

INSTRUMENTOS MUSICALES E INSTRUMENTISTAS EN EL *SATIRICÓN* DE PETRONIO*

FRANCISCO FUENTES MORENO
Universidad de Granada

La mayoría de las referencias a la música en el *Satiricón* de Petronio se encuentran en la *Cena de Trimalción*. Desde el momento en que este personaje hace acto de presencia, lo hace también la música: al son de unas flautas es acompañado mientras lo llevan en litera (28,5). Ya en la *Cena* todo se desarrollará al ritmo de alguna melodía¹. Allí tienen lugar las principales alusiones a instrumentos musicales y a instrumentistas. En el resto de la obra escasean en la primera parte, y las pocas de la tercera giran fundamentalmente en torno al *Poema de la Guerra Civil*.

La tabla que sigue recoge la distribución de los correspondientes términos técnicos utilizados por Petronio en las distintas partes de la obra:

	1ª: Ascilto (1-26,6)	2ª: Cena (26,7-78)	3ª: Eumolpo (79-141)
Instrumentos			
<i>Lyra</i> (1)			83,3
<i>Tuba</i> (4)		44,9	122, v. 134; 124, v. 271; Frg. 32 p. 186,5 Müller
<i>Tibia</i> (1)		28,5	
<i>Sistrum</i> (1)			114,5

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación FFI2012-36647 titulado “*Ars grammatica y Ars musica*”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Cf. Fischer (1992-94, pp. 49-50), donde hace referencia a la especial popularidad de la música en todas las actividades domésticas en la época de Nerón y de manera particular a su presencia en la casa de Trimalción.

<i>Tintinnabulum</i> (1)		47,8	
<i>Tubicen</i> (3)		64,5; 69,4	129,6-7
<i>Cornicen</i> (3)		53,12; 78,5; 78,6	
<i>Bucinator</i> (1)		26,9	
<i>Bucinus</i> (1)		74,2	
<i>Symphoniacus</i> (1)		28,5	
<i>Choraulēs</i> (<i>choraula</i>) (2)		53,13; 69,5	
<i>Ambubaia</i> (1)		74,13	
<i>Hydraules</i> (1)		36,6	
<i>Crotalistrīa</i> (1)		55,6	
<i>Cymbalistrīa</i> (2)	22,6; 23,1		

Una simple ojeada permite ver el predominio de nombres de instrumentistas sobre los de instrumentos, así como la presencia mayoritaria de todos ellos en la parte central del texto.

La lira (*lyra*) es el único instrumento de cuerda que se menciona en el *Satiricón* y ello en una sola ocasión²: 83,3 *damnabat Apollo noxias manus lyramque resolutam modo nato flore honorabat*. Se trata de un pasaje en que Encolpio, el narrador de la novela, en la visita a una pinacoteca contempla diferentes cuadros; entre ellos, la representación de Apolo³ en una actitud que hace recordar la leyenda de su amado Jacinto: Apolo condena sus manos culpables⁴ y adorna la lira⁵ con una flor recién nacida; la flor en que se ha convertido la sangre de Jacinto, muerto accidentalmente por el disco del dios⁶.

2. Para el texto de Petronio tomamos como base la edición de Mueller (1995).

3. Sobre las representaciones figurativas de Apolo como dios de la música, cf. Wille (1967, pp. 515 ss.).

4. Por haber lanzado el disco que hiere a Jacinto.

5. Inventada por su hermano Hermes-Mercurio. La lira y la aljaba son atributos de Apolo (cf. Hor., *carm.* 1, 21,11-12; Ruiz de Elvira 2000, p. 91; 481-482).

6. La metamorfosis de Jacinto, que se resume en el mismo capítulo (83,5 *Apollo pueri umbram revocavit in florem*), es narrada por Ovidio, *met.* 10,162-219. Cf. Ruiz de Elvira (2000, pp. 458-459).

