

## LA TROIAE HALOSIS DE PETRONIO: REFLEXIONES SOBRE SAT. 891

DAVID MUÑOZ CUADRILLERO  
*Universitat de Barcelona*  
dmcuadrillero@gmail.com

### RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre un breve poema situado en el capítulo 89 del *Satiricón* de Petronio que trata sobre la caída de Troya. La visión tradicional que se ha tenido sobre el poema se verá revisada y contrastada con nuevas aportaciones sobre las influencias de Virgilio y Séneca sobre el poema de Petronio y la relación de la *Troiae Halosis* con la crítica literaria de la época y una velada crítica a la poesía de Nerón.

*PALABRAS CLAVE:* Petronio, crítica literaria, poesía latina, sátira.

### PETRONIUS'S TROIAE HALOSIS: ON SAT. 89

### ABSTRACT

The aim of this paper is to offer a new reading of the short Petronius' poem the *Troiae Halosis*, in order to emphasize the importance of not only Vergil's *Aeneid*, but also of Seneca's tragedies. As a conclusion, I also draw attention to the role that this poem plays in the history of literary criticism as well as to a probable veiled satirical comment on Nero's poetry.

*KEYWORDS:* Petronius, literary criticism, latin poetry, satire.

### INTRODUCCIÓN

El poema *Troiae Halosis*, la destrucción de Troya, es el segundo poema más largo que se podrá encontrar en la obra en *prosimetron* de Petronio, el *Satiricón*. Esta composición, como su nombre bien indica, trata de la caída de la ciudad de Troya a manos de las tropas aqueas, un tema bien conocido por la épica y tragedia grecorromanas. La *Troiae Halosis* (en adelante *T.H.*) consta de sesenta y cinco versos, la mayoría de los cuales son trímetros yámbicos.<sup>2</sup> El poema en cuestión es recitado por Eumolpo<sup>3</sup> dentro de una pinacoteca; el poeta erudito Eumolpo inserta estos versos como colofón a un discurso pseudo-filosófico sobre las artes y las ciencias, acompañado de una crítica a la situación actual de tales

---

<sup>1</sup> Me gustaría agradecer especialmente en este trabajo al profesor Marc Mayer, gracias al cual este trabajo ha visto la luz. Al presentarle un estudio preliminar como trabajo de Máster, él me sugirió que un estudio exhaustivo de este tema podría publicarse.

<sup>2</sup> Para un buen análisis de la métrica petroniana, véase Solana Pujalte (1983).

<sup>3</sup> Literalmente "el que bien canta"; *μολπή* significa canto, danza, música.

disciplinas.<sup>4</sup> Cuando termina de recitar el poema, la gente que se encuentra alrededor y que había escuchado el recital de Eumolpo decide pagar al poeta su exhibición con pedradas.<sup>5</sup> Este es el contexto literario en que se enmarca la composición que aquí estudiaré.

No sé exactamente muy bien por qué motivo este poema no ha disfrutado de una excesiva atención por parte de los estudiosos que se han dedicado a los versos de Petronio.<sup>6</sup> Pocos son los trabajos dignos de mención que entren más profundamente en este poema de Petronio; en este sentido cabe destacar los trabajos de Slater,<sup>7</sup> Yeh<sup>8</sup> y el antiguo pero aun así interesante trabajo de Collignon.<sup>9</sup> El reciente comentario de Habermehl<sup>10</sup> es también extenso e interesante, aunque, en mi humilde opinión, podría ser mejorable cuando trata las influencias que Petronio imita en su poema. El resto de trabajos, básicamente, tratan el episodio de Laocoonte y, muy brevemente, la influencia virgiliana sobre la *T.H.* En este nuestro trabajo analizaré, principalmente, las fuentes de las que bebe Petronio para fabricar una nueva burla (porque es así como, creo, que se debe leer esta fragmentaria novela, como una parodia, un mimo, sobre la sociedad romana y todo lo que ello conlleva), en este caso, literaria; he revisado la influencia de Virgilio y Séneca, ya destacadas en muchos casos por algunos estudiosos anteriores y he añadido una nueva interpretación en clave paródica que, creo, Petronio hace sobre la crítica literaria y social en este breve poema.<sup>11</sup>

#### INFLUENCIAS DE VIRGILIO SOBRE LA *T.H.*

El más importante modelo imitativo que se puede encontrar en la *T.H.*, eso salta a la vista, es la *Eneida* de Virgilio. En efecto, los dos poemas tratan de manera especial ciertos episodios de la caída de Troya, como la muerte de Laocoonte, la entrada del caballo en la ciudad, la descripción de las serpientes y la caída final de la ciudad. La composición de Petronio se centra en el final de la guerra de Troya: el cansancio de ambos bandos al alargarse la guerra durante diez años; la aparición del caballo de Troya, funesto escondite de las tropas aqueas; el frustrado intento de Laocoonte de desvelar el engaño de los griegos y, finalmente, la tragedia de los griegos saliendo de su trampa y aniquilando los troyanos, mientras éstos invocan a sus divinidades. Pese al marcado carácter épico del tema

---

<sup>4</sup> Petron. *Sat.* 88-89.

<sup>5</sup> Petron. *Sat.* 90.

<sup>6</sup> Incluso en una de las últimas grandes monografías sobre Petronio observo que este poema tiene escasa presencia. Prag y Repath, eds. (2009; concretamente se cita la *T.H.* en las págs. 73; 74 y 110).

<sup>7</sup> Slater (1990: 95-101 y 186-190).

<sup>8</sup> Yeh (2007).

<sup>9</sup> Collignon (1892: 134-150).

<sup>10</sup> Habermehl (2006).

<sup>11</sup> Al final del trabajo, en las conclusiones, reflexionaré brevemente también sobre la posible crítica que Petronio podría estar haciendo de Nerón al compararlo con Eumolpo.

del poema, Petronio -o más bien, Eumolpo- escoge para su composición el trímetro yámbico, el verso propio de la tragedia, cosa peculiar que comentaré más adelante en otro punto de nuestro trabajo.

Siendo Virgilio, ya en época de Petronio, el poeta más leído e influyente en el mundo literario latino, no es de extrañar que Petronio, *arbiter elegantiae* según Tácito,<sup>12</sup> no se fije en el poeta mantuano para su peculiar versión de la caída de Troya. Peculiar porque, como se observará de ahora en adelante, Petronio parafrasea a Virgilio, pero no en el sentido clásico de la *imitatio* –se le podría añadir el epíteto de “positiva”–, sino en clave burlesca. ¿Es, ciertamente, la *T.H.* una caricatura de la *Eneida*? Esto es lo que trataré de dilucidar en este breve trabajo. A continuación, pasaré a comentar diferentes aspectos en los que Petronio imita a Virgilio en su corto poema.

