



## Paisajes simbólicos de la muerte en el *Satyricon*

Antonio Curado Ferrera<sup>1</sup>

Recibido: 17/7/2019 / Aceptado: 29/11/2019

**Resumen.** Este artículo profundiza en el sentido simbólico y en el funcionamiento narrativo del motivo de la muerte en la obra de Petronio. Para ello desarrolla el análisis de su aparición reiterada en dos episodios centrales del *Satyricon*, la *Cena Trimalchionis* (*Sat.*26.7-78.8) y la conocida fábula de la *Matrona Ephesi* (*Sat.*111-112). Primeramente, se determina por qué razón la muerte es un elemento narrativo susceptible de ser interpretado simbólicamente en el texto petroniano, partiendo de ideas presentes en la teoría de la literatura. Luego, a través del estudio de los ejes de interacción de los personajes con instancias de lo fúnebre, es posible constatar el empleo de la inversión conceptual por parte de Petronio como recurso esencial de su técnica literaria. La muerte, en suma, como elemento temático del *Satyricon* cohesiona semánticamente la acción y está presente en el programa literario de Petronio a la vista de las evidencias textuales.

**Palabras clave:** muerte; simbolismo; *Satyricon*; Petronio; inversión semántica.

## Symbolic Death Landscapes in the *Satyricon*<sup>2</sup>

**Abstract.** This essay goes into detail about the symbolic meaning and narrative function of the motif of Death in the work of Petronius. For this purpose, it develops the analysis of its repeated appearance on two central episodes in the *Satyricon*, the *Cena Trimalchionis* (*Sat.*26.7-78.8) and the famous tale of the Widow of Ephesus (*Sat.*111-112) inserted into a much wider narrative context. First, it is determined why Death is a narrative element which can be read in a symbolic sense in the Petronian text, on the basis of some theories present in literary criticism. Then, thorough the detailed study of the interaction core of the main characters with funeral matters and their peculiar way of experiencing death, we can establish the theory that Petronius uses the inversed meaning as an essential literary resource for his own technique. Basically, Death as a significant semantic instance in the *Satyricon* confers unity to the plot and is really into the literary art of Petronius in the light of the body of evidence here featured.

**Keywords:** Death; Symbolism; *Satyricon*; Petronius; Inversed Meaning.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El banquete como muerte que significa vida: la *Cena Trimalchionis*. 3. Muerte y vida en el cuento de la *Matrona Ephesi*. 4. La proyección de la fábula de la *Matrona* desde su contexto narrativo. 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Curado Ferrera, A. Paisajes simbólicos de la muerte en el *Satyricon*, en *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 39 (2) (2019), 227-244.

<sup>1</sup> IES El Greco (Toledo)  
E-mail: curadoantonio@yahoo.es

<sup>2</sup> Pese a que la práctica más habitual entre la crítica de habla inglesa es nombrar a la obra en nominativo plural (*Satyricon*) prefiero mantener el nombre tradicional en el *abstract* por coherencia, pues en castellano no es tan sencillo cambiarlo. Sin duda el artículo invariable es una ventaja para el angloparlante en tales contextos filológicos. En todo caso Sullivan (1968), en su obra de referencia, emplea el nombre tradicional.

## 1. Introducción

La lectura del *Satyricon* de Petronio desde una perspectiva simbólica, esto es, atendiendo a las instancias narrativas que se repiten de forma recurrente y denotan la necesidad de ser interpretadas (Dressler 1974, 35-36, Todorov 1992<sup>2</sup>, 38), es enormemente fértil y permite penetrar en la compleja estructura literaria de tan mutilado texto<sup>3</sup>. Según Todorov (1992<sup>2</sup>, 28), para comprender las razones de cualquier proceso interpretativo hay que partir de un supuesto muy elemental 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. En tal sentido, los motivos recurrentes que aparecen en el texto petroniano son susceptibles de ser comprendidos como símbolos, no sólo por su propia reiteración en la estructura de la obra, sino porque en Petronio se subvierte el orden de cosas fundamentado en la convención cultural (Plaza 2000, *passim*).

Existen determinadas características narrativas del *Satyricon* que contradicen abiertamente este principio e invitan a ahondar en su exégesis profunda: tiene rasgos de prosa realista pero ese realismo se contradice por la deformación de las situaciones (Plaza 2000, 6-7, Musurillo 1961, 10); se trata de un texto enormemente plástico, las imágenes trasladadas a las palabras tienen un impacto tal en el lector que se perciben como vívidas (Hendry 1994); existen pasajes en los que Encolpio, protagonista y narrador, se pregunta directa o indirectamente por el significado de lo que está viendo (Rimell 2002, 33); la simbología de los poemas insertos amplifica la intensidad simbólica que le opone la propia prosa, aunque a veces es difícil determinar quién y por qué se pronuncia cada pieza poética (Connors 1998, 50). El simbolismo, en fin, está presente en la obra de Petronio sin abandonar las posibilidades expresivas de la ironía y el sarcasmo, marcas específicas de su neto tono humorístico (Baldwin 1970).

Por otra parte, la preceptiva retórica tradicional plantea una disyuntiva crucial entre dos tipos de código, uno metafórico y otro metonímico o, dicho de otra forma más clara, un lenguaje literario plenamente simbólico y otro que, teniendo cariz realista, no renuncia a las posibilidades retóricas (Brioschi, Girolamo 1988, 94). En este sentido, el *Satyricon* parece combinar ambas posibilidades: es un producto literario sumamente peculiar porque su apariencia ‘naturalista’ *avant la lettre*, producto de su retrato de ambientes suburbanos, convive con el terreno de la fantasía, lo fantasmagórico y un desarrollado sistema simbólico.