La tuba (*tuba*) es el instrumento citado con mayor frecuencia en la obra de Petronio. En 44,9 *cum ageret porro in foro, sic illius vox crescebat tamquam tuba*, Ganimedes, uno de los participantes en la *Cena*, para destacar la fuerza y energía de la voz del edil Safinio en el foro la compara con el sonido de este instrumento⁷. La comparación de la voz humana con la tuba puede verse igualmente en una de las cartas de Frontón a Marco Aurelio (*ad M. Caes.* 3,1 p. 35,19, ed. van den Hout 1988)⁸, en la que el rétor indica a su discípulo y amigo, el futuro emperador, que la elocuencia del César debe ser semejante a la tuba, no a las tibias, en las que es menor el sonido y mayor la dificultad. La tuba, instrumento usado sobre todo en la vida militar, representa el sonido solemne, acorde con el estilo grave del orador; la tibia, en cambio, produce un sonido más suave⁹. Ya antes Virgilio había relacionado los términos *vox* y *tuba* asimilando el zumbido de las abejas al sonido de este instrumento (*georg.* 4,70-72).

Como característica de la milicia la *tuba* está presente en el *Poema de la Guerra Civil*. Es el instrumento con el que se anuncia la guerra y se convoca a las armas: 122, v. 134 *armorum strepitu caelum furit et tuba Martem / sideribus tremefacta ciet*, ... Más adelante, dentro del mismo poema, vuelve a ser mencionada: 124, v. 271 *intremuere tubae ac scisso Discordia crine / extulit ad superos Stygium caput*. Y, finalmente, también en uno de los fragmentos atribuidos a Petronio: frg. XXXII, ed. Mueller 1995, p. 186, 5¹⁰ *cum sonuere tubae, iugulo stat divite ferrum; / barbara contemptu proelia pannus habet*.

Con la mención de las flautas (*tibiae*) se inician las referencias a la música en la *Cena*: 28,5 *cum ergo auferretur* (sc. *Trimalchio*), *ad caput eius cum minimis symphoniacus tibiis accessit et ... toto itinere cantavit*. Trimalción, como se ha indicado anteriormente, es llevado en litera con acompañamiento musical. Es la única alusión a las tibias en Petronio.

El sistro (*sistrum*), instrumento ligado al culto de Isis, aparece en 114,4 ... *Lichas trepidans ad me supinas porrigit manus et 'tu' inquit 'Encolpi, succurre periclitantibus, id est vestem illam divinam sistrumque redde navigio*. En este pasaje Encolpio, Gitón y Eumolpo viajan en el barco de Licas desde las costas de Campania y después de un naufragio llegarán a Crotona. La petición de Licas a Encolpio de que devuelva el sistro de la

7. Cf. Wille (1967, p. 503). Sobre la caracterización de este personaje, cf. Boyce (1991, pp. 79-81).

8. Cf. Marmorale (1948, p. 57).

9. Cf. Palacios Martín (1992, p. 68, n. 60); Marini (2009).

10. = *AL* 470 Riese [Bücheler XXXVI]; XLVI Díaz).

diosa parece hacer referencia a un episodio perdido de la obra. Es natural que en el barco se rindiera culto a Isis, la diosa protectora de navíos y navegantes¹¹.

Cascabeles (*tintinnabula*) adornan a los cerdos que llevan al triclinio: 47,8 ... *tres albi sues in triclinium adducti sunt capistris et tintinnabulis culti*. Se trata de un instrumento comúnmente usado, como en nuestros días, para el ganado¹²: el mulo en Fedro (2,7,4), o el asno en Apuleyo¹³ (10,18,4). Su sonido es muy agudo: *clarus, perargutus*.

