo Sofista

Longus, *Pastorales*, ed. G. Dalmeyda (Paris, 1934) (reimp. 1971), pp. 2-106.

Marcial

M. Valerii Martialis *Epigrammaton Libri*, ed. W. Heraeus, J. Borovskij (Leipzig, 1976).

Ovidio

P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, ed. F. J. Miller, G. P. Goold (London, 1977-1984).

Persio y Juvenal

A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis *Saturae*, ed. W. V. Clausen (Oxford, 1959), pp. 3-28.

Plinio el Joven

C. Plini Caecili Secundi *Epistularum Libri Decem*, ed. R. A. B. Mynors (Oxford, 1966).

Plinio el Viejo

C. Plini Secundi *Naturalis Historiae Libri XXXVII*, 5 vols., ed. C. Mayhoff (Leipzig, 1892-1909).

Priapea

Poetae Latini Minores, vol. 2 (*Ovid. Hal., Gratus, Ovid. Nux, Consol. ad Liviam, Priapea, Homerus latinus*), ed. F. Vollmer (Leipzig, 1923).

Propercio

Sex. Propertius, *Elegiae*, ed. G. P. Goold (Cambridge, 1990).

Pseudo-Longino

'Longinus' *De sublimitate*, ed. D.A. Russell (Oxford, 1964).

Quintiliano

M. Fabi Quintiliani *Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*, 2 vols., ed. M. Winterbottom (Oxford, 1970).

Séneca

L. Annaeus Seneca iunior. *Apocolocyntosis*, ed. P. T. Eden (New York-Cambridge, 1984).

Servio Honorato

Servii Grammatici *Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, 2 vols., ed. G. Thilo (Leipzig, 1878-1884).

Suetonio

C. Suetoni Tranquilli *Opera*, ed. M. Ihm (Leipzig, 1908).

Tácito

Cornelii Taciti *Annalium ab excessu divi Augusti libri*, ed. C. D. Fisher (Oxford, 1906).

Cornelii Taciti *Historiarum libri*, ed. C. D. Fisher (Oxford, 1911).

Teofrasto

Theophrast, *Charaktere*, ed. P. Steinmetz (Munich, 1960).

Virgilio

P. Vergilius Maro, *Opera*, ed. R. A. B. Mynors (Oxford, 1972).

Traducciones citadas de autores clásicos distintos a Petronio

Brioso Sánchez, Máximo (ed.). 1982. *Dafnis y Cloe. Leucipa y Clitofonte. Babiloníacas* (Madrid).

Di Virgilio, Raffaele (ed.). 1991. *Longo Sofista. Dafni e Cloe* (Milano).

- Frassinetti, Paolo (ed.). 1967. *Atellanae Fabulae* (Roma).
- Green, Peter (ed.). 1967. *Juvenal: The Sixteen Satires*, 3ª ed. (London 1998).
- Royo, José María (ed.). 1986. *Apuleyo. El asno de oro* (Madrid).

Ediciones de autores literarios modernos referidos con cita textual

- Allen, Woody. *Manhattan: guión de Woody Allen y Marshall Brickman*, trad. José Luis Guarner (Barcelona, 1981).
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal* (1857), trad. Ángel Lázaro <<http://lospobresde.latierra.org/juanshaman/documentos/elalbatros.html>> [último acceso 21 mayo 2015].
- Joyce, James. *Ulises* (1922), trad. J. Salas Subirat (Santa Perpetua de Mogoda, 1988).
- MacKenzie, Compton. *Sinister Street* (1913) (Harmondsworth, 1983).
- Lovecraft, Howard Philips. 'Las ratas en las paredes' (1923), en 'El horror de Dunwich' y otros relatos, trad. José A. Álvaro Garrido (Barcelona, 2002), pp. 9-40.
- Melville, Herman. *Moby Dick* (1851), trad. José María Valverde (Barcelona, 1999).
- Morante, Elsa. *L'isola di Arturo* (1957) (Torino, Einaudi 2010).
- Poe, Edgar Allan. *Poesía completa* (1827-1849), trad. Arturo Sánchez y Federico Revilla (Barcelona, 1974).

Bibliografía general

El año que se consigna en cada entrada es siempre el de la primera edición. En el caso de que se haya manejado una traducción o una edición posterior se indica junto al lugar de publicación.

- Adams, James N. 1982. *The Latin Sexual Vocabulary* (London).
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. 1967. *Teoría de la literatura*, trad. Valentín García Yebra (Madrid, 1972).
- Alessio, Giovanni. 1967. *Hapax legomena ed altre cruces in Petronio* (Napoli).
- Anderson, Graham. 1999. 'The Novella in Petronius', en *Latin Fiction: the Latin Novel in Context*, ed. Heinz Hoffmann (London), pp. 52-63.
- Armellini, Mariano. 1891. *Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia* (Roma).
- Astbury, Raymond. 1977. 'Petronius, P. Oxy. 3010 and Menippean Satire', *Classical Philology* 72: 22-31.

