

EL «TEMPO» NARRATIVO DE LA *CENA TRIMALCHIONIS*

The structural composition of the *Cena Trimalchionis* is studied, with its cadence of unities such as acts, scenes, preludes, etc. A continuous alternance of unities of the same category is discovered with a certain binarian rhythm which creates a cadencious and slow «tempo», characteristic of this piece

I

En el cuerpo de la novela antigua (de Grecia a la época moderna) se insertan episodios diversos¹, y en el *Satiricón*² de Petronio, la *Cena Trimalchionis*³ es, con mucho, el más extenso de los que lo constituyen, de la misma forma que en las *Metamorfosis* de Apuleyo lo es el cuento de *Amor y Psique*, habiendo uno y otro recibido tratamiento aparte del resto de la novela correspondiente, con ediciones, comentarios, traducciones, estudios, etc.

No trato aquí, por lo que a mí hace, ni de considerar la *Cena* en el interior del ensamblaje de la novela petroniana, ni tampoco, una vez aislada aquélla, de su prehistoria, eso que suele llamarse «Quellenfor-

¹ Sobre la inserción de cuentos, leyendas, etc., en la novela antigua, así como sobre la posible precisión de esta terminología, cf. Antonio Ruiz de Elvira, «Mito y 'nouella'», *Cuadernos de Filología Clásica*, 5, 1973, pp. 15-53.

² Para la comprensión del *Satiricón* en general, cf. B. F. Perry, *The ancient romances. A literary historical account of their origins*, Berkeley and Los Angeles, 1967, pp. 186-210.

Manuel C. Díaz y Díaz, *Petronio Arbitro. Satiricón*, Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1968, vol. I, pp. IX-CXII.

C. Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, 1968, pp. 21-44.

C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972, pp. 343-366.

³ Para la *Cena Trimalchionis*, en particular, cf. principalmente P. G. Walsh, *The Roman novel*, Cambridge, 1970, pp. 111-140.

schung» en los pasillos y cenáculos de nuestra erudición clásica; así como tampoco contar a los lectores, en resumidas cuentas, los lances y avatares de su argumento, procurando explicarlos, ni, por último, añadir leña al fuego de su transmisión textual, esa parte que constituye el verdadero valladar de nuestra disciplina: la crítica y constitución de los textos a nosotros llegados.

En la lectura de la *Cena* se hace presente al espíritu del lector (así, al que esto suscribe) una extraña sensación de lentitud, un sorprendente sentimiento del tiempo que pasa. Esto tan sólo fue lo que me impulsó a intentar buscar y explicitar objetivamente, si fuera posible, el mecanismo inmanente a la obra, capaz de provocar semejante sensación y semejante sentimiento.

Entiendo que la obra literaria, una vez creada, escapa al control de su autor; entiendo que éste más que padre de aquélla es comadrona nada más, puesto que al fin y al cabo el material que emplea (el lenguaje) le es ajeno y exterior, y él lo utiliza vicariamente. Toda obra literaria sugiere a sus lectores, y las múltiples y dispares sugerencias suponen una primera libertad de aquélla.

Su autor ha puesto una intencionalidad y ha idealizado unas asociaciones al escribirla, pero la obra, de hecho, sugiere más intencionalidades y asociaciones que las que pusiera su autor, y puede que mejores y más ricas.

Las consideraciones estilísticas y estructurales de una obra literaria constituyen, ni más ni menos, un intento de explicación.

El problema se plantea ahora en el sentido de si existen universales estilísticos que den razón de no importa cuál obra literaria.

La *Cena Trimalchionis* es una puesta en escena en la que tiempo real y tiempo de representación coinciden; en esencia constituye un verdadero monólogo de Trimalción, quedando el resto de los personajes en calidad de comparsas.

La pieza entera presenta una composición anular, comenzando por un baño (cap. 28 *intrauimus balneum et sudore calfacti momento temporis ad frigidam eximus*) y terminando por otro (cap. 72, 3 *sic uos felices uideam, coniciamus nos in balneum*); una admonición supersticiosa al comienzo (30, 6 *dextro pede*) y otra, al final (74, 1 *gallus gallinaceus cantauit*).