El *tubicen*, ‘tocador de la tuba’, es citado un par de veces en la *Cena*; no obstante, en ninguno de los casos se alude al instrumentista real: se trata simplemente de personajes que imitan el sonido de la tuba valiéndose de distintos medios: así, el invitado Plocamo, poniéndose la mano en la boca en forma de embudo, silba algo que, según él, es griego. Trimalción también lo imita (64,5 *oppositaque ad os manu nescio quid taetrum exhibi-lavit, quod postea Graecum esse affirmabat. nec non Trimalchio ipse cum tubicines esset imitatus,...*¹⁴). Lo mismo hace el esclavo preferido de Habinnas con una lucerna de barro: 69,4 *tamquam laudatus esset nequissimus servus, lucernam de sinu fictilem protulit et amplius semihora tubicines imitatus est...* Sólo se hace referencia realmente a tales músicos cuando se nombran, en la tercera parte de la obra, como acompañantes de los entierros; llamarlos significa la proximidad de la muerte: 129,6-7 *Nunquam ego aegrum tam magno periculo uidi; medius iam peristi. quod si idem frigus genua manusque temptaverit tuas, licet ad tubicines mittas*.

El cuerno (*cornu*), como instrumento de viento, no aparece en Petronio; sí, en cambio, el instrumentista, el *cornicen*, que se encuentra en tres ocasiones, todas ellas en la *Cena*¹⁵. Trimalción muestra predilección por dos espectáculos: el de los equilibristas (*petauristarii*) y el de los que tocan

11. Cf. Pellegrino (1975, p. 406). Amplia referencia al sistro y al culto de Isis puede verse en el libro XI de las *Metamorfosis* de Apuleyo (Cf. Fuentes Moreno 2005, pp. 89-90). Sobre la música del culto a Isis en Roma, cf. Wille (1967, pp. 63-65).

12. Cf. Wille (1967, p. 111).

13. Cf. Fuentes Moreno (2005, p. 90).

14. Cf. Wille (1967, p. 144).

15. De los tres casos (*cornicines*) el ms. H ofrece la lectura *cornices* para el primero (53,12) y el tercero (78,6); y *cornicipes*, para el segundo (78,5) (Cf. gallica.bnf.fr /Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, *latin* 7989). La propuesta *cornicines* de Heinsius, recogida en las notas de la edición de Burmann (1709) ha sido aceptada en las sucesivas ediciones de la obra de Petronio: así puede verse, por ejemplo, en Buecheler (1862), Lowe (1905), Friedlaender (1906), Ernout (1923), Díaz (1968), Mueller (1995). Sobre el uso de la forma, al parecer, vulgar *cornices* por *cornicipes* (como *tibices* por *tibicipes*) cf. Heraeus (1899, p. 48); Friedlaender (1906, p. 285); además *ThLL* IV 956, 14 ss.

el cuerno (*cornicines*): 53,12 *ceterum duo esse in rebus humanis quae libentissime spectaret, petauristarios et cornic<in>es; reliqua [animalia] acroamata tricis meras esse*. A un grupo de estos músicos¹⁶ hace entrar Trimalción en el triclinio cuando ensaya su propio entierro:

78,5-6 ... Trimalchio ebrietate turpissima gravis novum acroama, *cornicines*, in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se supra torum extremum et ‘fingite me’ inquit ‘mortuum esse. Dicite aliquid belli’. consonuere *cornic<in>es* funebri strepitu.

Con el uso del sustantivo *strepitus* se pone de manifiesto el estruendo que produce este tipo de instrumentos: los vecinos alarmados creen que la casa de Trimalción está ardiendo¹⁷.

El término *bucinator* designa al que “toca la *bucina*”, instrumento de viento metal cuya descripción puede leerse en Vegetio, *mil.* 3,5,6 ... *bucina quae in semet aereo circulo flectitur; ...*

El nombre de este instrumento se encuentra por primera vez en los autores de finales del período republicano: Varrón, Propercio o Cicerón; algo que no debería llamar mucho la atención¹⁸, dado que, procedente del campo, sería conocido en la ciudad, sobre todo, a partir de su adopción por el ejército romano. En Petronio no se alude a él; sólo en una ocasión al *bucinator*, citado en los primeros párrafos de la *Cena*: 26,9 ‘*Trimalchio, lautissimus homo; horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de vita perdiderit*’.

