



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# La parodia de Ovidio en Petronio, Sat., C. 126.

Autor:  
Nagore, Josefina

Revista  
Anales de Filología Clásica

1997, N°15, pp. 167-179



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## LA PARODIA DE OVIDIO EN PETRONIO, *SAT.*, C. 126\*

JOSEFINA NAGORE  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

En su obra intitulada *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Collignon puso de manifiesto la gran cantidad de textos de las literaturas griega y romana que Petronio cita, alude o parodia, a tal punto que la característica esencial del *Satyricon* es esa particular textura literaria, como la denomina Walsh<sup>1</sup>, o intertextualidad, como diríamos hoy, que la constituye en un *unicum* dentro de la literatura latina.

Analizaré la utilización paródica de algunos textos ovidianos que Petronio emprende en el c. 126, capítulo incluido en el episodio de Crotona, el de mayor densidad literaria de la obra.

### CONCEPTO DE PARODIA

El término "parodia" requiere la formulación de algunas precisiones teóricas. Como es sabido, desde que Aristóteles lo utilizó en la *Poética* (1448a 12-13)<sup>2</sup>, recibió significaciones cambiantes y contradictorias a lo largo de los siglos.<sup>3</sup>

En el siglo XX la parodia ha sido objeto de reflexión de importantes teóricos de la literatura. Los formalistas rusos, dentro de su concepción de la evolución literaria como sucesión dialéctica de formas, consideran a la parodia como un elemento catalizador del cambio literario.<sup>4</sup> Bajtín, quien incluye en el

---

\*Este trabajo constituye una reelaboración del presentado en las Primeras Jornadas de Cultura Clásica de la Universidad del Salvador, Buenos Aires, septiembre de 1995.

<sup>1</sup>Walsh, Cap. 3: "The Litarary Texture".

<sup>2</sup>Cf. Householder, pp. 1-9.

<sup>3</sup>Cf. Genette, pp. 17-32.

<sup>4</sup>J. Tinianov, *passim*.

enunciado como constituyente necesario de su estructura semántica a la situación extraverbal<sup>5</sup>, diferencia estilización, imitación y parodia, y considera a esta última como palabra bivocal, es decir, orientada hacia el discurso ajeno, y de orientación divergente; el discurso paródico, por consiguiente, remite simultáneamente a dos contextos de enunciación: el de la presente y el de la anterior, entre los cuales se establecen relaciones de contraposición.<sup>6</sup> Genette, en el marco de la tipificación de las relaciones hipertextuales, es quien ha precisado las diversas acepciones del término “parodia”. Propone definirla, desde el punto de vista estructural, como una relación de transformación de régimen lúdico, para diferenciarla de lo que él denomina “parodia seria” o “transposición”.<sup>7</sup>

En los últimos años L. Hutcheon en *A Theory of Parody* presenta una aproximación innovadora a la parodia, a la que considera un género literario. Parte de la doble significación de παρά en griego: “en contra de” y “al lado de”, lo que supone un acercamiento al texto parodiado o bien contestatario o bien respetuoso y deferencial; elimina así como rasgo definidor de la parodia el efecto ridiculizante que le fue asignado tradicionalmente. La define como una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, una repetición con distancia crítica: en el proceso de transcontextualización, el autor logra una síntesis bitextual dialéctica. Critica el enfoque formalista de Genette y, siguiendo a Bajtín, propone una perspectiva crítica que incluya un contexto pragmático: tener en cuenta al productor y al receptor del texto paródico, y observar cómo este último debe construir un segundo significado a partir de la percepción de la existencia de dos códigos en un solo mensaje.

#### CROTONA O EL MUNDO AL REVÉS

Desde el c. 81 hasta el 116 del *Satyricon* Petronio configura algunos aspectos de la narración proponiendo al lector la isotopía Eneas/Encolpio.<sup>8</sup> Los intertextos<sup>9</sup> virgilianos insertos en esos capítulos ponen de relieve los aspectos disímiles de ambos personajes: las características de anti-héroe de Encolpio se precisan con tanta mayor nitidez cuanto más lo acerca Petronio a la figura de Eneas

<sup>5</sup>Todorov, pp. 67 sqq.

<sup>6</sup>Bajtín, Cap. IV: “La palabra en Dostoievsky”, passim, especialmente pp. 270 sqq.

<sup>7</sup>Genette, pp. 35 sqq.