Consta de una parte, mínima, de carácter cinético (la lentitud maravillosa de esta joya de la literatura sólo la he encontrado, de manera similar, en alguna creación perteneciente a este arte, como *El Gatopardo*, de Luchino Visconti), subdividida en dos momentos: inicial (capítulos 27-31, 3) y semifinal (72, 3-73, 5), y otra, de carácter teatral, sub-

dividida en dos actos¹ bien desiguales, a los que preceden los pasajes cinéticos; el primer acto abarca siete escenas (31, 3-72, 2) y el segundo acto es de escena única (73, 5-78, 8).

Existe una alternancia continua entre escenas y apartes, transiciones o preludios; entre escenas ascendentes y descendentes; entre comidas y diálogo; entre música y juegos.

La *Cena Trimalchionis* presenta una alternancia continua, un certero ritmo binario, que produce en el lector una sensación de cadencia, que paulatinamente se va apoderando del ánimo del mismo. A través de esta cadencia incesante que no nos abandona desde el principio al final, se va creando un clímax, una verdadera ascensión de Trimalción, culminante en un patetismo que sofoca.

A este ritmo cadencioso en que tiempo y obra coinciden llamo «tempo» narrativo: a él le atribuyo la sensación y sentimiento de que hablaba al empezar.

II

En la introducción a la *Cena* hallamos la presentación inmediata de Trimalción, bien que en segundo plano, y de una forma tal que se establece un vivo contraste entre la dejadez y la pereza de Encolpio, que narra el suceso, y sus acompañantes, y la aparición repentina y enervante de aquél; en el lento y sosegado discurrir de los anfitriones, semejante aparición cobra un carácter significativo: 27, 1 *nos interim uestiti errare coepimus immo iocari magis et circulis ludentes accedere, cum subito uidemus senem caluum.*

El presente capítulo entero describe el juego de Trimalción y mediante dicho juego, así como con los detalles esparcidos a lo largo del mismo y después, se nos crea una primera instantánea del personaje central y decisivo de la cena. Toda la cena será, en efecto, una desvelación progresiva de nuestro hombre que al final de aquélla nos quedará definitiva y perfectamente conocido.

Esta panorámica, todavía lejana, a cuyo través se nos presenta Trimalción, consta de dos planos diferenciados: 1.º) *uidemus senem ludentem pila*; 2.º) el baño y la procesión a casa.

¹ Sobre una división en actos, cf. el último autor citado, o. c., pp. 198-199, donde aquél realiza la del cuento de *Amor y Psique*, en cinco actos, con las correspondientes escenas dentro de cada uno. Para el análisis detallado que nosotros realizamos de los actos y escenas de la *Cena* no hemos contado con obra directa alguna.

A continuación, Trimalción desaparece de la vista, y comienza un verdadero «travelling», que podemos dar por concluido cuando los comensales se sientan a la mesa en el triclinio: capítulos 28, 6-31, 3. Cinéticamente, vamos aproximándonos al comedor a través de una larga introducción, en la que los motivos van apareciendo en cadena con absoluta fidelidad y rigor. Veámoslo por medio de las conexiones sintácticas:

- 28, 6 *cum Agamennone ad ianuam peruenimus, in cuius poste*
 8 *in aditu autem ipso*
 9 *super limen autem*
 29, 1 *ceterum; ad sinistram enim*
 2 *(et collegae quidem) ... ego autem*
 3 *erat autem uenalicium*
 4 *hinc quemadmodum*
 5 *in deficiente uero*
 7 *notaui etiam*
 8 *praeterea ... uidi*
 9 *interrogare ergo ... coepi*

30, 1 *nos iam ad triclinium perueneramus*: sigue descripción de objetos y de letreros.

5-II dos anécdotas con sendos esclavos que indican el talante y atmósfera de la casa.

31, 1 *cum intrassemus triclinium*: aquí termina la introducción; sigue la larga sesión en el triclinio.

