

Uno de los capítulos más debatidos del *Satyricon* es, sin duda, el cap. 118, donde el poeta Eumolpo expone su particular “*ars poetica*”. La interpretación de este discurso es fundamental no sólo por su relación con el recitado del *Bellum civile*, el poema de 295 hexámetros que buena parte de la crítica¹ vincula a la *Pharsalia* de Lucano, sino para comprender el complejo personaje de Eumolpo.

No es la primera vez que en los fragmentos conservados del *Satyricon* un personaje se vuelca decididamente a reflexionar acerca de las letras y de las artes: ya en los capítulos 1-6 (en la escuela de retórica), 83-84 (en boca de Eumolpo, antes de la narración del *Efebo de Pérgamo*) y 88-89 (de nuevo Eumolpo, antes del recitado de los senarios yámbicos de la *Troiae halosis*) se consideran cuestiones relativas a la retórica y la poética². Sin embargo, el cap. 118 tiene una importancia aún mayor por su ubicación antes del recitado del *Bellum civile*: el poema puede tomarse como la puesta en práctica de la teoría eumolpiana y, al mismo tiempo, como un juego con que el autor se burla de sus personajes.

Con respecto a la textura literaria del recitado, la relación con el *Ars Poetica* de Horacio es inevitable. Se han visto posibles alusiones a Cicerón y a Séneca *rhetor*³ en este pasaje, pero lo más probable es que la utilización por parte de Eumolpo de un lenguaje de “arte poética” sea la principal causa de tal lectura intertextual; quizá se trate sólo de simples paralelos verbales, que recuerdan la fórmula de “contextos análogos, textos similares”⁴. En cambio, el vínculo con Horacio es mucho más claro, pero éste no es el momento para dicho análisis; en esta oportunidad, nos centraremos en el final del discurso de Eumolpo, cuando el poeta se excusa por las posibles falencias de su *impetus*, ya que todavía no ha podido darle los últimos retoques a su poema: *tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum*. El propósito de nuestro artículo es analizar dos aspectos fundamentales de esta frase, a saber, la historia de este *impetus* dentro de la propia obra petroniana (sobre todo, su relación con el cap. 115) y su “alusividad”, lo que nos lleva a relacionar el texto petroniano con la obra poética de Ovidio en el exilio, sobre todo las *Tristia*, que se presenta como una motivación intertextual clave para la invención de los momentos asociados al *impetus* de Eumolpo, es decir, el *Bellum civile*.

Sin embargo, antes de comenzar con el estudio de esta relación, conviene considerar algunas aristas del personaje Eumolpo para contextualizar el análisis. Desde hace tiempo la crítica petroniana viene remarcando que el viejo poeta, como intelectual marginado y *poeta vesanus*, es un personaje construido a partir de elementos

* El autor quiere agradecer muy especialmente los comentarios y sugerencias del Prof. Aldo Setaioli.

¹ Puede encontrarse un excelente resumen de las diversas posturas en Soverini (1985).

² Hay otros pasajes donde la retórica acapara el interés de la narración, por ejemplo, la controversia entre Eumolpo y Licas (*Sat.* 107).

³ Cf., por ejemplo, George (1974: 122) y Collignon (1892: 108), respectivamente.

⁴ La misma idea se encuentra en una frase de Borges (1996: 417-418), cuando escribe: “Algún inquisidor ha enumerado ciertas analogías de la primera escena de la novela con el relato de Kipling ‘On the City Wall’; Bahadur las admite, pero alega que sería muy anormal que dos pinturas de la décima noche de muharram no coincidieran...”.