Según la clásica definición de Dressler (1974, 35-36), la cohesión semántica de un texto literario se puede lograr a través de la repetición, de palabras o de sofisticados patrones estilísticos. Para Todorov (1992<sup>2</sup>, 31), por el contrario, la recurrencia se puede interpretar en términos de parámetros simbólicos y esto es, en cierta forma, lo que hace Sullivan (1968, 232-251) cuando en su fundamental trabajo analiza los motivos eróticos que aparecen en el *Satyricon*. En este sentido, la importancia de la recurrencia del motivo de la muerte es evidente incluso en una lectura superficial del *Satyricon* (Bodel 1984, 1994, Hope 2009). Parece necesario por ello desarrollar un

<sup>3</sup> Esta es la perspectiva adoptada en mi tesis doctoral sobre Petronio (Curado Ferrera 2015), dirigida por Matilde Conde Salazar. Este artículo pretende dar a conocer sus frutos con el ejemplo de un motivo específico estudiado en aquella.

estudio sistemático de su simbolismo y los territorios donde gravita en el texto de Petronio.

A efectos de plantear una exégesis interpretativa de lo fúnebre en el *Satyricon*, es fundamental distinguir entre la propia imagería interna, acorde con las prácticas tradicionales (Hope 2009, 151-159), y la proyección que se hace de su significado hacia el receptor del texto petroniano. Petronio parece haber diseñado un plan narrativo en el que lo que menos tiene que ver con la muerte es ella misma. Al mismo tiempo, el entramado simbólico del *Satyricon* evoca el deceso moral de Encolpio<sup>4</sup> y la falta de vida de los escenarios en los que se mueve.

La originalidad del acercamiento petroniano al territorio de la muerte radica en el hecho de que dota de dinamismo una instancia de la realidad que se caracteriza por su inevitable estatismo. Así, el tratamiento de Petronio de lo fúnebre es, de forma paradójica, enormemente vitalista, como si hablar de ello implicara siempre referir su contrario, de modo que los lugares del *Satyricon* donde la trama gira en torno a lo luctuoso (*Sat.* 71.5-72.4, 115.11-20) son espacios literarios donde se contraviene lo fúnebre. Como resultado de ello, el escenario dibujado parece crear una síntesis específica de vida y muerte (Hope 2009, 142, Courtney 2001, 117) con sorprendentes resultados artísticos (Hope 2009, 159<sup>5</sup>).

## 2. Muerte que significa vida: la *Cena Trimalchionis*

Durante el desarrollo de los discursos que pronuncian los libertos en el transcurso de la *Cena Trimalchionis* (*Sat.* 26.7-78.8), encontramos una noticia necrológica. El liberto Seleuco ha estado en el funeral de un tal Crisanto, a quien elogia en expresión mimética de su ebrio estado (Boyce 1991, 77):

fui enim hodie in funus. homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebulliit. modo modo me appellauit. uideor mihi cum illo loqui. heu, eheu. utres inflati ambulamus. minoris quam muscae sumus, <muscae> tamen aliquam uirtutem habent, nos non pluris sumus quam bullae. (*Sat.* 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 odres inflados. Somos de menor valor que las moscas, las moscas por lo menos tienen alguna virtud, nosotros no somos más que pompas<sup>6</sup>.

La referencia al funeral de Crisanto sirve para añadir materia a las reflexiones que Trimalquión va a ir desgranando sobre la levedad de la vida. En este caso encontramos además un elogio sintetizado en el uso de epítetos populares, como el diminutivo de *bonus*, *bellus* (Smith 1975, 99). Ciertamente, el parco encomio provoca que

<sup>4</sup> *Sat.* 94.8, 114.8-9, 132.8-11.

<sup>5</sup> «The *Satyrica* 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».

<sup>6</sup> Todas las traducciones incluidas en este trabajo son mías salvo que se indique lo contrario. Para el texto de Petronio sigo la edición de Müller (1995<sup>4</sup>).

adoptemos una actitud distante hacia tal palabrería, pero no sin dejar de advertir que el entorno es baldío en lo emocional. El lamento es estéril porque sólo sirve para que el orador improvise un discurso de retórica vacua, un ejercicio impreciso y caracterizador en el peor de los sentidos<sup>7</sup> (Boyce 1991, 77-78).

Pero el parlamento de Seleuco no es la única vez en la que se contraponen la idea de un fallecimiento al poder de una vida plena: *ferrum optimum daturus est, sine fuga, carnarium in medio, ut amphitheatrum uideat. et habet unde: relictum est illi sestertium trecenties, decessit illius pater* (Sat.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 de dónde: le quedaron treinta millones de sestercios, su padre se murió”.

En este último pasaje, pronunciado por Equión, se aprecia una gradación estilística. Para el orador una herencia es más importante que la muerte. Antes de decir que el padre de un tal Tito ha muerto, afirma que ha heredado de él una importante cantidad. El proceso se desvirtúa invirtiendo la lógica discursiva. Es más, de cómo percibamos la actitud de Equión se infiere la solución a un problema textual que sigue sin arreglarse por completo. En efecto, el texto se continúa así en la edición de Müller (1995<sup>4</sup>): *relictum est illi sestertium trecenties, decessit illius pater. male! ut quadringenta impendat, non sentiet patrimonium illius, et sempiterno nominabitur* (Sat.45.6) “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 entender el adverbio *male*: Smith (1975) lo marca con la *crux philologica*, pero Müller (1995<sup>4</sup>) opta por aislar el adverbio, de modo que en la traducción que hacemos queda como una exclamación que se puede interpretar de dos maneras: bien que Equión está lamentando la suerte del finado, bien que la interjección es irónica, esto es, “malo porque se murió” o “malo ya 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 (1958<sup>4</sup>), o sugerir que está unido a *impendat* como hace el propio Smith (1975). En el primer caso no parece que el significado varíe demasiado<sup>8</sup> pero en el segundo Equión estaría haciendo una valoración moral sobre el gasto bastante impropio (Schmeling 2011, 185). Así, en este contexto, lo más lógico, de acuerdo con el papel simbólico de la muerte, es entender ironía en las palabras de Equión. Lo de menos sería mantener la exclamación de la edición de Müller (1995<sup>4</sup>) o poner *male* en relación con *decessit*. En ambas interpretaciones prevalece el valor del dinero sobre la esterilidad de la muerte.

