

MULIER OPERTO CAPITE (SAT. 16.3): PETRONIO EN CERVANTES ¹

OFELIA NOEMÍ SALGADO

Universidad de Cambridge, Inglaterra

salgadofelia@hotmail.com

La lectura de obras literarias del Renacimiento y el Siglo de Oro español a la luz de textos clásicos que sus autores muestran haber conocido profundamente es de inapreciable valor no sólo para la comprensión de aquéllas, sino también para el estudio de la historia de la transmisión de esos textos en épocas insuficientemente documentadas. Tal es el caso de la recreación por parte de Cervantes de capítulos y escenas del *Satiricón*. De particular interés es la reelaboración del episodio de *Sat.* 16-18.5, la entrada de Cuartila en la posada en que se alojan Encolpio y sus compañeros, en *Quijote* 1.36, la llegada de Luscinda con los embozados a la venta de Juan Palomeque.

transmisión de textos clásicos / humanismo / Petronio / Cervantes

A comparative study of literary works from the Renaissance and the Spanish Golden Century as against Classical texts widely known to the modern authors turns out to be of inestimable value for the understanding not only of those works, but of the history of the transmission of ancient texts in insufficiently documented periods. Such is the recreation by Cervantes of chapters and scenes taken from Petronius' *Satyricon*. Of particular interest is the reworking of the episode in *Sat.* 16-18.5, Quartilla's entrance at the inn where Encolpius and his friends stay, recreated by Cervantes in *Quijote* 1.36, the arrival of Luscinda and her masked companions at Juan Palomeque's inn.

transmission of Classical texts / Humanism / Petronius / Cervantes

La escena del *Satiricón* de Petronio (*Sat.* 16-18.5) que se inicia con la llegada de la sirvienta de Cuartila, la mujer embozada –*mulier autem erat operto capite* (*Sat.* 16.3)²–, aparece recreada repetidamente, en una serie de variaciones, en diversos episodios de la primera y segunda partes del *Quijote*. La presentación de la escena y primera

¹ El presente trabajo fue presentado en el *IX Conventus Marplatensis* (Mar del Plata, 1 al 3 de marzo de 2007).

² La identificación de la sirvienta de Cuartila con la *mulier operto capite* que acompaña al campesino en *Sat.* 14.5 debe ser descartada, ya que, como dice Díaz y Díaz, basándose en Müller, la aclaración *illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat* de *Sat.* 16.3 es "incomprensible y absurda" (Díaz y Díaz 1968: 23 n. 1 y Müller 1961: 15). El impersonal '*scilicet*' hace pensar además que se trata de una interpolación. Bücheler menciona una correcta observación de Jacobs: "illa – steterat *tanquam* ex p. 12.34 *male repetita*

de las repeticiones se efectúa en l. 36, en que Luscinda, después del anuncio del ventero, entra con cuatro caballeros, todos embozados, en la venta.³ El ingreso de un personaje, o más de un personaje, *operto capite* es indicativo, en efecto, de la iniciación de cada una de esas repeticiones – cuando no ha habido golpes a la puerta – y alerta, además, al lector sobre lo que ocurrirá o lo que debe "esperar" – *expectauimus* (*Sat.* 17.2) – que ocurra: lágrimas fingidas – *lacrimas [...] paratas* (*id.*) –, súplicas – *deprecatio* (17.4-9) – y promesa de ayuda – *pollicitatio* (18.4) –, seguidas o no de besos – *basiauit me* (*id.*)⁴ –, es decir, lo ya conocido de *Sat.* 16-18.5.

En las otras repeticiones Cervantes se ejercita sobre las posibilidades de la variación: en ll. 38 presenta una multitud de *mulieres operto capite* que acompañan a la dueña Dolorida, embozada como las demás (en realidad se trata de hombres disfrazados de dueñas),⁵ mientras que en ll. 48 la dueña Rodríguez es una *mulier operto capite* que entra sola,⁶ si bien la siguen otras dos figuras, "las fantasmas",⁷ que resultan ser también mujeres. Los personajes femeninos que ingresan con el rostro y la cabeza cubiertos representan tanto a Psique, la sirvienta de Cuartila, como a Cuartila misma, pero especialmente a ésta, como personaje central de la escena. En ll. 25, sin embargo, en el juego de identidad-contraste que caracteriza a toda serie de variaciones,⁸ el predominio del contraste sobre la identidad da lugar al ingreso no ya de dos *mulieres* sino de dos *homines operto capite*, un anunciante y el titiritero maese Pedro. Cervantes completa así su "galería de embozados"⁹ en estas paráfrasis del episodio de Cuartila y lo hace con otro

Iacobsius damnabat. " (Bücheler 1882: 14 n.). Jacobs anota: "Tum vero Petronius verbis paulo ante nullo modo uti poterat. Eadem vero glossatori conveniunt, qui illa paulo ante in codice suo legerat. Hunc locum itaque sic scribendum iudico: *Mulier autem erat operto capite et me derisisse, inquit, vos putabatis.*" (Jacobs 1793: fol. 9 ro.).

³ Rico 1999: 424-426. Antes, en l. 29, hay no obstante una presentación esquemática de *deprecatio*, *pollicitatio* y *basia*. (V. *infra*).

⁴ Éstos aparecen en l. 29, después de la súplica y la promesa (*id.*: 339), y en l. 36, después de la *pollicitatio* de don Fernando (*id.*: 432).

⁵ *Id.*: 938-941.

⁶ *Id.*: 1014-1018. Sobre el apodo de "dueña Dolorida, o Angustiada", cf. el título de ll. 52 (*id.*: 1053).

⁷ *Id.*: 1022.

⁸ Este concepto de "identidad-contraste" se aplica en fenomenología de la música al estudio de la forma "variaciones", en la que se ejercitaban los compositores ya en el siglo XVI. Debo agradecer esta información al Prof. Guillermo Salgado. Del desarrollo de la forma y de su aplicación a la composición literaria puede estar dando aquí muestra Cervantes.

⁹ Entre las "Cuartilas" cervantinas, el retrato más crudo es el de Juliana la Cariharta de *Rinconete y Cortadillo*. Si bien cumple el papel de Cuartila en l. 36, Luscinda, en cambio, representa su antítesis, el ideal femenino de la honestidad.

personaje de extracción petroniana igualmente despreciable a sus ojos (y a los Encolpio), el titiritero (*petauristarius*, Sat. 47.9, 53.11-12 y 60.2).¹⁰

Otras escenas del *Satiricón* se recrean en el *Quijote*: Sat. 14-15 en l. 44¹¹ y ll. 45;¹² 22 en l. 16;¹³ 80-82 en l. 24-29,¹⁴ l. 51¹⁵ y ll. 19-21;¹⁶ 82.1-4 en ll. 49,¹⁷ y hay que añadir innumerables alusiones textuales a situaciones e imágenes, como el *silentium noctis* (Sat. 79.1) en ll. 9,¹⁸ pero la reaparición en diversas repeticiones de Sat. 16-18.5 puede deberse a un hecho estilístico y conceptual importante: es precisamente allí, en la súplica teatral y de contenido irónico de Cuartila (Sat. 17.4-9), donde se reconoce el motivo desencadenante de la acción en la narrativa cervantina, el *remedium* (*ad tertianam*) (Sat. 17.8), que la sacerdotisa de Priapo solicita del protagonista del *Satiricón* y sus amigos, requerido ahora, con igual ironía, del caballero andante.

Notable ejemplo de intertextualidad, la reelaboración en detalle de Sat. 16-18.5 en los capítulos mencionados se efectúa siguiendo una serie de imágenes y situaciones particulares: *audaci strepitu* (16.1); *ecce ipsa uenit* (16.4); *tacentibus nobis* (17.1); *intrauit ipsa* (*id.*); *sedens super torum* (*id.*); *lacrimas paratas* (17.2); *retexit opertum<superbum> pallio caput* (17.3); *deprecatio* (17.4-9); *pollicitatio* (18.4). La acción en el *Satiricón* se desenvuelve en una posada de una no nombrada *Graeca urbs* (Sat. 81.3) de la Campania. Después de la escena en el mercado (Sat. 12-15), en que Encolpio y Ascilto intentan vender el palio robado, pero recuperan en su lugar en un golpe de buena fortuna la vieja túnica con los *aurei* cosidos en ella, regresan a la posada donde se alojan. En cuanto terminan de comer la cena que Gitón ha preparado diligentemente, se escuchan golpes a la puerta: *ostium non satis audaci strepitu impulsum exsonuit* (16.1).¹⁹ Preguntan

¹⁰ En el *Coloquio de los perros* Cervantes hace decir a Berganza: "[...] que esto de ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas [...]. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos de pan." (Baquero Goyanes 1976: 2.317). Cf. los comentarios despectivos de Encolpio (Sat. 53.12); v. *infra* n. 154.

¹¹ Rico 1999: 518-520.

¹² *Id.*: 993 ss.

¹³ *Id.*: 173-176.

¹⁴ *Id.*: 263-267, 306-316 y 321-334. De estos capítulos me ocupé en una comunicación presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 13-16 diciembre 2006). V. Salgado 2008a.

¹⁵ Rico 1999: 576-582.

¹⁶ *Id.*: 783ss.

¹⁷ *Id.*: 1029-1034.

¹⁸ *Id.*: 695.