horacianos⁵. Sin embargo, y a pesar de que en el cap. 118 predomine la faceta del poeta víctima de la inspiración, etiquetar a Eumolpo *solamente* como paradigma del *poeta vesanus* sería equivocar el camino. Petronio se encarga de que su creación sea notablemente original, propia de un género como la novela que necesita de un personaje como Eumolpo para encontrar el prototipo del hombre práctico, que sabe actuar ante las dificultades de un mundo que se muestra hostil; Eumolpo es la contracara de la ingenuidad escolástica de Encolpio. Si el *poeta vesanus* vive en un permanente estado de ensoñación, con la cabeza en las nubes y carente absolutamente de un espíritu práctico que le permita actuar en las circunstancias ordinarias de la vida cotidiana, todo lo contrario ocurre con el Eumolpo “práctico”: en los momentos difíciles (en el episodio de la nave de Licas, en Crotona) demostrará cuáles son sus virtudes fundamentales que lo convierten en un verdadero gestor de la salvación de sus compañeros⁶. Además, es el genial narrador de los relatos insertos de la *Matrona de Éfeso* y el *Efebo de Pérgamo*. Es decir, hay dos facetas del personaje: *Eumolpus poeta* representa la figura del versificador poseído e inoportuno asociada con un “tipo” de la tradición cínico-menipea, a la que se le suma la connotación satírica más típicamente romana y “neroniana” del poeta de bajo vuelo que dice inspirarse en la alta Musa, sólo para disfrazar la pobreza de su ingenio poético; y *Eumolpus fabulator*⁷, divertido, ingenioso y fascinante, que en situaciones críticas siempre tiene una idea a mano y una llamativa capacidad de reacción e inventiva. Dentro del carácter excepcional que asume este personaje dentro de la literatura latina, debe quedar claro, como afirma Setaioli, que “non c’è assolutamente contraddizione fra Eumolpo poeta ed Eumolpo impostore: si tratta delle due facce della stessa moneta”⁸.

En el final de su discurso del cap. 118, Eumolpo nos presenta otra arista de su personalidad, en este caso, como teórico de la poesía:

*ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum †sententiarum tormentum† praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides: tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum*⁹.

Sat. 118.6

⁵ Véanse Collignon (1892: 253), Paratore (1933: II, 286), La Penna (1980: 76ss.), Sommariva (1984: 33, n. 25), Mazzoli (1996), Setaioli (1998: 221-226), Labate (1995: 157) afirma que “L’intellettuale male in arnese riconosce tra i suoi antenati tutta una galleria di personaggi oraziani, di cui l’antiquario fallito Damasippo e lo schiavo impertinente Davo (coi loro maestri Stertino e Crispino, i filosofi che frequentano bagni da quattro soldi e a cui torme di *lascivi pueri* tirano la barba) sono solo i rappresentanti più noti”.

⁶ En el cap. 117, Eumolpo decide crear la “farsa” de Crotona, por el que los protagonistas intentarán ganar dinero a costa de los *heredipetae*. Si bien se ha dicho que esta farsa se relaciona con una escena del mimo, Setaioli (1998: 225) afirma que el mimo es una forma de poesía, y “Eumolpo non è solo l’attore principale e il regista, ma, in primissimo luogo, l’autore”. Es decir, incluso en un momento donde la poesía parece quedar lejos, Eumolpo sigue siendo un creador: “lungi dall’essere un ipocrita, è rigorosamente coerente con se stesso e quasi eroico nella fedeltà alla sua vocazione” (Setaioli 1998: 224).

⁷ Para un excelente análisis de ambas facetas de Eumolpo, cf. Beck (1979).

⁸ Setaioli (1998: 224-5), que agrega que Eumolpo es víctima “dell’ecclissi del patronato letterario, o almeno della scomparsa di patroni come Mecenate... L’adattabilità e la simulazione di Eumolpo non sono in definitiva che una difesa intrapresa per necessità”.

⁹ El texto del *Satyricon* corresponde a Müller (1995).

(“Por ejemplo, quien quiera afrontar el enorme esfuerzo de [escribir] una guerra civil caerá bajo su peso, si no está lleno de literatura. Pues no se trata de abarcar en versos los acontecimientos históricos, algo que los historiadores hacen mucho mejor, sino que la libre inspiración debe precipitarse por discursos oraculares e intervenciones divinas y el fabuloso retorcimiento de las frases, para que se advierta más el vaticinio de un espíritu en éxtasis que la fidelidad, en presencia de testimonios, de un discurso preciso; como, si me lo permiten, esta improvisación, aun cuando todavía no recibió la última mano¹⁰”).