En primer lugar hay que destacar la figura de Laocoonte.<sup>13</sup> En la *Eneida*, Laocoonte se nos presenta como un hombre fuerte y poderoso, *ardens* en palabras del propio Virgilio,<sup>14</sup> mientras que Petronio hace de él un hombre débil y sin fuerzas.<sup>15</sup> Los dos Laocoontes arrojan una lanza, furiosos, contra el caballo de Troya; ahora bien, mientras que la del Laocoonte virgiliano *stetit illa* [sc. hasta] *tremens, uteroque recusso / insonuere cauae gemitumque dedere cauernae*,<sup>16</sup> la del Laocoonte petroniano rebota y no se engancha.<sup>17</sup> Además, en la *T.H.* Laocoonte intenta un segundo asalto contra el coloso de madera, esta vez armado con una hacha: *iterum tamen confirmat inualidam manum / altaque bipenni latera pertemptat*.<sup>18</sup>

La descripción que el poeta mantuano y Petronio hacen de las serpientes, justo cuando surgen por detrás de la isla de Tenedos para atacar a los hijos de Laocoonte y, después, al mismo padre, es también digna de comparación. Empezaré destacando que la extensión de la descripción de los monstruos en los dos poetas es la misma: ocho versos.<sup>19</sup> Algunos investigadores, como Bodoh, han criticado a Petronio por su falta de riqueza léxica.<sup>20</sup> Alega principalmente que las dos serpientes son llamadas *orbis*<sup>21</sup> en la *T.H.*, mientras que en la *Eneida* aparecen los sinónimos *orbis*, *uolumen*, *spirae* y *nodi*.<sup>22</sup> Además de estas similitudes, hay que destacar otras; en primer lugar, el inicio de la descripción en los dos poemas está

<sup>12</sup> Tac. *Ann.* XVI 18.

<sup>13</sup> Esto ha sido en parte tratado de manera muy breve y hace ya algún tiempo por Bodoh (1987: 269-274); para un enfoque más moderno véase Yeh (2007: 149-163).

<sup>14</sup> Verg. *Aen.* II 41.

<sup>15</sup> Cf. Verg. *Aen.* II 50 (*ualidis...manibus*) con Petron. *Sat.* 89 23 (*inualidam manum*).

<sup>16</sup> Verg. *Aen.* II 52-53.

<sup>17</sup> Petron. *Sat.* 89 22.

<sup>18</sup> Petron. *Sat.* 89 23-24. Me dejaré para más adelante la descripción que hace de este personaje Petronio, para cuando hable de las influencias de Séneca.

<sup>19</sup> Verg. *Aen.* II 203-211 y Petron. *Sat.* 89 29-37.

<sup>20</sup> Bodoh (1987).

<sup>21</sup> Petron. *Sat.* 89 35.

<sup>22</sup> Verg. *Aen.* II 204; 208; 217 y 220, respectivamente.

encabezada por la interjección *ecce*.<sup>23</sup> En segundo lugar se puede observar que, aunque existe una ligera variación, la *T.H.* sigue el mismo orden descriptivo que Virgilio: se empieza por las serpientes<sup>24</sup> y continúan describiendo los *pectora*,<sup>25</sup> las *iubae*,<sup>26</sup> los ojos<sup>27</sup> y, por último, los silbidos de éstas.<sup>28</sup> Petronio es el único de los dos que describe las colas de los monstruos.<sup>29</sup> En tercer y último lugar es necesario destacar que en el verso que sigue al final de la descripción de las serpientes, los dos autores colocan una expresión de miedo.<sup>30</sup>

Algunas similitudes léxicas se pueden encontrar también fuera de estos dos episodios ya vistos. En efecto, Connors<sup>31</sup> ya señaló que el verbo *pando* es utilizado por Eumolpo para introducir su poema, con el significado de «abrir sus versos al público»<sup>32</sup>; justamente este mismo verbo aparece en la *Eneida* cuando se abren las puertas para dejar entrar al caballo en la ciudad de Troya.<sup>33</sup> También en el verso 57 de la *T.H.* aparece una coincidencia entre Virgilio y Petronio, esta vez en el uso del verbo *effundo*, que encaja perfectamente con el significado que Virgilio le da en la *Eneida*.<sup>34</sup> En los dos casos el verbo se usa para el significado de “vomitar hombres armados”.

No solo Petronio se contenta con citar a Virgilio, sino que, además, consigue que su *T.H.* haya de ser interpretada bajo la luz de la *Eneida*. Me explicaré. Pienso, y no soy el único, que Petronio esperaba que su público tuviera el episodio virgiliano en la cabeza, porque constantemente se refiere a la *Eneida* pero sin hacer alusión directa. En este sentido hay que leer la palabra *uoto* que aparece en el décimo verso de la *T.H.* En este poema no se dice que el caballo de Troya es un exvoto para Minerva/Diana, pero si se tiene en cuenta a la *Eneida* puede encontrarse este verso, famosísimo, sobre el caballo de Troya: *uotum pro reditu simulant, ea fama uagatur*.

---

<sup>23</sup> Verg. *Aen.* II 203 y Petron. *Sat.* 89, 29. También es conveniente señalar que este es el único lugar en que Petronio decide variar de conector para empezar un nuevo tema en el poema, ya que en los otros casos el conector usado es siempre *iam*.

<sup>24</sup> Verg. *Aen.* II 204-205 y Petron. *Sat.* 89, 35-36.

<sup>25</sup> Verg. *Aen.* II 206 y Petron. *Sat.* 89, 36-37.

<sup>26</sup> Verg. *Aen.* II 206-207 y Petron. *Sat.* 89, 38-39.

<sup>27</sup> Verg. *Aen.* II 210 y Petron. *Sat.* 89, 39-40; en este punto ambos emplean palabras diferentes, pero la idea es la misma, por eso vale la pena la comparación.

<sup>28</sup> Verg. *Aen.* II 210-211 y Petron. *Sat.* 89, 40.

<sup>29</sup> Petron. *Sat.* 89, 38.

<sup>30</sup> Verg. *Aen.* II 212 (*diffugimus uisu exsanguis*) y Petron. *Sat.* 89, 41 (*stupere mentes*)

<sup>31</sup> Connors (1998: 87)

<sup>32</sup> *Itaque conabor opus uersibus pandere*. Petron. *Sat.* 89.

<sup>33</sup> Verg. *Aen.* II 234 (*diuidimus muros et moenia pandimus urbis*)

<sup>34</sup> *Arduus armatos mediis in moenibus astans/fundit equus uictorque Sinon incendia miscet/insultans*. Verg. *Aen.* II 328-330.