¹⁹ Pithou 1577 y 1587: 10 (fol. a v vo.). Díaz y Díaz incorpora al texto el '*nostrum*' (Díaz y Díaz 1968: 22) sugerido por Francisco Bücheler en el aparato crítico: "*fortasse*

quién es y luego de la misteriosa respuesta de "*Aperi, iam scies*" (16.2), el cerrojo de la puerta se cae por sí solo y da lugar a la entrada de una mujer embozada: *mulier [...] erat operto capite* (16.3). La mujer, Psique, viene a anunciar la llegada de su ama Cuartila: "*me derisisse [...] uos putabatis? ego sum ancilla Quartillae [...] ecce ipsa uenit ad stabulum [...]*" (16.3-4) – "Creíais vosotros [...] que me habíais burlado? Yo soy la esclava de Cuartila [...] Ella en persona viene a la posada [...]." ²⁰ Esta escena se reproduce detalladamente en *Rinconete y Cortadillo*, como lo notó correctamente el filólogo alemán J. Karl Schönberger, ²¹ quien se constituyó así en el primer crítico moderno en llamar la atención sobre la presencia de Petronio en Cervantes, y de lo cual dio cuenta el profesor Manuel C. Díaz y Díaz en la introducción a su edición del *Satiricón* con traducción al castellano de 1968-9. ²² En *Rinconete y Cortadillo*, novela corta que se menciona como terminada en *Quijote* I. 47, ²³ se recrea la cena de Trimalción; allí se incluyen repetidamente los fuertes golpes a la puerta y el anuncio de la llegada de diferentes personajes, el alguacil de los vagabundos, la mujer de mala vida golpeada (nueva Cuartila) por su amante y luego éste, la falsa alarma de la

ostium nostrum" (Bücheler 1882: 13 n.), sustituyendo el 'non' de 'non satis' (*codd.*) con ese adjetivo. Ni Bücheler ni Jacobs se habían atrevido a eliminar el 'non'. Jacobs anota: "1. *ostium non satis*. Haec est *codd.* scriptura. Burmannus et alii *non* ex textu circumscripserunt, quos ego non ausus sum imitari." (Jacobs 1793: fol. 8 vo.). Pero sí lo hacen José Antonio González de Salas, quien ofrece *ostium satis audaci strepitu impulsu exsonuit* (González de Salas 1629: 1.9) y en sus *Commenta* escribe: "[...] Addit, *satis audaci strepitu*, cui consonum veteris illud Comici: *Qui repens semipulsu onere graui fores strepitu terret*. Character est hominis rustici, & inurbani." (*Id.*: 2.40) y Burmann más tarde (Burmann 1709: 1.55). Por la presencia del 'non', los golpes a la puerta son tímidos en *codd.* y en Pithou (*loc. cit.*): *ostium non satis audaci strepitu impulsu exsonuit*. Esto es lo que hace decir a Schönberger que, a diferencia del texto de Petronio, los golpes a la puerta son fuertes en Cervantes. (Cf. Schönberger 1942: 212). La lectura de *codd.* 'non satis' es correcta, como me hace notar el Prof. Theodore V. Buttrey, ya que la que golpea a la puerta es una mujer y por lo tanto los golpes son suaves.

Otro problema en el mismo pasaje surge cuando Bücheler crea después de 'impulsu' un espacio (Bücheler 1882: *loc. cit.*), que Müller convierte en laguna: 'exsonuit impulsu <*>' (cf. Müller 1961: 15). Alfred Ernout conserva el espacio de Bücheler sin crear laguna. (Ernout 1922: 13).

²⁰ Díaz y Díaz 1968: 23.

²¹ Schönberger 1942. Del artículo de Schönberger me ocupé inicialmente en una comunicación presentada en el I Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas, Almagro, 1991, cuyas actas no se publicaron. Cf. Salgado 2008b.

²² Díaz y Díaz 1968-9. Simultáneamente se publicó sola la traducción al castellano en un volumen. Utilizamos en este trabajo esa traducción para la mayor parte de los pasajes de Petronio. Lamento no haber podido disponer además de la traducción con notas más reciente del Prof. Eduardo J. Prieto.

²³ Ello indica que su redacción es anterior a 1604. Cf. Rico 1999: 542.

aproximación del alcalde de la Justicia y, por fin, el caballero mozo vestido de barrio.²⁴

De la secuencia de imágenes de *Sat.* 16-18.5, salvo la primera, todas están representadas en *Quijote* I. 36. No figuran los golpes a la puerta,²⁵ pero sí se menciona ésta y el anuncio está a cargo igualmente de un sirviente, si así puede ser considerado el ventero Juan Palomeque el Zurdo: "Estando en esto, el ventero, que estaba a la puerta de la venta, dijo: [...]"²⁶ Cuatro hombres a la jineta con antifaces y una mujer embozada en un sillón sobre un caballo, más dos hombres de a pie, se acercan a la venta²⁷ (*deuersorium Sat.* 15.8; *stabulum Sat.* 16.4), donde se hallan, entre otros huéspedes, Quijote, Sancho, el cura, el barbero, Cardenio y Dorotea. Los cuatro caballeros y la mujer que llegan llevan el rostro y la cabeza cubiertos (*operto capite*), como la sirvienta de Cuartila y Cuartila misma – de Cuartila no sabemos que tiene la cabeza cubierta hasta el momento en que se quita el palio en *Sat.* 17.3: *retexit opertum <superbum> pallio caput [...]*.²⁸ El anuncio de la llegada lo efectúa, como se dijo, el ventero: "Ésta que viene es una hermosa tropa de huéspedes [...]",²⁹ y, ante una pregunta del cura, Palomeque agrega: "[Vienen] tan cerca [...] que ya llegan"³⁰ (*ecce ipsa uenit*). Los mencionados personajes entran en forma inmediata: "[...] casi no habían tenido lugar para esto [cubrirse el rostro Dorotea y esconderse Cardenio], cuando entraron en la venta todos los que el ventero había dicho [...]"³¹ (*intrauit ipsa*). A pesar de que se trata de un grupo de hombres y de sólo una mujer, la atención se centra en la figura femenina, como en Petronio,

²⁴ Cf. Salgado 2008b: 489-490 y Boroughs 1994: 157-159.

²⁵ La apertura de la puerta se registra en *Quijote* II. 48 (Rico 1999: 1014). (V. *infra*).

²⁶ *Id.*: 424.

²⁷ *Id. ibid.*

²⁸ Díaz y Díaz 1968: 24: '[...] *opertum pallio caput*', solución presentada por Friederich Jacobs, y adoptada por Díaz y Díaz, al problema de *codd.*: *superbum pallio caput* (cf. Pithou 1577 y 1587: 11 (fol. a vj ro.)). Dice Jacobs en su comentario manuscrito inédito sobre Petronio (Jacobs 1793: fol. 9 ro.): "In proximis vehementer trepidant interpretes in explicandis vv. *superbum caput*. Equidem scribendum iudico: *retexit opertum pallio caput*. Sic enim ut matronam decebat, cellam intrauerat cap. XX. v. *Operuerat Ascytylos pallio caput*." (Cf. *Sat.* 20.3). González de Salas conserva la lectura de *codd.*: *retexit superbum pallio caput* (González de Salas 1629: 1.9) y en sus *Commenta* observa: "Aperuit [Quartilla] caput, opertum namque habebat, uti & ancilla. Hinc iam discs, feminas olim palliis capita obtegere solitas, quum vagarentur per urbem [...]" (*Id.*: 2.43). Siguiendo la lectura de *codd.*, '*superbum*', Michel de Marolles traduce ese pasaje: "[...] elle leva la coëffe, & nous fit voir un fort beau visage." (Marolles 1677: 13). Ernout, por su parte, traduce '*superbum caput*' como "sa tête altièrè" (Ernout 1922: 13).

²⁹ Rico 1999: 424.

³⁰ *Id. ibid.*

³¹ *Id. ibid.*

donde tanto la que anuncia la llegada como las que llegan – Cuartila lo hace acompañada de la niña Panníquide: *una comitata uirgine* (*Sat.* 17.1), "[...] acompañada de una doncellita [...]"³² – son mujeres. El que anuncia en l. 36 es un hombre, como en *Rinconete y Cortadillo*, donde el anuncio es siempre efectuado por un personaje masculino; los que llegan allí también lo son, excepto la figura más destacada en la réplica de esta escena, la de la mujer que encarna a Cuartila.³³

La entrada en l. 36 se efectúa en silencio, como en *Sat.* 17.1, *tacentibus adhuc nobis et ad neutram partem assentationem*³⁴ *flectentibus intrauit ipsa* [...] – "Aún no habíamos abierto la boca y no habíamos hecho el menor gesto ni en pro ni en contra cuando aquélla se presentó [...]"³⁵ y 17.2, *ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus uerbum* [...] – "Ni aún entonces soltamos nosotros ni palabra [...]"³⁶ "En todo este tiempo, ni ella ni ellos se habían quitado los antifaces, ni hablado palabra alguna [...]"³⁷ Como revela uno de los mozos de a pie al cura, todo el camino hasta la venta, al menos en los dos días que los habían acompañado, lo habían hecho estos personajes asimismo en maravilloso silencio: "[...] todos caminan con tanto silencio, que es maravilla; porque no se oye entre ellos otra cosa que los suspiros y sollozos de la pobre señora [...]"³⁸ La actitud de los dos mozos de a pie como espectadores, por otra parte, es comparable a la de Encolpio y sus compañeros en *Sat.* 17.2: [...] *sed attoniti exspectauimus*³⁹ *lacrimas* [...] – "[...] asombrados, contemplábamos sus lágrimas [...]"⁴⁰ lágrimas que ahí no obstante son teatrales: [...] *ad ostentationem doloris paratas* (*id.*) – "[...] preparadas para mostrar ostensiblemente su dolor";⁴¹ pero lo que sobre todo pone de manifiesto la filiación de esta escena de l. 36 con su precedente latino es el comportamiento siguiente: el caballero que ha ayudado a aparecer a la mujer embozada la hace sentar en una silla: "[...]"

³² Díaz y Díaz 1968: 23.

³³ Cf. Schönberger 1942: 212 y Salgado 2008b: 490. En una de las variaciones sobre la recreación de esta escena, Cervantes más adelante (ll. 25) presenta sólo personajes masculinos, tanto el que anuncia como el que llega.

³⁴ Díaz y Díaz 1968: 23, *assentationem*, según ð (consenso **L O**) y Pithou 1577 y 1587: 11 (fol. a vj ro.). Müller ofrece *assensionem*, según *tm* (Müller 1961: 15).

³⁵ Díaz y Díaz 1968: 24.

³⁶ *Id. ibid.*

³⁷ Rico 1999: 424.

³⁸ *Id.*: 425.

³⁹ Sambucus propone al margen la variante '*spectauimus*': *sed attonit *exspectauimus lacrimas*: "**f. spectauimus*". (Sambucus 1565: 13; cf. Bücheler 1882: 14 n.). Jacobs anota: "2. *exspectauimus*. Codd. lectionem mutare nolui. Verum tamen videtur quod Sambucus coniecit: *spectauimus*." (Jacobs 1793: fol. 9 ro.).

⁴⁰ Díaz y Díaz 1968: 23.