31, 3-II: se describe el ambiente del comedor y comienza la cena, parte que es preparatoria de la aparición de Trimalción, pues la cena, efectivamente, está en marcha en el comedor, con la servidumbre trabajando; todos están sentados *praeter unum Trimalchionem*.

Hasta aquí, desde la primera localización de Trimalción hasta la entrada en el comedor, la visualización de la *Cena* es de índole cinética; ahora (cap. 32) que Trimalción es presentado en escena mediante un primer plano, queda completada la visualización física del personaje y comienza la acción dramática.

ACTO I. ESCENA I (capítulos 33-36)

Partes fundamentales:

- a) 33, 1-33, 6, consta de : 1.º) T. saluda: *amici nondum mihi suaue*

erat in triclinium uenire; 2.º) juega a los dados; 3.º) traen un plato-sorpresa; 4.º) comentario de un comensal a Encolpio.

b) 34, 1-4: música y anécdotas.

c) 34, 5-34, 10: 1.º) interviene T., que da la bienvenida al vino; 2.º) *uita uinum est*; 3.º) traen un esqueleto; 4.º) *ehu nos miseris*; 5.º) corolario.

d) 35, 1-7: 1.º) los signos del Zodíaco, con alimentos apropiados a cada signo; 2.º) cierra T.: *suadeo, cenemus*.

e) 36, 1-4: más platos y música.

f) 36, 5-8: el episodio de Carpo («Parte».)

En esta primera escena, que abarca cuatro capítulos, hallamos siete intervenciones, muy breves, de Trimalción, repartidas en cuatro unidades [a), c), d) y f)] que se integran alrededor de diferentes motivos (normalmente, comidas) de la siguiente manera: 2-3-1-1.

Asimismo hay cuatro comidas-bebidas: huevos de pavo/vino/Zodíaco/liebre; la música suena dos veces (*symphonia*). Y llega también el momento en que parece agotarse la inspiración de T. (el episodio de «Parte» parece indicarlo), con lo cual se produce el primer aparte.

Esta primera escena se caracteriza por la brevedad de las intervenciones de Trimalción. Parece, pues, de precalentamiento. La alternancia de las intervenciones de Trimalción y la comida con sus bromas (más la música) sugiere un ritmo binario moderado y apacible: con la «decadencia» del episodio de «Parte» se prepara, al descender la tensión, el aparte I.

APARTE I (capítulos 37-8)

Con *non potui amplius quicquam gustare ... longe accersere fabulas coepi*, comienza este aparte que consta de: información acerca de Fortunata, que más adelante tomará parte (escena VI, cap. 67, 1-3); información acerca de Trimalción, anticipando lo que él mismo nos irá revelando progresivamente; información acerca de dos libertos enriquecidos, la cual nos sirve para valorar también a Trimalción, pues él, a su vez, es un liberto que ha hecho dinero.

ESCENA II (capítulos 39-41, 8)

La escena se inicia con la indicación: *interpellauit tam dulces fabulas Trimalchio*, y el primer capítulo íntegro lo dedica éste a explicar los signos del Zodíaco que apareció en 35, 1, pues *oportet etiam inter cenan-*

dum philologiam nosse (39, 3). En el capítulo 40 aparecen pescadores, un jabalí con tordos, y dátiles, cerrándose con una intervención de T.: *etiam uidete quam porcus ille siluaticus totam comederit glandem*.

41, 1-5: problemas de Encolpio y respuesta de un comensal.

—6-8: un esclavo reparte uvas. Aprovechando el gorro que lleva el jabalí, interviene T., liberando al esclavo: *Dionyse, liber esto*. Luego, continúa con una broma y se retira de la escena.

Advirtamos cómo, para finalizar esta unidad, también se hace intervenir débilmente a Trimalción. La parte más importante se acumula al comienzo (cap. 39, íntegro de T.); luego, hay dos alternancias, y ambas son cerradas por breves intervenciones de T. Por tanto, la estructura es: a) 39, 2-15: T.; b) 40, 1-8: alternancia y cierre de T., en rampa decreciente que lleva de manera natural al segundo aparte.