En este mismo sentido habría de leer el cuarto verso de la *T.H.*, donde el *Delio profante* podría hacer alusión a la profecía de Sinón, que aparece en la *Eneida*<sup>35</sup> pero no en la *T.H.*<sup>36</sup>

En un aspecto mucho más teórico, Petronio juega con los conocimientos que su audiencia tiene sobre la obra de Virgilio. Por ejemplo, en la *Eneida* no se cita explícitamente que Laocoonte sea un sacrificio a los dioses, aunque se puede deducir fácilmente por el hecho de que el sacerdote estaba, en el preciso instante en que aparecen las serpientes, sacrificando un toro en el altar, que acaba escapándose; Virgilio compara, precisamente, la muerte de Laocoonte con la de un toro que está siendo sacrificado.<sup>37</sup> Queda claro, pues, que este poema está pensado para ser leído por alguien que tenga la *Eneida* de Virgilio en mente.

Alejándonos un poco del segundo libro de la *Eneida*, se puede encontrar otra fuente de *imitatio* virgiliana en la *T.H.* Se trata, esta vez, del adverbio *iam*, que juega un papel importante en este poema petroniano. Este hecho ya fue destacado en su día por Hellegouarc'h<sup>38</sup>, por lo que será aquí brevemente tratado; en la última secuencia de la *Eneida*, cuando se describe la muerte de Turno, se puede ver cómo el poeta mantuvo estructura la fase final de su *opus magnum* en cuatro partes, marcadas por el uso anafórico de *oculis/-os*. De la misma manera, Petronio estructura su poema en partes introducidas por *iam* anafórico, siendo la única excepción el *ecce* que introduce el episodio de las serpientes y que ya ha sido tratado en este trabajo. De esta manera Petronio liga su poesía a Virgilio aún más, extendiendo la *imitatio* a Virgilio en la *T.H.* no sólo a un libro de la *Eneida*, sino a la totalidad del poema épico.<sup>39</sup> A pesar de esta atractiva hipótesis, en este trabajo me decanto más por creer que la partícula *iam* presenta una intertextualidad más marcada con las tragedias de Séneca, aunque las dos posibilidades no son excluyentes, esto es, Petronio puede estar jugando tanto con la *Eneida* como con el *Agamenón* de Séneca a la vez. De todas formas, sería quizás demasiado descarado afirmarlo con los datos que poseo.

Dejando de lado la muy notable influencia que Virgilio ha ejercido sobre la *T.H.* petroniana, me gustaría también tratar las innovaciones que respecto a este tema presenta el poema recitado por Eumolpo. Ya se ha señalado que la interpretación del papel de Laocoonte que hacen los dos autores es, precisamente, el opuesto. Pero además es necesario destacar el hecho que Petronio da mucha importancia tanto a la muerte de los hijos de Laocoonte como a la del propio sacerdote. Ya se ha señalado, correctamente, que si se lee la *T.H.* como si fuera una tragedia, Laocoonte sería su héroe trágico y por eso el

---

<sup>35</sup> Verg. *Aen.* II 114-121.

<sup>36</sup> *Cum Delio profante [ferro] caesi uertices / Idea trahuntur.* Petron. *T.H.* vv. 4.5.

<sup>37</sup> Verg. *Aen.* II 222-224.

<sup>38</sup> Hellegouarc'h (1968: 134).

<sup>39</sup> Yeh (2007: 130); aunque como se verá más adelante, este uso anafórico de *iam* también puede deberse al uso que del mismo hace Séneca en sus tragedias.

personaje recibe tanta importancia en este poema. Así pues, mientras que Virgilio sitúa el punto culminante de la caída de Troya en la muerte de Príamo, siguiendo, así, la tradición, Petronio, en cambio, es el único que centra en la muerte de los infantes el punto culminante de la caída de Troya. En este episodio, «l'imaginatio de Pétrone dépasse largement la scène fournie par l'Énéide». <sup>40</sup>

Para acabar con las influencias tomadas de Virgilio sobre la *T.H.*, repetiré que este influjo del mantuano sobre el poemilla de Petronio se ha de leer en clave de imitación burlesca. No hay que olvidar nunca que la obra de Petronio es, en sí misma, una gran parodia y que ésta llega a todos los puntos de la sociedad romana; siendo Virgilio, entonces, el poeta por excelencia de Roma, no podía tampoco escapar a la burlesca pluma del novelista latino. Como bien resume Bodoh: «*Petronius has given us not only a rollickingly funny parody of Vergils Laocoon but he has also given us a subtle and highly complementary criticism of Vergil's art*» <sup>41</sup>. De todas formas, como se verá más adelante, Petronio podría estar criticando el propio estilo del emperador Nerón, que, como se sabe gracias a diferentes autores de la antigüedad, gustaba de escribir poesía. <sup>42</sup> Así pues, para Petronio Virgilio representaría el buen hacer mientras que Eumolpo-Nerón la mala poesía. Pero sobre esto reflexionaré en las conclusiones, baste aquí solo con citarlo.

#### INFLUENCIAS DE LAS TRAGEDIAS DE SÉNECA SOBRE LA *T.H.*

Dejando ya de lado a Virgilio, no se ha de despreciar la influencia que Séneca ejerce en este poema de Eumolpo. En relación a la métrica, Petronio usa el trímetro yámbico en vez del hexámetro dactílico propio de la épica. Éste es, pues, el primer aspecto en que Petronio se acerca al filósofo cordobés. Según Walsh: «*This cannot be a careful or serious composition; Petronius is demonstrating how fatally easy it is to write tragedies like Seneca*» <sup>43</sup>. Si la primera parte de la afirmación se refiere al hecho que Petronio hace del poema una imitación burlesca, no puedo estar más de acuerdo con el autor. Ahora bien, ¿de verdad Petronio quiere únicamente demostrar cuán fácilmente se pueden escribir tragedias como las de su contemporáneo Séneca? No soy de la opinión que el motivo sea tan simple. Creo que hay algo más profundo en el hecho de mostrar la caída de Troya en verso más propio de la tragedia que no de la épica. Podría ser que Petronio parodiara aquí dos grandes tratados de literatura, seguramente muy estudiados también en su tiempo: la *Poética* de Aristóteles i el *ars poetica* de Horacio. <sup>44</sup> En el primero de los dos tratados, Aristóteles afirma que no se podía hacer una única tragedia sobre la caída de Troya, que se debía hacer por partes, como hizo

---

<sup>40</sup> Yeh (2007: 134). Cf. Verg. *Aen.* II 212-215 con Petron. *Sat.* 89 43-47, donde se ve claramente que el desarrollo del tema hecho por Petronio está más elaborado que el de Virgilio.