⁴¹ *Id. ibid.*

tomándola uno dellos [el principal de los caballeros] en sus brazos, la sentó en una silla que estaba a la entrada del aposento donde Cardenio se había escondido."⁴² ¿Qué razón hay para sentarla, si la mujer ha venido sentada todo el camino? Ninguna aparente, salvo la inminencia de un desmayo o, diríamos, los requerimientos del hipotexto petroniano: al entrar en la posada, Cuartila se sentó en el lecho de Encolpio y comenzó a llorar largamente: [...] *sedensque super torum meum diu fleuit.* (Sat. 17.1). Ya desde la entrada del personaje femenino con la cabeza encubierta puede adivinarse que se comportará como Cuartila: efectivamente, como Cuartila, "[...] al sentarse la mujer en la silla dio un profundo suspiro [...]"⁴³ Ella ha venido todo el camino suspirando y sollozando y continúa callada, sin quitarse tampoco el embozo: "A todo esto callaba la lastimada señora, y aunque Dorotea tornó con mayores ofrecimientos, todavía se estaba en su silencio [...]"⁴⁴

Los paralelismos con Sat. 16-18.5 retornan después de una escena en que el diálogo que se entabla entre el caballero que la ha ayudado a apearse y la dama permiten el reconocimiento por medio de la voz de ésta, por Cardenio, de su amada Luscinda y al caerse sucesivamente el embozo o antifaz de los otros, de los restantes. Aquí hay una evocación del reconocimiento por la voz de Sat. 100.3, [...] *eiusmodi uox super constratum puppis congemuit* [...] – "[...] una voz de este estilo gimoteó sobre la cubierta de la nave [...]"⁴⁵ y Sat. 100.4, [...] *eadem indignatione mulier lacerata ulterius excanduit* [...] – "una mujer, punzada por la misma indignación, se exasperó más todavía [...]"⁴⁶ y posteriormente de Sat. 105.5, [...] *Giton semel ictus tam ualde exclamauit, ut Tryphaenae aures notissima uoce completeret* – "[...] Gitón al primer golpe dio un chillido tan fuerte que alcanzó con su voz bien conocida los oídos de Trifena"⁴⁷ pasajes en los cuales, respectivamente, Encolpio y Gitón reconocen las voces de Licas y de Trifena y Trifena, la de Gitón. En cuanto al embozo, Cuartila misma se quita el manto que cubre su cabeza: [...] *retexit opertum<superbum> pallio caput, et [...]* (Sat. 17.3),⁴⁸ para hablar. Ella es la primera en romper el silencio, del mismo modo que Luscinda, que ya se sabe ahora es la mujer embozada, a quien se le ha caído el tafetán que ocultaba su rostro: "Callaban todos y mirábanse todos [...]. Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda, hablando a don Fernando [...]"⁴⁹ el caballero que la ha traído, ya reconocido como tal por

⁴² Rico 1999: 424.

⁴³ *Id. ibid.*

⁴⁴ *Id.*: 425.

⁴⁵ Díaz y Díaz 1969: 74.

⁴⁶ *Id. ibid.*

⁴⁷ *Id.*: 83.

⁴⁸ Díaz y Díaz 1968: 24; Jacobs 1793: fol. 9 ro. (V. *supra* n. 28).

⁴⁹ Rico 1999: 427.

habérsele caído también el antifaz. Luscinda se dirige con ruegos a éste, tal como Cuartila lo hace a Encolpio y sus compañeros. Nuevos ruegos inicia luego Dorotea al mismo don Fernando, que lo persuaden finalmente y concluyen con otra curiosa alusión a Petronio en boca del caballero: "Venciste, hermosa Dorotea, venciste; [...]"⁵⁰ el "*Aliquando [...] totum me, Fortuna, uicisti*" de *Sat.* 101.1 – "Por una vez, Fortuna [...], me has vencido del todo"⁵¹ –, que pronuncia Encolpio al comprender que se halla a bordo de la nave de su enemigo Licas. En la parataxis "Callábanse todos y mirábanse todos [...]", por su parte, puede reconocerse *Sat.* 19.1, [*... ac modo nosmetipsos, modo mulieres intueremur* – "[...] y nos mirábamos a nosotros mismos, y mirábamos a las mujeres."⁵²

En la *deprecatio* de Cuartila (*Sat.* 17.4-9), la sacerdotisa acusa a los jóvenes de haber presenciado en el templo de Priapo las ceremonias prohibidas y luego dice: "*ipsa quidem illa nocte uexata tam periculoso inhorrui frigore, ut tertianae etiam impetum timeam. et ideo medicinam somno petii iussa que sum uos perquirere atque impetum morbi monstrata subtilitate lenire*" (*Sat.* 17.7) – "Yo misma, tan ultrajada aquella noche, sentí horrorizada tan terrible escalofrío que llegué a temer un ataque de tercianas. Por ello busqué la curación en un sueño; y se me ordenó en él que os encontrara, y que aplacara el ataque de la enfermedad con un remedio sutil que se me indicó."⁵³ Más tarde declara, para espanto de Encolpio y Ascilto, que ha ordenado que nadie entre en la posada para recibir sin inconveniente el remedio solicitado (*Sat.* 19.2). Mientras tanto, Encolpio le responde que se reanime y tranquilice pues harán todo lo posible, aun poniendo en peligro su vida, para complacerla y satisfacer las demandas del dios en el sueño (*Sat.* 18.2-3). La mujer se alegra con esta promesa (*pollicitatio*): *hilarior post hanc pollicitationem facta [...]* (*Sat.* 18.4) – "Se puso muy contenta después de esta promesa solemne [...]"⁵⁴ y comienza a besarla: [*... mulier basiauit me spissius [...]* (*id.*)⁵⁵ – "[...] y me dio unos besos apretadísimos [...]"⁵⁶ El agradecimiento con los besos aparece en *Quijote* en una réplica anterior parcial de la escena de *Sat.* 16-18.5, en la cual se registran sólo *deprecatio* y *pollicitatio*: en el capítulo I. 29, Dorotea,

⁵⁰ *Id.*: 429.

⁵¹ Díaz y Díaz 1969: 75.

⁵² Díaz y Díaz 1968: 26.

⁵³ *Id.*: 24.

⁵⁴ *Id.*: 25.

⁵⁵ Otros lugares en *Satiricón*: *basiis olidissimis inquinauit* (21.2); *immundissimo me basio conspuuit* (23.4); *clunibus eum basiisque distriuit* (24.4); *me tamquam furtiuo subinde oculis uerberabat* (26.5); *spississima basia impegit* (31.1); *Trimalchio [...] basiauit puerum* (64.11).

⁵⁶ Díaz y Díaz 1968: 25.

disfrazada de princesa Micomicona, se acerca a don Quijote como "[...] la sin ventura que de tan lueñes tierras viene [...] buscándoos para remedio de sus desdichas"⁵⁷ y, una vez otorgado el don solicitado en sus súplicas, "[...] pugnó con mucha porfía por besarle las manos, mas don Quijote [...] jamás lo consintió [...]"⁵⁸.

La súplica o *deprecatio* de *Quijote* I. 36 es doble y se dirige a un personaje, don Fernando, que en realidad representa a Ascilto, el traidor y violento en el triángulo amoroso de *Sat.* 80-82, como se revela en un estudio comparativo con los capítulos precedentes (I. 24-29) y aun aquí, y por lo tanto aparece correctamente dirigida, ya que en el *Satiricón* lo es a Encolpio y Ascilto. En la primera, los ruegos de Luscinda recuerdan *Sat.* 97.9 – "*scio te [...] ad occidendum me uenisse [...] itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce ceruicem, funde sanguinem [...]*" – "Sé bien que tú [...] has venido a matarme [...] Pues bien, sacia tu ira: te entrego, ya ves, mi cabeza, derrama mi sangre [...]"⁵⁹ "Sean, pues, parte tan claros desengaños para que volváis [...] el amor en rabia, la voluntad en despecho, y acabadme con él la vida [...]"⁶⁰ La referencia a las segures de Ascilto, *quo enim secures attulisti?* (*Sat.* 97.9) – "Pues, ¿para qué si no, has traído las segures?"⁶¹ – aparece más tarde: "Dorotea [...] le vio [a don Fernando] encaminar la mano a ponella en la espada; y así como lo pensó, con no vista presteza se abrazó con él por las rodillas [...]"⁶² Encolpio se había arrojado también a los pies de Ascilto en *Sat.* 97.9, *ego ad genua Ascylti procubui* – "Yo me eché a los pies de Ascilto [...]"⁶³, para pedirle que saciara su ira quitándole la vida.⁶⁴

Por su parte, en las palabras de Dorotea (segunda *deprecatio*) se reconoce una de las preocupaciones de Cuartila, que los jóvenes no divulguen los secretos del templete de Príapo: "[...] *maior enim in praecordiis*

⁵⁷ Rico 1999: 338.

⁵⁸ *Id.*: 339. También Sancho se arroja a los pies de Don Diego de Miranda para besárselos: "¿Que hacéis, hermano? ¿Qué besos son éstos?" – pregunta Don Diego (II. 16; Rico 1999: 755).

⁵⁹ Díaz y Díaz 1969: 70.

⁶⁰ Rico 1999: 427.

⁶¹ Díaz y Díaz 1969: 70.

⁶² Rico 1999: 430.

⁶³ Díaz y Díaz 1969: 70.