En los momentos en que su vida se rige por la poesía (sea ésta de la calidad que fuere), el personaje se muestra poseído por un frenesí compositivo, como ocurre en el naufragio, momento fundamental del texto para poder comprender la historia intratextual del *impetus* poético de Eumolpo:

audimus murmur insolitum et sub diaeta magistri quasi cupientis exire beluae gemitum. persecuti igitur sonum invenimus Eumolpum sedentem membranaeque ingenti versus ingerentem. mirati ergo quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere, extrahimus clamantem iubemusque bonam habere mentem¹¹. at ille interpellatus excanduit et 'sinite me' inquit 'sententiam explere; laborat carmen in fine'. inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere¹² poetam mugientem

Sat. 115.1-5

(“Escuchamos un ruido extraño y debajo del camarote del capitán como el gemido de una bestia que quiere escaparse. Entonces, siguiendo el sonido, encontramos a Eumolpo sentado y amontonando versos sobre un enorme pergamino. Admirándonos entonces de que encontrara tiempo en la vecindad de la muerte para componer un poema, sacamos de ahí al que gritaba y le pedimos que sea razonable. Pero él, interrumpido, montó en cólera y dijo: ‘déjenme completar la frase, el poema me da trabajo en el final’. Pongo la mano sobre el lunático y ordeno a Gitón que se acerque para traer a la tierra al poeta que bramaba poseído”).

Phreneticus y *poeta mugiens* son dos expresiones que describen a la perfección la θεία μανία de que hablaba Platón en el *Fedro* (245a); *phreneticus* quiere decir “lunático”, mientras que *mugio*, si bien es un verbo usado también para el mar (cf. Hor. *Ep.* 2.1.202

¹⁰ Todas las traducciones de los textos latinos son nuestras.

¹¹ Nótese que el narrador Encolpio no le dice “salgamos de acá” o cosa parecida, sino que, como a un verdadero “lunático”, lo trata de persuadir con palabras. Con la frase *habere bonam mentem* le está pidiendo “cordura”.

¹² Vannini (2010: 293ss.) señala que la ambigüedad de *in terram trahere*, de gusto exquisitamente petroniano, quiere decir tanto “poner los pies sobre la tierra” (*i.e.* los pies del poeta), como llevar al frenético poetaastro a las cosas terrenas. Además, señala que “anche in Hor. *Ars* 457 ss. il poeta cade nel pozzo mentre è *sublimis* (*veluti auceps intentus merulis*), una scenetta che ricalca l’aneddoto su Talete narrato in Plat. *Theaet.* 174a Θαλήν αστρονομοῦντα ... καὶ ἄνω βλέποντα, πεσόντα εἰς φρέαρ”.

y *ThLL* 8.1559.30ss.), en este caso tiene un sentido claramente relacionado con el *remugire* de la Sibila¹³.

Este pasaje del cap. 115 es la puesta en práctica anticipada de las consideraciones finales del cap. 118 (*furentis animi vaticinatio*), de la concepción teórica de Eumolpo: él mismo, en el episodio de la nave de Licas, es el mejor ejemplo del ἐνθουσιασμός. Sin embargo, hay algo más: el poema que está componiendo el poetastro en el barco a punto de naufragar es el *Bellum civile* (Stubbe 1933: 68-69)¹⁴. En este sentido, la obra poética de Ovidio en el exilio, sobre todo las *Tristia*, será un modelo intertextual clave para los pasajes citados del cap. 115, pero que tienen una significativa repercusión en la última frase del cap. 118. La poesía del exilio ovidiano tiene una gran importancia en cuanto a la formación del personaje Eumolpo como *poeta*, ya que influye en la concepción del poeta obligado a vivir (y a escribir) en medio de la dificultad (Cucchiarelli 1998: 130, n. 11). Así, en *Tristia*, Ovidio escribe:

*quod facerem versus inter fera murmura ponti,
Cycladas Aegaeas obstipuisse puto.
ipse ego nunc miror tantis animique marisque
fluctibus ingenium non cecidisse meum. 10
seu stupor huic studio sive est insania nomen,
omnis ab hac cura cura levata mea est.
saepe ego nimborum dubius iactabar ab Haedis,
saepe minax Steropes sidere pontus erat,
fuscabatque diem custos Atlantidos ursae, 15
aut Hyadas seris hauserat Auster aquis,
saepe maris pars intus erat; tamen ipse trementi
carmina ducebam qualiacumque manu.
nunc quoque contenti stridunt Aquilone rudentes,
inque modum cumuli concava surgit aqua.¹⁵ 20*
(Ov. *Tr.* 1.11.7-20)

(“porque componía versos entre los furiosos rugidos del mar pienso que se han asombrado las Cícladas egeas. Yo mismo ahora me admiro de que mi inspiración poética no haya muerto ante tan grande tormenta del alma y del mar. Sea estupor o locura el nombre de esta afición, por esta preocupación se calmó toda mi preocupación. A menudo me golpeaban, dudoso, nubosas Cabrillas, a menudo el mar era

¹³ En Virgilio, *A.* 6.99, el poeta dice que la Sibila *antroque remugit*, verbo que significa “to moo in reply; to respond with a deep or booming noise, bellow back” (cf. *OLD*, s.v. 1a), lo que describe genialmente su estado: de qué modo está poseída por los poderes sobrenaturales que le permiten pronunciar oráculos inspirados.