<sup>41</sup> Bodoh (1987: 274).

<sup>42</sup> Suet. *Nero*, 52-53; Tac. *Ann.* XIV 16.

<sup>43</sup> Walsh (1970: 47)

<sup>44</sup> Quizás más que una parodia se trate, como he señalado antes, de una crítica al emperador y a los poetastros de los que se rodeaba según Tácito (*Ann.* XIV 16).



Eurípides. En el mismo párrafo, un poco antes, el filósofo ateniense nos recuerda lo siguiente:

χρὴ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνησθαι καὶ μὴ ποιεῖν  
ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίαν<sup>45</sup>

Del mismo modo Horacio, en su *epistula ad Pisones*,<sup>46</sup> recomienda de la misma forma escribir la épica en los versos de Homero, la tragedia, la comedia y los yambos en los versos de Arquíloco. Sobre Horacio volveré más adelante, proseguiré ahora con Séneca.

Igual que pasa con Virgilio, Petronio esconde bajo la copia al metro y al léxico de Séneca una crítica a su estilo en las tragedias; destacaré unos ejemplos. En primer lugar, el adjetivo *radiante* solo aparece en Séneca haciendo referencia al sol, mientras que en Petronio se lee como referente a la luna.<sup>47</sup> Esta afirmación, sin embargo, debe matizarse, ya que según el ThLL el participio *radians* se puede aplicar también a la luna, aunque su acepción general sea al sol y al resto de astros.<sup>48</sup> En segundo lugar, Yeh ya ha referido<sup>49</sup> que la construcción *crinem solutus* que define a Laocoonte bajando de la ciudadela hasta donde se encuentra el caballo de madera se encuentra en otros poetas como una característica propia de las mujeres, generalmente como forma exclusivamente femenina de mostrar el duelo.<sup>50</sup> Así pues, en las *Troianas* de Séneca, Hécuba se dirige a sus compatriotas mujeres, que forman el coro, de la siguiente manera:

Fidae casus nostri comites  
Soluite crinem, per colla fluent  
Maesta capilli tepido Troiae  
Puluere turpes.<sup>51</sup>

Un poco más adelante, el coro de troyanas le responde:

Soluimus omnes lacerum multo  
Funere crinem<sup>52</sup>

En Virgilio la construcción *crinem solutus* también aparece en su Eneida:

<sup>45</sup> Arist. *Poet.* 1356 a

<sup>46</sup> Hor. *Ars. P.* 73-82

<sup>47</sup> Petron. *Sat.* 89, 55

<sup>48</sup> Ahora bien, aplicado solamente a la luna únicamente hay dos casos anotados: el que aquí trataré y otra en la *Epistula Alexandri*.

<sup>49</sup> Yeh (2007: 151-156)

<sup>50</sup> Así aparece al menos dos veces en la *Eneida* (III 65 i XII 870), en Catulo (LXIV 350), Horacio (*Carmina* II 5, 21-24), Ovidio (*Ars* III 431-432); Tibulo (*Carmina* I 1, 67-68), Propertio (II 15, 46; este a destacar su contexto, en el que se personifica a Roma como a una mujer); Lucano (II 23 y VII 38) y Livio (I 26, 2). En Séneca también se encuentran ejemplos, pero los comentaré más adelante.

<sup>51</sup> Sen. *Troad.* 83-86

<sup>52</sup> Sen. *Troad.* 97-98; la expresión como símbolo de tristeza femenina también aparece en *Hercules Furens* 202.

Circum omnis famulumque manus Troianaque turba  
Et maestum Iliades crinem de more solutae<sup>53</sup>

Cabe señalar que Yeh también advierte que la construcción aparece en Lucano con el mismo sentido, pero como aquí se tratará principalmente a Virgilio y a Séneca, baste con sólo nombrarlo<sup>54</sup>. Esta construcción que, como se ha señalado, aparece en Séneca y Virgilio (además de otros), podría dar la razón a Collignon cuando dice que Petronio ni se burla ni recibe ninguna influencia de Séneca y ve la causa de sus concordancias en contar con un mismo modelo.<sup>55</sup> Esta parece ser, pues, una característica común en las muestras de duelo femenino y aquí lo que Petronio hace es burlarse de la figura de Laocoonte, feminizándolo claramente en contrapartida con la clara virilidad del Laocoonte virgiliano.<sup>56</sup>

En tercer lugar, me gustaría señalar el papel que juega en la composición la palabra *turba*, que aparece en el v. 15 de la *T.H.* en referencia al pueblo troyano que se cree librado de la amenaza de los aqueos. Sin querer hacer un estudio extensivo del uso de la palabra *turba* en toda la historia de la literatura latina, sí que me parece importante señalar el hecho que esta palabra esté estrechamente relacionada con el género femenino, es decir, hace referencia a mujeres. Así se encuentra en la *Eneida*:<sup>57</sup> *Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris?*

También aparece dos veces en Las Troyanas de Séneca:<sup>58</sup>

[...] Turba, captivae mea,  
Ferite palmis pectora et panctus date  
Et iusta Troiae facite

Y en:

[...] Paret exertos  
turba lacertos; ueste remissa  
substringe sinus uteroque tenus  
puteant artus [...]

---

<sup>53</sup> Verg. *Aen.* XI 34-35

<sup>54</sup> Yeh (2007: 152); de todas formas, la construcción *crinem soluere* tiene una larga trayectoria en la literatura latina como atributo de las mujeres en el contexto, sobre todo, del duelo funerario, como ya se ha visto en una nota anterior, donde, además, se citan los fragmentos de Lucano.

<sup>55</sup> Collignon (1892: 143). De todas formas, reitero mi creencia en una lectura en clave burlesca de todas estas influencias, discrepando con Collignon.

<sup>56</sup> Un apunte, creo que necesario para dar un poco más de fuerza a nuestra argumentación, sería la utilización de esta construcción en Horacio (*carmina* II 5, 21-24) ya anteriormente apuntada, en la que se utiliza esta expresión al hablar de un hombre haciéndose pasar por mujer, clara mención al caso de Aquiles antes de la guerra de Troya, hecho que, a nuestro parecer, reforzaría el hecho de usar esta expresión, *crinem soluere*, como marca de afeminamiento en hombres dentro de la literatura romana.

<sup>57</sup> Verg. *Aen.* II 580

<sup>58</sup> Sen. *Troad.* 63-65 y 86-89, respectivamente.



