

**I**nterim mulieres sauciae inter se riserunt.

## Los personajes femeninos del *Satyricon*. Sátira y parodia

Dora Battistón

Universidad Nacional de La Pampa  
Argentina

Resumen: El texto de la obra atribuida a Petronio denota una actitud crítica hacia los prejuicios sociales y las opiniones desvalorizantes de la mujer que circulan como lugar común entre los personajes satirizados a través de la parodia de numerosos discursos y especies literarias que resemantizan el modelo y funcionan como vehículo de la sátira. El mundo representado exhibe una óptica misógina que, paradójicamente, delimita los espacios a través de imágenes de un poder que emana de las mujeres. La postura relativista y más tolerante de Petronio se manifiesta en la construcción de los personajes femeninos mediante los propios discursos que se les atribuyen y las opiniones y juicios que proponen los actores en el texto; se revela así un sistema especular, constitutivo de un círculo de poder ridiculizado y a la vez temido por los hombres. Las mujeres ejercen el poder en diversos espacios: ejecutan la venganza del dios como sacerdotisas, como motivo de seducción, como hechiceras, y establecen un juego simétrico de planteos y situaciones cuya expansión sentimental queda detenida por la finalidad correctiva de la sátira y la dimensión moral que agrega la menipea a todos los aspectos de la obra, y esencialmente al campo de las relaciones amorosas.

Palabras clave: parodia | sátira | personajes femeninos

### ***Interim mulieres sauciae inter se riserunt*. The feminine characters of the *Satyricon*. Satire and parody**

The text of the *Satyricon*, work attributed to Petronius, denotes a critical attitude towards social prejudices and opinions devaluing the woman. All of that is repeated as common ground between the characters satirized through the parody of several discourses and literary genres which give new semantic

value to the pattern, and work as carriers of the satire. The represented world displays misogyny which, paradoxically, delimits the places through the images of power emanating from women. Petronius' relativistic and more tolerant attitude shows in the construction of feminine characters by means of the discourses which are attributed to women, and in the opinions and judgments expressed by characters in the text. It is revealed as a mirror system constituting a circle of power at the same time both ridiculed and feared by men. Women practice power in various places: they carry out the god's vengeance as priestesses, or serve as a motif of seduction, as sorceresses, and establish a symmetrical play of proposals and situations, the sentimental expansion of which remains detained for the correcting purpose of the satire and the moral dimension which adds a 'menippean' element to all aspects of the work and, essentially, to the field of the love relationships.

Keywords: parody | satire | feminine characters

*Nescis [...] quantum satyram matronae formident. Licet mulierum verbalibus undis et caudidici cedant nec grammatici muttiant, rhetor taceat et clamorem praeco compescat, sola est quae modum imponit furentibus...*  
(Fulgentius Mytholog. I)<sup>1</sup>

## Sátira y parodia

La moderna teoría del arte ha sistematizado con claridad las relaciones entre sátira y parodia a partir del análisis de una mecánica artística que permite a los sistemas referirse y reproducirse a sí mismos. Esta autorreflexión de las formas culturales se aleja de la imitación nostálgica de los modelos del pasado y establece una confrontación estilística que registra la diferencia en el centro de la similitud. En tal sentido, la función paródica ha sido con frecuencia el vehículo burlón de la sátira. En términos más inmediatos, la sátira imita la vida, y la parodia imita el arte. La sátira se configura como representación crítica, siempre cómica y a menudo caricaturesca de una realidad no-modelada, que puede incluir costumbres, actitudes, tipos, estructuras o prejuicios, con una intencionalidad correctiva, moral y social. En tanto, la parodia implica transcontextualización irónica e inversión, esto es, repetición con diferencia de un modelo cuyos dispositivos quedan

expuestos a través de la coexistencia de dos códigos en un mismo mensaje (Ben-Porat 1979: 246-248).