Un personaje tan rico y suntuoso como Trimalción tiene en el triclinio un reloj y un “trompetero”, que le indican lo que le queda de vida. Hay en él una mórbida, aunque caprichosa, preocupación por la muerte, que está presente también en otros lugares de la obra, como ocurre especialmente en la escena en que él mismo ensaya su propio funeral (77,6-78,8)¹⁹.

El tipo de reloj y, sobre todo, la naturaleza del *bucinator* del pasaje petroniano han llamado la atención de los estudiosos desde hace tiempo. Recientemente se ha vuelto sobre el tema²⁰. Seguramente se trata de un

16. Además de su presencia en el campo, en el ejército romano, en las asambleas en Roma, en las ceremonias religiosas y en los juegos del anfiteatro, formaban parte del acompañamiento en los funerales (cf. Daremberg-Saglio, *s.v. cornu*).

17. Cf. Fischer (1992-94, p. 52).

18. Cf. Cuny (1908, p. 113).

19. Cf. Smith (1975 *ad loc.*). Referencias a los esclavos que anuncian la hora puede verse en Juv. 10, 216, *quot nuntiet horas*; Mart. 8,67,1 *horas quinque puer nondum tibi nuntiat* (cf. Waters 1902, p. 58).

20. Cf. Magnusson (2000); Ragno (2003).

reloj de agua, como puede desprenderse del hecho de que se encuentra dentro del triclinio, donde no cabe pensar en uno de sol²¹. Este tipo de relojes eran artilugios que podían llegar a causar admiración como signo de lujo y suntuosidad. Esto es lo que parece desprenderse de las palabras del siervo de Agamenón que anuncia el lugar de la *Cena* (26,8-9). En cuanto al *bucinator*, las opiniones de los comentaristas de Petronio vienen mostrándose divididas entre los que lo consideran “trompetero de carne y hueso” y los que defienden que se trata de un autómatas ligado al mecanismo del reloj²². Poco importa, y no es posible comprobar, la naturaleza mecánica o humana del *bucinator*, de la que no hay indicio en ningún otro pasaje. Pero podría decirse que la función de este “trompetero” no es la de señalar simplemente el discurrir del tiempo, con una proyección hacia delante; para Trimalción, por el contrario, parece ser más bien el indicador del tiempo pasado, del tiempo perdido (*quantum de vita perdiderit*), de la lenta e inexorable aproximación hacia el final²³.

Si *bucinator* aparece, como hemos visto, al comienzo de la *Cena*, en los capítulos finales se halla el término *bucinus* en boca de Trimalción:

74,1-2 haec dicente eo gallus gallinaceus cantavit. qua voce confusus Trimalchio vinum sub mensa iussit effundi lucernamque etiam mero spargi. immo anulum traiecit in dexteram manum et ‘non sine causa’ inquit ‘hic *bucinus* signum dedit; nam aut incendium oportet fiat, aut aliquis in vicinia animam abiciet.

Trimalción se refiere con *bucinus* al gallo que acaba de cantar. Tal canto, considerado por él un mal presagio, hace que de inmediato, y para conjurarlo, derrame vino (que en el *Satiricón* siempre sustituye al agua)²⁴ bajo la mesa, rocíe vino puro sobre la lámpara y cambie de mano su anillo²⁵.

Como masculino *bucinus* está escasamente documentado en la lengua latina. Se halla en algunos escritos de gramática: Caper (*GLK* VII 99,16 *Bucina erit tuba, qua signum dat bucinator; bucinus ipse canor editus ex hac*) lo presenta como el sonido que produce la *bucina*. San Isidoro de Sevilla

21. Cf. Ragno (2003, p. 75) y comentaristas de Petronio allí citados en nota 42.

22. Entre los primeros pueden citarse, por ejemplo, Lowe (1905 *ad loc.*); Marmorale (1948 *ad loc.*); Barchiesi (1981, p. 140); Panayotakis (1995, p. 57); entre los segundos, Meerwaldt (1921, p. 408); Magnusson (2000) (cf. Ragno 2003, pp. 80 ss.).