Parece, pues, que Petronio no sólo enlaza a Laocoonte con el afeminamiento, sino que también presenta a los ciudadanos de Troya como afeminados. Quizás sólo sea fruto de la creencia antigua de que los habitantes más orientales del imperio eran los más afeminados,<sup>59</sup> pero lo cierto es que el tono cómico es evidente y, además, Petronio constantemente nos remite a los poetas Virgilio y Séneca. En definitiva, parece evidente que Petronio juega intertextualmente con mezclar adjetivos que generalmente hacen referencia al género femenino con elementos de género masculino y viceversa. Lejos de presentar un lenguaje inclusivo, Petronio induce al lector a pensar en los troyanos en general, y en Laocoonte en particular, como afeminados<sup>60</sup>.

Otro punto importante y que no se ha resaltado hasta la fecha es la comparación entre los versos siguientes de Séneca y Petronio: *Dardania; praedam mille non capiunt rates*<sup>61</sup> y: *O patria, pulsas mille credidimus rates*.<sup>62</sup>

La relación, a mi entender, entre estos dos versos es innegable, ya que presentan la misma métrica y la mayoría de las palabras son fonéticamente afines: *patria* y *Dardania* acaban en *-ia*; *praedam* y *pulsas* empiezan las dos por la letra «p». *credidimus* y *capiunt* por «c». *mille* y *rates* ocupan en los dos versos la misma posición.

En otra tragedia de Séneca, el *Agamenón*, también se encuentran rastros de la influencia que el filósofo y escritor de tragedias oriundo de la ciudad de *Corduba* produce en la *T.H.* de Petronio. Collignon (ya trata, brevemente, la intertextualidad que se puede encontrar en ciertos pasajes del *Agamenón* de Séneca i la *T.H.* de Petronio,<sup>63</sup> como por ejemplo: *Ecce alia clades: fulmina irati Iovis*.<sup>64</sup>

Este verso recuerda al verso 29 de la *T.H.*, donde empieza la descripción de las serpientes:<sup>65</sup> *Ecce alia monstra: celsa qua Tenedos mare*.

Además, el investigador francés relaciona los versos 613-628 del *Agamenón* de Séneca con la *T.H.* de Petronio. Pero mientras Collignon destaca solamente la imitación de las expresiones que Séneca utiliza en su tragedia (lo mismo hace cuando compara la *Eneida* con la *T.H.*), considero de más interés comparar

<sup>59</sup> No es este el lugar indicado para llenarlo de referencias a este complejo e interesante tema, baste con citar únicamente Isaac 2004: 82-88; 290-303 y 381-405 para un resumen del racismo en época clásica, en concreto con la parte oriental a la cultura grecorromana.

<sup>60</sup> Estoy a la espera, creo que ya breve, del volumen en que se incluya la palabra *turba* del *Thesaurus Linguae Latinae*, para ver con más claridad el alcance de esta palabra en la historia de la lengua latina y su relación con lo aquí afirmado: si puede llegar a tener una acepción como conjunto de mujeres.

<sup>61</sup> Sen. *Troad.* 27

<sup>62</sup> Petron. *T.H.* v.11

<sup>63</sup> Collignon (1892: 142-143).

<sup>64</sup> Sen. *Ag.* v. 528.

<sup>65</sup> Collignon, en las mismas páginas, también nos recuerda un verso de Petronio, en este caso del *bellum ciuile* (v. 13), que dice así: *ecce aliae clades et laesae vulnera pacis*.

asimismo los conceptos que aparecen en el pasaje del *Agamenón* de Séneca, que nos parece más acertado ampliar el espectro a los vv. 421-658 de dicha tragedia. En este fragmento de la tragedia aparecen también muestras de vocabulario que aparece en Petronio y, más importante aún, algunas de estas palabras no aparecen en Virgilio. Estoy hablando de *tumidus* y de *iubar*. El adjetivo *tumidus* sí que aparece en el libro segundo de la *Eneida*, como se puede apreciar en el apéndice final, pero nunca aparece acompañando a un sustantivo que signifique «mar». En cambio, en la tragedia de Séneca (v. 450) se puede leer un *tumidum...mare*, relacionable con el petroniano *tumida...freta* (v. 30). *Iubar*, en cambio, no aparece nunca en Virgilio, mientras que en el *Agamenón* aparece haciendo referencia al sol: *Nitidum cadentis inquinat Phoebi iubar*.<sup>66</sup>

*Iubar* aparece a final de verso, como en Séneca, dos veces, en los versos 39 y 54. Es interesante contrastar como, en el último caso, Petronio invierte el verso senequiano para referirse a la luna: *Iam plena Phoebe candidum extulerat iubar*.

En la misma línea de imitación se pueden leer los versos 624 y 624 bis del *Agamenón* de Séneca, donde aparece el muy característico sintagma *Troia...peritura*, que también aparece en Virgilio (*Aen.* II 660). Nos interesa más el final del verso, que es *Troia...peritura furto*. Virgilio llama a la artimaña de Sinón muchas cosas, pero nunca *furtum*; en la *T.H.* Eumolpo nos describe a Sinón de la siguiente manera:

[...], hoc ad furta compositus Sinon  
firmabat et mens semper in damnum potens

Me parece muy destacable el hecho que se encuentre el mismo sustantivo en los dos poetas, hecho que parece rebelar una intertextualidad muy marcada. Para acabar con el *Agamenón* de Séneca, nos gustaría destacar el verso 625, en el que aparece la forma del verbo *video, vidimus*, en clara relación con el *respicimus* que aparece en el verso 35 de la *T.H.* También hay que mencionar la *Troica pubes*, que aparece en el verso 637 del *Agamenón*, relacionable con la *captiua pubes* de la *T.H.* (v. 25).

Es cierto también que los finales de muchos versos coinciden tanto en la *T.H.* como en las tragedias de Séneca aquí vistas.<sup>67</sup> Así se pueden encontrar muchos finales idénticos en *manus/manum; metus/metu; mare/mare; mero/mero; iubae/iubas; iubar/iubar*.

Acabando ya con Séneca, hay que destacar el uso que Petronio hace en la *T.H.* del adverbio *iam* que indica el inicio de una nueva acción narrativa y que permite dividir el poema en cuatro “actos”, tres de los cuales están introducidos por *iam*, excepto el de las serpientes, introducido por *ecce*. El caso es que este uso

<sup>66</sup> Sen. Ag. v. 463.

<sup>67</sup> Referencias en Sullivan (1968: 187-188), sobre todo para la tragedia *Agamenón*, vv. 406-578.

de *iam* se encuentra también en Séneca<sup>68</sup> y parece, por tanto otra imitación petroniana del tragediógrafo latino.