<sup>8</sup>Cf. Collignon, pp. 121-128 y Walsh, pp. 36-38. Walsh afirma: “When Encolpius is at the centre of the narrative, he is regularly compared ... to the great epic heroes” (p. 36); y más adelante: “He [sc. Encolpius] is the anti-hero whose unheroic propensities are signalled by the successive identification with Achilles, Aeneas and Odysseus” (p. 38).

<sup>9</sup>Para la definición de intertexto como “el texto dentro del texto”, me remito al artículo de Pérez Firmat.

(o anteriormente en los cs. 79 a 81 a la de Aquiles); en cada oportunidad la atmósfera épica trazada con intertextos de la *Eneida* o de la *Iliada* acentúa el anticlímax correspondiente.

Como momento final de la isotopía Eneas/Encolpio aparece la caracterización de Crotona hecha por el *vilicus* a quien encuentran Eumolpo, Encolpio y Gitón en su camino, caracterización perfilada como antítesis de la descripción de Cartago en *Eneida*, I 421-436. Frente a la dinámica actividad de los cartagineses y a la admiración que siente Eneas,

*o fortunati, quorum iam moenia surgunt !*

(I 437),

Crotona es presentada como una ciudad detenida en sus movimientos, dominada por la muerte y sostenida en la mentira. Predominan en el parlamento del *vilicus* los giros negativos<sup>10</sup>, en los que se niegan verbos, acciones relacionadas con las actividades propias de una comunidad que crece, se afirma y entrega su legado cultural a sus descendientes :

*"non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perveniunt ... nemo liberos tollit, quia quisquis suos heredes habet, non ad cenas, non ad spectacula admittitur ... qui vero nec uxorem usquam duxerunt nec proximas necessitudines habent, ad summos honores perveniunt ..."*

(c. 116, 6-8)<sup>11</sup>

Cierra lapidariamente la visión peyorativa de la ciudad la oración final del capítulo, que incluye también un giro negativo y una disyunción que repite, en el nivel simbólico, otra anterior : los habitantes de Crotona *aut captantur aut captant* (c. 116, 7) :

*"adibitis ... oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant."*

(c. 116, 9)

<sup>10</sup>Con respecto al valor semántico de los giros negativos, cf. Marouzeau, pp. 255-260, en especial p. 257 : "À la disposition d'esprit négative est liée assez naturellement une disposition péjorative : constater un caractère négatif revient d'ordinaire à le déplorer, à le critiquer, à le déprouver".

<sup>11</sup>Las citas de Petronio están tomadas de la edición de K. Müller.

Como sostiene Paolo Fedeli<sup>12</sup>, la mentira constituye la clave de lectura de este episodio. Por consiguiente, en una ciudad configurada como un mundo al revés (al revés de Cartago, al revés de la *Graeca urbs* de donde vienen los personajes), la narración apelará constantemente al mecanismo de inversión. Este mecanismo ya se advierte en el parlamento del *vilicus*, cuyo estilo, sumamente elaborado, no corresponde a su *status*.<sup>13</sup> En Crotona los personajes cambian su nombre (Encolpio será Polieno), su ubicación en la sociedad (Eumolpo será el amo, Encolpio y Gitón sus esclavos), se produce una transformación en los hábitos y en la situación de aquellos (alegría de Encolpio por el vuelco de la Fortuna ; Eumolpo no recita poemas, Encolpio sí ; su amor por Gitón cede), se quiebran principios éticos básicos (decisión hipócrita de la *matrona inter primas honesta*) de encomendar a sus hijos a la bondad de Eumolpo), se dejan de lado normas religiosas (matanza del ganso sagrado por Encolpio y recepción por Enotea de dinero como compensación por el sacrilegio) y principios pitagóricos vigentes en la antigua Crotona (Eumolpo ordena a sus herederos comer su cadáver).

Es como si esta ciudad, en la que los personajes petronianos se encuentran con una realidad divergente de la cotidiana, los hubiera transformado internamente. Aclara Fedeli :

“Appare, dunque inevitabile che in una città siffatta sia possibile entrare solo facendo di se stessi il proprio contrario.”<sup>14</sup>

Desde esta perspectiva iniciaré el análisis de la parodia de Ovidio.

#### ANÁLISIS DEL C. 126: LA PARODIA DE OVIDIO

1. El capítulo se inicia con las palabras de Chrysis, una esclava, que se acerca a Encolpio para pedirle, de parte de su ama, que entable con ésta una relación amorosa. Si bien es probable que Petronio haya partido de una escena del *Miles gloriosus* de Plauto que presenta semejanzas con ésta<sup>15</sup>, no podemos

<sup>12</sup>Fedeli, en especial p. 11 ; sigo al Prof. Fedeli en la interpretación general del episodio de Crotona.