23. Cf. Ragno (2003, p. 83-84).

24. Cf. 34,4.

25. Díaz (1969, en nota *ad loc.*, cita a Plinio (10,49; 28,26; 28,57) para referirse al mal augurio que representa el canto del gallo a deshora y a los modos de conjurar estos malos agüeros. Sobre la simbología del gallo en la Antigüedad, cf. Pintus (1985-86).

(*diff.* I 77 *Inter Bucinam et bucinum. Bucina est tuba qua signum datur in hostes, Bucinus ipse clangor canoris*) lo interpreta de la misma manera; en cambio, lo presenta como neutro *bucinum* y el mismo significado en *etym.* 18,4,1 *huius (bucinae) clangor bucinum dicitur*²⁶.

Ernout-Meillet²⁷ dan a *bucinus* el significado de ‘joueur de trompette’ y se plantean si podría ser una forma vulgar por **bucen*. Magnusson²⁸ considera el término una probable forma vulgarizada de *bucinum* ‘toque de trompeta’. En efecto, son muchos los ejemplos de masculino por neutro en la *Cena de Trimalción*²⁹. Referido a la persona que produce el sonido, es decir, al ‘trompetero’, con el mismo sentido de *bucinator*³⁰, constituye un uso metafórico del término³¹. Así lo interpretan la mayoría de los léxicos y diccionarios³² y se refleja en las principales traducciones que del pasaje se han hecho. Ya Heinsius justificaba que Trimalción atribuyera al *gallus* el apelativo de *bucinus* por el hecho de que el gallo canta por la noche al igual que el *bucinator* en los campamentos romanos. Por su parte, la crítica más reciente considera que la presencia de *bucinus*, que recuerda al *bucinator* del comienzo de la *Cena*, desempeña un papel en la estructura narrativa creada por Petronio, constituyendo un “falso final” de la misma en el cap. 74³³.

Un flautista, como señalábamos, anima el viaje en litera de Trimalción de los baños a su casa (28,5 *cum ergo auferretur, ad caput eius cum minimis symphoniacus tibiis accessit et tamquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit.*). Petronio emplea el término *symphoniacus*, presente sólo en este pasaje. El adjetivo sustantivado y el nombre sobre el que se forma, *symphonia*, son grecismos documentados en latín a partir de la época de Cicerón³⁴. A finales de la República y principios del Imperio *symphoniacus* designaba a músicos de todo tipo, cantores e instrumentistas, que, siguiendo la moda de la época, constituían grupos que actuaban en las casas de familias ricas, animando especialmente los banquetes³⁵.

26. Cf. Heraeus (1899, p. 20), *apud* Marmorale (1948, *ad loc.*).

27. *DEL*, s.v. *bucina*.

28. 2000, p. 117, n. 5.

29. Cf. Perrochat (1962, p. 64-65).

30. Cf. Lowe (1905, p. 157).

31. Cf. Downer (1913, p. 15).

32. Cf. *ThLL*, *OLD*, Gaffiot, s.v. *bucinus*; Ernout-Meillet.

33. Sobre ello puede verse Ragno (2003, p. 93) y la bibliografía citada en notas.

34. Cf. Ernout-Meillet, s. v. *symphonia*.

35. Cf. Daremberg-Saglio, s.v. *symphoniacus*; Friedländer (1906, p. 214); Wille (1967, p. 329). *Symphonia* aparece en seis ocasiones, en la mayoría de las cuales (4 casos) en la expresión *ad symphoniam*. Las dos principales acepciones de este término, “armonía

El *choraules*³⁶ (*choraula*), flautista que acompañaba el canto del coro, se ocupaba generalmente de temas griegos. En 53,13 *'nam et comoedos' inquit 'emeram, sed malui illos Atell(ani)am facere, et choraulem meum iussi Latine cantare'* llama la atención que se le ordene tocar precisamente temas latinos para acompañar la Atelana³⁷. En otra ocasión (69,5 *ultimo etiam in medium processit et modo harundinibus quassis choraulas imitatus est*) se trata del esclavo preferido de Habinnas, que imita con unas cañas a los flautistas de coro.