#### LA CRÍTICA LITERARIA DE PETRONIO EN LA *T.H.*

En último lugar, he adelantado anteriormente el trato especial, del que poco han dado cuenta los investigadores al examinar la *T.H.*, que hace Petronio de la crítica literaria. En efecto, como ya se ha indicado en la introducción a este trabajo, el poema es el punto álgido de una conversación sobre crítica literaria y el valor de las artes en la sociedad romana contemporánea. Así creo inevitable dedicar unas breves líneas del trato que, opino, Petronio hace de la teoría horaciana. Con anterioridad he analizado cómo Horacio recomienda escribir, por decirlo de otra manera, cada género poético con su verso. Petronio con su *T.H.* no hace otra cosa que (re)escribir un tema eminentemente épico con el verso propio del drama. En segundo lugar, Petronio parece seguir a Horacio cuando éste anima al poeta a no cambiar la psicología de los personajes, pero ésta, si se decide cambiarla, se ha de seguir con el cambio efectuado hasta el final.<sup>69</sup> En efecto, Petronio nos presenta un Laocoonte contrario al de la tradición, en este caso Virgilio. No solo nos lo muestra, sino que también lo repite, ya que en dos ocasiones queda bien claro que Laocoonte es un ser débil e incapaz de nada, ni de destrozarse el caballo de madera ni de salvar a sus hijos de las serpientes marinas. Por último, me parece destacable el siguiente hecho: Horacio<sup>70</sup> compara la poesía con la pintura; esto, en sí mismo, no es un hecho destacable, puesto que parece un *locus communis* en la crítica literaria antigua.<sup>71</sup> Ya desde la época de Simónides,<sup>72</sup> la locución «la pintura es una poesía que calla» (o viceversa: la poesía es una pintura que habla) se convierte en un *topos* literario.<sup>73</sup> Me parece, pues, relacionable el hecho de que la discusión sobre crítica literaria y artística se desarrolle en una pinacoteca, donde los oyentes del poema, quizás exasperados por la ruptura de tantos cánones en el poema petroniano, apedrean, indignados, a Eumolpo al acabar de recitar el poema. Así acabo ya nuestro repaso a la intertextualidad del poema en senarios yámbicos de Petronio, la *T.H.* Es hora de recapitular sobre lo visto y extraer las conclusiones necesarias para poder encajar este poema dentro de la obra de Petronio, el Satiricón.

---

<sup>68</sup> Referencias en Walsh (1968: 210) y Yeh (2007: 127-130)

<sup>69</sup> Hor. *Ars P.* 119-127

<sup>70</sup> Hor. *Ars P.* 361-365

<sup>71</sup> *Vid.* en este aspecto el magnífico trabajo a este respecto de Galí (1999).

<sup>72</sup> Citado por Plutarco, *de glor. Ath.* III 346f

<sup>73</sup> A partir de Simónides se puede destacar el encomio a Helena (18) de Gorgias y la República de Platón (595a-608b). Un análisis de estos textos se puede encontrar en Galí (1999: 162-172) sobre Simónides, (198-199) sobre Gorgias y (360-367) sobre Platón.

## RECAPITULACIÓN

En resumen, en este trabajo procuro señalar cómo el poema petroniano de la *T.H.* ha sido, en general, brevemente tratado y cómo ha quedado fuera de consideración por la mayor parte de los investigadores que han tratado el *Satiricón* de Petronio. Me gustaría, en primer lugar, empezar esta recapitulación sobre los datos aquí presentados exponiendo las opiniones que este poema ha merecido a los autores citados a lo largo de este trabajo. Empezando por orden cronológico, Collignon (1892: 134) opina que la *T.H.* es meramente un ejercicio de retórica, insertado por Petronio en su obra. Considera que este poema no es una parodia y relaciona, principalmente, la *T.H.* con el libro segundo de la *Eneida* y con la tragedia *Agamenón* de Séneca (Collignon 1892: 135-147). Posteriormente, Sullivan (1968: 187-189) trata en este breve espacio las influencias que tanto de Virgilio como de Séneca se pueden encontrar en la *T.H.* de manera bastante general y no tan pormenorizada como en otros trabajos, incluido este mismo. Walsh (1968 y 1970: 46-47) también trata de forma muy breve la *T.H.*, a la que tiende a calificar de producción “mediocre”;<sup>74</sup> Zeitlin (1971) critica, acertadamente, que se han leído siempre los grandes poemas petronianos, esto es, la *T.H.* y el *bellum ciuile*, de manera aislada, cosa que ha llevado a una falta de comprensión por parte de los investigadores sobre cómo enmarcar estas composiciones poéticas dentro del *Satiricón*. Sin hacer alusión a Séneca porque, según Zeitlin, la influencia de Virgilio es más relevante en la *T.H.*, interpreta la composición como una alegoría de toda la obra del *Satiricón*, centrada en la relación Gitón-Encolpio. Slater (1990: 87-100 y 187-190) interpreta que la *T.H.* tiene dos funciones: la primera es la farsa, como todo el *Satiricón*; la segunda es la relación entre la poesía y su temática. Citándolo directamente, «Petronius may have chosen the particular generic mixture here of epic subject matter and dramatic verse form to underline the absurdity of the undertaking -though Senecan parody is another obvious possible explanation for the choice” (Slater 1990: 187, n. 49). En los últimos comentarios de Habermehl (2006) y Schmeling (2011) no se encuentra nada relevante, a excepción de marcar la intertextualidad existente entre la *T.H.* y la *Eneida* de Virgilio y, en menor medida, las tragedias de Séneca.

Hecha, pues, este primer repaso a la opinión que este poema petroniano ha merecido a los investigadores, veré qué conclusiones se pueden extraer de los datos aquí vistos hasta el momento. En primer lugar, viendo el apéndice final y el espacio aquí dedicado a la conexión existente entre el poema de Petronio y la *Eneida* de Virgilio, puedo claramente afirmar, como ya se ha visto que admitía Zeitlin (1971: 62), que esta relación entre Virgilio y Petronio es muy estrecha y que el principal modelo para el autor del *Satiricón* a la hora de componer este poema es, sin duda, el gran poema épico virgiliano. El vocabulario, la

---

<sup>74</sup> Concretamente, llama a la composición *mediocre impromptu*.

construcción de los episodios, la descripción de las serpientes, todo sigue el orden establecido por el canon de Virgilio. Petronio hace, incluso, de Laocoonte un sacerdote de Neptuno como ya aparece en Virgilio, en contra de la tradición anterior que lo presenta como sacerdote de Apolo. En segundo lugar, se intuye en Séneca otro modelo para la composición de la *T.H.*; Petronio imita el senario yámbico de Séneca, parte de su vocabulario, el iniciar secciones narrativas nuevas mediante el adverbio *iam*, la repetición de las mismas palabras a final de verso y también se ha supuesto que la utilización en la *T.H.* de la primera persona narrativa obedece al hecho de imitar un mensajero trágico senequiano.