⁶⁴ La escena del suplicante *supinas manus* es frecuente en Petronio. Cf. 30.7, *seruus nobis despoliatus procubuit ad pedes* – "[...] otro esclavo, ya sin túnica, se arrojó a nuestros pies [...]" (Díaz y Díaz 1968: 39); 98.3, *genua ego perseuerantis amplector, ne morientes vellet occidere: [...]* – "Le suplico yo, abrazando sus rodillas mientras él insiste en su idea, no quiera rematar a dos moribundos [...]" (Díaz y Díaz 1969: 71); 101.2 *comprehendi Eumolpi genua* – "[...] abracé yo las rodillas de Eumolpo" (*id.*: 75) y la misma Cuartila en 17.9, *protendo igitur ad genua uestra supinas manus* – "Me pongo, pues, de rodillas a vuestros pies [...]" (Díaz y Díaz 1968: 24).

dolor saeuit [...] ne [...] quod in sacello Priapi uidistis uulgetis deorumque consilia proferatis in populum" (Sat. 17.8) – "[...] una mayor inquietud roe mis entrañas [...] el que vayáis a divulgar [...] lo que visteis en el templete de Priapo, y que descubráis a la gente los deseos de los dioses."⁶⁵ Dorotea dice: "No permitas, con dejarme y desampararme, que se hagan y junten corrillos en mi deshonra [...]."⁶⁶ Y al finalizar sus palabras se deshace nuevamente en lágrimas: "[...] hasta que ella dio fin a [sus palabras] y principio a tantos sollozos y suspiros [...] con muestras de tanto dolor [...]"⁶⁷ (aquí se retoma Sat. 17.2, [...] *ad ostentationem doloris* [...]), como Cuartila en Sat. 18.1: *secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit gemitibusque largis [...]* – "Terminado este discurso, comenzó a llorar nuevamente y sacudida por interminables sollozos [...]."⁶⁸ Ante las palabras de Dorotea, don Fernando reacciona como Encolpio, con compasión y temor: *ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu [...]* (Sat. 18.2) – "Yo, por mi parte, turbado a un tiempo por la compasión y el temor [...]"⁶⁹ "El cual [don Fernando], lleno de confusión y espanto [...]."⁷⁰ Sigue la *pollicitatio* de don Fernando, dirigida sobre todo a Luscinda, quien es la que primero le ha suplicado: "[...] viva ella segura y contenta [...]",⁷¹ como en Sat. 18.2 Encolpio a Cuartila: [...] *bonum animum habere eam iussi et de utroque esse securam* – "[...] le pedí que se animara y quedara tranquila de una y otra cuestión [...]",⁷² pero los abrazos y besos son para Dorotea: "Y, diciendo esto, la tornó a abrazar y a juntar su rostro con el suyo [...]",⁷³ como Cuartila a Encolpio, [...] *mulier basiauit me spissius [...]* (Sat. 18.4).

Como se dijo, en esa *deprecatio* de Cuartila, cuyo final es "de tono grandielocuente e irónico",⁷⁴ es donde se identifica lo que puede considerarse el desencadenante de la acción en el *Quijote*, el *remedium* que la sacerdotisa de Priapo solicita de los jóvenes, por haber presenciado las ceremonias prohibidas, convertido en incentivo y justificación del ideal caballeresco. Así, con palabras similares a las citadas de Dorotea como princesa Micomicona, "[...] que de tan lueñas tierras viene [...] buscándoos para *remedio* de sus desdichas" (v. *supra*),⁷⁵ dice el duque (II. 36): "[...] os vienen a buscar de lueñas y apartadas tierras [...] los tristes, los afligidos,

⁶⁵ *Id. ibid.*

⁶⁶ Rico 1999: 428.

⁶⁷ *Id.*: 429.

⁶⁸ La traducción es nuestra.

⁶⁹ Díaz y Díaz 1968: 25.

⁷⁰ Rico 1999: 429.

⁷¹ *Id.*: 432.

⁷² Díaz y Díaz 1968: 25.

⁷³ Rico 1999: 432.

⁷⁴ Díaz y Díaz 1968: 24 n. 2.

⁷⁵ Rico 1999: 338. La bastardilla aquí y en las citas que siguen es nuestra.

confiados que han de hallar en ese fortísimo brazo el *remedio* de sus cuitas y trabajos [...]",⁷⁶ a lo que don Quijote replica: "Venga esa dueña [la condesa Trifaldi, es decir, el mayordomo del duque disfrazado de dueña Dolorida] y pida lo que quisiere; que yo le libraré su *remedio* en la fuerza de mi brazo y en la intrépida resolución de mi animoso espíritu" (final de ll. 36).⁷⁷ La dueña Rodríguez (segunda dueña Dolorida) dice a don Quijote (ll. 48): "[...] no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio [...] sino doña Rodríguez [...] que con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele *remediar* a vuestra merced vengo"⁷⁸ y poco después: "[...] volveré en un instante a contar mis cuitas, como a *remediador* de todas las del mundo."⁷⁹

La presentación de la dueña Dolorida en ll. 38 tiene lugar en los jardines del palacio del duque; se descarta por consiguiente la imagen de la puerta, pero la música del pífaro y los tambores hacen las veces del *audax strepitus* de los golpes de *Sat.* 16.1 (v. *supra*): "[...] si no oyeran que el pífaro y los tambores volvían a sonar, por donde entendieron que la dueña Dolorida entraba."⁸⁰ La entrada de la dueña Rodríguez en el aposento de Quijote es sí precedida por la apertura de la puerta y un sonido, el ruido de la llave: Quijote "[...] estando despierto y desvelado [...] sintió que con una llave abrían la puerta de su aposento [...]"⁸¹ La puerta se abre de repente: "El acabar estas razones y el abrir de la puerta fue todo uno",⁸² como en *Sat.* 16.2: *dumque loquimur [...] reclusaeque subito fores [...] –* "Mientras cambiamos estas palabras [...] las puertas abiertas de repente [...]"⁸³ La dueña Rodríguez entra quedamente: "Venía pisando quedito y movía los pies blandamente"⁸⁴ y su silencio – "Miróla don Quijote [...] y notó su silencio [...]"⁸⁵ – rememora el de *Sat.* 17.1, *tacentibus adhuc nobis [...]*, y *Sat.* 17.2, *ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus uerbum [...]*.

Las imágenes de *sedensque super torum* de *Sat.* 17.1⁸⁶ y *retextit opertum<superbum> pallio caput* de *Sat.* 17.3 se recrean con la introducción

⁷⁶ Rico 1999: 935.

⁷⁷ *Id.*: 936.

⁷⁸ *Id.*: 1015.

⁷⁹ *Id.*: 1016.

⁸⁰ *Id.*: 937-8.

⁸¹ *Id.*: 1014.

⁸² *Id. ibid.*

⁸³ Díaz y Díaz 1968: 23.

⁸⁴ Rico 1999: 1015.

⁸⁵ *Id. ibid.*

⁸⁶ En *Sat.* 134.6 vuelve a aparecer esta imagen de la mujer (*anus*, *Sat.* 133.4) que se sienta sobre el lecho y llora: *nec minus illa fletu confusa altera parte lectuli sedit aetatisque longae moram tremulis uocibus coepit accusare* – "No menos deshecha en llanto ella sentóse en el otro lado de la cama y comenzó a lamentarse con voz temblorosa de la duración de su larga vida [...]" (Díaz y Díaz 1969: 143).

en escena de cada una de esas dueñas de la siguiente manera: el duque hace sentar (como hemos visto, don Fernando a Luscinda) a la falsa condesa Trifaldi ("Dueña Dolorida"): "Y levantándola de la mano la llevó a sentar en una silla junto a la duquesa [...]" (Il. 38).⁸⁷ La dueña Rodríguez, por su parte, habiendo entrado nuevamente en el aposento de Quijote, se sienta en una silla: "Entróse, en fin, don Quijote en su lecho, y quedóse doña Rodríguez sentada en una silla algo desviada de la cama [...]" (Il. 48).⁸⁸ Como Luscinda, ambas (o ambos, por tratarse la primera del mayordomo) conservan aún el rostro y la cabeza cubiertos: "[...] Sancho andaba muerto por ver el rostro de la Trifaldi y de alguna de sus muchas dueñas, pero no fue posible hasta que ellas de su grado y voluntad se descubrieron." (Il. 38)⁸⁹ – recuérdese a propósito que Cuartila se quita ella misma, es decir, "de su grado y voluntad", el palio en *Sat.* 17.3. La dueña Rodríguez se queda sentada "[...] no quitándose los antojos ni la vela" (Il. 48).⁹⁰ La Trifaldi había llegado, por su parte, con otras doce dueñas – todas *operto capite* – de la siguiente manera: "Venían las doce dueñas y la señora [...] cubiertos los rostros con unos velos negros, y no transparentes [...], sino tan apretados, que ninguna cosa se traslucían."⁹¹ El silencio de *Sat.* 17.1-2 se representa en Il. 38 así: "Sosegados todos y puestos en silencio, estaban esperando quién le había de romper, y fue la dueña Dolorida [...]"⁹² Nótese aquí, por un lado, la noción de "esperar" – "estaban esperando" –, implícita en *expectauimus* (*Sat.* 17.2; cf. la lectura de Sambucus);⁹³ por otro, el hecho de que, según el ejemplo de Cuartila (*Sat.* 17.3), la primera en hablar "fue la dueña Dolorida", como lo es Luscinda en I. 36. En Il. 48, en cambio, se lee: "[...] habiéndose los dos sosegado, el primero que rompió el silencio fue don Quijote [...]"⁹⁴ Esta vez, el primero en hablar y romper el silencio en esta serie de variaciones sobre *Sat.* 16-18.5 no es uno de esos personajes femeninos que encarnan a Cuartila, sino su interlocutor; pero muy pronto la dueña reasume el papel asignado en el *Satiricón* y, así, a mitad de su discurso, "[...] comenzó a llorar tiernamente [...]"⁹⁵ como Cuartila en *Sat.* 18.1, *secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit [...]*.

El capítulo Il. 48 ofrece asimismo otros dos lugares reminiscentes de pasajes de *Sat.* 16-18.5: así, la dueña, a don Quijote: "¿Estamos seguras,

⁸⁷ Rico 1999: 940.

⁸⁸ *Id.*: 1018.

⁸⁹ *Id.*: 940.

⁹⁰ *Id.*: 1018.

⁹¹ *Id.*: 939.

⁹² *Id.*: 940.

⁹³ V. *supra* n. 39.

⁹⁴ Rico 1999: 1018.