Ambubaia es el término con que Trimalción en un momento de la *Cena* trata de responder a los insultos de su esposa Fortunata: 74,13 *contra Trimalchio 'quid enim?' inquit 'ambubaia non meminit? [se] de machina illam sustuli, hominem inter homines feci*. Este nombre³⁸ de origen sirio designa en principio a mujeres flautistas de esta procedencia. Este parece ser el sentido que hay que ver en la referencia de Horacio (*Sat.* 1,2,1 *Ambubaiarum collegia,...*), el primer autor en que parece documentarse este término poco frecuente en los textos latinos³⁹. Adquiere a veces el significado de 'prostituta'⁴⁰. Trimalción lo usa como un insulto, aunque de sus palabras no parece que pueda desprenderse contenido sexual alguno; él, más bien, sugiere sólo que su esposa ha olvidado su origen humilde; por tanto, como apunta Adams⁴¹, podría ser apropiado darle aquí sencillamente el sentido de 'mujer flautista'.

El *hydraules*⁴², 'el que toca el órgano hidráulico', aparece en 36,6 *processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares*

de sonidos, melodía, música" y "orquesta, grupo de músicos y cantantes" (*cf.* Cavalca 2001, p. 170) se reflejan en Petronio y así lo suelen recoger los traductores: p. e., 32,1 *ad symphoniam* "au son de la musique"; 34,1 *Cum subito signum symphonia datur...* "quand soudain l'orchestre donne le signal" (trad. Ernout 1923). Sobre el valor sintáctico de la expresión *ad symphoniam* y su significado puede verse Bechet (1982); también Pellegrino (1975, p. 255).

36. En el pasaje que sigue se usa incluso el morfema desinencial griego.

37. *Cf.* Díaz (1968, *ad loc.*, nota 1); Marmorale (1948, *ad loc.*); Cavalca (2001, p. 62).

38. *Cf.* Daremberg-Saglio, *s.v.*; Ernout-Meillet, *s.v.*; Marmorale (1948, *ad loc.*).

39. *Cf.* *ThLL* I 1868, 57-66.

40. Porfirión, el comentarista de Horacio (*serm.* 1,2,1), alude a los dos sentidos: *Ambubaiae autem sunt mulieres uagae ac uiles, quibus nomen hoc casu uanorum et ebrietate balbutientium uerborum uidetur esse <in>ditum. Nonnulli tamen ambubaia tibicines Syra lingua putant dici.* (ed. Holder 1894, vol. I, p. 231).

41. *Cf.* Adams (1983, 341-342). Sobre la conexión y paralelismo del "arte" oriental de este tipo de mujeres y el de las bailarinas de Cádiz (ciudad fundada por fenicios), que se recogen en las fuentes antiguas, *cf.* Fear (1991, pp. 77-78). Sobre el doble sentido de *ambubaia* puede verse también Gloyn (2012, pp. 275-276).

42. Como *choraules*, con el morfema desinencial griego.

essedarium hydraule cantante pugnare. El combate del *essedarius*, gladiador que luchaba desde el *essedum* (*essedá*), carro de guerra originario de Britannia, constituyó, especialmente a raíz de las expediciones emprendidas en aquella zona en la época de Claudio y de Nerón, un espectáculo muy atractivo en Roma⁴³. Este pasaje de Petronio parece ser la primera referencia al uso de órganos hidráulicos⁴⁴ acompañando a este tipo de combates en el anfiteatro. Suetonio⁴⁵ se hace eco de la especial afición que a este instrumento tenía Nerón.

La *crotalistría* es la ‘tocadora de crótalos o castañuelas’, mujer que generalmente gozaba de no muy buena reputación. El término está escasamente documentado en latín⁴⁶. Además de un caso en Propertio (4,8,39), se halla otro en Petronio. No obstante, en su obra no se hace referencia a instrumentista alguna; en los versos que Trimalción recita como propios de Publilio Siro *crotalistría* adquiere un sentido figurado: el término se aplica al castañeteo del pico de la cigüeña: 55,6 *ciconia etiam, grata peregrina hospita / pietaticultrix gracilipes crotalistría*⁴⁷. A este mismo sonido se refiere también Ovidio en *met.* 6,97.