- Auerbach, Erich. 1942. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. J. Villanueva y E. Ímaz (México D. F., 1950).
- Bachelard, Gaston. 1943. *El aire y los sueños*, trad. Ida Vitale (México D. F., 1989), en *Textos clásicos de teoría de la literatura*, 2ª ed., ed. Mª Luisa Burguera (Madrid, 2008), pp. 435-442.
- Bachofen, Johann J. 1859. *Il simbolismo funerario degli antichi*, trad. M. Pezzella (Napoli, 1989).
- Bacon, Helen H. 1958. 'The Sibyl in the bottle', *Virginia Quarterly Review* 34: 262-276.
- Bagnani, Gilbert. 1954a. *Arbiter of Elegance: A Study of the Life and Works of C. Petronius* (Toronto: University Press).
- 1954b. 'House of Trimalchio', *American Journal of Philology*: 16-39.
- Bajtín, Mijail. 1965. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En el contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy (Madrid, 2003).
- Bal, Mieke. 1986. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco (Madrid, 2001).
- Baldwin, Barry. 1967. 'Opimian Wine', *American Journal of Philology* 88: 458-464.
- 1970. 'Capping the Boar', *PSN* 1/2: 3.
- 1994. 'Pliny the Elder and Petronius', *PSN* 24: 19-20.
- 1995. 'Drunk'n Dog: Petronius 72.9', *PSN* 25: 16-17.
- Barton, Carlin A. 2001. *Roman honor: The fire in the bones* (Berkeley).
- Bassols de Climent, Mariano. 1962. *Fonética Latina*, 8ª ed (Madrid, 1992).
- Battistón, Dora. 2003. 'Ut facilius possis deum quam hominem invenire: los 'héroes' cínicos de *Satyricon*', *Circe* 8: 79-90.
- Beard, Mary. 2008. *Pompeya: historia y leyenda de una ciudad romana*, trad. Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda (Barcelona, 2009).
- Beck, Roger. 1973. 'Some observations on the narrative technique of Petronius', *The Phoenix*: 42-61.
- Benjamin, Walter. 1925. *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanés (Madrid, 1980).
- Berg, Charles. 1951. *The Unconscious Significance of Hair* (London).
- Bergson, Henri. 1900. *La risa*, trad. Amalia Aydée Raggio (Madrid, 1984).
- Bickel, Ernst. 1960. *Historia de la literatura romana*, trad. Vicente Cristóbal López (Madrid, 2009).

- Bicknell, Peter. 1968. 'Opimian Bitters or "Opimian" Wine', *American Journal of Philology* 89: 347-349.
- Blue, Adrienne. 1996. *El beso: de lo metafísico a lo erótico*, trad. Montserrat Rivas (Barcelona, 1998).
- Blümner, Hugo. 1911. *Die römischen Privataltertümer*, 2 vols. (München).
- Bodel, John Putnam. 1984. 'Freedmen in the "Satyricon" of Petronius', diss. (Ann Arbor).
- 1994. 'Trimalchio's Underworld', en *The Search for the Ancient Novel*, ed. James Tatum (Baltimore), pp. 237-259.
- Borghini, Alberto. 1997. 'Il desiderio della Sibylla pendens nel contesto interno e in un contesto analogico: il rito dell' αἰώρα'. *Studi Classici e Orientali* 46: 659-679.
- Bousoño, Carlos. 1977. *El irracionalismo poético (el símbolo)*, 2ª ed. (Madrid, 1981).
- 1952. *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., 7ª ed. (Madrid, 1985).
- Boyce, Bert. 1991. *The language of the freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis* (Leiden).
- Bramble, John C. 1982. 'Marcial y Juvenal', en *Historia de la literatura clásica. II: Literatura Latina (Cambridge University)*, ed. Edward J. Kenney y Wendell V. Clausen (Madrid, 1989), pp. 653-680.
- Briggs, Ward. 1999. 'Petronius and Virgil in *The Great Gatsby*', *International journal of the classical tradition* 6(2): 226-235.
- Brioschi, Franco y Girolamo, Costanzo di. 1984. *Introducción al estudio de la literatura*, trad. Carlos Vaíllo (Barcelona, 1988).
- Burrows, Don M. 2014. 'The art of deception: Longus and the ancient novel', diss. (Minnesota) <<http://hdl.handle.net/11299/167713>> [último acceso 10 de mayo 2015].
- Calle, Roman de la. 2005. 'El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen. Más allá del texto', *Escritura e imagen* 1: 59-81.
- Callebat, Louis. 1974. 'Structures narratives et modes de représentation dans le Satyricon de Pétrone', *Revue des Etudes Latines* 52: 281-303.
- 1991. 'L'humanisme classique des premiers architectes de la Renaissance', en *Humanismo renacentista y mundo clásico*, eds. José A. Sánchez Marín y Manuel López Muñoz (Madrid), pp. 39-50.
- 1998. 'Le grotesque dans la littérature latine', en *Le rire des anciens*, ed. Monique Trédé y Philippe Hoffman (Paris), pp.101-111.

- Cameron, Averil M. 1970. 'Myth and meaning in Petronius: some modern comparisons', *Latomus* 29: 397-425.
- Cantarella, Eva. 1998. *Pompéi: les visages de l'amour*, trad. Daniel Blanchard (Paris, 2000).
- Carmignani, Marco. 2009. 'El *Satyricon* como novela: la sátira menipea y los nuevos descubrimientos papiáceos', *Circe* 13: 75-91.
- Carro Carbajal, Eva Belén. 2006. 'Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI', en *La Literatura popular impresa en España y en la América Colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión y teoría*, ed. Pedro Cátedra et al. (Salamanca), pp. 43-55.
- Champlin, Edward. 2003. *Nerón*, trad. Horacio Pons (Madrid-México D. F., 2006).
- Christesen, Paul, y Torlone, Zara. 2002. 'Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius', *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 49: 135-172.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1958. *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1998).
- Clarke, John R. 1998. *Looking at lovemaking: Constructions of sexuality in Roman art, 100 BC-AD 250* (Berkeley).
- Coccia, Michelle. 1973. *Le interpolazioni in Petronio* (Roma).
- Coffey, Michael. 1976. *Roman satire*, 2ª ed. (London, 1989).
- Collignon, Albert. 1892. *Étude sur Pétrone* (Paris).
- Connors, Catherine. 1998. *Petronius the poet: verse and literary tradition in the Satyricon* (Cambridge).
- Conte, Gian Biagio. 1996. *The hidden author: an interpretation of Petronius' Satyricon*, trad. Elaine Fantham (Berkeley-Los Angeles-London).
- Courtney, Edward. 2001. *A Companion to Petronius* (Oxford).
- Creuzer, Friedrich. 1819. *Simbolica e mitologia*, trad. Giampiero Moretti (Roma, 2004).
- Curado Ferrera, Antonio A. 2000. 'Una lectura de la *Regina Elegiarum* (Prop. 4. 11)' (trabajo de doctorado, Madrid, UNED, inédito).
- 2003. 'Los recursos cómicos de la Cena Trimalchionis: análisis aproximativo del humor petroniano' (trabajo de investigación, Madrid, UNED, inédito).
- 2005. 'Narrabo tamen: observaciones filológicas sobre la introducción al cuento de Nicerote (*Satyricon*, 61. 3-4)', en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. Antonio Alvar Ezquerro (coord.), 2 vols. (Madrid), vol. 2, pp. 803-810.