<sup>13</sup>Fedeli, pp. 9-11.

<sup>14</sup>Fedeli, p. 15.

<sup>15</sup>En el *Miles gloriosus*, vv. 1039-1093 una criada, Milphidippa, se acerca a Pyrgopolinices, lo elogia, le comunica que su ama está enamorada de él y se refiere al precio a pagar por la compra de su amor. Hay otras semejanzas con Petronio: Pyrgopolinices le pregunta a la criada si la enamorada es ella; el *miles* está caracterizada como *magnidicum, cincinnatum, moechum unguentatum* (vv. 923-924). No obstante, el objetivo del acercamiento de la criada

considerar la relación entre ambos textos como de intertextualidad, en el sentido en que la define L. Jenny:

“[L’] intertextualité désigne ... le travail de transformation et d’assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* de sens.”<sup>16</sup>

El parlamento de Chrysis comienza así:

1     “*quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque*  
 2     *amplexus, non commodas. quo enim spectant flexae pectine*  
 3     *comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque*  
 4     *mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia*  
 5     *quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam*  
 6     *prostituis ut vendas? vides me: nec auguria novi nec*  
 7     *mathematicorum caelum curare soleo. ex vultibus tamen*  
 8     *hominum mores colligo, et cum spatiantem vidi, quid cogitet*  
 9     *scio, sive ergo [nobis] vendis quod peto, mercator paratus est,*  
 10    *sive, quod humanius est, commodas, effice ut beneficium*  
 11    *debeam.*”

(126, 1-4)

Este texto está constituido por varios intertextos ovidianos. El análisis de la relación entre el primero y los segundos da lugar a las siguientes observaciones:

a) En *Fasti*, I 149 sqq. leemos:

---

es otro: engañar al soldado para que éste haga salir de su casa a Philocomasia, la enamorada de Pleusicles.

<sup>16</sup>Jenny, p. 262.

*Fastus inest pulchris, sequiturque superbia formam.*<sup>17</sup>

Las dos palabras finales, mutuamente dependientes, encuadran la primera parte del parlamento de Chrysis (líneas 1 y 5).

b) La referencia petroniana a vender los abrazos y la belleza (líneas 1, 6 y 9) constituye una inversión de *Amores*, 10, 29-32, pasaje donde se observa que únicamente la mujer pone un precio o vende sus encantos:

*Sola viro mulier spoliis exultat adeptis;  
sola locat noctes; sola locanda venit  
et vendit quod utrumque iuvat, quod uterque petebat,  
et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.*

c) La expresión *facies medicamine attrita* (línea 3) es una referencia a *De medicamine faciei*, la obra de Ovidio sobre los cosméticos femeninos: otra muestra del procedimiento de inversión.

d) ... *cum spatiantem vidi* ... (línea 8) puede remitir a otro texto ovidiano: *Ars amatoria*, I 67-68, pasaje donde se aconseja a los hombres que desean encontrar compañía femenina pasear por el pórtico de Pompeyo a una hora determinada: nueva muestra del procedimiento de inversión.

*Tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra,  
cum sol Herculei terga leonis adit:*

e) Las características que Chrysis le adjudica a Encolpio: cabellos enulados, cara atiborrada de cosméticos, mirada insolente, pasos afectados y medidos, también remiten, por inversión, a otros textos ovidianos: *Ars amatoria*, I 505 sqq., III 433 sqq. En el primero se aconseja a los hombres no rizarse el pelo, no depilarse, no prodigarse cuidados que son propios de las mujeres y de los homosexuales, ya que:

*Forma viros neglecta decet.*

(I 509)

En el segundo se sugiere a las jóvenes evitar a los hombres atildados y elegantes:

<sup>17</sup>Las citas de *Fasti*, al igual que las de *Ars amatoria*, están tomadas de la edición de la Loeb Classical Library; las citas de *Amores*, corresponden a la edición de Bornecque.

*Sed vitate viros cultum formamque professos.*

(III 433)

Paradojalmente, en el momento en que Encolpio va a entablar una relación amorosa heterosexual, está caracterizado como homosexual en busca de compañía, imagen discordante del Encolpio que ha aparecido hasta el momento.