Cymbalistría es propiamente un tecnicismo del léxico religioso: ‘tocadora de címbalo’. El instrumento, introducido en Italia a comienzos del siglo II a.C., estaba ligado al culto de *Magna Mater* y de Baco. Posteriormente amplía su uso entrando en la esfera de adivinos, bailarines y gladiadores. En el *Satiricón* la *cymbalistría* aparece en el episodio de Cuartila, sacerdotisa de Príapo; dentro del paroxismo orgiástico que pesa sobre todo este episodio ella despierta con sus címbalos a todos del estado de languidez que los embarga⁴⁸ (22,6 ... *intrans cymbalistría et concrepans aera omnes excitavit. 23,1 adiuvit hilaritatem comissantis cymbalistría <e cantus> ...*). La llegada de la *cymbalistría* podría atribuirse al carácter pseudosacro del episodio, lo que devolvería al instrumento su originario valor religioso⁴⁹.

Petronio no emplea el término *cymbalum* en el pasaje; en su lugar recurre a *aes* ‘el bronce’. Esta sinécdoque es frecuente en los poetas⁵⁰. Petronio utiliza la expresión *concrepare aera* ‘tocar, hacer sonar los bronces,

43. Cf. Perrochat (1962, *ad loc.*).

44. Este instrumento (*hydraulus*), inventado por Ctesibio de Alejandría, alcanzó en Roma gran popularidad (Cic., *Tusc.* 3,43; Vitruv., *1,1,9*; Plin., *nat.* 9,24), cf. Cavalca (2001, p. 97).

45. Suet., *Ner.* 41,2; 54. Cf. Díaz (1968 *ad loc.* nota 1).

46. *ThLL*, IV 1217,17-20.

47. Cf. *ThLL s. v.*

48. Cf. Cavalca 2001, p. 79.

49. Cf. Cotrozzi en Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988, p. 93), *apud* Cavalca (2001, p. 79).

50. Los poetas latinos utilizan también *aes* con el sentido de *tuba* desde Ennio y es frecuente en los clásicos (cf. *ThLL* I 1073,55 ss., s.v. *aes*).

los címbalos'. Este verbo compuesto de *crepo*, usado habitualmente como intransitivo y sobre todo entre los autores arcaicos, es construido aquí como transitivo, al igual que en algunos otros autores clásicos en los que puede encontrarse esta misma expresión: así, en Marcial (*epigr.* 11, 16, 4) o en Ovidio (*fast.* 5,441). Como intransitivo, y ligado a *cymbalum* como sujeto, puede verse en Propercio (3,18,6) y en autores cristianos, como por ejemplo, San Agustín (*C. Petil.* 2,77,171 ...*ita sum tamquam aeramentum tinniens aut cymbalum concrepans*⁵¹).

En resumen, las referencias a la música, como decíamos al principio, se centran, sobre todo, en la parte correspondiente a la *Cena de Trimalción*. Fuera de ahí sólo son dignas de resaltar las alusiones a la *tuba* como instrumento de música militar en el *Poema de la Guerra Civil* y a los *tubicines* como músicos que acompañan a los entierros. El desarrollo de la *Cena*, incluida la música –que se percibe en todo momento–, responde al carácter y naturaleza del anfitrión: un personaje de gustos rudos y groseros, pero con pretensiones de refinamiento y distinción. Los instrumentos musicales y los instrumentistas presentes o mencionados en ella –a menudo en un tono paródico– están en consonancia con ese carácter de Trimalción.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. N. (1983): "Words for 'Prostitute' in Latin", *RhM* 126/3-4, pp. 321-358.
- ARAGOSTI, A.-COSCI, P.-COTROZZI, A. (1988): *Petronio: l'episodio di Quartilla (Satyricon 16-26,6)*, Bologna.
- BARCHIESI, M. (1981): "L'orologio di Trimalchione. Struttura e tempo narrativo in Petronio", en *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, pp. 109-146.
- BECHET, F. (1982): "3 x Ad symphoniam", *RRL* XXVII 5, pp. 359-364.
- BOYCE, B. (1991): *The Language of the Freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis*, Leiden.
- CAVALCA, M. G. (2001): *I grecismi nel Satyricon di Petronio*, Bologna.
- CUNY, A. (1908): "Gr. Βῦκίνη, lat. *Bucina*", *Mélanges de Linguistique offerts à M. Ferdinand de Saussure*, Paris, pp. 109-114.
- DÍAZ DÍAZ, M. C. (1968-1969): *Petronio Árbitro. Satiricón*, texto revisado y traducido, Barcelona, 2 vols.
- DOWNER, J. W. (1913): *Metaphors and Word-plays in Petronius*, Waco.
- ERNOUT, A. (1974): *Pétrone. Le Satyricon*, texte établi et traduit, Paris [1923].