Una última influencia, a nuestro parecer aún no muy dilucidada entre los estudiosos, es la que Petronio hace de la crítica literaria de su época, en concreto del *ars poetica* de Horacio. Se ha remarcado cómo Petronio podría hacer una farsa de la afirmación aristotélica de que no se puede hacer una tragedia de la caída de Troya; además, he detectado indicios de que Petronio puede mofarse también de la teoría literaria de Horacio, siguiéndola en una composición que a todas luces es un absurdo. El público, quizás no tan culto como Eumolpo pretende que él mismo lo es, pero fiel a los cánones literarios grecoromanos, se indigna ante tal ruptura y decide maltratar al poeta al fin de su recital. Petronio, pues, da la razón a Horacio y sus consejos estilísticos con el final de este episodio.

Visto esto, ¿cuál sería, pues, la función de la *T.H.* en el *Satiricón*? He de sumar la mía a las voces, ya expuestas anteriormente, que afirman que este poema es una pantomima. Eso es lo que es, a grandes rasgos, el *Satiricón* de Petronio: una farsa, una burla, un mimo, una representación grotesca de la sociedad y la cultura contemporánea en la que le toca al autor vivir. En este marco general, la *T.H.* carga contra los dos exponentes más importantes de la literatura de su tiempo: Virgilio, renombrado poeta que se convirtió desde el principio en el modelo escolar a seguir por el resto de la sociedad ilustrada romana, y Séneca, preferido del emperador Nerón, filósofo y tragediógrafo que, seguramente, era considerado (principalmente por él mismo) como el principal intelectual de su época. Quizás en este mismo sentido Petronio va más allá e identifica al propio emperador con la figura de Eumolpo, ya que se sabe que los gustos de Nerón en base a poesía y artes eran un poco extravagantes.<sup>75</sup> El pueblo, representando los cánones poéticos grecoromanos, apedrea el estilo burdo y pretenciosamente culto del poeta Eumolpo-Nerón.

A todo esto, aplica las normas literarias establecidas, en mayor medida, por Horacio (aunque no niego que haya podido conocer la obra de Aristóteles, nos parece más obvio que trate de imitar más a Horacio, como imita a Virgilio y no a Homero en la épica, a Séneca y no a Eurípides, en el drama). Es así como Petronio nos regala una composición excepcional tanto por su calidad, nada despreciable, como por su atrevimiento al cargar contra la versión canónica de Virgilio en un

---

<sup>75</sup> Suet. *Nero* 52-54; Tac. *Ann.* XIV 14-16; XV 33-34 (gustos por las carreras de cuadrigas, el canto y la poesía)

episodio tan importante para la mentalidad romana y los orígenes de ciudad de Roma como es la caída de Troya.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BODOH, J.J. (1987), "Reading Laocoon in Vergil and Petronius", *AC*, 46, 269-274
- CONNORS, C. (1998), *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge University Press. Cambridge.
- COURTNEY, E.(1962), "Parody and literary allusion in Menippean satire", *Philologus*, 106, 86-100
- GALÍ, N. (1999), *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Acantilado, Barcelona.
- HABERMEHL, P. (2006) *Petronius, Satyrica 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar (bd. 1, Sat, 79-110)*, I, de Gruyter, Berlin.
- ISAAC, B. (2004) *The invention of racism in Classical Antiquity*. Princeton University Press, Princeton.
- PETRONIO. *Satyricon reliquae* (ed. Konrad Müller), 2009<sup>4</sup> (1995<sup>1</sup>), Bibliotheca Teubneriana Berlin.
- PRAG, J.R.W. y REPATH, I.D. eds (2009), *Petronis. A Handbook*, Wiley-Blackwell Press, Chichester.
- RIMELL, V. (2002), *Petronius and the anatomy of fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHMELING, G.A. (2011), *A commentary on the Satyrica of Petronius*, Oxford University Press, Oxford.
- SLATER, N.W. (1990), *Reading Petronius*, The John Hopkins University Press, London.
- SOLANA PUJALTE, J. (1983), "La cláusula del trímetro yámbico de Petronio y Marcial", *Alfinge*, 7, 43-52
- WALSH, P.G. (1968), "Eumolpus, the Halosis Troiae and the Bello Ciuili", *CP*, 63, 208-212
- WALSH, P.G. (1970), *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Bristol Classical Press, Cambridge.
- WARWICK, H.H. (1975), *A Vergil Concordance*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- YEH, W-J. (2007), *Structures métriques des poésies de Pétrone: pour quel art poétique?*, Peeters, Louvain-Paris.
- ZEITLIN, F.I. (1971), "Romanus Petronius: a study of the Troiae Halosis and the Bellum Ciuile", *Latomus*, 30, 56-82.



## APÉNDICE

**Lista de vocabulario**

He recogido en esta lista de vocabulario las palabras que, a mi entender, son más relevantes a la hora de buscar influencias entre la *T.H.* y la *Eneida* de Virgilio; las palabras descartadas han sido, sin embargo, escasas.<sup>76</sup> Con este apéndice quiero hacer ver que, salvo raras excepciones, la mayoría de las palabras que aparecen en la *T.H.* de Petronio aparecen en el libro segundo de la *Eneida*<sup>77</sup>. Las palabras escogidas, un total de 176, aparecen tal y como lo hacen en la edición utilizada de la obra de Petronio, pues creo que así se facilita sobremanera la búsqueda de dichas voces en el poema *T.H.*. He contado, solamente, aquellas voces virgilianas que se reproducen tal cual en este breve poema petroniano. Así pues, *damnum* no aparece como sustantivo en la obra de Virgilio, aunque sí que lo hace el verbo *damno*; por este motivo la locución *in damnum* pienso que no debe ser considerada como imitación virgiliana y se incluye en el listado de palabras que no aparecen en la obra del mantuano.

Hay un destacable pequeño grupo de vocablos que no aparece en ninguna de las obras de Virgilio, y que destaco a continuación: *decenni* (v.8); *titulus* (v.12); *in damnum* (v.14); *abegit* (v.18); *resilit* (v.22); *confirmat* (v.23); *iubar* (v.39); *perdit* (v.47); *auxiliator* (v.49) y *Thessali* (v.59).