Aquí Petronio utiliza una técnica propia de la parodia: la inversión, en este caso, del código de la poesía amorosa ovidiana: es el hombre -y no la mujer- el objeto del deseo; es el hombre -y no la mujer- el que cuida su aspecto exterior para seducir; es la mujer -y no el hombre (cf. Ovidio, *Amores*, II 2 y *Ars Amatoria*, I 351 sq.)- quien toma la iniciativa del acercamiento mediante el envío de una esclava; es el hombre -y no la mujer- quien vende sus encantos.<sup>18</sup> En este mundo al revés que es Crotona, el acercamiento de los sexos y los roles de cada uno de ellos en el encuentro amoroso están completamente invertidos con respecto a los cánones de la poesía erótica.

En este parlamento de Chrysis aparece también la técnica de inversión en el nivel del estilo: hay un refinamiento expresivo que no corresponde a su *status*. En efecto, la esclava se expresa con clara búsqueda del paralelismo:

- más quiasmo: *superbiam captas vendisque amplexus* (líneas 1-2),
- *nec auguria novi nec mathematicorum caelum curare soleo* (líneas 6-7),
- *sive ergo [nobis] vendis quod peto, ... sive ... commodas* (líneas 9-10),

y recurre a un tricolon, remarcado por la anáfora de *quo* y la disposición quiasmática y en miembros crecientes de los elementos de la enumeración correspondientes al sujeto (líneas 2-5):

*quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine  
attrita et oculorum mollis petulantia, quo incessus arte  
compositus et in vestigia quidem pedum extra mensuram  
aberrantia ...*

2. En el curso de la conversación con Encolpio Chrysis hace las siguientes afirmaciones: las señoras buscan como amantes a esclavos o plebeyos de baja condición social; en cambio, ella nunca tuvo relaciones sexuales con un esclavo. En cuanto a la primera afirmación, la realidad romana de fines de la república y comienzos del principado muestra innumerables casos de este tipo de vinculación.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>Cf. Veyne, 1991, p. 61: "En Roma, cortejar consistía en ofrecer una suma de dinero."

<sup>19</sup>Al respecto, cf. Suetonio, *César*, 48 y *Augusto*, 45 y 67; además, Veyne, 1991, Cap. V, especialmente p. 11 y adn. 52.



La segunda afirmación, poco verosímil de por sí, presenta otro aspecto contrapuesto a la poesía amatoria: en efecto, las elegías 7 y 8 del libro II de *Amores* se refieren a la vinculación erótica del enamorado con la esclava de la mujer a quien ama.

En este contexto, cabe analizar de qué manera Petronio parodia *Amores*, II 7, 21-22:

Ovidio: *Quis veneris famulae conubia liber inire  
tergaque complecti verbere secta velit?*

Petronio, 126, 10:

*"viderint matronae, quae flagellorum vestigia osculantur; ..."*

Se ha producido una "inversión de la situación comunicativa"<sup>20</sup>: cambian el sujeto de la enunciación y el alocutario: en Ovidio, el enamorado y la amada, respectivamente; en Petronio, la criada y el futuro enamorado (esclavo); y, por otra parte, una "inversión de la situación dramática": Petronio afirma lo que en Ovidio está negado -ya que la pregunta retórica equivale a una negación- y cambia el género del sujeto (los hombres libres → las *matronae*) y del objeto directo (las esclavas → los esclavos).

Con el comentario inmediato de Encolpio,

*"mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter  
monstra numerare, quod ancilla haberet matronae superbiam et  
matrona ancillae humilitatem."*

(126, 11),

Petronio da cuenta de la tergiversación que ha emprendido del código de la poesía amatoria. Encolpio, ahito de literatura, considera como *discordem libidinem* y como *monstrum* la actitud de Chrysis y la de su ama, ya que constituyen la inversión de dos elementos típicos de esa poesía: la soberbia de la matrona y la humildad de la criada. Nuevamente se observa un vuelco total en las características de quienes intervienen en el encuentro amoroso: son los dobles paródicos de los personajes de la elegía.<sup>21</sup> A la vez, Petronio presenta aquí un comentario de naturaleza metalingüística que pone en evidencia su proceso de reescritura, en el que deja al descubierto y cuestiona las convenciones de la poesía erótica.

<sup>20</sup>Sigo la terminología que propone Jenny, pp. 277-278.

<sup>21</sup>Cf. Bajtín, Cap. IV, en especial pp. 173-180.