51. El texto presenta variantes con respecto al que ofrece la *Biblia vulgata*: I Cor. 13,1 *si linguis hominum loquar et angelorum caritatem autem non habeam factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens* (ed. Weber-Gryson 1994 (1969)).

- FEAR, A.T. (1991): "The Dancing Girls of Cadiz", *Greece & Rome*, 38/1, pp. 75-79.
- FISCHER, I. (1992-1994): "Registre et intensité de la musique de Chez Trimalcion", *StudClas* XXVIII-XXX, pp. 49-54.
- FUENTES MORENO, F. (2005): "La música en la obra de Apuleyo", *Florilib* XVI, pp. 79-116.
- GLOYN, E. (2012): "She's only a bird in a gilded cage: Freedwomen at Trimalchio's dinner party", *CQ* 62.1, pp. 260-280.
- HERAEUS, W. (1899): *Die Sprache des Petronius und die Glosse*, Leipzig.
- LOWE, W. D. (1905): *Petronii Cena Trimalchionis*, edited with critical and explanatory notes and translated into English prose, Cambridge.
- MAGNUSSON, E. (2000): "Did Trimalchio have a Cuckoo-clock? A Comment on Petron. *Sat.* 26.9", *Eranos* 98, pp. 115-122.
- MARINI, G. (2009): "La tromba di Frontone: strumenti musicali a fiato e tipologie di eloquenza di età imperiale", *Discorsi alla prova: atti del quinto colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa"*: Napoli - S. Maria di Castellabate (Sa) 21-23 settembre 2006, a cura di Giancarlo Abbamonte [et al.], Napoli, pp. 319-341.
- MARMORALE, E. V. (1948): *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze.
- MEERWALDT, J. D. (1921): "De Trimalchionis, Ctesibii, Platonis automatis", *Mnemosyne* 49, pp. 406-426.
- MUELLER, K. (1995): *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae*, 4^a ed., Stuttgart-Leipzig.
- PALACIOS MARTÍN, A. (1992): *Frontón. Epistolario*, introducción, traducción y notas, Madrid.
- PANAYOTAKIS, C. (1995): *Theatrum Arbitri: theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden-New York-Köln.
- PELLEGRINO, C. (1975): *Petronii Arbitri Satyricon*, Introduzione, edizione critica e commento, Roma.
- PERROCHAT, P. (1962): *Pétrone. Le festin de Trimalcion*, commentaire exégétique et critique, Paris.
- PINTUS, G. M. (1985-86): "Storia di un símbolo: il gallo", *Sandalion* 8-9, pp. 243-267.
- RAGNO, T. (2003): "Il *bucinator* di Trimalchione (*Satyr.* 26,9)", *Aufidus* 49, pp. 61-97.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (2000): *Mitología clásica*, Madrid [1975].
- SMITH, M. S. (1975): *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, ed., Oxford.
- WATERS, W.E. (1917): *Petronius. Cena Trimalchionis*, edited with introduction and commentary, Chicago-New York-Boston [1902].
- WILLE, G. (1967): *Musica Romana*, Amsterdam.