⁹⁵ *Id.*: 1019.

señor caballero? [...]",⁹⁶ como Encolpio a Cuartila: "*iussi [...] esse securam [...]*" (Sat. 18.2) – "[...] le pedí que [...] se quedara tranquila [...]"⁹⁷ Don Quijote, a la misma dueña Rodríguez, que ha entrado en su aposento como una *mulier operto capite*, "[...] con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza [...]"⁹⁸ y los ojos cubiertos con "[...] unos muy grandes antojos",⁹⁹ dice: "Conjúrote, fantasma, o lo que eres, que me digas quién eres [...]"¹⁰⁰ como en Petronio: *cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset [...]* (Sat. 16.1) – "Preguntamos, pálidos, quién llamaba."¹⁰¹ El miedo se apodera de los personajes (*pallidi*), como más adelante de Encolpio en la misma escena: *[...] et misericordia turbatus et metu [...]* (Sat. 18.2) – "[...] turbado [...] por la compasión y el temor [...]"¹⁰² en ll. 48, la dueña, "[...] por su temor, coligió el de don Quijote [...]"¹⁰³

El anuncio de la llegada de un personaje – aunque, de hecho, lo que se anuncia es la llegada del mono y del retablo –, seguido igualmente del ingreso del o los personajes *operto capite*, se repite con algunas variantes en ll. 25. En esta repetición se observan algunos rasgos similares a la l. 36. El que anuncia la llegada es un hombre, como en l. 36, pero esta vez, aunque la escena tiene lugar igualmente en una venta, no es el ventero: "[...] y en esto entró por la puerta de la venta un hombre todo vestido de camuza, medias, gregüescos y jubón y con voz levantada dijo: –Señor huésped, ¿hay posada? Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra."¹⁰⁴ Se menciona la puerta – *ostium* (Sat. 16.1) o *fores* (Sat. 16.2) – y la "voz levantada" hace las veces del *audax strepitus* (Sat. 16.1), por no tener lugar los golpes a la puerta.¹⁰⁵ Los pesados vestidos del hombre – poco después, respecto del mismo hombre, dirá Cervantes

⁹⁶ *Id.*: 1017.

⁹⁷ Díaz y Díaz 1968: 25.

⁹⁸ Rico 1999: 1015.

⁹⁹ *Id. ibid.*

¹⁰⁰ *Id. ibid.*

¹⁰¹ Díaz y Díaz 1968: 23.

¹⁰² *Id.*: 25. V. *supra*.

¹⁰³ Rico 1999: 1015.

¹⁰⁴ *Id.*: 839.

¹⁰⁵ Tal como en Sat. 16.1 los golpes a la puerta, un ruido interrumpe la comida en l. 50: "Y estando comiendo, a deshora oyeron un recio estruendo [...]" (Rico 1999: 574). De la misma manera, un "recio estruendo y un son de esquila" preceden la aparición de la "hermosa cabra" (*id. ibid.*); un "espantoso ruido", la llegada de los carros de ruedas rechinantes en ll. 34 (*id.*: 918); el "son de una suave y concertada música" (*id.*: 920), la del carro triunfal en ll. 35 (*id. ibid.*), y la música de tambores y pifaros, la entrada de la dueña Dolorida en ll. 37 (v. *supra*). A propósito, hay que recordar que la música precede el ingreso de Trimalción en el banquete; cf. Sat. 32.1.

"el todo camuza"¹⁰⁶ – parecen ser una alusión al palio con que se cubría la anunciante Psique, *mulier operto capite* (*Sat.* 16.3). De hecho, el pincel recargado en los vestidos de los personajes que ingresan *operto capite* en las escenas de Il. 25, Il. 38 y Il. 48¹⁰⁷ remite a la imagen de las ropas sofocantes de Trimalción al entrar en el triclinio: [...] *circaque oneratas ueste ceruices laticlauiam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus* (*Sat.* 32.2) – "[...] y en torno de su cuello, ya sofocado con la ropa, llevaba arrollada una toalla de ancha franja de púrpura con flecos que pendían por una y otra banda."¹⁰⁸

El personaje cuya venida se anuncia indirectamente y que entra a continuación es el dueño del mono y del retablo, el titiritero maese Pedro, es decir Ginés de Pasamonte, como se revela en Il. 27,¹⁰⁹ un pícaro por derecho propio.¹¹⁰ Como era de esperar, dentro de la secuencia de situaciones e imágenes de esta escena inspiradas en *Sat.* 16-18.5, Ginés llega, probablemente para ocultar su identidad,¹¹¹ con el rostro cubierto: "Olvidábaseme de decir cómo el tal mase [sic] Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde [...]"¹¹² Coincidentemente, el color elegido para el parche es el mismo de la mantellina de Dorotea (I. 29),¹¹³ el gabán de don Diego de Miranda (Il. 16),¹¹⁴ las guarniciones de la hacanea (Il. 30),¹¹⁵ el sayo de Sancho (Il. 34)¹¹⁶ y la montera de don Quijote (Il. 31),¹¹⁷ y el que aparece con mayor frecuencia – *myrteus* o *prasinus* – en el *Satiricón*: cf. 21.2, *myrtea subornatus gausapa*, del "mariconcete emperifollado con terciopelo

¹⁰⁶ Rico 1999: 840.

¹⁰⁷ Se pone gran énfasis en la "finísima y negra bayeta por frisar" y "la cola o falda [...] de tres puntas" (Il. 38; Rico 1999: 939) de la Trifaldi y en las "tocas blancas repulgadas y luengas" (Il. 48; *id.*: 1015) de la dueña Rodríguez; el mismo Quijote aparece en Il. 48 "[...] envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados [...]" (*id.*: 1014).

¹⁰⁸ Díaz y Díaz 1968: 42.

¹⁰⁹ Rico 1999: 855.

¹¹⁰ En I. 22 proclama haber escrito su propia autobiografía, *La vida de Ginés de Pasamonte*, libro del cual dice Ginés: "Es tan bueno, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren." (Rico 1999: 243).

¹¹¹ Cf. *Quijote* I. 22 (Rico 1999: 241-243).

¹¹² Rico 1999: 840.

¹¹³ *Id.*: 335.

¹¹⁴ *Id.*: 751.

¹¹⁵ *Id.*: 875.

¹¹⁶ *Id.*: 913-914.

¹¹⁷ *Id.*: 884. Junto con la montera verde, Quijote viste un manto escarlata. Cf. la túnica y manto del mismo color de Trimalción: *tunica [...] russea* (*Sat.* 27.1), *pallio [...] coccineo* (*Sat.* 32.2), y su toalla con franja de púrpura, *laticlauiam [...] mappam* (*id.*).

verdino";¹¹⁸ 27.2, *pila prasina*, la "pelota verde",¹¹⁹ con la que juega Trimalción antes del banquete; 28.8, *ostiarius prasinatus*, el "portero de vestido verdino",¹²⁰ a la entrada de la casa de Trimalción; 64.6, *prasina [...]* *fascia*, que envuelve a la perra; 70.10, *Cario, [...]* *prasinianus*, "Carión (uno de los convidados), [...] hincha de los verdes",¹²¹ y 70.13, *prasinus*, "los verdes",¹²² la facción o partido de los verdes, *prasina factio*, a la que pertenecían Nerón y Calígula.¹²³

Por traer el rostro cubierto se convierte Ginés de Pasamonte, así como "el todo camuza", que llegó antes y al que podemos considerar momentáneamente su sirviente – como Psique lo es de Cuartila –, en un *homo operto capite*. De esta manera, el par de mujeres *operto capite* que entra en la posada en *Sat.* 16.3 y 17.1, Psique y Cuartila, respectivamente, es ahora un par de hombres *operto capite*. El *ecce ipsa uenit* de *Sat.* 16.4 está representado en: "Ya llegan cerca [el mono y el retablo] – respondió el todo camuza –, sino que yo me he adelantado, a saber si hay posada"¹²⁴, que recuerda asimismo el breve diálogo de I. 36 entre el cura y el ventero: "¿Vienen muy cerca? [...] – Tan cerca [...] que ya llegan."¹²⁵ Parecen concluir aquí las reminiscencias de *Sat.* 16-18.5, del episodio de Cuartila, en esta escena ambientada igualmente en una venta (*deuersorium*, *Sat.* 15.8), ahora en la "Mancha de Aragón".¹²⁶ Sin embargo, los paralelos continúan, pues muy pronto se detecta una mímica de *deprecatio*: maese Pedro sale de la venta y vuelve a entrar con el mono adivino, y, como respuesta a una de las preguntas hechas a éste, se arroja "con grandísima priesa"¹²⁷ (cf. *praecipites*,

¹¹⁸ Díaz y Díaz 1968: 28. Del color '*myrteus*' dice González de Salas en sus *Commenta*: "*Myrteus* color olim erat in pretio. Sic Ouidius, quum de diuersis lanarum infectarum coloribus agit L.3.de Arte, inter alios, qui varias res imitantur, huiusce meminit: *Hic Paphiae Myrtos*." (González de Salas 1629: 2.63). La referencia es a Ovidio, *AA* 3.181 – *Paphias myrtos*.

¹¹⁹ Díaz y Díaz 1968: 35.

¹²⁰ *Id.*: 36.

¹²¹ Díaz y Díaz 1969: 30.

¹²² *Id. ibid.*

¹²³ Puede suponerse que todos los que vestían de verde pertenecían al partido de ese color, en las carreras de circo. Trimalción aparece vestido de escarlata, y, por lo tanto, habría sido de los rojos ('*russati*'). Cf. Díaz y Díaz 1969: 30 n. 1. González de Salas dice en sus *Commenta*: "[...] *Prasinus* color.notum *Prasinae* factioni fauisse *Principem* [*Neronem*]." (González de Salas 1629: 2.106); más adelante agrega: "[...] *ipsum Nero* (vt alibi dicimus) *Suetonius* testatur, *nimis Factioni Prasinae fuisse addictum*.inquit ergo in *Caligulâ* c.55: *Prasinae Factioni ita addictus, & deditus, vt cenaret in stabulo adsidue, & maneret, &c.*" (*Id. ibid.*).

¹²⁴ Rico 1999: 840.

¹²⁵ *Id.*: 424.

¹²⁶ *Id.*: 840.

¹²⁷ *Id.*: 841.

Sat. 15.8) a los pies de don Quijote y, abrazando sus piernas, dice: "[...] ¡oh resucitador insigne de la [...] andante caballería [...] báculo y consuelo de todos los desdichados!",¹²⁸ donde "báculo y consuelo" hacen las veces del "remedio" de súplicas anteriores. Ésta es la actitud del suplicante que Cuartila adopta en *Sat.* 17.9, *protendo igitur ad genua uestra supinas manus* – "Me pongo, pues, de rodillas a vuestros pies [...]."¹²⁹ Todos los presentes en la venta reaccionan como Encolpio en *Sat.* 18.2:¹³⁰ "Quedó pasmado don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebuzno, confuso el ventero, y, finalmente, espantados todos los que oyeron las razones del titerero [...]."¹³¹ Nótese también en esa acumulación de sinónimos el uso del vocablo 'atónito', como en *Sat.* 17.2: *sed attoniti exspectauimus lacrimas*.