3. Otro motivo habitual de la poesía amatoria, la dificultad de acceder a la persona amada (cf. v.g. Ovidio, *Amores*, II 12) se invierte en el c. 126: el encuentro de Encolpio y su enamorada se produce enseguida.

Al aparecer ésta, el narrador inicia su descripción. Como se sabe, “las mujeres en la poesía elegíaca son imprecisas e idealizadas”<sup>22</sup>. Ovidio, en *Amores*, I 5, 17-22 y III 3, 1-10, presenta escasas notas descriptivas de la amada, que están motivadas por el contexto: en el primer caso, la descripción de la unión sexual; en el segundo, la persistencia de la belleza de la mujer después de la traición.

En cambio en Petronio (126, 13-17) la descripción, también idealizada, es mucho más minuciosa: se describen todos los rasgos del rostro, se mencionan el cuello, las manos, los pies. Si bien, como afirma Walsh<sup>23</sup>, esta descripción es semejante a las de las heroínas de las novelas eróticas griegas, considero que Petronio sigue de cerca la poesía ovidiana. En efecto, en *Amores*, I 5, 18, se lee:

*In toto nusquam corpore menda fuit.*

A esto Petronio responde:

*... lateri meo applicat mulierem omnibus simulacris  
emendatiorem.*

(126, 13)

También:

*Oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus*

(126, 16),

responde a Ovidio, *Amores*, III 3, 9:

*Argutos habuit; radiant ut sidus ocelli ...*

La comparación de la mujer con una representación plástica aparece en *Amores*, III 2, 31:

*Talia pinguntur succinctae crura Dianae ...*

Y en 126, 16:

*... osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit.*

<sup>22</sup>Afirmación de Veyne, 1991, p. 97, adn. 6.

<sup>23</sup>Walsh, pp. 106-107.

Aquí Petronio está aplicando otra técnica propia de la intertextualidad: la ampliación, que L. Jenny define como

“la transformation d’un texte originel par développement de ses virtualités sémantiques.”<sup>24</sup>

Al ampliar, Petronio parece seguir un tipo convencional de retrato, como si estuviera complementando un ejercicio escolar, la concreción literaria de una ἔκφρασις. De este modo, no sólo vuelve a dejar al descubierto un motivo típico de la poesía amorosa, sino que su manera de ampliarlo redonda, irónicamente, en su banalización.

4. Para cerrar el c. 126 -y en clara ostentación de su actividad paródica-, Petronio reelabora en tres dísticos otro tópico erótico-elegíaco de marca alejandrina<sup>25</sup>: la belleza de la amada es tal que la considera digna de vivir entre los dioses y de ser poseída por Júpiter.

En Propertio, el tópico aparece en I 13, 29-32: se la considera *proxima Leda*, *Iove digna* y capaz de obligar a éste a amarla; en II 3, 25-32 se asegura que ella desciende de los dioses y que ascenderá al Olimpo; en II 2, 3-4 leemos:

*Cur haec in terris facies humana moratur?  
Iuppiter, ignoro pristina furta tua.*<sup>26</sup>

En Ovidio el tópico aparece en *Amores*, I 10, 1-8: se compara a la amada con Helena, Leda y Amymone, y se expresa el temor de que Júpiter acuda a alguna de sus metamorfosis para poseerla:

*... aquilamque in te taurumque timebam  
et quidquid magno de Iove fecit amor.*

Petronio parodia este tópico de tal modo que lo transforma en un desafío a Júpiter:

*quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis  
inter caelicolas fabula muta iaces?  
nunc erat a torva submittere cornua fronte,  
nunc pluma canos dissimulare tuos.*

<sup>24</sup>Jenny, p. 276.

<sup>25</sup>Cf. Alfonsi.

<sup>26</sup>La cita del texto de Propertio está tomada de la edición de Paganelli.

*haec vera est Danae. tempta modo tangere corpus,  
iam tua flammifero membra calore fluent.*

(126, 18)

Si bien parte de la ecuación *amor=militia* (*proiectis ... armis*) y conserva la comparación de la mujer con heroínas mitológicas, Petronio ha eliminado la exaltación de la belleza femenina y la vinculación de la mujer con los dioses. Encolpio adopta una posición de superioridad ante Júpiter, a quien califica con u oxímoron: *fabula muta* porque no la corteja. El desafío y la actitud burlona crecen a partir del verso 3, subrayados por la anáfora de *nunc*. El último dístico confirma la absoluta humanización del dios.