Como estrategia retórica mayor, la ironía se constituye en recurso común a la sátira y a la parodia, ya que asegura la distancia crítica con relación a sus referentes. Mediante la ironía se producen la inversión semántica y la evaluación pragmática necesarias para asegurarse los fines correctivos de la sátira y los resultados evolutivos implícitos en la parodia. Esta distancia irónico-crítica es la que a su vez diferencia la parodia de la mera imitación, la alusión y la cita, y la acerca a la metáfora. Como señala Linda Hutcheon (2000: 61 y 32), si dentro del *ethos* burlesco de la ironía existe una gradación —desde la risa desdeñosa a la sonrisa cómplice— entonces, en el punto en que la ironía se superpone con la sátira, surgirá la risa despectiva. En cambio, con relación a la parodia, esta ironía puede ser tanto humorística como peyorativa, críticamente constructiva o destructiva, pero el placer de la ironía paródica no proviene del humor en particular, sino del grado de compromiso del lector con el ‘rebote’ (*bouncing*) intertextual entre complicidad y distancia.

El texto de la obra atribuida a Petronio denota una actitud crítica hacia los prejuicios sociales y las opiniones desvalorizantes de la mujer que circulan como lugar común entre los personajes satirizados —entre ellos, las propias mujeres—, a través de la parodia de numerosos discursos y especies literarias. El mundo representado exhibe una óptica misógina que, paradójicamente, delimita los espacios a través de imágenes de un poder que emana de las mujeres. La construcción de los personajes procede según una sucesión de arquetipos que adquieren validez relativa en el planteo escénico y se manifiestan como caracteres más o menos definidos en un juego de simetrías, similitudes y paralelismos planteados en relación con las exigencias del género. En este contexto, un examen de los personajes femeninos, mediante los propios discursos que se les atribuyen y las opiniones y juicios que proponen los actores en el texto, revelará un sistema especular, constitutivo de un círculo de poder ridiculizado y a la vez temido por los hombres.

### **Crítica a las mujeres**

A partir de consideraciones históricas y antropológicas, un mínimo rastreo en la literatura grecolatina, indica que la degradación de las mujeres ha sido una temática permanente, que continuó en los poetas tardíos y se proyectó después en los autores cristianos. La sátira, particularmente, abunda en estos planteos críticos, y la obra de Petronio retoma esa tradición, parodiándola.

Los episodios de la *Cena Trimalchionis*, pródigos en escenas desopilantes, de un humor distorsivo de sombrío trasfondo, incluyen algunos ejemplos notables. Un comensal describe a Fortunata como una loba:<sup>2</sup>

*Sed haec lupatria providet omnia (37.7).*

Pero esta loba lo prevé todo.<sup>3</sup>

Y luego, aludiendo a su soberbia:

*At inflat se tanquam rana (74.13).*

Pero se infla como una rana.

Desde Semónides de Amorgos, se había instalado como lugar común la comparación peyorativa con animales, que se reitera aquí en el discurso de Seleuco contra la desagradecida viuda de Crisanto:<sup>4</sup>

*Sed mulier quae mulier miluinum genus (42.7).*

Pero la mujer que es mujer, es de la estirpe del milano.

Estas figuras insisten en la cualidad rapaz y ambiciosa de las esposas, como en el pasaje en que se comparan las joyas de Fortunata y Escintila, y los maridos —nada tontos por cierto— se quejan ácidamente:

*sic nos barcalae despoliamur (67.7).*

así nos despojan a nosotros, pobres estúpidos.

*excatarissasti me, ut tibi emerem fabam vitream (67.10).*

me arrancaste hasta la última moneda para comprar esas habas de vidrio.

El retrato de Fortunata se completa con las sucesivas intervenciones críticas del marido, que culminan en la escena de la pelea conyugal, donde Trimalción confiesa en realidad su situación de dominado a través de la invectiva:

*curabo domata sit Cassandra caligaria* (74.14-15).

me preocuparé de domar a esta Casandra con botas de soldado.

En otro pasaje, parece sugerirse entre las líneas de la descripción de Fortunata, una ridiculización del colorinche en las ropas (67.4-5) una cuestión de estética que como en varias alusiones a Trimalción, manifiesta la óptica aristocratizante del autor.

Sin embargo, la resemantización paródica delata la crítica a la tradición misógina, en la consideración más tolerante del autor con relación a sus personajes femeninos.