En otro pasaje vemos cómo Trimalquión pone en conexión la sinceridad con la muerte: *credite mihi, anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. multos scio sic periisse, dum nolunt sibi uerum dicere* (Sat.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 (Bajtin 1987, 250-304). Las flatulencias se asimilan a decir la

<sup>7</sup> El ambiente proyectado por este esbozo patético de discurso, una atmósfera opresiva donde los actores parecen merodear como muertos en vida es un rasgo determinante en la percepción contemporánea de Petronio (Pervo 1999, Sullivan 1968, 246, Gagliardi 1993, 174-179).

<sup>8</sup> Es la versión que siguen Rubio (1978) y Díaz y Díaz (1990<sup>2</sup>), dando a *male* respectivamente un valor moral y otro más físico: “su padre tuvo la desgracia de morir” (Rubio), “se murió su padre de mala manera” (Díaz y Díaz).

verdad, de modo que se establece una ecuación metafórica: ser sincero implica vida frente a la represión en forma de mentira que conduce a la muerte (*dum nolunt sibi uerum dicere*). En la expresión trimalquionesca el valor del reflexivo *sibi* es enfático: el anfitrión de la *Cena* ha construido un universo donde la lealtad con uno mismo es preponderante. Dado que la bravuconería del rico liberto va pareja a su desmedida vanidad, a la máxima de Trimalquión se le puede ver valor simbólico inverso: los grandes mentirosos son los que sobreviven.

Así, desconocemos si es verdad que Trimalquión visitó a la Sibila de Cumas<sup>9</sup>: *nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω* (*Sat.*48.8) “pues a la Sibila yo en persona con mis ojos en Cumas la vi colgada en una botella, y cuando los niños le decían: ‘Sibilla, che cosa vuoi?’, ella respondía: ‘Morire voglio’”. Si optamos por aceptarlo, convendremos con Courtney (2001, 97) que la única explicación racional a ello es que una especie de reclamo turístico habría engañado verdaderamente a Trimalquión. La historia de la Sibila tiene proyección en diversos folclores<sup>10</sup> y evoca un conflicto torpe, el de quien vive para siempre pero olvida que también hay que desear la eterna juventud. La voluntad de morir de la Sibila es una rúbrica de las contradicciones de una vida inmortal y apela a la necesidad de la muerte misma.

Por otra parte, la muerte desde una perspectiva mágica se retrata en la respuesta de Trimalquión (*Sat.*63.1-2) al cuento del hombre lobo que narra Nicerote (*Sat.*61.6-62). El rico liberto se afana por enfatizar la veracidad de la historia de éste: *scio Nicerotem nihil nugarum narrare: immo certus est et minime linguosus* (*Sat.*63.1) “sé que Nicerote no dice tonterías: antes bien es digno de fiar y poco dado a la palabrería”. Posteriormente, Trimalquión narra la historia de la muerte de un joven esclavo en el tiempo en el que él también lo era. Unas brujas (*strigae*) aparecen (*Sat.*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 uauatonem*):

nos cluso ostio redimus iterum ad officium, sed dum mater amplexaret corpus filii sui, tangit et uidet manuciolum de stramentis factum. non cor habebat, non intestina, non quicquam: scilicet iam puerum strigae involauerant et supposuerant stramenticium uauatonem. (*Sat.*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 habían arrebatado al niño y puesto en su lugar un espantajo de paja.

Pese a las naturales dudas y confusiones que suscita el hápax *uauatonem* (Schmeling 2011, 263), el sentido es claro. Las *strigae* funcionan de manera distinta a lo normal: solían dejar la piel hueca de carne y sangre (Smith 1975, 177) pero en esta

<sup>9</sup> 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. El texto es, tal vez, el pasaje más conocido del *Satyricon* (Sullivan 1968, 256) dado el empleo que de él hace T.S. Eliot al principio de *The Waste Land*.

<sup>10</sup> Así en el germánico (Smith 1975, 132).

ocasión dejan en lugar del niño algo inesperado (Schuster 1930, 174). Petronio está aquí sugiriendo que la historia de Trimalquión es falsa por improbable, no ya a causa de su naturaleza, sino por su excepcionalidad. Dicho de otra manera, recurre al simbolismo del *uauatonem* para decir 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 degenerativo (*numquam coloris sui fuit*) y muere entre delirios. La doble salida narrativa queda enfatizada por el papel introductor del adverbio *ceterum*: *ceterum baro ille longus post hoc factum numquam coloris sui fuit, immo post paucos dies phreneticus periit* (*Sat.* 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 Celso (*Med.* 3.18-19). Bien en delirio (*phrenesis*), melancolía (*tristitia*) o locura, sea por error de los sentidos o de la mente según Celso (*ibid.*), la pérdida del juicio en el momento extremo representa *per se* la negación de la conciencia de la muerte. Vemos así que el hecho de que un hombre fuerte, como el capadocio de la fábula, pueda morir enajenado confluye en el propio curso de la historia con elementos contextuales que potencian la alteridad de lo narrado. Aquí es obvio: el espantajo y el difunto capadocio fuera de sí dicen lo mismo, la muerte es externa al proceso narrativo del universo del *Satyricon*.

Otro ejemplo de inversión del proceso natural de la muerte, dentro de las coordenadas simbólicas del *Satyricon*, lo encontramos en el parlamento de Habinas a su regreso de una ceremonia fúnebre, no de un entierro, sino del recuerdo del noveno día, *nouendiale* (Toynbee 1971, 51):

Scissa lautum nouendiale seruo suo misello faciebat, quem mortuum manu miserat. et puto, cum uicensimariis magnam mantissam habet; quinquaginta enim millibus aestimant mortuum. sed tamen suauiter fuit, etiam si coacti sumus dimidias potiones supra ossucula eius effundere. (*Sat.* 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 manumite al esclavo una vez muerto. 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* existía un vínculo afectivo bastante importante entre dueño y esclavo (Mart. 1.101<sup>11</sup>).