¹⁴ Esta idea de Stubbe fue retomada, entre otros, por Rose (1966: 298), Cameron (1970: 415), Gagliardi (1980: 113, n. 69) y Labate (1995). Por otra parte, Cucchiarelli (1998: 127-131) cree que la inspiración de Eumolpo es acorde al furor de la tempestad, cuyas características se verán reflejadas luego en el poema y en el manifiesto poético del cap. 118, donde abundan las metáforas relacionadas con el agua: *tamquam ad portum feliciorum refugerunt* (118.2), *neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata* (118.3), *ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris* (118.6). Finalmente, Setaioli (1998: 224) considera que el hecho de que Eumolpo esté componiendo versos en un momento tan difícil no debe ser entendido como una característica negativa del personaje: “Eumolpo non corteggia affatto una *mors ambitiosa* come Empedocle nel passo oraziano (*Ars* 463-6); invece, in faccia alla morte, mentre tutti cercano disordinatamente di mettersi in salvo, si volge alla poesia come all’única salvezza che riconosce”.

¹⁵ El texto de *Tristia* corresponde a Luck (1967).

amenazante bajo la estrella de Estéope, y oscurecía el día el guardián de la Atlántida Osa, o el Austro vaciaba las Híades de sus diluvios tardíos, a menudo una parte del mar inundaba la nave; yo, sin embargo, trazaba con mano temblorosa los versos tal como venían. Todavía ahora rechinan las amarras, tensas bajo el Aquilón, y el agua sube cóncava en el modo de una montaña”).

La elegía es el epílogo de este primer libro: Ovidio la escribió durante las terribles tormentas invernales que azotan el mar, para aliviar su ansiedad y sufrimiento. Fraenkel (1945: 116-117) cree que Ovidio se siente “happily bewildered” porque creció con el prejuicio romano de que la poesía nunca nace bajo un clima cruel, sino bajo la naturaleza pacífica e inocente de un jardín y, sobre todo, bajo el sosiego de una mente serena, despejada. Al intentar explicar cómo pudo lograr escribir bajo tal atmósfera, Ovidio reconoce que fue gracias a la fascinación, provocada por el estupor o la locura: *seu stupor huic studio sive est insania nomen* (v. 11). La *insania*¹⁶ sería, sin duda, la elección de Eumolpo, pero el término *stupor* no deja de tener trascendencia en el momento de la escritura de la poesía. El propio Ovidio utiliza estos términos:

*forsitan hoc studium possit furor esse videri,
sed quiddam furor hic utilitatis habet:
semper in obtutu mentem vetat esse malorum,
praesentis casus immemoremque facit. 40
utque suum Bacche non sentit saucia vulnus,
dum stupet Idaeis exululata iugis,
sic ubi mota calent viridi mea pectora thyrsos,
altior humano spiritus ille malo est.
ille nec exilium, Scythici nec litora ponti, 45
ille nec iratos sentit habere deos.
utque soporiferae biberem si pocula Lethes,
temporis adversi sic mihi sensus abest.*

(Ov. Tr. 4.1.37-48)

(“Quizá este afán pueda parecer locura, pero esta locura tiene alguna utilidad: prohíbe que la mente tenga que contemplar siempre los males y la vuelve desconocedora de su situación actual. Y como la Bacante herida no siente su llaga, mientras extasiada con sus alaridos deja atónitas las cimas del Ida, así cuando mi pecho se enciende excitado por el verde tirso, ese espíritu está más alto que la desventura humana. Ya no siente el exilio, ni las costas del mar escita, ni siente tener furiosos en su contra a los dioses. Y como si yo bebiera copas del soporífero Leteo, de la misma manera me falta el sentimiento del tiempo adverso”).

La poesía ha causado muchos males a Ovidio; sin embargo, recurre a ella nuevamente.