Tal como lo sugiere Prieto (2002: 283-284), bajo la alusión a un poema de Publilio Sirio contra el lujo y la moral sexual de las mujeres (55.5-6) se encontraría una tirada del propio Petronio, cuya intencionalidad sería la crítica al moralismo augústeo, y en definitiva, la mostración de la distancia que separa la literatura y la vida tal como se presenta alrededor. Los versos manifiestan la oposición burlesca a los vacuos preceptos moralistas derivados del intento por revivir virtudes arcaicas y, correlativamente, al rigor hipócrita de algunos estoicos, como en Juvenal 2.64. La parodia funciona como vehículo de la sátira. El planteo crítico indica que los argumentos del poema no son los de Petronio, puesto que, además, aparecen ridiculizados los personajes que los esgrimen.

Una lectura general permite advertir que la mirada petroniana, propia de la *menipea*, pone en evidencia la crítica social a los excesos y perversiones en determinado tipo de mujer, que la sátira y la elegía ya habían denunciado:

*an ut matrona ornata phaleris pelagiis  
tollat pedes indomita in strato extraneo?* (55.6).

¿Acaso para que la matrona adornada con collares marinos  
abra las piernas con indómito impulso en un lecho extraño?

En realidad, lo que se cuestiona, en algunos casos significativos —Circe, Trifena, Cuartila—, lo que resulta un factor irritante para los hombres, es la impudencia, más que la hipocresía, la actitud soberbia o insolente de estas mujeres que adoptan posiciones de poder y correlativamente, un lenguaje de poder, reservado por la sociedad al dominio masculino.<sup>5</sup>

La postura relativista y más tolerante de Petronio se advierte en otros momentos de la obra. En el episodio de la navegación, por ejemplo, Eumolpo retoma la tradición misógina y arremete contra la liviandad de las mujeres:

*Multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur* (110.6-7).

Comenzó a lanzar pullas contra la liviandad de las mujeres; qué fácil se enamoraban y qué rápido se olvidaban hasta de sus hijos, y que no había ninguna mujer tan pudorosa que no se enloqueciera y extraviara por gozar de un amante.

La invectiva precede al relato de la matrona de Éfeso, cuyo tratamiento, en relación con el de un personaje con alguna similitud inicial, la matrona Filomela, sugiere una posición diferente en cada caso. Por una parte:

*Matrona quaedam Epheso tam notae erat pudicitiae, ut vicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui evocaret* (111.1).

Había en Éfeso una matrona tan conocida por su pudicia, que incluso las mujeres de los pueblos vecinos acudían a verla

Una fórmula parecida encabeza el episodio de Filomela, aunque su historia queda resumida de inmediato, con explícita ironía:

*Matrona inter primas honesta, Philomela nomine, quae multas hereditates officio aetatis extorserat [...] filium filiamque ingerebat orbis senibus et per haec successionem artem suam perseverabat extendere* (140.1).

Había una matrona de las más honorables que en sus años mozos había logrado apoderarse de muchas herencias valiéndose de su atractivo juvenil [...] y facilitaba entonces las relaciones de su hijo y su hija con los viejos sin familia para poder seguir con su procedimiento a través de estos sucesores.

A partir de estos encabezamientos, difieren las historias, y el desarrollo de la trasposición fábulas milesias presenta algunos indicios que sugieren un juicio del autor muy diferente del que ha emitido Eumolpo (pre-juicio); una postura que seguramente se asimila a cierta justificación epicúrea del proceder de la mujer, implícita en los razonamientos de su esclava, en la cita de Virgilio,<sup>6</sup> tan cercana al

texto de su autodefensa, y en las risas con que los marineros reciben el relato de Eumolpo. De manera que la crítica se desplaza a la severidad de Licas, que juzga a la matrona con exceso de rigor, y a Eumolpo, que, por lo demás, es un hipócrita. Que Eumolpo se constituya como narrador de la fábula resemantiza el modelo y funciona como recurso paródico.