<sup>11</sup> *Illa manus quondam studiorum fida meorum / Et felix domino notaque Caesaribus, / Destituit primos uiridis Demetrius annos: / Quarta tribus lustris addita messis erat. / Ne tamen ad Stygias famulus descenderet umbras, / Ureret implicitum cum scelerata lues, / Cauimus et domini ius omne remisimus aegro: / Munere dignus erat conualuisse meo. / Sensit deficiens sua praemia meque patronum / Dixit ad infernas liber iturus aquas.* “Aquella mano en otro tiempo confidente de mis tareas y venturosa para su dueño y conocida de los Césares, el joven Demetrio, fue desposeído de sus años en flor: a sus tres lustros se habían añadido cuatro cosechas. Sin embargo

Sin embargo, esta apreciación –que también tiene un fundamento filológico importante, la repetición de *mortuum*– no tiene en cuenta el universo transgresor del *Satyricon*. La alteridad de los actores respecto a la muerte y la desnaturalización del proceso permite giros de este estilo: Escisa libera a su esclavo, según la tesis que defiende, porque verdaderamente da igual que esté muerto.

El culmen de este clima fúnebre, donde la muerte sólo lo parece pero no lo es, lo encontramos en la disparatada escena del sepulcro de Trimalquión (*Sat.* 71.5-72.4). Trimalquión y Habinas pergeñan uno de los monumentos romanos más famosos a pesar de su inexistencia (Hope 2009, 141). Con él se legitima la lábil frontera entre realismo y bruma onírica que caracteriza buena parte del texto del *Satyricon*<sup>12</sup>.

He aquí el conflicto inherente a la moral fúnebre de Trimalquión: cuando se piensa en la muerte se está pensando en la vida. En tal contexto, el mausoleo del anfitrión del banquete subraya la naturaleza simbólica de todo el entramado significativo de la *Cena*. Bodel (1994, 243) considera que la casa misma simboliza un enorme sepulcro poblado por individuos no desde siempre libres y que sufren un aislamiento del grueso de la población. La muerte aniquila los logros de libertos que han crecido de la nada al todo y, por ello, necesitan un monumento que perpetúe su recuerdo.

El paralelismo entre casa y mausoleo se subraya con la insistencia de Trimalquión por establecer conexiones formales entre las viviendas de los vivos y las de los muertos: *omne genus enim poma uolo sint circa cineres meos, et uinearum largiter. ualde enim falsum est uiuo quidem domos cultas esse, non curari eas, ubi diutius nobis habitandum est* (*Sat.* 71.7) “en verdad todo tipo de frutas y de viñas en abundancia quiero alrededor de mis cenizas. Desde luego es absurdo que un vivo tenga casas cuidadas y no se preocupe de éstas donde hemos de habitar largo tiempo”.

A través del anafórico *eas* se formaliza la equivalencia entre sepulcro y casa. Sobre este sistema referencial, Schmeling (2011, 296) presenta una inscripción (*CIL* vi. 27788) que refleja la ideología subyacente. En Petronio 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 diues, 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 de su monumento:

C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. huic seuiratus absenti decretus est. cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. pius, fortis, fidelis, ex paruo creuit; sestertium reliquit trecenties, nec umquam philosophum audiuit. uale: et tu. (*Sat.* 71.12)

---

procuré que no descendiese esclavo a las sombras del Éstige, y cuando la terrible enfermedad, después de apoderarse de él, le consumía, hice cesión al enfermo de todos mis derechos de dueño: era digno con mi generosidad de haberse curado. Al morir se dio cuenta del favor que había recibido y en el momento de dirigirse libre a las aguas infernales me llamó «patrón»». (trad. de Dulce Estefanía [1991])

<sup>12</sup> Hope (2009, 141-142) describe a la perfección la obsesiva mente luctuosa del liberto y su puesta en escena como la máscara de un individuo que dispone todo para el último viaje sin prepararse a sí mismo: «On the surface, Trimalchio has thought, it would seem, of everything: his tomb, his epitaph, and even the details of the funeral ... Trimalchio neglects the moral and spiritual preparations which were the characteristics of the truly wise man».

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 original<sup>13</sup> sentencia lacónica que corona el texto. En efecto, aunque Trimalquión ha mostrado pretensión cultural en sus parlamentos (*Sat.* 34.10, 39.4, 55.3), se sitúa en una perspectiva moral en la que no procede prestar crédito a quien se afana en adiestrar para la muerte. Para el liberto ‘no escuchar a los filósofos’ significa ‘no hacerles caso’ y, en este contexto, supone en gran medida desprestigiar el sentido de la experiencia mortal. Trimalquión desdeña las enseñanzas didácticas que intentan ponerse por encima de su desafortunada visión de la existencia.

Así el episodio del testamento y sepulcro de Trimalquión es el 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 liviandad moral del nuevo rico. Por ejemplo, los escabrosos excursos que adornan su última voluntad:

et ideo ante omnia adici uolo: “hoc monumentum heredem non sequatur”. ceterum erit mihi curae ut testamento caueam ne mortuus iniuriam accipiam. praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat. (*Sat.* 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 a hacer caca a mi sepulcro.

El detalle cómico 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): *homo meus coepit ad stelas facere, sed ego <pergo> cantabundus et stelas numero* (*Sat.* 62.4) “mi colega empezó a obrar al lado de las tumbas, pero yo voy canturreando y contando las lápidas”. El hombre lobo hace junto a los sepulcros exactamente lo que Trimalquión no quiere que haga el *populus* en el suyo. Todo el sentido apotropaico de la anécdota en la fábula parece difuminarse ante el peculiar sentido del decoro *post mortem* del anfitrión. Pero conforme a la idea que aquí definiendo esto es normal: si aquí se sublima el componente teatral de la farsa trimalquionesca, no es porque la tragicomedia se vea consumada en un entorno teatral, sino porque Trimalquión está haciendo un diseño de escenario en un tempo planificado con minuciosidad y donde todo funciona exactamente al revés de lo que dicta la lógica.