- 2009. 'El Agamenón de Petronio: un peculiar caso de hipocresía retórica. Apuntes hacia un línea de investigación', en *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, ed. Trinidad Arcos Pereira et al., 2 vols. (Logroño), vol. 1, pp. 291-300.
- Curtius, Ernst Robert. 1948. *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre (México D. F., 1955).
- D'Arms, John, H. 1981. *Commerce and social standing in ancient Rome* (Cambridge).
- Dalby, Andrew. 2003. *Food in the Ancient World from A to Z* (London-New York).
- Daniel, R. W. 1985. 'Laughing Stones: Literary Parallels for *πέρδε* in the New Acclamations from Aphrodisias', *ZPE* 61: 127-130.
- Deroux, Carl Omer. 2002. 'L'ivresse de Dama ou le sens de l'adjectif *matus* dans le *Satiricon* de Pétrone (41, 12)', *Latomus* 61: 443-446.
- Dickie, Matthew. 2002. *Magic and magicians in the Greco-Roman world* (London).
- Downer, James Walker. 1913. *Metaphors and Word-plays in Petronius*, facsímil (Michigan, 2010).
- Dressler, Wolfgang Ulrich. 1972. *Introduzione alla linguistica del testo*, trad. de Diego Poli (Roma, 1974).
- Empson, William. 1930. *Siete clases de ambigüedad*, trad. de Ricardo Rubio Ruiz (México D. F., 2006).
- Escarpit, Robert. 1958. *Sociología de la literatura*, trad. de Francesc Garriga (Barcelona, 1971).
- Estreicher, Stefan K. 2006. *Wine: from Neolithic times to the 21st century* (New York).
- Fagan, Garret G. 1999. 'Interpreting the evidence: Did slaves bathe at the baths?', *Journal of Roman Archaeology (Supplementary Series)* 37: 25-34.
- Faversani, Fábio. 1998. *A pobreza no Satyricon, de Petrônio* (Ouro Preto).
- Fellini, Federico. 1980. *Fare un film* (Torino, 1993).
- Ferber, Michael. 1999. *A dictionary of literary symbols*, 8^a reimp. (Cambridge, 2005).
- Fernández Mosquera, Santiago. 2006. 'El motivo de la tormenta: la transformación de la épica', *La Perinola* 10: 87-103.
- Finkelppearl, Ellen D. 1998. *Metamorphosis of Language in Apuleius: a Study of Allusion in the Novel* (Ann Arbor).
- Fitzgerald, William. 2000. *Slavery and the Roman literary imagination* (Cambridge).
- Fletcher, Angus. 1964. *Alegoría*, trad. Vicente Carmona (Madrid, 2002).
- Gagliardi, Donato. 1980. *Il comico in Petronio* (Palermo).

- 1993. *Petronio e il romanzo moderno: la fortuna del Satyricon attraverso i secoli* (Firenze).
- García Gual, Carlos. 1972. *Los orígenes de la novela*, 2ª ed. (Madrid, 1988).
- 1995. *La Antigüedad novelada* (Madrid).
- 2007. 'Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus Orígenes de la novela', en "*Orígenes de la novela*": estudios, ed. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Santander), pp. 71-106 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm5918>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Genette, Gerard. 1972. *Figuras III*, trad. Carlos Manzano (Barcelona, 1989).
- Gilbert, Stuart. 1930. *El Ulises de James Joyce*, trad. Juan de la Escalera (Bilbao, 1971).
- Gómez Bedate, Pilar. 1985. *Mallarmé* (Madrid).
- Grant, Michael, Mulas, Antonia et al. 1975. *Eros in Pompeii: The Secret Rooms of the National Museum of Naples* (New York).
- Griffin, Miriam T. 1984. *Nero: the end of a dynasty* (London).
- Grimal, Pierre. 1951. *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols (Barcelona, 2008).
- Hadas, Moses. 1929. 'Oriental elements in Petronius', *American Journal of Philology*: 378-385.
- Hägg, Thomas. 1980. *The novel in antiquity*, trad. del propio autor (Oxford, 1983).
- Harlow, R. B. 1974. 'Pharmace: Petronius 107.15', *Hermes* 102: 377-377.
- Harrison, Stephen J. 1998. 'The Milesian tales and the Roman novel', *Groningen Colloquia on the Novel* 9: 61-73.
- (ed.). 1999. *Oxford readings in the Roman novel* (Oxford).
- 2009. 'Petronius's *Satyricon* and the Novel in English', en *Petronius: A Handbook*, ed. Jonathan Prag e Ian Repath (Oxford), pp. 181-197.
- Healy, William, y Healy, Mary Tenney. 1915. 'Pathological Lying, Accusation, and Swindling', *Criminal Science Monographs* 1: 1-278 <<http://www.jstor.org/stable/1144348>> [último acceso 7 mayo 2015].
- Heine, R. 1978. 'Picaresque novel versus allegory', en *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, ed. Benjamin L. Hijmans Jr. y Rudolf T. Van Der Paardt (Groningen), pp. 25-42.
- Hendry, Michael. 1994. 'Trimalchio's *Canis Catenarius*: A simple solution?', *PSN* 24.1-2: 23-24.