Pero en el mismo contexto, el narrador había plantado la figura de Trifena, cortesana enigmática, desterrada seductora, versátil y colérica:

*Volebat Tryphaena misereri, quia non totam voluptatem perdiderat* (106.2).

Trifena quería que se compadecieran de nosotros, porque su concupiscencia no se había agotado.

Es un personaje con otras facetas, por lo que se ve luego, cuando se convierte en pacificadora, demostrando poder y discurso de poder, y generando un clima de alegría y concordia que da lugar a un notable pasaje poético. La descripción de Encolpio —más cercano tal vez al autor, o menos marcado por la satirización— puede coincidir en la crítica a la personalidad de Trifena. En tal sentido, sería complementaria la opinión de su sirvienta:

*Si quid ingenui sanguinis habes, non plaris illam facies, quam scortum. Si vir fueris, non ibis ad spintriam* (113.11).

Si tienes algo de sangre honesta no la valorarás más que a una ramera. Si eres hombre, no irás a una perdida que te concede favores de efebo.

Tal advertencia coincide —en el sistema de simetrías— con los dichos maliciosos aunque no inverosímiles de la criada de Circe:

*Ex haec nota domina est mea; usque ab orchestra quattordecim transilit, et in extrema plebe quaerit quod diligat* (126.7).

Mi dueña es de esta clase: salta de la orquesta más allá de la fila catorce para buscar lo que le gusta entre la hez de la plebe.

Se podría suponer que son éstas las actitudes que Petronio satiriza verdaderamente en el carácter femenino: la desmesura y no el placer físico, la prostitución y no el erotismo. Y aunque tales hipótesis conlleven algún riesgo, dada la incertidumbre que rodea el texto y la figura de su autor, es fácil advertir la indudable mirada epicúrea en los límites de la distancia irónica que media entre los modelos parodiados y la lección satírica de la obra.





### Caracteres femeninos

*Contubernalis mea mihi fastum facit. Ita, si me amas, maledic illam versibus, ut habeat pudorem* (96.7).

Mi mujer se muestra orgullosa conmigo. Así, si me aprecias, hazme el favor de fustigarla con tus versos, para que se avergüence.

El modo de construcción del *Satyricon* participa de la sátira y de la novela, con el trasfondo de los mimos, la farsa, la comedia y de diversas especies narrativas.

La ironía, recurso propio de la parodia, domina el campo retórico, y cuando se resuelve en sarcasmo produce efectos de grotesco, más allá de lo cómico. Del género teatral provienen seguramente los rasgos de patetismo, la exageración, la falsedad y el arte del engaño, que determinan el temple de la obra. El claroscuro de la tragicomedia envuelve ciertas escenas y corresponde a ámbitos como el de la *Cena*, algunos pasajes de la orgía de Cuartila, y ciertos momentos de la farsa de Crotona. La ambigüedad como característica del *Satyricon* ha sido señalada en otros artículos.<sup>7</sup>

En el ordenamiento convencional de la obra, aparecen sucesivamente, una anciana (*anicula*) de comportamiento equívoco (6). La mujercita del campesino (*muliercula*) (12). Psique, criada de Cuartila (16), y luego Cuartila y la niña Pániquis (17). En el episodio de la orgía, un grupo de mujeres ebrias que participan de la vigilia de Príapo. En el banquete, Fortunata (37), Escintila (67), la viuda de Crisanto (42), mencionada por un comensal, Melisa de Tarento, en el cuento de Nicerote (61). La vieja encargada del albergue, borracha (79). La madre del efebo de Pérgamo, mencionada en la narración de Eumolpo (85). Una vieja legañosa (95). La mujer de Bargates, mencionada por éste (97). En la navegación, Trifena, y sus criadas (100) En la narración intercalada, la matrona de Éfeso y su criada (111). Hedile, mujer de Licas, evocada por éste (113). En Crotona, Crisis, criada de Circe (126), Circe (126), Doris, mencionada por Encolpio (26), Prosélenos (131), Enotea (133), la matrona Filomela y su hija (140).