En conexión con todo ello, además, hay que ubicar el episodio de la *larua argentea* que sirve para que Trimalquión haga una reflexión sobre la brevedad y fútil condición de la vida humana: *potantibus ergo et accuratissime nobis lautitias mirantibus laruam argenteam attulit seruus sic aptatam, ut articuli eius uertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur* (*Sat.* 34.8) “así, mientras bebíamos y nos admi-

<sup>13</sup> 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).

rábamos 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 anticipación narrativa de lo que sucede en el sepulcro de Trimalquión (Hubbard 1986, 196), pues al leer la parte final de la *Cena* en conexión con ella parece clarificarse la intención de Petronio al llevar a la mesa el esqueleto: Trimalquión es un personaje mecánico que, en vida, manifiesta una teatral voluntad por parecer nada aparentando todo. Tan desafortunada oposición hace que se amplifique su estulticia y vanidad. La aparición de aquel fanteoche subraya el carácter de marioneta de los personajes incluidos en la farsa. Es un símbolo de ellos mismos. Y lo más interesante es que, al final, puede verse que Trimalquión desempeña, dentro de su propio terreno, el papel que Petronio se reserva en el suyo: el de autor de personajes dominados por una fuerza que constriñe una libertad a la que sólo pueden aspirar mediante el subterfugio de los placeres mundanos.

Por último, el manejo ‘omnividente’ (Segura Ramos 1976, 154) de la situación por parte de Trimalquión disimula la actitud de Encolpio como narrador durante esta parte de la *Cena*. Esta ‘ausencia’ permite que el mal gusto del anfitrión quede a juicio del lector, le da la oportunidad de explayarse y desnudar la insociabilidad que caracteriza el modo de ser de Trimalquión. El narrador es incapaz de humillar con su 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 Habinas, tota denique familia, tanquam in funus rogata, lamentatione triclinium impleuit. immo iam coeperam etiam ego plorare. (*Sat.* 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 de la estupidez de aquéllos, como demuestra el sentido inverso de sus palabras. Si la escena fuera realmente patética, no podría estudiarse como farsa, y lo que hace que lo sea es la completa ausencia de emoción, proporcionada por el conocimiento que tenemos de las excentricidades de Trimalquión.

Pero desde otro nivel de lectura es posible buscar las raíces de la comicidad en la actitud de Petronio respecto a su narrador. Las lágrimas de Encolpio, que pueden considerarse irónicas, pero también consecuencia de su ebriedad, provocan que éste quede en evidencia como monigote cómico. 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 de empatía, hacia cualquiera de los actores.

### 3. Muerte y vida en el cuento de la *Matrona Ephesi*

La narración de la fábula milesia de la *Matrona Ephesi* (*Sat.* 111-112) es, de manera inequívoca, un perfecto microcosmos de la concepción simbólica de la muerte en Petronio (Anderson 2004<sup>2</sup>, 55, Conte 1996, 107). Y obsérvese que no he dicho ‘la fábula’ sino ‘la narración de la fábula’. En efecto, aunque es normal citar el relato como un fragmento independiente del *Satyricon* y el licencioso cuento tiene una tradición distinta (*Phdr.App.* 15), la riqueza literaria de la *Matrona* petroniana no se puede aprehender en plenitud sin atender al contexto narrativo: el cuento lo narra Eumolpo, el poeta amigo de Encolpio, durante la travesía en el barco de Licas (*Sat.* 100-115) y antes de la tempestad que producirá la muerte de éste (*Sat.* 114.5-6, 115.11) (Pecere 1975, 40, Rimell 2002, 129). El talento narrativo de Eumolpo no es poco y, de hecho, su relato es recibido con regocijo (*Sat.* 113.1) a diferencia de su poesía (*Sat.* 90.1). Sin embargo, Encolpio no pondera esta virtud, tampoco el propio Eumolpo se jacta de ella. Es como si esta facundia fuera un atributo secundario: lo que lo caracteriza como personaje es su nulo valor como poeta. En su carácter se concreta la dicotomía entre prosa y poesía expresada a menudo formalmente en el curso del *Satyricon* con la aparición de fragmentos poéticos (Courtney 2001, 73).

El cuento de la *Matrona Ephesi* es en este sentido un espejo microscópico de los principios generales de la obra de Petronio. La ventaja de su breve extensión es, de este modo, el hecho de que permite observar de manera concisa las derivaciones simbólicas del ambiente licencioso predominante, así como el empleo del motivo de la muerte como epítome de los procedimientos subversores que caracterizan la arquitectura del *Satyricon*. 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 anecdóticamente (*Phdr.App.* 15.12-13)–, asimilado por artificio literario a la Ana virgiliana (*Verg.Aen.* 4.31-53) y, por otra, la parodia del uso convencional del género de la *consolatio*.

Respecto al primer aspecto, el paralelismo entre el texto de Petronio y el de Virgilio no es sólo temático, sino formal, pues Eumolpo introduce versos virgilianos (*Verg.Aen.* 4.34, 38-39) en la diatriba que la criada dirige a la matrona (*Sat.* 111.12, 112.2). El efecto es sorprendente porque la referencia épica (Finkelpearl 1998, 144) está inserta en el ambiente licencioso de una historia milesia (Harrison 1998, Pannayotakis 2009, 54<sup>14</sup>).

El cruce de Virgilio con la milesia tiene varias derivaciones, primero porque refuerza el obsesivo marco referencial literario de Encolpio, luego porque el conflicto entre drama y espíritu burlesco es paralelo a la doble vía semántica escogida por Petronio: ‘castidad vs. liviandad’, ‘muerte y duelo vs. vida y goce amoroso’. Observemos qué sucede en el pasaje de más neto color virgiliano: *id cinerem aut manes credis sentire sepultos? uis tu reuiuiscere? uis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui? ipsum te iacentis corpus admonere debet ut uiuas* (*Sat.* 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 permi-

<sup>14</sup> «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* ... but also that he upsets literary hierarchy by bringing high epic into the seedy world of Milesian tales».

ta, tras librarte de tu femenino divagar? El mismo cuerpo del yacente debe animarte a vivir”.