- Herter, Hans. 1932. *De Priapo* (Giessen).
- Hight, Gilbert. 1949. *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., trad. Antonio Alatorre (México D. F., 1954).
- Hinojo Andrés, Gregorio. 2004. 'La muerte voluntaria de Petronio (Tac. *Ann.* XVI, 18-19)', en *Lucundi acti labores: estudio en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, ed. María Teresa Amado Rodríguez et al. (Santiago de Compostela), pp. 299-308.
- Hope, Valerie M. 2009. 'At Home with the Dead: Roman Funeral Traditions and Trimalchio's Tomb', en *Petronius: A Handbook*, ed. Jonathan Prag e Ian Repath (Oxford), pp. 140-160.
- Howatson, M. C. 1989. *Diccionario de la Literatura Clásica*, trad. Antonio Guzmán Guerra et al. (Madrid, 1991).
- Hubbard, Margaret. 1974. *Propertius* (London).
- Hubbard, Thomas K. 1986. 'The Narrative Architecture of Petronius' *Satyricon*' *L'Antiquité Classique* 55: 190-212.
- Huxley, Herbert H. 1970. 'Marked Literary Inferiority in the Poems of the *Satyricon*'. *Classical Journal* 66: 69-70.
- Iglesias, Juan. 1958. *Derecho Romano*, 6ª ed. revisada (Barcelona, 1972).
- Jenkyns, Richard. 1982. *Three Classical Poets: Sappho, Catullus, and Juvenal* (London).
- Jensson, Gottskálk. (1997). 'The Recollections of Encolpius: A Reading of the *Satyricon* as Greco-Roman Erotic Fiction' (tesis, Toronto) <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp02/NQ35438.pdf>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Johnson, Paulo Donoso. 2010. 'La magia y sociedad romana en tiempos de Petronio', *Historias del Orbis Terrarum* 5: 71-83 < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3404839>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Jong, Irene J. F. de. 2001. *A narratological commentary on the Odyssey* (Cambridge).
- 2009. 'Un comentario narratológico sobre la "Odisea": principios y problemas', *Estudios Clásicos* 135: 7-28.
- Kenney, Edward J. y Clausen, Wendell V. (eds.). 1982. *Historia de la literatura clásica. II (Cambridge University): Literatura Latina*, trad. Elena Bombín (Madrid, 1989).
- Kirk G. S., y Raven, J. E. 1957. *Los filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, 2ª ed., 2ª reimp. (Madrid, 1999).
- Klebs, Elimar. 1888. 'Zur Composition von Petronius *Satirae*', *Philologus* 47, 1-4: 623-635.

- Lago, Paolo. 2011. 'Città labirintiche e " infernali" nel viaggio picaresco: da Petronio a Céline e Arbasino', *Rivista di letterature moderne e comparate* 64(4): 371-380.
- Lahue, Kalton. 1971. *Mack Sennett's Keystone: The man, the myth and the comedies* (New York).
- Leach, Edmund R. 1967. 'Cabello mágico', trad. Guadalupe González Aragón y José Hernández Prado, *Alteridades* 7(13): 91-107 (1997).
- Lethaby, William R. 1908. *Diana's Temple at Ephesus*, versión online (London) <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Turkey/_Periods/Greek/_Texts/LETGKB/Ephesus*.html> [último acceso 8 mayo 2015].
- Lewis, Charlton T., y Short, Charles. 1879. *A Latin Dictionary*, versión online (Oxford) <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0059>> [último acceso 10 mayo 2015].
- López Eire, Antonio. 2002. *Poéticas y Retóricas griegas* (Madrid).
- Lowe, Dunstan. 2012. 'Trimalchio's Wizenod Boy (Satyrice 28.4)', *The Classical Quarterly (New Series)*, 62(02): 883-885.
- Malamud, Martha. 2009. 'Primitive Politics: Lucan and Petronius', en *Writing Politics in Imperial Rome*, ed. William J. Dominik et al. (Leiden-Boston), pp. 273-306.
- Marmorale, Enzo V. 1948. *La questione petroniana* (Bari).
- Mason, Hugh. J. 1999. 'The *Metamorphoses* of Apuleius and its Greek sources', en *Latin Fiction: the Latin Novel in Context*, ed. Heinz Hoffmann (London), pp.103-112.
- McMahon, John M. 1998. *Paralysin Cave: Impotence, Perception, and Text in the Satyrice of Petronius* (Leiden).
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1873. *La novela entre los latinos* (Madrid, 1999) <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/micrositios/inicio.cmd>> [último acceso 8 mayo 2015].
- 1905. *Orígenes de la novela* (Madrid, 1999) <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/micrositios/inicio.cmd>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Merkelbach, Reinhold. 1962. *Roman und Mysterium in der Antike* (Munich).
- Momigliano, Arnaldo. 1944. 'Literary Chronology of the Neronian Age', *The Classical Quarterly* 38(3-4): 96-100.
- Monella, Paolo. 2013. 'Non humana viscera sed centies sestertium comesse (Petr. Sat. 141, 7): Philomela and the Cannibal Heredipetae in the Crotonian Section of Petronius' *Satyricon*', *Intende, Lector-Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel* 6: 223-37.

- Murgatroyd, Paul. 2000. 'Petronius," Satyricon" 132', *Latomus*: 346-352.
- Musurillo, Herbert. 1958. *Symbol and Myth in Ancient Poetry* (New York).
- Oliván Santaliestra, Lucía. 2004. 'La Alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamin y *Las Flores del Mal* de Baudelaire', *A Parte Rei* 36 : 1-20. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Pack, Roger. 1960. 'The Criminal Dossier of Encolpius', *Classical Philology*: 31-32.
- Panayotakis, Costas. 1995. *Theatrum Arbitri: theatrical elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden).
- Paoli, Ugo Enrico. 1938. 'Ancora sull'età del *Satyricon*', *Rivista di filologia classica* 66: 13-39.
- Parsons, Peter. 1971. 'A Greek *Satyricon*?', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 18(1): 53-68.
- Paul, Joanna. 2009. 'Fellini-Satyricon: Petronius and Film', en *Petronius: A Handbook*, ed. Jonathan Prag e Ian Repath (Oxford), pp.198-217.
- Pecere, Ortonzo. 1975. *Petronio: la novella della matrona di Efeso* (Padova).
- Pepe, Luigi. 1958. 'Petronio conosce l'epistolario di Plinio', *Giornale Italiano di Filologia* 11: 289-294.
- Perdrizet, Paul. 1911. *Bronzes grecs d'Egypte de la Collection Fouquet* (Paris).
- Perry, Ben E. 1967. *The ancient romances. A literary-historical account of their origins* (Berkeley-Los Angeles).
- Pervo, Richard. 1999. 'Petronius', *PSN* 29: 8.
- Petersen, Lauren Hackworth. 2006. *The freedman in Roman art and art history* (Cambridge).
- Petersmann, Hubert. 1977. *Petrone urbane Prosa. Untersuchungen zu Sprache und Text* (Wien).
- Piacentini, Ugo. 1963. *Osservazioni Sulla Tecnica Epica Di Lucano* (Berlin).
- Pinna, Tomasino. 1978. 'Un'ipotesi sul rituale di Quartilla (*Satyricon*, XVI-XXVI)', *Annali della Facoltà di Magistero: Univ. degli Studi di Cagliari* 3: 215-59.
- Plaza, Maria. 2000. *Laughter and Derision in Petronius' Satyricon: A Literary Study* (Stockholm).
- Pombo, Gabriel Antonio. 2010. *Jack el Destripador: La leyenda continúa* (Montevideo).
- Prag, Jonathan. 2006. 'Cave navem', *The Classical Quarterly (New Series)* 56(02): 538-547.
- y Repath, Ian. 2009. *Petronius: A Handbook* (Oxford).