Las diosas y entidades femeninas de la mitología funcionan en el plano de la abstracción poética. La eficacia de la invocación sostiene la tensión dramática de algunos episodios: Venus, particularmente, representación poética del amor, en los sucesos eróticos de Crotona (132 y 140).

Aunque la galería de mujeres del *Satyricon* resulta interesante, no se advierte mayor relevancia o profundización psicológica en los personajes femeninos, dada

su naturaleza de arquetipos. Esto ocurre asimismo con los personajes masculinos, aunque el autor ha delineado con mayor originalidad a Trimalción. Fortunata es una figura de riqueza simbólica,<sup>8</sup> como Circe o Cuartila, a quien al menos se le permite un pasaje autobiográfico (25.4-7). La cortesana Trifena, por su parte, resulta un personaje enigmático. Aparece en la nave de Licas, donde las circunstancias hacen que su temperamento y sus roles cambien rápidamente. Dotada para el transformismo y especialmente para las artes de la seducción y el discurso —como queda explícito en su declamación (108.14), un compendio de contrastes paródicos y retóricos—, se convierte en Protectora del barco. El propio contexto de este episodio implica un cuadro en que predomina la estética del ocultamiento. Travestismo y cosmética definen un escenario cambiante con momentos de notable poesía y otros de extremado patetismo. En el pasaje en que la sirvienta de Trifena embellece a los jóvenes (110.1-5) se percibe una atmósfera extraña, en que circulan por igual el miedo y el placer, la alegría y el recelo. Una escena de notable ambigüedad —en parte por desconocimiento de algunos antecedentes argumentales por parte del lector— generada por la seductora mezcla de lo femenino y lo masculino y el trasfondo de la estigmatización y el peligro. Acaso un precursor tratamiento ‘manierista’ del juego de apariencia y realidad.

### **Simetrías y paralelismos: un sistema especular**

Las frecuentes simetrías y paralelismos que atraviesan el texto del *Satyricon* obedecen a la similitud de personajes —tipos—, actitudes, escenas, peripecias, recursos y lenguaje. Estas recurrencias dan lugar a series simétricas, recurso o convención de la novela folletinesca o del mundo épico de la representación, inherente a la novela misma, y al mismo tiempo producto de la intención paródica.

Pueden reconocerse en determinadas ocasiones textuales:

- La estructura del banquete y de la orgía.
- La transitoria pero significativa impotencia de Encolpio: con Cuartila, más de una vez con Circe, y con el hijo de Filomela.
- Las escenas de *voyeurismo*: Cuartila observando la boda de Paníquide y Gitón, y el hijo de Filomela, la unión de su hermana con Eumolpo.

- La irónica situación de Eumolpo con relación a las madres de los adolescentes en los sucesos de Pérgamo y Filomela.
- La evocación poética de los amores de Júpiter y Juno que reflejan en el plano celeste la pasión terrenal de Circe y Polieno (127.9).

En realidad, las correspondencias entre los personajes femeninos revela un sistema de espejos que da cuenta de normas culturales y sociales y especialmente de las consideraciones epocales de género, ya que en la inversión paródica no sólo se satirizan los juicios de esa sociedad acerca de las mujeres, sino que se presentan los caracteres femeninos más relevantes con manifiestos rasgos de virilidad, en tanto que los atributos femeninos típicos quedan expuestos a ridículos contrastes o se dibujan en personajes como Gitón, el tierno y voluble amante de Encolpio.