La cita virgiliana está modificada de forma deliberada –sustituyendo *curare* por *sentire*– para aumentar su sentido epicúreo, la invitación a sentir la plenitud de la vida en conflicto con la actitud luctuosa de la matrona (Schmeling 2011, 431). Y no debemos olvidar que el auditorio de Eumolpo conoce la cita, que la osadía sacrilega del narrador prepara al receptor para la salaz resolución de la tensión amorosa entre el *miles* y la viuda: ese choque virulento entre luto fúnebre y pasión vital retratado perfectamente por Fellini en su adaptación cinematográfica<sup>15</sup>.

El atrevimiento es tan llamativo que capta la atención del lector y provoca un giro en el modo de presentar el conflicto, previsible pero no por ello menos divertido (Pecere 1975, 99). El implícito epicureísmo virgiliano 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 uiuas*), a diferencia del Siqueo virgiliano que es sólo memoria de la reina de Cartago (Verg. *Aen.* 4.20-21). Y todavía más si establecemos un paralelismo entre la cueva donde se consuma el amor de Dido y Eneas (Verg. *Aen.* 4.124) y el sepulcro donde la matrona vela el cuerpo sin vida de su esposo (*positumque in hypogaeo Graeco more corpus [Sat.111.2]* “dispuesto en un hipogeo el cuerpo según la costumbre griega”).

En cuanto al segundo aspecto llamativo de la técnica narrativa de Petronio en el relato, la parodia del género consolatorio (Pecere 1975, 77-78), es digno de notarse que los ecos senecanos (Sen. *Dial.* 6.1-3) impregnan el proceder del soldado una vez pasado el impacto de la belleza de la viuda:

descendit igitur in conditorium, uisique pulcherrima muliere primo quasi quodam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit. deinde ut et corpus iacentis conspexit et lacrimas considerauit faciemque unguibus sectam, ratus scilicet id quod erat, desiderium extincti non posse feminam pati, attulit in monumentum cenulam suam coepitque hortari lugentem ne perseueraret in dolore superuacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum [sed] et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem reuocantur. (*Sat.* 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, 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 arrojara 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 introducida por Eumolpo con una expresión sintética (*coepitque hortari lugentem*) y se desarrolla en estilo indirecto. Schmeling (2011, 430) ha

<sup>15</sup> 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).

observado agudamente que no escuchamos la voz del soldado, a diferencia de lo que sucede con la viuda y la criada. Este uso de la voz es sorprendente, dado que el *miles* adopta el rol de espectador a diferencia de las dos mujeres. Por ello es más interesante el hecho de que la *consolatio* sea una instancia narrativa salida del curso de las palabras de Eumolpo: se refuerza la ironía y el distanciamiento del autor con la práctica consolatoria (Pecere 1975, 80-81). Así, Petronio lleva el conflicto hacia un terreno que trasciende lo erótico porque el contexto referencial se extiende más allá de lo milesio. Tal contrapunto viene 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, 73)– y la repentina constatación de su situación.

Todo en el cuento está destinado a su ingeniosa resolución. Durante toda la narración Eumolpo ha ido enfatizando las dos virtudes de la viuda –*forma* (Sat.112.4) y *pucliticia* (Sat.111.1)– allanando el camino para que el soldado se vea atraído por ellas. Es evidente que llegados al extremo final casi son intercambiablos, si es que aceptamos que la hermosura va, en el contexto de la milesia, aparejada al goce del amor. El cuerpo del condenado que debía vigilar el soldado desaparece<sup>16</sup> y, ante el riesgo de perder a su nuevo amante, la matrona se revuelve afirmando, en estilo directo, lo que en opinión de Schmeling (2011, 430) es «one of the most stunning sentences in the *S.*»: *malo mortuum impendere quam vivum occidere*” (Sat.112.7) “prefiero colgar a un muerto antes que matar a un vivo”. 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<sup>17</sup>).

En todo caso en este opresivo contraste no hay razón para buscar más inversión que la que hemos visto que se ha producido en la, primero, triste, luego, ufana mujer. Sin embargo, el hecho de que el marido muerto se haya considerado una invitación a vivir: *ipsum te iacentis corpus admonere debet ut vivas* (Sat.111.12) “el mismo cuerpo del yacente debe animarte a vivir”; y de que el *miles* corra el riesgo de cruzar una línea indeseable por ella, sugiere una perversión y viene a reafirmar otra vez la idea de que muerte y vida simbolizan en Petronio, respectivamente, su contrario.

La fábula milesia de la *Matrona Ephesi* es así 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 procesos narrativos de la obra entera, habremos de convenir que tal perversión simbólica ha de proyectarse en toda ella. Y así es, siendo Conte mismo (*ibid.*) quien apunta a paralelismos expresos, como el episodio de los gansos y Enotea (Sat.136.4-137.8), donde el animal muerto desempeña el papel del marido y la sacerdotisa el de la matrona. Incluso textualmente se aprecia el paralelismo cuando la sacerdotisa afirma: *itaque dabimus operam ne quis hoc sciat. tu modo deos roga ut illi facto tuo ignoscant* (Sat.137.8) “así que procuraremos que nadie sepa esto. Tú procura pedir a los dioses el perdón por lo que has hecho”.

<sup>16</sup> 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, esto es, se da cuenta de que no es el mismo y por lo tanto la estratagema no tendría sentido alguno. Eumolpo tiene más interés por provocar la risa que por infundir veracidad a su relato.

<sup>17</sup> «La sprezzante crudezza dei sostantivi *mortuus* e *vivus* in riferimento ai suoi *carissimi homines* ... infonde nuova arguzia al topico motivo aneddotico della sostituzione, che affiora nel passo in seguito alla scelta della matrona».