- Prince, Susan. 2009. 'Socrates, Antisthenes, and the Cynics', en *A Companion to Socrates*, ed. Sara Ahbel-Rappe y Rachana Kamtekar (Oxford), pp. 75-92.
- Priuli, Stefano. 1975. *Ascyllus. Note di onomastica petroniana* (Brussels).
- Quesada Martín, Julio. 1996. 'Filosofía de la novela: "El Quijote" como género de la modernidad', *Revista de hispanismo filosófico* 1: 39-52.
- Raingear, Pierre. 1935. *Hermès psychagogue: essai sur les origines du culte d'Hermès* (Paris).
- Raith, Oskar. 1963. *Petronius, ein Epikureer* (Nuremberg).
- Rankin, H. D. 1969. 'Some themes of concealment and pretence in Petronius' *Satyricon*', *Latomus* 28: 99-119.
- Reardon, Bryan P. 1971. *Courants littéraires grecs: des IIe et IIIe siècles après J.C.* (Paris).
- Reynolds, Leighton D., y Wilson N. G. (eds.). 1983. *Texts and Transmission: : A Survey of the Latin Classics* (Oxford).
- Richards, Ivor. 1929. *Lectura y crítica*, trad. Helena Valentí (Barcelona, 1967) en *Textos clásicos de teoría de la literatura*, 2ª ed., ed. Mª Luisa Burguera (Madrid: Cátedra 2008), pp. 279-283.
- Richlin, Amy. 1983. *The garden of Priapus: Sexuality and aggression in Roman humor*, 2ª ed. rev. (Oxford, 1992).
- Rico, Francisco. 1970. *La novela picaresca y el punto de vista*, 6ª ed. (Barcelona, 2000).
- Rimell, Victoria. 2002. *Petronius and the Anatomy of Fiction* (Cambridge).
- 2009. 'Letting the Page Run On: Poetics, Rhetoric, and Noise in the *Satyricon*', en *Petronius: A Handbook*, ed. Jonathan Prag e Ian Repath (Oxford), pp. 65-81.
- Rodríguez Morales, Jesús. 1992. 'Petronio, *Satiricón* 61, 5-62, y la licantropía en las fuentes clásicas', en *Homenatge a Josep Alsina: Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, ed. Esther Artigas (Tarragona), pp. 221-228.
- 1999. 'Tutela Nautis e Isis Pelagia en el *Satyricon*', *Il·l. Revista de Ciències de les Religions* 4: 205.
- Romano, Alba. 2001. 'El héroe cómico', *Revista de Estudios Latinos* 1: 99-106.
- Rosenblüth, Martin Michael. 1909. *Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren* (Berlin).
- Rudd, Neil. 1982. 'Horacio', en *Historia de la literatura clásica. II: Literatura Latina* (Cambridge University), ed. Edward J. Kenney y Wendell V. Clausen (Madrid, 1989), pp. 411-447.

- Ruden, Sara Elizabeth. 1993. 'Toward a Typology of Humor in the *Satyricon* of Petronius', diss. (Harvard).
- Ruiz Yamuza, Emilia. 1986. *El mito como estructura formal en Platón* (Sevilla).
- Salgado, Ofelia Noemí. 2009. 'Mulier aperto capite (Sat. 16.3): Petronio en Cervantes', *Argos* 32: 85-109.
- Sandy, Gerald. 1999. 'Apuleius' *Golden Ass*: from Miletus to Egypt', en *Latin Fiction: the Latin Novel in Context*, ed. Heinz Hoffmann (London), pp. 68-86.
- y Harrison, Stephen. 2008. 'Novels ancient and modern', en *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, ed. Tim Whitmarsh (Cambridge), pp. 299-320.
- Sapsford, Francesca May. 2012. 'The 'Epic' of Martial', tesis (Birmingham) <<http://core.ac.uk/download/pdf/9552784.pdf>> [último acceso 21 mayo 2015].
- Saussure, Ferdinand de. 1922. *Curso de lingüística general*, trad. Mauro Armiño (Madrid, 1995).
- Schmeling, Gareth 1991. 'The *Satyricon*: The Sense of an Ending', *Rheinisches Museum für Philologie* 134: 352-377.
- 1994. 'Quid attinet veritatem per interpretem quaerere? Interpretes and the *Satyricon*', *Ramus* 23: 144-68.
- 1999. 'Petronius and the *Satyricon*', en *Latin Fiction: the Latin Novel in Context*, ed. Heinz Hoffmann (London), pp. 23-37.
- Schuster, Mauriz. 1930. 'Der Werwolf und die Hexen', *Wiener Studien* 48: 149-178.
- Scott, Munroe. 1994. *Oh, vulgar wind: a sympathetic overview of the common fart* (Toronto).
- Segura Ramos, Bartolomé. 1976. 'El tempo narrativo de la *Cena Trimalchionis*'. *Emerita* 44(1): 143-155.
- Setaioli, Aldo. 2003. 'Le due poesie in sotadei di Petronio (Sat. 23.3; 132.8)', *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 23: 89-106.
- Shumate, Nancy. 1999. 'Apuleius' *Metamorphoses*: the inserted tales', en *Latin Fiction: the Latin Novel in Context*, ed. Heinz Hoffmann (London), pp. 96-106.
- Slater, Niall W. 2009. 'Reading the *Satyricon*', en *Petronius: A Handbook*, ed. Jonathan Prag e Ian Reppath (Oxford), pp. 16-31.
- Smith, William et al (eds.). 1890. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, versión online (London) <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0063>> [último acceso 9 mayo 2015].