El sistema de correspondencias entre los personajes femeninos puede plantearse así en función de sus caracteres y funcionalidad paródica. Las viejas anónimas de la calle y los albergues se asemejan en su apariencia descuidada y su proceder engañoso, como la mujer del campesino, que oculta su rostro: son seres urbanos, poco confiables y algo siniestros. En cambio, las viejas Prosélenos y Enotea, si bien comparten el carácter de engañadoras, alcanzan la categoría superior de hechiceras, sacerdotisa en el caso de Enotea. Ésta, a su vez, establece un paralelo con Cuartila, también sacerdotisa de Príapo, y también libidinosa. Pero Cuartila comparte otros rasgos —la seducción, el erotismo— con Trifena, y sobre todo con Circe. Fortunata, Escintila y la mujer de Bargates son esposas molestas y degradadas en el comentario masculino; Filomela es irónicamente presentada como honesta, como la matrona de Éfeso, y ésta a su vez comparte la viudez y el rápido olvido del marido con la mujer de Crisanto. A su vez, Cuartila proyecta hacia el pasado el presente de Pániquis. Psique, Crisis y la criada de Trifena representan el *alter ego* de sus dueña y las secundan con expresa malignidad (25.1); en el caso de las dos primeras, se establecen mayores parecidos relacionados con su inteligencia, su astucia y una marcada y abierta sexualidad; la esclava de Trifena y Crisis revelan un sentido de la estética muy ligado al erotismo, y ambas son, además, implacables acusadoras de sus dueñas. Trifena es poderosa, colérica y procaz, y en esto se acerca a Cuartila, pero también a Circe, en especial por la actitud permanente de seductora, por el cuidado de la belleza física, el tocado, la cosmética, y por los gestos y actitudes de la cortesana. Y las tres son violentas, como Fortunata.

## El poder de las mujeres

*Mulieres etiam lunam deducunt...* (129.10).

Hay mujeres capaces de hacer bajar la luna del cielo...

Si bien la presencia de las mujeres atraviesa la trama total de la obra, cobra por cierto mayor incidencia en esa extensa parte del texto conocida como ‘la farsa de Crotona’ (116-141). Los episodios que narran la peripecia amorosa de Circe y Polieno, con sus varias alternativas, quedan decisivamente bajo el signo de lo femenino. La frecuente mención de encrucijadas, noche, sueño, visiones erráticas, temores y dudas remiten acaso a la complejidad y hostilidad con que el hombre percibe y padece la naturaleza de la mujer, temible, secreta y equívoca siempre.

En este caso, Circe, la cortesana, ejerce una influencia paralizante sobre Encolpio, como había ocurrido con Cuartila en capítulos anteriores, y de este modo reaparece la cuestión de la impotencia del héroe —castigado por Príapo— que deriva en el motivo de la humillación del varón, complejizada notablemente con la intervención de las brujas —Prosélenos y Enotea— en circunstancias de grotesca comicidad.

El personaje de Circe —que participa de la sátira y de la novela— con la duplicidad de la apariencia maravillosa y un carácter irascible y soberbio, permite realizar la contrafigura de la heroína de la novela griega y representa el arquetipo de la mujer rica, violenta y de hábitos perversos que la sátira vuelve a castigar.

Circe, por otra parte, motiva dos descripciones emblemáticas (127 y 138) que descubren la calidad poética del texto y el desarrollo particular de tópicos ya muy convencionales.<sup>9</sup> Estas descripciones de la belleza femenina, en mujeres y efebos, adquiere valor retórico y funcional a la intencionalidad satírica, por cuanto permite establecer las antítesis y paradojas sobre las que se estructura el tratamiento paródico del tema.

El predominio de lo femenino se extiende, asimismo, a dimensiones consideradas sobrenaturales. Desde la referencia cósmica a Selene,<sup>10</sup> evocada como una divinidad que rige los procesos de la vida y el devenir de las mujeres en el mundo, y convertida en tema recurrente durante el curso de estos episodios, a la insistencia en los motivos mágicos y religiosos. En los pasajes relativos a la ‘curación’ de Encolpio intervienen hechiceras que, según había advertido la cautelosa Crisis, pueden bajar la luna a su voluntad (129.10), y aluden a un antiquísimo motivo antropológico y literario.<sup>11</sup> Sobre un escenario paródico, que

alterna lo sublime y lo grotesco, este tramo de la narración abunda en excursos poéticos que incluyen la evocación de personajes míticos —Dafne y Procne (131.8) Dánae (126.18 y 137.9), de las hechiceras y magas de la tradición homérica, Medea y Circe (134.12), de las diosas Juno y Venus como representaciones del amor físico (127.9)—.