#### CONCLUSIONES

Se ha intentado demostrar a lo largo del análisis intertextual emprendido que en el capítulo 126 Petronio parodia la poesía erótica ovidiana con el objeto de cuestionarla; por eso o invierte o banaliza o modifica las funciones de sus personajes, sus motivos y tópicos más reiterados. Los personajes petronianos constituyen el reverso de los personajes típicos de esta poesía, son sus dobles paródicos en la misma medida en que Crotona es el doble paródico de cualquier comunidad organizada.

Volviendo al punto inicial de este trabajo, ¿cuál es el segundo significado que debemos construir a partir de la percepción de dos códigos enfrentados en este texto de Petronio? Al respecto, resulta significativo que en la configuración de este mundo al revés Petronio incluya elementos que corresponden al estilo de vida de la sociedad romana contemporánea. En efecto, en obras tanto historiográficas como literarias hay múltiples testimonios de una serie de comportamientos sexuales que contravenían los *mores maiorum* y que parecían amenazar la continuidad de Roma.<sup>27</sup> Petronio, desde la perspectiva de una moral aristocrática y, por ende, conservadora, releva esos aspectos de la realidad y los inscribe en su obra de manera hiperbólica, para lo cual recurre a la ironía y a la técnica de inversión, estrategias de la parodia.<sup>28</sup>

El montaje paródico del *Satyricon* funciona pues en dos niveles simultáneamente: por una parte, revierte sobre la literatura en general o sobre un género literario determinado, al que cuestiona; por otra, sobre la "realidad" que ese

<sup>27</sup> Augusto pretendió modificar esa situación mediante las *Leges Iuliae (de adulteriis coercendis y de maritandis ordinibus)*, promulgadas en el año 18 a.C. Cf. Della Corte y Veyne, 1987, pp. 51-64.

<sup>28</sup> Cf. Fedeli, pp. 28-33.

género ha descifrado y codificado a su vez. Al vincular estas afirmaciones con los dísticos del c. 132, 15, considerados como la “poética explícita” de la obra<sup>29</sup>, podemos concluir que Petronio parece estar postulando una manera nueva de escribir literatura. La aplicación del análisis intertextual al resto de su obra permitirá corroborar o modificar esta hipótesis.

## REFERENCIAS

- ALFONSI, A., “Topica erotica-elegiaca in Petronio”, *Aevum*, 34, 1960, pp. 254-255.
- BAJTIN, M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, F.C.E., 1988.
- CAMPUZANO, M.L., *Las ideas literarias en el Satyricon*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- COLLINGNON, A., *Étude sur Petrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris, Hachette, 1892.
- DELLA CORTE, F., “Les *leges Iuliae* e l’elegia romana”, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin-New York, De Gruyter, 1982, II, 30.1, pp. 539-558.
- FEDELI, P., “Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia”, *Aufidus*, I, 1987, pp. 3-34.
- GENETTE, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- HOUSEHOLDER, F.J., “ΓΙΑΡΩΔΙΑ”, *Classical Philology*, XXXIX, 1944, pp. 1-9.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody*, New York & London, Methuen, 1985.
- JENNY, L., “La stratégie de la forme”, *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-281.
- MAROUZEAU, J., *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- OVIDE, *Les amours, texte établi et traduit par H. BORNECQUE*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- *The Art of Love and Other Poems, with an English translation by H. Mozley*, London & Cambridge, Heinemann & Harvard University Press, 1957.
- *Fasti, with an English translation by Sir. James George Frazer*, London & New York, Heinemann & G.P. Putnam’s sons, 1931.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, “Apuntes para un modelo de la intertextualidad literaria”, *Romanic Review*, LXIX, 1-2, 1978, pp. 1-14.
- PETRONII ARBITRI *Satyricon cum apparatu critico edidit K. MÜLLER*, München, Ernst Heimeran Verlag, 1961.
- PROPERCE, *Élegies, texte établi et traduit par D. PAGANELLI*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- TINIANOV, J., “Dostoievskij e Gogol”, en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedado, 1968.

<sup>29</sup>Cf. Campuzano, pp. 80-116.

TODOROV, T., *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

VEYNE, P., "La homosexualidad en Roma", en ARIÈS, BÉJIN, FOUCAULT, *Sexualidades occidentales*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

----- *La elegía erótica romana*, México, F.C.E., 1991.

WALSH, P.G., *The Roman Novel*, Cambridge, University Press, 1970.