- Smith Jr., Warren S. 1999. 'Narrative Voice in Apuleius' *Metamorphoses*', en *Oxford readings in the Roman novel*, ed. Stephen J. Harrison (Oxford), pp. 193-216.
- Sontag, Susan. 1966. *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial (Barcelona, 1969).
- Spang, Kurt. 1979. *Fundamentos de retórica* (Pamplona).
- Stefenelli, Arnulf. 1962. *Die Volkssprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanischen Sprachen* (Vienna).
- Stöcker, Cristoph. 1969. *Humor bei Petron* (Erlangen).
- Stoichita, Victor I. 2009. *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, trad. Anna Maria Coderch (Madrid).
- Stubbe, Heinz. 1933. *Die Verseinlagen im Petron* (Leipzig).
- Sullivan, John Patrick. 1968. *The Satyricon of Petronius: A literary study* (London).
- 1976. *Propertius: a critical introduction* (Cambridge).
- Syme, Ronald. 1958. *Tacitus* (Oxford).
- Talens, Jenaro (ed.) (1978). *Elementos para la semiótica del texto artístico*, 4ª ed. (Madrid, 1988).
- Todorov, Tzvetan. 1969. *Gramática del 'Decamerón'*, trad. Mª Dolores Echevarría. (Madrid, 1973).
- 1977. *Teorías del símbolo*, trad. Francisco Rivera, 3ª edición (Caracas, 1993).
- 1978. *Simbolismo e interpretación*, trad. Claudine Lemoine y Mária Russotto, 2ª edición (Caracas, 1992).
- Torelli, Mario. 1981. *Historia de los etruscos*, trad. Teófilo de Lozoya (Barcelona, 1996).
- Toynbee, Jocelyn M. 1971. *Death and Burial in the Roman World* (Ithaca).
- Vannini, Giulio. 2007. *Petronius 1975–2005: bilancio critico e nuove proposte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht) = *Lustrum* 49.
- Vaquera Márquez, Esperanza. 1987. 'La sangre: un motivo recurrente en la *Orestíada* de Esquilo', *Habis* 18: 79-86.
- Veyne, Paul. 2005. *Sexo y poder en Roma*, trad. María José Furió (Barcelona, 2011).
- Vout, Caroline. 2009. 'The *Satyricon* and Neronian Culture', en *Petronius: A Handbook*, ed. Jonathan Prag e Ian Repearth (Oxford), pp. 101-113.
- Walsh, Patrick Gerard. 1970. *The Roman Novel*, 2ª ed. (London).
- 1974. 'Was Petronius a moralist?', *Greece and Rome (Second Series)* 21: 181-190.

- Watson, Lindsay. 2004. 'Making water not love: Apuleius, *Metamorphoses* 1.13–14', *The Classical Quarterly (New Series)* 54(02): 651-655.
- Wehrli, Fritz. 1965. 'Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur', *MH* 22: 133-154.
- Wellek, René, y Warren, Austin. 1949. *Theory of Literature*, 3ª ed. (Harmondsworth, 1963).
- Wheelwright, Philip E. 1954. *The burning fountain: A study in the language of symbolism* (Bloomington).
- Whitehead, Jane. 1993. 'The *Cena Trimalchionis* and biographical narration in Roman middle-class art', en *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. Peter J. Holliday (Cambridge), pp. 299-325.
- Winkler, John J. 1985. *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. (Berkeley).
- Zeitlin, Froma I. 1971. 'Petronius as paradox: anarchy and artistic integrity', *Transactions of the American Philological Association* 102: 631-684.

Páginas web

- AN (*Ancient Narrative*). 2015. <<http://www.ancientnarrative.com/index.html>> [último acceso 6 mayo 2015].
- DRAE (*Diccionario de la Real Academia Española*) (22ª ed.) < <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [último acceso 6 mayo 2015].
- IMDB (*Internet Movie Database*) <<http://www.imdb.com/>> [último acceso 6 mayo 2015].
- MHRA (*Modern Humanities Research Association*) < <http://www.mhra.org.uk/Publications/Books/StyleGuide/>> [último acceso 10 mayo 2015].
- Museo Nacional del Prado <<https://www.museodelprado.es/>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Nationalmuseum < <http://www.nationalmuseum.se/>> [último acceso 8 mayo 2015].
- Perseus Project <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>> [último acceso 10 mayo 2015].
- PSN (*Petronian Society Newsletter*) <<http://www.ancientnarrative.com/PSN/index.htm>> [último acceso 8 mayo 2015].
- The J. Paul Getty Museum <<http://www.getty.edu/>> [último acceso 10 mayo 2015].

Referencias audiovisuales y obras de arte

Cohen, Leonard. 'Darkness' en *Old Ideas* (Columbia, 2012, 8697-98671-2) [CD].

Dylan, Bob. 'All Along The Watchtower' en *John Wesley Harding* (Columbia, 1967, CH 90320) [SACD].

Fellini-Satyricon, dir. Federico Fellini (Italia: Produzioni Europee Associati, 1969).

Lo mío y yo (Ich und er), dir. Doris Dörrie (RFA: Neue Constantin Film, 1988).

Manhattan, dir. Woody Allen (EE. UU: United Artists, 1979).

Miniature Skeleton, bronce, s. I d. C., 6'6 cm., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Quo Vadis, dir. Mervyn LeRoy (EE.UU: MGM, 1951).

Retrato de Nerón (MC0427), escultura, s. XVII (parte del rostro antigua), 66 cm., Musei Capitolini, Roma.

Rubens, Peter Paul. *Worship of Venus* (NM 599), óleo sobre lienzo, 1628, 195 x 210 cm., Nationalmuseum, Estocolmo.

Satyricon, dir. Gian Luigi Polidoro (Italia: Cineriz 1969).