#### 4. La proyección de la fábula de la *Matrona* desde su contexto narrativo

Es posible, así, explicitar esta concepción de la fábula como microestructura de todo el *Satyricon*, pero el tratamiento simbólico de la muerte puede aprehenderse con la narración contigua al cuento de la *Matrona*, la de la peripecia del barco de Licas (*Sat.* 100-115). Es llamativa en especial la reacción de los receptores de la narración de Eumolpo:

risu excepere fabulam nautae, [et] erubescere non mediocriter Tryphaena uultumque suum super ceruicem Gitonis amabiliter ponente. At non Lichas risit, sed iratum commouens caput ‘si iustus’ inquit ‘imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci’. (*Sat.* 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, debió devolver 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 su modo de actuar anuncia su destino fatal, porque se ve identificado con el cuerpo sin vida del marido (Plaza 2000, 185), primero en un sentido simbólico, luego literal, una vez que la tempestad dé con su cuerpo en la playa (*Sat.* 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 ... riconosce nel marito fatto becco e appeso alla croce la sua controfigura».

Trifena, por el contrario, se ruboriza. Esta forma de actuar se corresponde también con lo que le sucede durante la tempestad, cuando está a punto de perecer pero es salvada por sus esclavos (*Sat.* 114.7). Su rubor al finalizar el cuento denota una cierta afección por lo escuchado, pero no incomodidad. 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 es la misma que en el momento anterior sí acaba con Licas (*Sat.* 114.5-6, 115.11). Éste 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 dentro de la trama, los personajes parecen inmunes a ella.

Conforme a esta ‘invulnerabilidad’ de Encolpio, Eumolpo y Gitón, 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 (*Sat.* 115.6-20). Durante esta escena, reminiscente de Ovidio (*Met.* 11.715-725), 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 apelar a la inexistente *fides* de la naturaleza, inciden en el choque que existe entre los vanos deseos del ser humano y el capricho de aquélla. En el discurso de Encolpio se opone sistemáticamente el pensamiento de que hay alguien vivo con la cruda realidad:

postero die cum poneremus consilium cui nos regioni crederemus, repente uideo corpus humanum circumactum leui uertice 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 uota [magnarum cogitationum]’. (*Sat.* 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 éste, 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; sea como sea, a alguien dejó a quien dio un beso al partir. Éstas son las ideas de los hombres, éstos los deseos [de grandes pensamientos]”.

Justo después, Encolpio descubre que el individuo en cuestión es Licas. Ese hecho sirve para que el joven abunde en su lamento. Pero no debemos olvidar que, al no saber antes 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 que enfatiza su vacuidad moral. Inicialmente lamenta 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 uires imperii tui, de tam magna naue ne tabulam quidem naufragus habes. ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete’. (*Sat.* 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? ¿Dónde tu poderío? Has sido expuesto a peces y bestias tú, que hace poco te jactabas de la fuerza de tu imperio, de tan gran barco como naufrago te queda apenas una tabla. Marchad ahora mortales y colmad vuestro pecho de grandes ideas”.

Observamos cómo Encolpio se dirige inicialmente al difunto que tenía una compleja relación con él. Pero tan impostado lamento en seguida se desvirtúa 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 paralela a otras del estilo de la expresión *i nunc et* (*Sen. Dial.* 10.12.8) y, si esto es así, es obvio que el imperativo vuelve a desviar la atención del foco del lamento hacia la suerte de retórica vacua que Encolpio ensaya aquí. No hay ninguna empatía por el cadáver. Es una excusa para que el protagonista del *Satyricon* juegue 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 uentura sunt. ferae tamen corpus lacerabunt. tamquam melius ignis accipiat; immo hanc poenam grauissimam credimus, ubi seruis irascimur. quae ergo dementia est, omnia facere, ne quid de nobis relinquat sepultura? (*Sat.* 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 ésta, hacer todo lo posible para que la sepultura no deje nada de nosotros?

Estas palabras vacías tienen así dos funciones: enfatizar la insustancial relación de Encolpio y los demás con la muerte y anunciar los futuros acontecimientos de Crotona, el lugar al que llegan finalmente. Esto último es evidente en el eco fraseológico de este texto en las palabras del campesino (*uilicus*) que les explica dónde han ido a parar: *‘adibitis’ inquit ‘oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadauera quae lacerantur aut corui qui lacerant’* (*Sat.*116.9) “entraréis –dijo– en una ciudad que parece 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 *cadauera quae lacerantur aut corui qui lacerant* de aquí pero, en este caso, la frase se imbrica en un discurso desprovisto de la autoimpuesta retórica de Encolpio. Se anuncia la depravación moral de Crotona en los mismos términos en los que Encolpio antes había lamentado el sino de Licas. Courtney (2001, 177) remarca cómo la insustancialidad de aquel discurso de Encolpio 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: *‘miserere’ inquam ‘morientium, id est pro consortio studiorum commoda manum; mors venit, quae nisi per te <non> licet, potest esse pro munere’* (*Sat.*101.2) “compadécete –dije– de quienes están muriendo, esto es por nuestro común interés, échanos mano; llega la muerte y, salvo que tú no lo creas oportuno, puede ser una suerte de ofrenda”.

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 soldado que goza de los favores de la viuda, trasunto de la vida misma. Se van librando de la muerte no sólo por el curso de las cosas diseñado por Petronio, sino porque la muerte es antitética con la naturaleza 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 uacuum impendere ne uos quidem existimo uelle* (*Sat.*102.7) “pues poner en juego vuestra alma como cosa sin valor por nada, ni siquiera vosotros creo que lo queréis”.

Ese *ne uos quidem existimo uelle* es 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 por el viejo poetaastro. El abrupto final del *Satyricon* nos muestra cómo el enredo de los cazadores de herencias en Crotona es llevado por Eumolpo, en su pantomima, a un límite extremo: *omnes qui in testamento meo legata habent praeter liberos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint* (*Sat.*141.2) “todos los que en mi testamento tengan algo destinado, excepto mis liberos, 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, que en el total 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 pero ahora desde una perspectiva social inversa: Eumolpo es un fuera de la ley sometido a vaivenes de la fortuna que tienen difícil congruencia con la vida.