APARTE II (capítulos 41, 9-46)

Es con mucho el más largo de todos los apartes. Por ello, es necesario hacer salir a T. de la escena. Su estancia en el servicio es aprovechada para ofrecernos esta panorámica viva de los personajes allí presentes, por medio de la cual conocemos la gente que ha asistido: gente corriente de la ciudad, algunos, pobres (46, 1 *non es nostrae fasciae, et idco pauperorum uerba derides*), y todos incultos, como lo demuestra el tenor de la conversación de los cinco interlocutores. Empieza uno, Damas, hablando del tiempo (41, 11-12). El siguiente, Seleuco, continúa con el mismo tema (42, 1) y de ahí pasa a hablarnos de un entierro (42, 2-7). Luego, Fileros trata el mismo asunto desde otro punto de vista (48, 1-8). Por contraste, el cuarto, Ganimedes, pasa a hablar de la penuria de los vivos (44, 1-4) y de ahí al tiempo pasado (44, 4-12); el presente (12-14); de sí mismo (15-17); del pasado y del presente (18). Interviene por fin el último, Equión, que se opone al quejumbroso (45, 1-4) y nos habla de las fiestas (5-9), de otro individuo (10-13), de sí mismo (46, 1-3) y de su hijo (46, 4-8).

ESCENA III (capítulos 47-52)

Podemos distinguir trece estratos a lo largo de los seis capítulos de que consta esta escena, con diez intervenciones de T., en las que se intercalan tres ajenas, de transición.

La constituyen tres partes fundamentales; (1): la excusa de Trimalción (*a*), a la cual interrumpe la aparición de dos cerdos en el triclinio (*b*). De ahí arranca la parte (2) que dura el tiempo que tarda en guisarse el cerdo, y que se compone de: (*c*) Trimalción elige un cerdo y ordena guisarlo; (*d*) diálogo amo-siervo (cf. 36, 5-8; 41, 7-8; ambos sobre el cerdo); (*e*) monólogo de T.; (*f*) diálogo entre T. y Agamenón; (*g*) monólogo de T.

A continuación, interrupción, al aparecer el cerdo guisado (*h*) con su correspondiente diálogo amo-siervo (*i*). Esta parte (2) que estamos considerando es también central por su significado, estando constituida de acuerdo con una disposición anular perfectamente calculada:

diálogo amo-siervo	(A)
monólogo de T.	(B)
diálogo T.-Agamenón	(C)
monólogo de T.	(B)
diálogo amo-siervo	(A), debiendo tenerse en

cuenta, además, que ambos diálogos de apertura y cierre son, respectivamente, sobre la cocción del cerdo y su distribución.

Y va a comenzar la parte (3) que aprovecha la aparición incidental de un vaso corintio (*j*), con los siguientes momentos: (*k*) largo monólogo de T. en que se enlazan tres motivos: la copa, que es algo exterior y que provoca su intervención; el cristal irrompible, que es motivo interior; y la plata que engancha el monologuista y que intercepta la caída de otra copa, con lo que tenemos *Ringkomposition*, pues una copa motiva el monólogo y otra lo cierra.

Seguidamente se establece un diálogo amo-siervo (*l*) de donde se entra en el *crescendo* final: *aquam foras, uinum intro* (52, 7) que desencadena un coro generalizado de palmas y canto: *madeia* (52, 9) con lo que termina la tercera escena.

TRANSICIÓN (capítulo 53, 1-10)

La constituye el recitado del Diario de Roma, que narra acontecimientos en las propiedades de Trimalción (ACTA URBIS).

ESCENA IV (capítulos 53, 11-56)

La entrada de los equilibristas abre la escena cuarta. T. empieza por expresar sus opiniones al respecto, pero lo interrumpe la caída de

uno de aquéllos, lo que motiva su reacción poética, a través de la cual sigue hablando de poetas, recitando un pasaje de Publilio, para a continuación dar su opinión acerca de diversas profesiones, que concluye con una disquisición sobre los bueyes, las ovejas y las abejas.