Tercer hombre, el (The Third Man), dir. Carol Reed (GB: London Film Production, 1949).

Tiziano Vecellio, *Ofrenda a Venus (P00419)*, 1518-19, óleo sobre lienzo, 172 x 175 cm., Museo Nacional del Prado, Madrid.

APÉNDICE. TABLA GENERAL DE TODOS LOS MOTIVOS ESTUDIADOS (TABLA 19)

Motivo(s)	Pasajes	Sentido simbólico
Impotencia, incapacidad amorosa		
Reafirmación de la virilidad	19.4-5, 127.10	Frustración del deseo amoroso
Impotencia (castidad)	128.7	Motivo literario como arma argumentativa
Impotencia (oportuna)	20.2-3, 23.5	Buena fortuna
Impotencia (inoportuna)	129.10, 132.8, 132.9-10, 132.11, 132.13-14, 134.9, 140.12	Muerte plena del individuo (desintegración narrativa)
Falo (potencia sexual)	92.9, 105.9	Concreción de la envidia y el deseo frustrado de Encolpio ante Ascilto
Castración	108.10	Muerte, suicidio
Besos		
Beso agradable (<i>osculum</i>)	20.8, 24.6, 98.7-8	Pureza, transparencia
	74.8, 99.4, 109.2	Neutralidad, Gitón
	109.4, 110.3	Paz
Beso inundo (<i>basium</i>)	23.4, 24.5, 31.1, 60.9	Retorcimiento moral, obscenidad
	64.11, 75.4, 41.8	Desmesura obscena, Trimalquión
Promiscuidad sexual		
Beber de copas con forma erótica	24.2	Felación, puesta en evidencia de las contradicciones de Encolpio
Atracción sexual de la clase alta por la baja	126.8-11	Insignificancia de Encolpio
Conmoción erótica	127.2-3	Falsedad, impotencia
Censura y elogio epicúreo	132.15	Deseo desmesurado
Ansiedad erótica desmesurada	140.5, 140.7-10	Arbitrariedad del deseo (Eumolpo)
Himeneo pornográfico	25.1-2, 26.4	Ruptura de las <i>mores romanas</i>
Escopofilia (voyeurismo), sadismo	140.11, 96.4	Invisibilidad, insignificancia de Encolpio
Cabellos y calvicie		
Encanecer	2.8	Decadencia del arte y la poesía
Cabello	29.4, 57.9, 29.8, 34.4	Vigor juvenil, condición de esclavo (<i>Cena Trimalchionis</i>)
	63.3, 58.5-6	Deseo sexual
Rapar el cabello	103. 1-2, 108.1	Castrar, reducir a esclavitud (paradoja: <i>Lichas</i>)
	104.5, 107.8, 107.15	Fiabilidad (vana) de las supersticiones

Motivo(s)	Pasajes	Sentido simbólico
Calvicie	27.1,15.4	Extravagancia (Trimalqui6n)
	32.2	Nostalgia falsa, vanidad
	107.7-8	Impotencia sexual
Pelucas	110.1, 110.5, 24.1, 109.9-10	Restituci6n de la libertad, rememora y anuncia la impotencia, capacidad de enga6o
Ropajes		
Atuendo de Encolpio	136.4	Naturaleza errante
Manta	11.2	Impotencia de Encolpio
Rico vestido vs. harapo	14.7, 12.5, 13.1, 15.7	Conflicto apariencia vs. realidad,
Distintos tipos de ropa	30.8, 30.11, 44.15	Progreso econ6mico
Ropa humilde del poeta	83.10, 117-2-3	Bohemia po6tica
Cintos y lazos	20.4, 21.2, 60.8	Represi6n er6tica de Encolpio
Manto de Git6n	91.8	Amor sincero
Fluidos y emanaciones corporales		
Moral escatol6gica de Trimalqui6n	47.2-7, 27.6	Decadencia moral
Orina, orinar en c6rculo (<i>circummingo</i>)	62.6, 57.3	Valor apotropaico hiperb6lico
Sudar, escupir (<i>sudare, spuere</i>)	44.9, 131.5	Valor apotropaico y nula represi6n
Ventosidades (<i>strepitu obsceno</i>)	117.12 (117.11)	Libertad opuesta a impotencia
Estornudo (<i>sternutare</i>), ronquidos (<i>stertere</i>)	98.4, 87.1	Est6mulo er6tico (Eumolpo), ausencia de restricci6n moral
Escupitajos contra Encolpio, mal aliento	132.3-4, 9.6, 128.1	Encolpio no puede vivir la vida con la misma alegr6a y libertad que los dem6s personajes
Hechiceras y ancianas		
Bruja alcahueta	7.1-3	Ingenuidad reprimida de Encolpio
Joven avejentado (<i>puer vetulus</i>) vs. vieja lega6osa (<i>anus lippa</i>)	28.4, 64.6, 95.8	Fealdad moral represora (de Encolpio fundamentalmente)
Hechiceras de Crotona: Circe y Proseleno	129.10, 131.2, 133.4, 134.1-2,	Frustraci6n

Motivo(s)	Pasajes	Sentido simbólico
Hechiceras de Crotona: Enotea	134.12, 136.1, 138.1	No es posible solucionar nada
Perros		
Perros	71.6, 74.9-10,	Simbolismo transparente: lealtad
	64.7-8, 64.6	Sentido sexual
	64.9	Naturaleza perruna de Trimalquión y Fortunata, su esposa
Perro pintado (<i>cave canem</i>) vs. perro(s) real(es)	29.1-2, 72.7-9, 40.2, 95.8	Universo de Trimalquión: lo material vence lo abstracto
		Materialización de un mal sueño, problemas cotidianos
Perros	71.6, 74.9-10,	Simbolismo transparente: lealtad
	64.7-8, 64.6	Sentido sexual
	64.9	Naturaleza perruna de Trimalquión y Fortunata, su esposa
Perro pintado (<i>cave canem</i>) vs. perro(s) real(es)	29.1-2, 72.7-9, 40.2, 95.8	Universo de Trimalquión: lo material vence lo abstracto
		Materialización de un mal sueño, problemas cotidianos
Hombre lobo		
El hombre lobo	61.1-5, 61.4, 62.13-14	Conflicto interno presente en la <i>Cena</i> entre los libertos y los <i>scholastici</i> .
		Choque entre realidad y fantasía, verosimilitud e incredulidad
Risas		
Risa de Cuartila	17.9, 18.7	Represión y sufrimiento. Amargura
Risa en la <i>Cena Trimalchionis</i>	47.5, 47.7	Represión y sufrimiento. Amargura
	56.9	Olvido por hastío
Risa	57.2, 127.1	Frustración de Encolpio ante el vigor de Ascilto, ante su impotencia a la vista de la belleza
	113.1-2	Frustración de Licas
	136.3	Alivio fugaz de Encolpio