¹⁶ Cicerón, en *De Orat.* 2.194, señala que *saepe enim audivi poetam bonum neminem... sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris* (“pues frecuentemente oí que no puede surgir ningún buen poeta [...] sin la inflamación del espíritu y sin una inspiración como de locura”).

Esta inclinación puede considerarse una locura, pero en esta fascinación encuentra el único remedio para calmar el dolor del exilio, ya que impide que la mente tome conciencia de la realidad que la rodea. Es como la Bacante, que, herida, no siente el dolor mientras grita en su frenesí, o como si hubiese bebido las aguas del Leteo y no sintiera el rigor de los momentos adversos. La relación con Eumolpo es notoria; la poesía, si bien le ha causado problemas (apedreamientos, etc.), es su único consuelo porque es su vocación. Además, no lo ha engañado como a otros (*Sat.* 118.1: '*multos, inquit Eumolpus 'o iuvenes, carmen decepit*', “la poesía, oh jóvenes, ha engañado a muchos”). Sin embargo, a pesar de todo esto, le produce el mismo efecto que a Ovidio: una serie de términos en el poema refieren una suerte de anestesia que lleva a una falta de adecuación a la realidad circundante, propia de la Bacante, del poseído por el delirio poético. Así, *praesentis casus immemoremque, non sentit, stupet, nec sentis, soporiferae, sensus abest* son expresiones que recuerdan el pasaje del cap. 115, donde Encolpio, luego del naufragio, escucha un extraño sonido (*insolitum murmur*) que viene de debajo del camarote del capitán, como si un animal salvaje quisiera escaparse (*quasi cupientis exire belvae gemitum*); en realidad, aquello que parecía una fiera era Eumolpo, a quien Encolpio decide ayudar, secundado por Gitón: *inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam*. Eumolpo, ensimismado en su comportamiento frenético, provoca la admiración de sus compañeros ante su falta de preocupación por los acontecimientos que ponen en peligro incluso su propia vida (*mirati ergo quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere*) (115.3); es necesario ponerle los pies sobre la tierra para que vuelva a la realidad (*in terram trahere*). Asimismo, *exululata* recuerda sin dudas no sólo *murmur insolitum* de Eumolpo, que era casi como *cupientis exire belvae gemitum*, y *clamantem*, sino, y sobre todo, *poeta mugiens* con que Encolpio describe a Eumolpo. Ovidio expresa con certeza que la causa de este estado es el *furor* (v. 37 y nuevamente v. 38): este *furor* es el mismo que Eumolpo recomienda debe tener todo poeta en el momento de escribir un poema de guerra civil (*furoris animi vaticinatio*). A través de un *liber spiritus*, nos dice Eumolpo, se pueden superar los obstáculos que surgen en la labor poética; es el mismo *spiritus*¹⁷ que utiliza Ovidio para superar las miserias humanas: *altior humano spiritus ille malo est*.

Por otra parte, con *etiam si nondum recepit ultimam manum* Eumolpo quiere ingresar dentro de la tradición de los grandes poetas que, como Virgilio¹⁸ y Ovidio, se quejan de no haber podido revisar sus obras antes de su publicación. González de Salas¹⁹ en su comentario señalaba como modelo de este pasaje petroniano estos versos de *Tristia*:

*nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,
nesciet his summam siquis abesse manum.*

¹⁷ Cf. *OLD*, s.v. 7c. Bajo la acepción de “enthusiasm, spirit, vigour” están citados los dos pasajes analizados; además, *Poeta sum et ut spero non humillimi spiritus* de Eumolpo tiene el mismo sentido.

¹⁸ Cf. Servio, *Vita Vergilii* 27-42. Labate (1995), por otra parte, recuerda que “la tradizione biografica fissava del resto l’immagine di un Virgilio in cui la composizione di getto si associava a una paziente rifinitura *ursae more*: in particolare l’aspetto più vistoso dell’incompiutezza formale dell’*Eneide* veniva ricondotto all’esigenza di non frenare l’*impetus* dell’ispirazione (*vita Don.* 85 ss. *ne quid impetum moraretur, quaedam imperfecta transmisit, alia levissimis versibus veluti fulsit, quae per iocum pro tibicinibus interponi aiebat ad sustinendum opus, donec solidae columnae advenirent*)”.