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 así y no de otra forma, a saber, la metáfora de los cazadores de herencia como aves depredadoras (*Sat.* 116.9) y la coherencia de tal clase de muerte con Pitágoras en la ciudad que albergó su escuela (Monella 2013, 226). No puede ser una coincidencia que la madre de los niños de quienes Eumolpo actúa como preceptor se llame Filomela (*Sat.* 140.1), como la protagonista de uno de los más conocidos mitos antropofágicos de la antigüedad clásica (*Ov.Met.* 6.412-674). Ya Rimell (2002, 171) aprecia el paralelismo: al igual que Tereo abusa de la joven Filomela, Eumolpo abusa de la hija de esta Filomela –de proveccta edad en Petronio– y sería 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 está figurado, 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 la evocación mitomaniaca del narrador Encolpio refuerza esa idea. El plan narrativo de hacer desaparecer los límites convencionales es el predominante (Monella 2013, 233), no sólo en la semántica simbólica de lo fúnebre y mortuorio, sino en todo el *Satyricon*. Y acaso la entrega del cuerpo de Eumolpo sea la sublimación de este principio. Eumolpo 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*.

## Referencias bibliográficas

- Anderson, G. (2004<sup>2</sup>), «The Novella in Petronius», en Hofmann, H. (ed.), *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, Londres-Nueva York, Routledge, 52-63.
- Bajtin, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad (ed. original 1965).
- Baldwin, B. (1970), «Capping the Boar», *PSN* 1/2, 3.
- Bodel, J. P. (1984), *Freedmen in the “Satyricon” of Petronius*, Ann Arbor, University of Michigan.
- (1994), «Trimalchio’s Underworld», en Tatum, J. (ed.) *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 237-259.
- Boyce, B. (1991), *The language of the freedmen in Petronius’ Cena Trimalchionis*, Leiden, Brill.

- Brioschi, F., Girolamo, C. (1988), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel (ed. original 1984).
- Bücheler, F. (ed.) (1869), *Petronii Arbitri Satirarum Reliquiae*, Berlín, Weidmann.
- Connors, C. (1998), *Petronius the poet: verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Conte, G. B. (1996), *The hidden author: an interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- Courtney, E. (2001), *A Companion to Petronius*, Oxford, Oxford University Press.
- Curado Ferrera, A. (2015), *Simbolismo y recurrencia en la obra de Petronio: nuevas coordenadas de análisis literario del Satyricon*, tesis, Madrid, UNED. URL: <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Aacurado>> [26/06/2019]
- D'Arms, J. H. (1981), *Commerce and social standing in ancient Rome*, Cambridge, Harvard University Press.
- Díaz y Díaz, M. (ed.) (1990<sup>2</sup>), *Petronio. Satiricón* (2 vols.), Madrid, CSIC.
- Dressler, W. U. (1974), *Introduzione alla linguistica del testo*, Roma, Officina Edizioni (ed. original 1972).
- Ernout, A. (ed.) (1958<sup>4</sup>), *Petrone. Le Satyricon*, París, Les Belles Lettres.
- Estefanía, D. (ed.) (1991), *Marcial. Epigramas completos*, Madrid, Cátedra.
- Finkelpearl, E. D. (1998), *Metamorphosis of Language in Apuleius: a Study of Allusion in the Novel*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Gagliardi, D. (1980), *Il comico in Petronio*, Palermo, Palumbo.
- Harrison, S. J. (1998), «The Milesian tales and the Roman novel», en Hofmann, H. y Zimmerman, M. (eds.), *Groningen Colloquia on the Novel* 9, Groninga, Egbert Forsten, 61-73.
- Hendry, M. (1994), «Trimalchio's *Canis Catenarius*: A simple solution?», *PSN* 24.1-2, 23-24.
- Heraeus, W. (ed.) (1925), *M. Valerii Martialis Epigrammaton Libri*, Leipzig, Teubner.
- Hope, V. M. (2009), «At Home with the Dead: Roman Funeral Traditions and Trimalchio's Tomb», en Prag, J., Repath, I. (eds.), *Petronius: A Handbook*, Oxford, Wiley-Blackwell, 140-160.
- Hubbard, T. K. (1986), «The Narrative Architecture of Petronius' *Satyricon*», *AC* 55, 190-212.
- Monella, P. 2013: «*Non humana viscera sed centies sestertium comesse* (Petr. *Sat.* 141, 7): Philomela and the Cannibal Heredipetae in the Crotonian Section of Petronius' *Satyricon*», en Futre Pinheiro, M., Bierl, A., Beck R. (eds.), *Intende, Lector-Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel*, Berlín/Boston, De Gruyter, 23-37.
- Müller, K. (ed.) (1995<sup>4</sup>), *Petronius. Satyricon reliquiae*, Munich-Leipzig, Teubner.
- Musurillo, H. (1961), *Symbol and Myth in Ancient Poetry*, Nueva York, Fordham University Press.
- Panayotakis, C. (1995), *Theatrum Arbitri: theatrical elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden, Brill.
- Paul, J. (2009), «*Fellini-Satyricon*: Petronius and Film», en Prag, J., Repath I. (eds.), *Petronius: A Handbook*, Oxford, Wiley-Blackwell, 198-217.
- Pecere, O. (1975), *Petronio: la novella della matrona di Efeso*, Padua, Editrice Antenore.
- Pervo, R. (1999), «Petronius», *PSN* 29, 8.
- Plaza, M. (2000), *Laughter and Derision in Petronius' Satyricon: A Literary Study*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell.
- Rimell, V. (2002), *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Rubio, L. (1978) (ed.), *Petronio. El Satiricón*, Madrid, Gredos.
- Schmeling, G. (2011), *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford, Oxford University Press.
- Schuster, M. (1930), «Der Werwolf und die Hexen», *WS* 48, 149-178.
- Segura Ramos, B. (1976), «El tempo narrativo de la *Cena Trimalchionis*», *Emerita* 44(1), 143-155.
- Smith, M. S. (ed.) (1975), *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford, Oxford University Press.
- Sullivan, J. P. (1968), *The Satyricon of Petronius: A literary study*, Londres, Faber & Faber.
- Todorov, T. (1992<sup>2</sup>), *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana (ed. original 1978).
- Toynbee, J. M. (1971), *Death and Burial in the Roman World*, Ithaca, Cornell University Press.