Motivo(s)	Pasajes	Sentido simbólico
Lágrimas		
Lágrimas de Gítón	9.2, 80.3 (81.1)	Risa y burla hacia Encolpio
Lágrimas de Cuartila	17.2, 18.1, 18.2	Risa y burla hacia Encolpio
Llanto en general	54.1, 72.1-2, 101.8, 113.9	Hipocresía
	111.4, 134.5-6	Sinceridad que deviene hipocresía, futilidad de ánimo
Pintura		
Realidad estática como pintura	27.3	Relación pasiva de Encolpio con la realidad
Pintura (y écfrasis)	83.1-6	Realidad
	83.7, 88.1, 89.1	Visión mitomaniaca de Encolpio tergiversada
	46.4-5, 2.9	Decadencia
Realidad que semeja pintura viva	126.13	Vida supera al arte, impotencia de Encolpio
Poeta y poema		
Poeta (Eumolpo)	83.8-9, 90.1-2	Amplificador de la mitomanía de Encolpio
	93.3, 94.5, 113.12	Némesis, castigo del ansia de Encolpio
	115.5, 117.2, 118.3, 118.1, 1.3	Personificación de los fantasmas de Encolpio
Poema (<i>Troiae Halosis</i>)	89.1	Épica como teatro satírico
Poema (<i>Bellum Civile</i>)	118. 6, 124.2	Pausa de la acción
Dioses y misterios		
Abundancia de dioses	17.5	Actitud epicúrea
Misterios priápicos	17.3-6	Burla de la tradición religiosa misteriosa
	130.2-3, 136.12-13, 136.5, 137.2, 133.3,139.2	Torpeza cultural de Encolpio, otra faceta de su impotencia
Priápo	92.9	Ascilto y consecuente frustración de Encolpio
Templo de Venus	128.4	Cuerpo de Circe, torpeza cultural de Encolpio

Motivo(s)	Pasajes	Sentido simbólico
Súplicas	54.3, 114.5	Vanidad, falsedad
Abandono de la religiosidad	88.7, 60.7	Tiempos corrientes, decadencia relativizada
Mercurio	140.12	Auténtica personalidad de Encolpio
Tormenta		
Tormenta	114.1, 60.1	Pasión amorosa (sentido primario evidente), vaivén de la vida, teatralidad
Temor a la tormenta	108.14	Imprevisibilidad de los vaivenes de la vida
Naufragio	101.7-8, 114.10, 114.12-13,	Escapatoria paradójica (y real)
	117.7	Mentira como virtud
Proa ciega	114.3	Apagón de todo lo festivo
Licas muerto por naufragio	115.16-17, 115.17-18,	Hipocresía indolente de Encolpio
Vino y agua		
Vino Falerno	28.3, 34. 6-7, 34.10, 55.3, 48.2	Vanidad de los actores (Trimalquión especialmente)
	21.6	Vanidad de Encolpio como limitación propia
Vino	31.2	Distinción social (falsa)
	109.8	Vanidad de Eumolpo
	34. 6-7, 34.10, 41.10-12	Vacuidad, muerte en vida
	47.7, 65.7	Metáfora de risa
	105.3	Clima realista
Agua	100.1, 31.3, 34.4, 52.7, 42.1-2	Pureza y limpieza (agua), perspectiva petroniana
Muertos y sepulcros		
Entierro, herencia	42. 2-4, 45.6	Poder indómito de la vida
Muerte por represión	47.6-7	Para vivir hay que mentir

Motivo(s)	Pasajes	Sentido simbólico
Deseo de morir (Sibila)	48.8, 48.7	Amargura, moralismo
Espantajo de paja (<i>stramenticium vavatonem</i>)	63.8, 63.10	Negación de la muerte
Liberación de un esclavo <i>post mortem</i>	65.10	Liberación en vida
Sepulcro, hogar de los muertos	71.7, 71.12, 71.8, 62.4-6, 78.5, 72.1	Casa de los vivos en plenitud existencial, apoteosis de la vanidad de Trimalquión
Esqueleto articulado (<i>larua argentea</i>)	34.8	Trimalquión mismo
Actitud luctuosa (<i>Matrona Ephesi</i>)	111.12-13, 111.7-8	Goce de la vida
Colgar al marido (<i>Matrona</i>)	112.7	Alegría y goce de vivir
Marido muerto, ganso muerto, Licas muerto	137.8, 113.1-2, 114.7, 115.7-10, 115.12-14, 115.17-19	Cadáveres que inciden en un destino que no es el de Encolpio, Eumolpo y Gitón, vacuidad moral de Encolpio
Cadáveres expuestos	116.9	Vacuidad moral
Miedo a la muerte	101.2-3, 102.7	Invulnerabilidad de Encolpio, énfasis de su frustración
Comerse a los muertos	141.2	Conjunción de muerte y vida
Vagar sin rumbo		
Vagar sin rumbo (laberinto)	73.1, 27.1, 99.4, 101.11	Indefinición de los personajes (especialmente Encolpio)
Girar y volver al punto de partida	6.3-4, 6.4-7.3	Divagación intelectual, torpeza social
Llegar donde no se espera	7. 3-4, 8. 2-3, 18.6	Vigor mínimo de Encolpio, impotencia
Oscuridad	8.3, 12.1, 79.1	Pérdida de rumbo moral, confusión
	22.3	Paciencia que se agota