Surgen en el mismo capítulo II. 25 otras reminiscencias, de *Sat.* 12.4 y 6, 28.5, 59.3-5 y 98.3. Al dar las respuestas, el mono adivino de maese Pedro salta sobre el hombro de su amo para "hablarle" al oído: "Y dando con la mano derecha dos golpes sobre el hombro izquierdo, en un brinco se le puso el mono en él, y llegando la boca al oído daba diente con diente muy apriesa [...]" (II. 25).¹³² Aquí pueden reconocerse dos imágenes del *Satiricón*: la de los hombros y la de hablar (o tocar un instrumento) al oído de un personaje. La primera – incluida en la señal de maese Pedro al mono – tiene su antecedente en la escena en el mercado en Petronio, en que Ascilto mira atentamente los hombros del campesino al reconocer sobre ellos la túnica que habían perdido en un lugar solitario no especificado: [...]*Ascyltos iniecit contemplationem super umeros rustici emptoris [...]* (*Sat.* 12.4) – "[...] Ascilto clavó su mirada en los hombros del campesino [...]"¹³³ y, como si fuera a comprarla, se la quita de ellos: [...]*detraxitque umeris laciniam [...]* (*Sat.* 12.6) – "[...] y le quitó de los hombros el paño [...]".¹³⁴ La segunda, de hablar (o tocar un instrumento) al oído, aparece con frecuencia en el *Satiricón*; así la sirvienta Psique a Cuartila: [...]*ad aurem eius Psyche ridens accessit, & quum dixisset nescio quid [...]* (25.1) – "[...] se puso Psique a cuchichearle algo al oído en medio de risitas [...]";¹³⁵ el flautista que toca al oído de Trimalción: *cum ergo auferretur, ad caput eius cum*

¹²⁸ *Id.*: 841-842.

¹²⁹ Díaz y Díaz 1968: 24. V. *supra* n. 64.

¹³⁰ V. *supra*.

¹³¹ Rico 1999: 842.

¹³² *Id.*: 841.

¹³³ Díaz y Díaz 1968: 19.

¹³⁴ *Id. ibid.* Esta imagen es recreada con mayor precisión en I. 23, en que Cardenio: "[...] puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía [...]" (I. 23; Rico 1999: 260).

¹³⁵ Díaz y Díaz 1968: 32.

minimis symphoniacus tibiis accessit et, tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit (Sat. 28.5) – "Mientras lo llevaban en la litera se le acercó a la cabecera un músico con unas flautas cortísimas e igual que si le soplara algún secreto al oído fue tocando todo el camino";¹³⁶ Fortunata a Trimalción: *et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset [...]* (Sat. 52.10) – "Y hubiera salido al medio si Fortunata no se le hubiera llegado al oído [...]",¹³⁷ y Eumolpo al muchacho de Pérgamo: "[...] *consurrexi ad aurem male dormientis [...]*" (Sat. 86.4) – "[...] nuevamente me acerqué al oído del supuesto durmiente."¹³⁸

Al presentar su retablo, se hace una curiosa evocación de la ridícula explicación del espectáculo de los homeristas por parte de Trimalción durante el banquete (Sat. 59.3-5):¹³⁹ *"scitis", inquit, "quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit [...] ob eam rem Ajax insanit, et statim argumentum explicabit"* – "¿Sabéis –nos dijo– qué episodio representan? Hubo una vez dos hermanos, Diomedes y Ganimedes. Tenían una hermana, Elena. La raptó Agamenón [...]. Por esto Ajax se ha vuelto loco; y es el tema que ahora va a desarrollar."¹⁴⁰ Similarmente, en el retablo, luego de escucharse el sonido de "atabales y trompetas",¹⁴¹ como en Sat. 59.3, *[...] hastisque [factio] scuta concrepuit* – "[...] la compañía [...] golpeó los escudos con las lanzas",¹⁴² "[...] alzó la voz el muchacho y dijo: –Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles [...]."¹⁴³ El relato continúa a lo largo de la descripción de la acción de las marionetas, de la libertad que a Melisendra le da su esposo Gaiferos,¹⁴⁴ hasta que Quijote interviene

¹³⁶ *Id.*: 36.

¹³⁷ *Id.*: 75.

¹³⁸ Díaz y Díaz 1969: 52. La imagen de hablar al oído se emplea nuevamente en la descripción de las virtudes de la cabeza encantada, que, como el mono, también adivina: "[...] esta cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren." (Rico 1999: 1135). Cuando don Antonio Moreno presenta la cabeza a don Quijote y más tarde, al iniciarse las preguntas, el vocablo 'secreto' se repite además varias veces: "[...] depositar en los últimos retretes del secreto" (*id.*: 1134), "[...] comunicar mis secretos [...]" (*id.*: 1135); "[...] haberle descubierto tan gran secreto" (*id. ibid.*), "[...] encargóles el secreto [...]" (*id.*: 1138). Si bien aquí se trata de un sustantivo, mientras que en Petronio es un adverbio – *aliquid secreto diceret* –, con su repetición parecería querer insistirse en la filiación de ese pasaje con Sat. 28.5.

¹³⁹ Sorprendente porque esta escena no aparece sino en los capítulos del *Satiricón* (37.6-78.8) que no se publicaron hasta 1664.

¹⁴⁰ Díaz y Díaz 1968: 87.

¹⁴¹ Rico 1999: 846.

¹⁴² Díaz y Díaz 1968: 86.

¹⁴³ Rico 1999: 846.

¹⁴⁴ *Id.*: 846-850.

para ayudar a contener a los moros que los persiguen, pero, en cambio, destruye con su espada el retablo de las maravillas y sus marionetas. En la confusión, el mono de maese Pedro escapa y allí surge la última de las reminiscencias mencionadas: "Alborotóse el senado de los oyentes, huyóse el mono por los tejados de la venta [...]" (II. 26),¹⁴⁵ como Gitón en los incidentes en la posada (*Sat.* 97-98), *nunc inter turbam puer fugit, nec quo abierit suspicari possum* (*Sat.* 98.3) – "Ahora el muchacho se ha escapado en el barullo, y no puedo sospechar a dónde habrá ido",¹⁴⁶ dice Encolpio y agrega: *per fidem, Eumolpe, reduc puerum [...]* – "Por los dioses, Eumolpo, trae al muchacho [...]",¹⁴⁷ preocupación que expresa maese Pedro empleando el mismo vocablo '*fides*': "[...] agora me veo desolado y abatido [...] y sobre todo, sin mi mono, que a fe que primero que le vuelva a mi poder me han de sudar los dientes [...]",¹⁴⁸ y más adelante: "[...] pero no habrá diablo que ahora le tome; aunque imagino que el cariño y el hambre le han de forzar a que me busque esta noche [...]"¹⁴⁹ Sin duda, maese Pedro debió recuperarlo, porque al final del capítulo II. 26 lo vemos abandonar la venta antes del amanecer con su retablo y su mono.¹⁵⁰

La presencia de Ginés de Pasamonte como titiritero en II. 25-26 es doblemente significativa. Por un lado, como se dijo,¹⁵¹ Ginés es un pícaro por derecho propio, en la mejor tradición de Lazarillo y Guzmán, y, por consiguiente, con raíces en la picaresca latina. Por otro, su aparición en escena como titiritero puede explicarse en una imagen del mismo *Satiricón*. Dice Encolpio: *nam cum mundatis ad symphoniam mensis tres albi sues in triclinium adducti sunt capistris et tintinnabulis culti, quorum unum bimum nomenclator esse dicebat, alterum trimum, tertium uero iam sexennem: ego putabam petauristarios intrasse et porcos, sicut in circulis mos est, portenta aliqua facturos* (*Sat.* 47.8-9) – "En efecto, con las mesas dispuestas nuevamente al compás de la música, fueron entrando al triclinio tres cerdos blancos con sus cabestrillos y cascabeles, de los cuales anunció un nombrador que uno tenía dos años, otro tres y el tercero seis: yo creía que habían llegado unos titiriteros y que los cerdos, como es costumbre en los corros de curiosos, iban a ejecutar algunos números de destreza."¹⁵² Maese Pedro no trae consigo cerdos, sino un mono, pero su aparición en escena es indudablemente un magnífico desarrollo de la imagen de la entrada de

¹⁴⁵ *Id.*: 851.

¹⁴⁶ Díaz y Díaz 1969: 71.

¹⁴⁷ *Id. ibid.*

¹⁴⁸ Rico 1999: 851-852. La bastardilla es nuestra.

¹⁴⁹ *Id.*: 854.

¹⁵⁰ *Id. ibid.*

¹⁵¹ *V. supra.*

¹⁵² Díaz y Díaz 1968: 68.

los cerdos blancos en el banquete, y "realización" de lo imaginado por Encolpio: el ingreso de los *petauristarii* (titiriteros), allí o en *Sat.* 60.2: [...] *timui ne per tectum petauristarius aliquis descenderet* – "[...] tuve miedo de que algún equilibrista descendiera por medio del techo."¹⁵³ De hecho, los *petauristarii* aparecen en el triclinio en *Sat.* 53.11: *petauristarii autem tandem uenerunt* – "Acabaron también por venir unos equilibristas."¹⁵⁴

A lo largo de toda la obra parece haber una voluntad de evocar el *Satiricón*, en su prosa y en su verso, en sus sentencias en lo conceptual y en sus recursos e imágenes en el artificio literario. La idea de la "invención" humanista, que proponía recrear en romance las obras de la Antigüedad, se cumple en Cervantes principalmente a través del uso de los fragmentos de Petronio para la creación de su propio prosímetro. Ello no sorprende: el autor español no hacía más que responder en ese momento, a fines del siglo XVI y principios del XVII, a la moda literaria erudita de Europa, que ponía a Petronio, cuyos fragmentos juzgó Justo Lipsio de una *purissimae impuritatis*,¹⁵⁵ como el escritor favorito, con múltiples ediciones desde 1565 hasta 1615 en Amberes, Lyon, París, Leyden, Francfort y Amsterdam, y de quien se ocupan todos los estudiosos, en particular en los países protestantes: Johannis Sambucus, cronista del emperador Maximiliano II; Isaac Cujas, maestro de los Pithou y quien poseyó el célebre códice *cuiacianus*, hoy perdido, Jean de Tournes, Pierre y François Pithou, Claude Dupuy y Claude Binet, Pierre Daniel, Germain Colladon y Christophe Richard de Bourges, entre otros, en Francia; Juan José Escaligero, también en Francia y posteriormente en Leyden; asimismo en los Países Bajos, Adrián de Jonghe, Jan van der Does, padre e hijo, y en Alemania Hermann Busch,

¹⁵³ *Id.*: 87.