¹⁹ “etiam, extrema manus, passim reperitur, quod ultimam limam adpellat ipsus Naso: ablatum [...] lima meis” en Burman (1743: II, 232).

*ablatum mediis opus est incudibus²⁰ illud,
defuit et coeptis ultima lima meis*

(Ov. Tr. 1.7.27-30)

(“sin embargo no podrán ser leídos pacientemente por alguien que no sepa que les falta la última mano. Esa obra fue apartada del medio de la fragua y faltó a mis esfuerzos la última corrección”).

A su vez, el propio Ovidio aludía a la famosa expresión del *Ars* horaciana (vv. 290-291: *si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora*, “si el paciente trabajo de la corrección no hubiera disgustado a todos nuestros poetas”). En el contexto del poema ovidiano, el autor habla de su propia poesía y de su reputación como poeta. Se disculpa por no haber podido corregir sus *Metamorphoses*, por lo que solicita la indulgencia del lector. Dice haber intentado quemarlas (vv. 16-17: *haec ego discedens, sicut bene multa meorum, / ipse mea posui maestus in igne manu*, “partiendo yo mismo en mi dolor, arrojé con mi mano estos versos, como muchos otros míos, al fuego”) pero dado que existían tantos ejemplares, su intención se vio frustrada. Evidentemente, Ovidio alude a la orden que dio Virgilio a Vario y Tuca de quemar la *Eneida* luego de su muerte; de esta manera, Ovidio nos dice que las *Metamorphoses* son, como la *Eneida* para Virgilio, su obra maestra, porque, en realidad, no parece que el texto esté incompleto o le falte *labor limae* (Luck 1977: 62ss.)²¹.

Courtney (1988: 350) había propuesto para *tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum* dos modelos pastorales como blancos paródicos: se trata de Teócrito, *Id.* 7.50ss., cuando Lícidas propone a Simíquidas (*i.e.* Teócrito) y a sus dos amigos un poema de 40 versos, y de Virgilio, *Ecl.* 9.26-29, cuando Lícidas y Meris recitan un breve fragmento incompleto de Menalcas (*i.e.* Virgilio): “the characterisation of Eumolpus as the incessant versifier (cf. 89-90, 115.1-5) gains greatly in humour when one catches the travesty of the situations described by Theocritus and Vergil which is implicit in it”. Courtney se basa en el v. 26 de la *Égloga* para esta afirmación: *Immo haec, quae Varo necdum perfecta canebat* (“más bien estos, que a Varo cantaba cuando todavía no estaban terminados”). A pesar de que el análisis de Courtney es interesante y, en definitiva, habla de la complejidad intertextual del *Satyricon*, creemos que es mucho más significativa y precisa la alusión *lingüística* al pasaje de *Tristia* ya citado; además, el hecho de haber compuesto el poema durante la tempestad y el naufragio le permite a Eumolpo no sólo justificar la elección del término *impetus* para su composición sino también aprovechar esta circunstancia para entrar en el círculo selecto de poetas cuyas obras no tuvieron una *ultima manus*²².

²⁰ Cf. Hor. *Ars* 440-441: *bis terque expertum frustra: delere iubebat / et male tornatos incudi reddere versus* (“dos y tres veces había probado en vano: ordenaba eliminar los versos mal forjados y devolverlos a la fragua”).

²¹ Para el problema de la publicación de las *Metamorphoses* en relación con la poesía del exilio, véanse Grisart (1959) y Della Corte (1973: 224-231). La imagen de las *Metamorphoses* como obra inconclusa y por lo tanto imperfecta es recurrente en *Tristia*: cf. 2.555-556 (*dictaque sunt nobis, quamvis manus ultima coeptis / defuit*, “y están dichos por mí, aunque faltó a mis esfuerzos la última mano”) y 3.14.21-23 (*illud opus potuit, si non prius ipse perissem, / certius a summa nomen habere manu: / nunc incorrectum populi pervenit in ora*, “aquella obra pudo tener un nombre más cierto, si yo mismo no hubiera muerto antes, ahora incorrecta llega a los labios del pueblo”).

²² Sullivan (1968: 171), por su parte, cree que la frase de Eumolpo “perhaps indicates that Petronius would make no great critical claims for its poetic merits or, if he would, his sophistication and ironic pose will not allow him to do so overtly”, mientras que Rimell (2002: 81, n. 13) piensa que alude tanto a la historia de Virgilio y su orden de destruir la *Eneida* como al final abrupto de la *Pharsalia* y a la muerte prematura de Lucano.