Con esta muestra del vocabulario utilizado por Petronio pretendo mostrar cómo el novelista latino utiliza claramente a Virgilio en su poema con datos cuantitativos. Efectivamente he repetido en este trabajo que diversos autores ya se habían percatado de esta intertextualidad, pero ninguna vez se han apoyado sus argumentos con datos tan exhaustivos como los presentados en este trabajo. Queda pendiente, también, realizar el mismo estudio pero comparando el léxico de las tragedias de Séneca, especialmente el *Agamenón* –como ya se ha repetido también en este trabajo varias veces-, y el de la *T.H.*

---

<sup>76</sup> Se han descartado de este análisis algunos lugares comunes, como las palabras (siempre citadas tal y como aparecen en la *T.H.* para una mejor identificación en este trabajo) *pulsas* (v.11); *mox* (v.20); *fluctus* (v.36); *cultu* (v.42) y *candidum* (v.54), aparte de preposiciones, conjunciones, pronombres, artículos y otras partículas que poco aportan al estudio que aquí presento.

<sup>77</sup> En efecto, de las voces que he considerado como relevantes para este estudio se confirma que un 92,61% de las palabras usadas por Petronio en su *T.H.* aparecen en el libro segundo de la *Eneida* de Virgilio. Éste es un hecho que, a nuestro parecer, no indica ni falta de originalidad por parte de Petronio ni de vocabulario, sino más bien un intento de recrear en el lector habitual de la *Eneida* un escenario diferente y satírico de una escena mitológica bien conocida.

<b>T.H.</b>	<b>Virgilio, Eneida</b>
uatis	II 122
fides	II 309; 143
Calchantis	II 100; 122; 176; 182; 185
atro	II 221; 308; 360; 516
dubia	II 359
pendebat	V 511; VIII 227; X 586
metu	II 685
Delio	III 162; VI 12
profante	I 561; IV 364
uertices	II 629; 682
Idea	II 801
trahuntur	II 307; 321; 466; 499
scissaque	VIII 702; IX 478; XII 609
molem	II 32; 150; 185
cadunt	II 368
robora	II 482
minacem	II 240; 628
figurabunt	II 490
equum	II 15; 113; 260; 329; 401
aperitur	II 60; 112; 246
ingens	II 476; 513; 557
antrum	III 446
obducti	II 604
specus	VIII 241; 258; 418; IX 700
castra	II 27
caperent	II 643
proelio	II 397
irata	II 316; 381; 413; 575; 594
virtus	II 367; 390
abditur	II 553; 574
stipant	I 497
graues	II 288; 436
Danai	II 5; 44; 162; 170...
recessus	II 300; 595; 633; 791
uoto	II 17
latent	II 48; 568
patria	II 137; 159; 180; 278...
mille	II 198
credidimus	II 43; 196
rates	II 25
bello	II 13; 193; 439
liberum	VII 369; X 154; XII 74
fero	IV 703
incisus	II 305; 466

<b>T.H.</b>	<b>Virgilio, Eneida</b>
ad furta	II 18
Sinon	II 259
firmabat	II 441; 691
mens	II 54; 170; 316; 407; 519
potens	II 296
turba	II 580
portis	II 27; 612; 752
carens	II 44
properat	IX 801; XII 425; 573
fletibus	II 169
manant	III 43
genae	V 173
pauidae	II 228; 369
gaudium	I 502; V 828; X 652 i XI 180
lacrimas	II 784; 145; 196; 362; 651
Neptuno	II 201; 610; 625
sacer	II 167; 293; 320...
crinem	II 403
solutus	XI 35; XII 870
Laocoon	II 199
replet	II 679
clamore	II 58; 313; 437; 769
uulgus	II 39; 99; 798
reducta	II 178
cuspidem	II 230
uterum	II 20; 38; 52
notauit	II 21; 44; 773
facta	II 13; 34; 54...
tardant	II 436
manus	II 57; 189; 192...
ictus	II 544
dolis	II 34; 62; 252...
addit	II 339; 354; 452; 593
finem	II 554; 619
inualidam	II 50
alta	II 280; 307; 448; 635
bipenni	II 627
latera	II 19; 341; 393
pertemptat	II 38; 176
fremet	II 338
captiua	II 765
pubes	II 798
murmurat	X 212
spirat	II 217

<b>T.H.</b>	<b>Virgilio, Eneida</b>
iuventus	II 63; 348; 394; 473
fraude	II 370
monstra	II 680
ecce	II 57; 203; 526...
celsa	II 375
Tenedos	II 21; 204; 255
dorso	VIII 234; X 226; 303
tumida	II 381; 472
consurgunt	IX 681
freta	II 312
unda	II 609
tranquillo	II 203
silenti	II 255; 755
nocte	II 8; 260
sonus	II 209; 466
longe	II 697
refertur	II 169; 204; 547...
premunt	II 530
classes	II 30
marmor	VI 729; VII 718
abiete	II 16
imposita	II 619
gemit	II 53; 73; 288...
respicimus	II 615; III 593
angues	II 204
orbibus	II 204
geminis	II 203
pectora	II 200; 228; 349
spumas	II 209; 418; 496
cauda	III 428; VIII 210; XI 812...
sonitum	<i>vide</i> Sonus
iubae	II 206; 412
consentiunt	II 377
luminibus	II 85; 173; 405...
fulmineum	IV 442; 580
incendit	II 327; 374
aequor	II 176
sibilis	II 211
stupuere	II 31; 307
infulis	II 430
pignora	III 361
repente	II 380
tergoribus	II 208
ligant	II 217

<b>T.H.</b>	<b>Virgilio, Eneida</b>
corusci	II 172; 333; 470
paruulas	II 563
auxilio	II 163; 216; 452...
transtulit	II 327; 374
uices	II 433
mors	II 645; 655
miseros	II 5; 42; 70...
mutuo	X 755
accumulat	VI 885
funus	II 262; 283
parens	II 591; 596; 604
infirmus	II 441; 691
sacerdos	II 201; 319
aras	II 155; 202; 501
uictima	XII 296
terram	II 251
plangit	II 487
profanatis	VI 258; XII 779
peritura	II 408; 660; 675
plena	III 152
Phoebe	X 216
extulerat	II 256; 553; 687
astra	II 461
radianti	VIII 23; VIII 616
face	II 679; 694; 704
sepultos	II 265
Priamidas	II 295; 346 ...
mero	III 633
relaxant	Sólo aparece en Geórgicas
claustra	II 258; 491
effundunt	II 271; 65
duces	II 14; 187
nodo	II 220
remissus	II 543
quadrupes	III 542; X 892
iugi	II 631; 801
ceruicem	II 219
quater	II 611; X 875
retractant	VI 694; X 396; XII 884
commouent	V 217; VII 494
obtruncat	II 663
continuat	II 593
somnos	II 265; 270; 9; 794
inuocat	VII 140