¹⁵⁴ *Id.*: 76. El único que parece regocijarse con las habilidades de los *petauristarii* es Trimalción: *mirabatur haec solus Trimalchio* (*Sat.* 53.12). Trimalción enseguida afirma que las dos cosas que tiene mayor placer en ver son precisamente los equilibristas y los cornistas: *petauristarios et cornicines* (*id.*); lo demás, dice, son zonceras: *reliqua, animalia, acroamata, tricas meras esse* (*id.*). Aquí vuelven a asociarse los *petauristarii* con animales, *animalia*; cf. *supra*, *petauristarios* [...] *et porcos* (*Sat.* 47.9).

¹⁵⁵ Goldast von Haiminsfeld anota: "IVSTVS LIPSIVS Commentario ad Lib.16 Annalium Taciti. De C. Petronio.] Quem viri docti eum censent, cuius fragmenta hodiè purissimae impuritatis." (Cf. Goldast 1610: fol. [*6] vo. y Lipsio c.1600: 437). La cita se repite en las *Symbolae Annotationum et Observationum*, in *T. Petronium Arbitrum* de Georgius Erhardus Francus [i.e. Goldast]. (Goldast 1610: 2.521). En sus *Prolegomena*, el mismo Goldast escribe: "DE T. PETRONIO ARBITRO elogio & testimonia.] [...] lust. Lipsius [...] P. Pithoeo I.C. rescripsit: "Nudà illà nequitià nihil offendor; ioci me delectant, urbanitas capit: cetera nec in animo, nec in moribus meis magis labem relinquant, quam olim in flumine vestigium, cymba." (*Id.*: 1.28). A. Collignon traduce ese pasaje de la carta de Lipsio (Lib. V, epist. 19), entre los elogios que Pierre Pithou recibe de los eruditos al publicar su segunda edición de Petronio en 1587. (Cf. Collignon 1905: 28; Ernout 1922: v.).

Johannis Wouveren, Melchior Goldast von Haiminsfeld, Konrad Rittershuys, Kaspar Barth y Georg Schopp.¹⁵⁶ Daniel Heinsius, editor de Máximo de Tiro, resalta, por ejemplo, en 1607, la popularidad de Petronio entre los hombres de letras en la época: "*Plautus aut Petronius aetatem occupant, philosophia sordet & squallet.*"¹⁵⁷

Cervantes había publicado ya para entonces, en 1605, la primera parte del Quijote y la novela corta de inspiración petroniana *Rinconete y Cortadillo* aparecía escrita antes de 1604,¹⁵⁸ pero la forma elegida por Cervantes para honrar al prosista latino no es la de anotación o edición, sino la de la creación literaria, no menos válida como interpretación del texto que una traducción ni menos importante a los fines de la historia de la transmisión de los fragmentos de Petronio. Al respecto, cabe destacar que no hubo traducción de este autor a las lenguas vulgares hasta la segunda mitad del siglo XVII, en que aparece en 1667 la versión anónima en francés de Miguel de Marolles.¹⁵⁹ La primera traducción al italiano se publicó en 1678.¹⁶⁰ Toda la transmisión se había efectuado hasta el momento en latín.

El estudio comparativo de la obra cervantina con el *Satiricón* parece además indicar un relevamiento de pasajes de este último que, de acuerdo con el estado actual de los estudios petronianos, no eran conocidos entonces, porque no figuraban aún en las versiones impresas. Lo son los que hemos mencionado de 47.8-9, 53.11-12 y 59.3-5, que corresponden a los capítulos de la *Cena* que se conservaron sólo en el *Codex Traguriensis* (Biblioteca Nacional de Francia, *Parisinus latinus* 7989) descubierto en Trau, Dalmacia, alrededor de 1650.¹⁶¹ De manera tal que, si la transmisión se hacía sólo en latín, Cervantes no sólo lo leyó en el original, sino, quizás en

¹⁵⁶ Collignon 1905: 30-31, en su descripción de la edición de Goldast. (Cf. Goldast 1610).

¹⁵⁷ Heinsius 1607: fol. b.ij. ro. Debo este dato a la Prof. Ingrid de Smet.

¹⁵⁸ Cf. *Quijote* I. 47 (Rico 1999: 542).

¹⁵⁹ Michel de Marolles publica primero su traducción de *Les Poèmes de l'Embracement de Troye et le Poème du Changement de la Republique* en su edición de Lucano (1655) y más tarde *Le Pétrone en vers* (1667), que, a pesar de su título, contiene tanto la prosa como el verso: "[...] si bien que l'auteur de cet Escrit, est le premier qui en ait essayé une interpretation entière," dice el mismo Marolles en el "Avertissement" de la obra (Marolles 1677: iij).

¹⁶⁰ *Successi di Eumolpione Portati nella Nostra Lingua da Ciriaco Basilico [...]. Napoli, MDCLXXVIII, appresso Antonio Bulifon [...].* (Cf. Rini 1937: 85). El traductor pudo haber sido el mismo Bulifon. (*Id. ibid.* n. 530).

¹⁶¹ Schönberger también releva paralelos entre *Rinconete y Cortadillo* y capítulos de la *Cena* que no se publicaron hasta 1664. Cf. Schönberger 1942: cols. 212-213 y Salgado 2008b: 493ss. Otro pasaje notable es el de ll. 16 (Rico 1999: 755-756), en que don Diego de Miranda habla de su hijo a don Quijote como Equión del suyo al maestro de retórica Agamenón (*Sat.* 46.3-8).

¹⁶² Salgado 2003: n. p.

Italia, en una versión manuscrita más completa que las impresas, similar a la totalidad del texto con que contamos en el presente. Con ello surge además la posibilidad de que el texto completo de la *Cena* haya circulado en Italia en forma manuscrita junto con el resto de los fragmentos. El *Codex Traguriensis* estuvo en manos de León Hebreo, como lo muestra una dedicatoria manuscrita al final del códice,¹⁶² y es posible que Diego Hurtado de Mendoza, quien hizo traducir al castellano los *Dialoghi d'amore* del filósofo¹⁶³ y alentó a Alessandro Piccolomini a que escribiera un cuarto diálogo,¹⁶⁴ haya visto el códice en su estancia como embajador del emperador Carlos V en Venecia.¹⁶⁵ Marco Antonio Mureto, quien también vivió en esa ciudad, proyectaba publicar una edición de Petronio sobre un manuscrito mucho más completo que el de las ediciones corrientes, según refiere Pierre Daniel.¹⁶⁶ Anthony Rini da cuenta además del asombroso paralelo de un pasaje de una novela de Pietro Fortini con *Sat.* 48.8, en que Trimalción afirma haber visto y oído hablar a la Sibila – *nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis uidi in ampulla pendere [...]* –, pero lo desecha por considerar improbable que Fortini haya podido leer la *Cena*.¹⁶⁷

¹⁶³ Micer Carlos Montesa publicó en Zaragoza, en 1582, una traducción de esa obra de León Hebreo que había comenzado su padre, Fernando, secretario de Hurtado de Mendoza en Roma y en Venecia. (Cf. González Palencia y Mele 1941: 1.293). También hubo traducciones al castellano de Guedella Yahia (1568) y del Inca Garcilaso de la Vega (1590). (*Id. ibid.* n. 2).

¹⁶⁴ *Id. ibid.*

¹⁶⁵ Probabilidad que sustenta e ilumina su composición del *Lazarillo*. El personaje de Lazarillo puede tener su génesis en Gitón: Gitón es el que, gracias a su ingenio, guía a sus compañeros en las tinieblas (*Sat.* 79.3).

¹⁶⁶ "Verum ne diutius querar [Burmman, 'querer'], facit M. Anton. Muretus, vir undecumque doctissimus, quem audio ex vetustissimo et integerrimo codice Petronij editionem omnium absolutissimam publice parare [...]", dice Pierre Daniel en el *Praefatio* a sus *Notae* (Goldast 1610: 2.78 (*Petri Danielis Aurelii IC Notae in C. Petronii Turpiliani Arbitri Satyricon*, en: *Sylloge Annotationum et Observationum [...]*; *id.*: 2.75-98). Cf. Burmann 1709: 2. 256 y Burmann (1743), 2.299, col. 2, según Rini 1937: 38 n. 193. Jacques Mentel, en la dedicatoria al impresor de su edición del *Fragmentum Traguriense*, dice: "Quod certe cum tuo, Vir eximie, nouo hocce Fragmento, quod e vetustissimo (ne quid fraudis in eo subesse quis putet), simul et integerrimo Mureti Codice Manuscripto, cuius meminit Petrus Daniel in Notis, describi fortean sibi olim curauerat Venetiis, dum Doctis quibusque percharus Juuenis hic commoraretur Muretus, Hector Cepio seu Cipicus, cuius Tragurianus [...]" (Mentel 1667: fol.)(7 ro.; Burmann 1709: 2.309). Mentel sugiere que el códice de Cipico (*Traguriensis*) pudo haber sido copiado del *vetustissimus* de Muret. (Cf. Rini 1937: 38 n. 193 y 65 n. 395).

¹⁶⁷ Rini dice: "Pietro Fortini (1500-c.1562), in one of his Novelle [...] has a striking parallel to Trimalchio's claim (*Sat.* 48.8) that he had seen the Sibyl and heard her speak [...] This incident, however, cannot be considered a reminiscence of Petronius because Petronius' passage was not known until the publication of the *Cena* in 1664." (*Id.*: 37 n. 192).