Para concluir, la obra poética de Ovidio en el exilio, sobre todo las *Tristia*, es una motivación intertextual clave para la invención de los momentos asociados al *impetus* de Eumolpo, es decir, el *Bellum civile*. La alusión a la poesía del exilio ovidiana funciona como un medio para intentar dar profundidad literaria y jerarquía artística al poema recitado por Eumolpo, pero al mismo tiempo como instrumento para conformar la caricatura del *poeta vesanus*, confiado en su genio artístico; obviamente, esta expectativa se verá defraudada con la pobre calidad literaria del *Bellum civile*. La alusión relaciona el *impetus* con los grandes poemas de la literatura latina, como la *Eneida* y las *Metamorphoses*, al tiempo que Eumolpo nos quiere decir, con una cruel ironía del *auctor absconditus*²³, que su poema, el *Bellum civile*, es su obra maestra.

En definitiva, la frase final del manifiesto eumolpiano es una expresión superlativa de la ironía implacable de Petronio, que se encarga de degradar y ridiculizar a su personaje Eumolpo, representante de la decadencia de la poesía en tiempos neronianos.

Bibliografía

Ediciones

- Müller, K. (1995), *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart (cuarta edición).
Luck, G. (1967), *Publius Ovidius Naso, Tristia*, Heidelberg.

Estudios críticos

- Beck, R. (1979), “*Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator*”, *Phoenix* 33: 239-253.
Borges, J. L. (1996), “El acercamiento a Almotásim” en Borges, J. L., *Obras completas*: 414-418.
Burman, P. (1743), *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, Amstelaedami (revisada por J. J. Heiske) (primera edición, Utrecht 1709) (reimpr. Hildesheim 1974).
Cameron, A. (1970), “Myth and Meaning in Petronius: Some modern comparisons”, *Latomus* 29: 397-425.
Collignon, A. (1892), *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*, Paris.
Conte, G. B. (2007), *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Pisa.
Cucchiarelli, A. (1998), “Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel *Satyricon*”, *A&A* 44: 127-138.
Della Corte, F. (1973), *I Tristi*, Genova.
Fraenkel, H. (1945), *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles.
Gagliardi, D. (1980), *Il comico in Petronio*, Palermo.
George, P. A. (1974), “Petronius and Lucan *De Bello Civili*”, *CQ* 24: 119-133.
González de Salas, J. (1743), *Commenta*, en Burman, P. (1743), II: 65-291 (primera edición 1629).
Grisart, A. (1959), “La publication des *Métamorphoses*: une source du récit d'Ovide (*Tristes* 1.7.11-40)”, en *Atti del convegno internazionale ovidiano, Sulmona 1958*, Roma: 125-156.

²³ Para este concepto, cf. Conte (2007).

- La Penna, A. (1980), "L'intellettuale emarginato da Orazio a Petronio", en AA.VV, *Il comportamento dell'intellettuale nella società antica*, Genova: 67-91.
- Labate, M. (1995), "Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia", *MD* 34: 153-75.
- Luck, G. (1977), *Publius Ovidius Naso, Tristia*, Kommentar, Heidelberg.
- G. Mazzoli, *Eumolpo multimediale*, in *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe*, editado por C. Santini y L. Zurli, Napoli 1996, 33-53.
- Paratore, E. (1933), *Il Satyricon di Petronio, Parte prima: Introduzione, Parte seconda: Commento*. Firenze.
- Rimell, V. (2002), *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge.
- Rose, K. F. C. (1966), "The Petronian Inquisition: An Auto-Da-Fé", *Arion* 5: 275-301.
- Setaioli, A. (1998), "Cinque poesie petroniane (82.5, 83.10, 108.14, 126.18, 132.15)", *Prometheus* 24, 217-242.
- Sommariva, G. (1984), "Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel *Satyricon*", *ASNP*, s. III, 14: 25-58.
- Soverini, P. (1985), "Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio", *ANRW* II.32.3: 1706-1779.
- Stubbe, H. (1933), *Die Verseinlagen im Petron*, Leipzig.
- Sullivan, J. P. (1968), *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London.
- Vannini, G. (2010), *Petronii Arbitri "Satyricon" 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin and New York.