En un pasaje de alta tensión dramática se inserta la declamación de Enotea (134.12)<sup>12</sup> que centra la intención retórica en el valor de la transformación, al tiempo que pone en primer plano el carácter sobrenatural de sus actividades, y se configura así como el elemento más alto del poder femenino. Sólo en el ámbito de las brujas puede Encolpio —el hombre— aspirar a una metamorfosis, a la restitución de su vigor y a vencer de este modo el determinismo de su destino. ¿Qué ha ido a buscar el joven a estas idealizadas moradas rústicas de la hechicera? Lo mismo que Ulises encuentra en el palacio de Circe: una transformación, el camino de regreso.

Si se piensa que el motor argumental de la obra es la impotencia del protagonista, manifiesta sobre todo con las mujeres, y que en esta humillación masculina reside el castigo de Príapo, motivo tradicionalmente considerado como nudo de la parodia épica, la centralidad del rol femenino define la novela, incluso como pauta literaria de género. Las mujeres ejercen el poder en diversos espacios: ejecutan la venganza del dios como sacerdotisas, como motivo de seducción, como hechiceras. No estaría lejos una aspiración romántica, típicamente helenística, de estos planteos sentimentales, a no ser por el límite correctivo de la sátira y la dimensión moral que agrega la menipea a todos los aspectos de la obra, y esencialmente al campo de las relaciones amorosas.

#### Notas

<sup>1</sup> “No sabes cuánto temen la sátira las señoras. Aunque ante las oleadas de palabras de las mujeres callen los abogados y no abran la boca los maestros de gramática, guarde silencio el profesor de retórica y el pregonero decida olvidar su bando, es la única que impone un freno a sus locuras...”. El fragmento y la traducción han sido tomados de la edición de Díaz y Díaz (1969: 164).

<sup>2</sup> El doble sentido de *lupatria*, derivado de *lupa*, remite a ‘loba’ y ‘prostituta’, condición atribuida indirectamente a Fortunata por su marido más adelante, cuando le recuerda su pasado de cortesana (73.13).

<sup>3</sup> Adoptamos la traducción de Eduardo J. Prieto (2002).

<sup>4</sup> Hay que acotar, no obstante, que de inmediato (43), Filero se encarga de desvalorizar la figura de Crisanto, en una suerte de equidad poética.

<sup>5</sup> En un interesante artículo, Alba Romano (2000) examina esta cuestión.

<sup>6</sup> Verg. *Aen.* 4.38: *Placitone etiam pugnabis amor?* (¿Lucharás contra el amor aunque te agrade?). Esta inclusión (112.2) se acerca por su sentido al pasaje que revela la poética explícita del autor: *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 τελοφ.* (Pues ¿quién ignora la cohabitación, quién los goces de Venus? / ¿Quién querría prohibir que se calienten los miembros en tibio lecho? El padre mismo de la verdad, el docto Epicuro, en su enseñanza / lo aconseja porque éste es el τελοφ de la vida.)

<sup>7</sup> Cfr. Battistón (2001).

<sup>8</sup> Un enfoque particular del tema puede leerse en el artículo de Malone *et al.* (2001).

<sup>9</sup> El elogio de la belleza física registra numerosos ejemplos; se citan con frecuencia Horacio, *Odas* 1.5; Ovidio, *Amores* 1.5 y 3.3.7; Catulo 41.3; Propercio 2.2.5.

<sup>10</sup> Selene se vincula a otras divinidades como Diana, Hécate, Febe. Preside y protege los ritos y la magia.

<sup>11</sup> En especial Horacio, *Sátiras* 1.8.

<sup>12</sup> Podría tratarse de una nueva parodia de la *Farsalia* de Lucano (6.413), como antes, en la tirada de Eumolpo, *De bello civili* (119-124.1).

## Bibliografía

### Ediciones

DÍAZ y DÍAZ, M.C. (1968-1969). *Petronio Arbitro: Satiricón*. Barcelona: Alma Mater.

ERNOUT, A. (1962). *Pétrone: Le Satyricon*. Paris: Les Belles Lettres.

### Traducción

PETRONIO (2002). *Satyricon*. Traducción, notas y prólogo de Eduardo J. Prieto, Buenos Aires: Eudeba.