Es verdad que Cervantes nunca nombra a Petronio, cuando sí lo hace de otros autores de ficción en prosa clásicos, en latín Apuleyo¹⁶⁸ y en griego Heliodoro,¹⁶⁹ a quienes hace alarde de imitar, pero el conocimiento y uso del *Satiricón* en su obra reubica con la mayor naturalidad a Cervantes dentro del marco erudito humanista y literario europeo – cuya lengua de comunicación es el latín – y le da una estatura europea. Lo mismo se aplica al otro gran creador de la picaresca española, Diego Hurtado de Mendoza, embajador de Carlos V en Venecia¹⁷⁰ y Roma,¹⁷¹ coleccionista y editor de manuscritos griegos¹⁷² y erudito colaborador de Paolo Manuzio.¹⁷³ Andrea Schottus no vaciló, en su *Hispaniae bibliotheca*, en atribuir a Mendoza la autoría del anónimamente publicado *Lazarillo* con estas palabras: "Eius etiam esse putatur *Satyricum* illud ac ludicrum *Lazarillo de Tormes*, cum forte Salmanticae Ciuile luri operam daret."¹⁷⁴ La definición de esta obra como *Satyricum* la encuadra decidida y correctamente en la tradición clásica. Quizás esa definición debiera aplicarse también al *Quijote*, el "*Satyricum*" de Cervantes.

Desde el punto de vista de la transmisión del texto de Petronio, la labor de Cervantes es inestimable, ya que constituye indudablemente el aporte más extraordinario al (inesperado) reconocimiento del fragmentario texto latino como fundamento de la novela moderna. La referencia al autor latino, a pesar de que Cervantes, como dijimos, no lo nombra, es constante; ambas obras se apoyan en un marco común, el prosímetro, con historias intercaladas, y ambas se justifican en una abundante crítica literaria interna.

¹⁶⁸ Sobre Apuleyo en *Quijote*, cf. Rico 1999: 416 n. 544 n y 610 n. El *Coloquio de los perros* es un ejercicio de imitación de *El Asno de Oro*. La hechicera Cañizares dice: "[...] el cual modo [de volver a la primera forma] quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa [...]" (Baquero Goyanes 1976: 2.324). Cf. Salgado 1997: 270ss.

¹⁶⁹ En el "Prólogo al lector" de las *Novelas Ejemplares* Cervantes dice: "[...] te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro [...]" (Baquero Goyanes 1976: 1.88). Sobre Heliodoro en *La Gitanilla*, cf. Salgado 1997.

¹⁷⁰ González Palencia y Mele 1941: 1.87-334.

¹⁷¹ González Palencia y Mele 1942: 2.11-290.

¹⁷² González Palencia y Mele 1941: 1.253-261.

¹⁷³ *Id.*: 1.215. Paolo Manuzio le dedica la primera parte de su edición ciceroniana, *M. TULLII CICERONIS de Philosophia [...] Venetiis apud Aldi filios M.D.XLI*. Esta dedicatoria, que consta de seis folios, se reproduce en González Palencia y Mele 1943: 3.271-275. Sobre las relaciones de Hurtado de Mendoza con Paolo Manuzio, cf. González Palencia y Mele 1941: 1.223-226.

¹⁷⁴ Schottus 1508: 3.543. Los autores de la *Vida y obras de Diego Hurtado de Mendoza* (González Palencia y Mele 1943: 3.207 n. 2 y 208) afirman que Schottus repite allí al biógrafo belga Valerio Andrés Taxandro, *Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum [...] opera ac studio Valerii Andreae Taxandri*, 1607: 44.

Bibliografía

- BAQUERO GOYANES Mariano ed. 1976, Cervantes, *Novelas Ejemplares I y II* (Madrid: Editora Nacional).
- BOROUGHES RODERICK J. C. 1994, *Eumolpus: Literary and Historical Approaches to Characterisation in Petronius* (Cambridge University Diss. MSS 18618).
- BÜCHELER FRANCISCO ed. 1882, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum. Tertium edidit Franciscus Buecheler. Adiectae sunt Varronis et Senecae Satirae similesque reliquiae.* (Berlín: Weidmann)
- COLLIGNON ALBERT 1905, *Pétrone en France* (París: Fontemoing).
- ERNOUT ALFRED ed. y trad. 1922, Pétrone, *Le Satiricon* (París: Les Belles Lettres).
- DÍAZ Y DÍAZ MANUEL C. ed. y trad. 1968-1969, Petronio Árbitro, *Satiricón I* 1968, *II* 1969 (Barcelona: Alma Mater).
- GONZÁLEZ PALENCIA ÁNGEL y Mele Eugenio 1941-1943, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza I* 1941, *II* 1942, *III* 1943 (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan).
- MÜLLER KONRAD 1961, *Petronii Arbitri Satyricon cum apparatu critico* (Munich: Heimeran).
- RICO FRANCISCO ed. 1999, Miguel de Cervantes, *El Quijote de la Mancha* (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 3a. ed. [Biblioteca Clásica 50]).
- RINI ANTHONY 1937, *Petronius in Italy from the Thirteenth Century to the Present Time* (New York: The Cappabianca Press).
- SALGADO OFELIA N. 2008a, "Encolpio/Cardenio (y Dorotea) (*Quijote* I.24-29): Amantes desdeñados", en: *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, ed. A. Dotras Bravo et al. (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos) 673-689.
- 2008b, "Petronio en *Rinconete y Cortadillo*, recreación cervantina del *Satiricón*", en: *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio Nacional de Buenos Aires) 485-504.
- 2003, "Dos manuscritos clásicos en Venecia: el *Codex Parisinus* de las *Epístolas* de Plinio el Joven y el *Codex Traguriensis*", en *Memoria y olvido en el mundo antiguo. Actas del XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, 25-28 de septiembre de 2002* (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades). Edición en CDROM.
- 1997, "La *Historia Etiópica*, un precedente de *La Gitanilla* en la novela griega" en: AFC XV: 270-287.

SCHÖNBERGER J. Karl 1942, "Petronius bei Cervantes", en: *Philologische Wochenschrift* 62, 13/17 (11 Abril): cols. 211-213.

Ediciones antiguas y manuscritos

- BURMANN Petrus ed. 1709, *TITI PETRONII ARBITRI SATYRICON QVAE SUPERSUNT [RELIQUIAE] Cum integris Doctorum Virorum Commentariis, & Notis NICOLAI HEINSII & GUILIELMI GOESII nunc primum editis. Accedunt JANI DOUSAE PRAECIDANEA, D. JOS. ANT. GONSALI de SALAS COMMENTA, Variarum DISSERTATIONES & PRAEFATIONES [...]. Curante PETRO BURMANNO. TRAJECTI AD RHENUM, Apud GUILIELMUM VANDE WATER. M.D.CCIX.*
- GOLDAST VON HAIMINSFELD Melchior 1610, *T. PETRONII ARBITRI, EQVITIS ROMANI SATIRICON, cum PETRONIORVM FRAGMENTIS, Nouiter recensitum, interpolatum & auctum. Accesserunt seorsim NOTAE & OBSERVATIONES variorum, HELENOPOLI [Frankfurt] Pro bibliopoleo Ioan. Theobaldi Schönvvetteri, excudit Ioannes Bringerus. Anno M.DC.X.*
- GONZÁLEZ DE SALAS José Antonio ed. 1629, *T. PETRONII ARBITRI E.R. SATIRICON. Extrema editio ex Musaeo D. IOSEPHI ANTONII GONSALI DE SALAS MAGNO COMITI DE OLIVARES. SAC. FRANCOFVRTI, cura Wolfgangi Hofmannj. M.DC.XXIX.*
- HEINSIUS Daniel 1607, *V. C. Maximi Tyrii, Philosophi Platonici, Dissertationes XLI. Graece. Cum Interpretatione, Notis, et Emendationibus Danielis Heinsii. [...] Lugduni Batavorum, Apud Ioannem Patium, Acad. Typogr. M.D.C.VII.*
- JACOBS FRIEDERICH 1793, *Integer commentarius Frid. Jacobsii in Petron. Arbitr. Satir. ineditus.* (Cambridge University Library MSS Add. 3556, abril 1793).
- LIPSIO Justo c.1600, *IVSTI LIPSII AD ANNALES COR. TACITI LIBER COMMENTARIVS, Variis in locis vtiliter auctus. s.l. s.a (Amberes o Leyden, oficina Plantiniana, 158.?).*
- MAROLLES Michel de trad. 1677, *LES VERS DE PETRONE CHEVALIER ROMAIN, CONTENVS DANS SA SATYRE selon les anciennes Éditions; & selon le Fragment de l'Histoire de Trimalcion, imprimé à Paris chez Edme Martin en 1664. QVATRIEME EDITION. A PARIS, De l'Imprimerie de IACQUES LANGLOIS, fils [...]. M.DC. LXXVII. [...].*
- MENTEL Jacques ed. 1667, *T. PETRONII ARBITRI FRAGMENTUM TRAGURIENSE, Veneti ad Rom. Pontificem Oratoris benefecio redintegratum. Una cum JO. CAILI TILEBOMENI [i.e. Jacques Mentel]*

Conjecturis [...] NORIBERGAE, sumtibus Michaelis & Joh. Frideric. Endterorum. Anno M.DC.LXVII.

PITHOU Pierre 1577, *PETRONII ARBITRI SATYRICON Ex veteribus libris emendatus et amplius. LVTTETIAE, Apud Mamertum Patissonium. M.D.LXXVII.*

— 1587, *PETRONII ARBITRI SATYRICON. Adiecta sunt veterum quorundam poetarum carmina non dissimilis argumenti: ex quibus nonnulla emendatus, alia nunc primum eduntur. Cum notis doctorum virorum. LVTTETIAE, Apud Mamertum Patissonium, Typographum Regium. 1587.*

SAMBUCUS Johannes 1565, *PETRONII ARBITRI MASSILIENSIS SATYRICI FRAGMENTA, RESTITUTA ET AVCTA, E Bibliotheca Iohannis Sambuci. ANTVERPIAE, Ex officina Christophori Plantini, M.D.LXV. (Colofón:) VIII. CAL. MARTII.*

SCHOTTUS Andrea 1608, *HISPANIAE BIBLIOTHECA SEV DE ACADEMIIS AC BIBLIOTHECIS. ITEM ELOGIA ET NOMENCLATOR CLARORUM Hispaniae Scriptorum [...] TOMIS III distincta. [...] FRANCOFVRTI. Apud Claudium Marnium & haeredes Ioan. Aubrii. M.DC.VIII.*