En este punto se crea una interrupción con la lotería, que parece indicar un agotamiento, por lo que se produce el aparte. Las escenas 3 y 4 podrían interpretarse como una sola en dos tiempos, cuya divisoria estuviera constituida por la lectura del Diario, y de tal forma que la parte precedente a éste terminase en un clímax, mientras que la parte subsiguiente sería descendente.

APARTE III (capítulos 57-58)

Tras terminar la escena precedente con la frase: *diu risimus; sexcenta huiusmodi fuerunt quae iam exciderunt memoriae meae*, el aparte tercero se inicia: *ceterum Ascyllos*, y contiene sendas invectivas de Hermerote a Ascilto y Gitón.

ESCENA V (capítulos 59-63)

Consta de tres partes: *a)* el espectáculo de los homeristas con la intervención de T. para explicar la representación haciendo gala de una erudición equivocada; *b)* un capítulo de transición —60— con la sorpresa del artesanado, y *c)* los cuentos de Nicerote y T.

Con la narración de los cuentos se alcanza un momento de reposo, de lasitud y de tranquilidad; es una fase de calma, cuando ya ha avanzado la noche y los comensales se sienten cansados, en que, por un instante, todo parece haber llegado a término.

PRELUDIO (capítulo 64, 2)

Et sane iam lucernae mihi plures uidebantur ardere totumque triclinium esse mutatum, cum Trimalchio inquit. La intervención de T. da pie para algunas bromas e imitaciones, así como para el lance de su favorito y los perros Escílax y Margarita. La función de este capítulo es la de constituir un PRELUDIO para la escena siguiente. Los lances que tienen lugar en él se clasifican fácilmente como pasatiempo y compás de espera.

ESCENA VI (capítulos 65-68, 2)

Consta de cinco partes que se distribuyen en composición anular:

- a) Llegan nuevas comidas (65, 1-2).
- b) Entrada e intervención de Habinnas (65, 3-66).
- c) Se prepara la entrada de Fortunata (67, 1-3).
- d) Convergencia de los cuatro señores: Habinnas y su esposa, Escintila, Trimalción y Fortunata, su esposa (67, 4-13).
- a) Llegan más comidas (68, 1-2).

Habinnas, un señor, amigo de T., llega, acompañado de su esposa, Escintila, del exterior, y narra los sucesos de otra cena a la que acaban de asistir. Luego hace acto de presencia Fortunata, sobre la que teníamos noticias desde más arriba (APARTE I, cap. 37), y la escena termina con una conversación de los dos matrimonios, más la correspondiente comida.

PRELUDIO (capítulos 68, 3-69, 5)

Capítulo de movimiento. Como en el anterior, unas imitaciones del esclavo de Habinnas distraen a la concurrencia, con intervenciones saltadas de éste y de Trimalción.

ESCENA VII (capítulos 69,6-72, 1)

Después del PRELUDIO comienza un *crescendo* que asciende en ritmo binario, anunciando la *kermesse* final:

- a) Comidas (69, 6-8).
- b) Interviene T. (69, 8).
- a) Interviene Encolpio (69, 9).
- b) Interviene T. (70, 1-3).
- a) Comidas (70, 4-7).
- b) Interviene Trimalción (70, 10).
- a) Invasión de los esclavos (70, 11-13).
- b) Interviene T.: filantropía, testamento y panteón (71).

Esta escena representa uno de los momentos culminantes de la *Cena*: T. se va despojando de su envoltura paulatinamente y desnudando su alma. La escena se cierra emotivamente con el llanto general (72, 1): un llanto de lágrimas borrachas, pero no por ello menos cálidas y sobrecogedoras.

Son las lágrimas de Virgilio, las lágrimas del dolor de la vida, que se colorea de muerte.

Las tres últimas escenas (V, VI y VII) se hallan encadenadas: después del remanso de la quinta, se suceden dos que parten de sendos PRELUDIOS similares, y avanzan en línea recta a su culminación, al tiempo que entre ambas (VI-VII) se establece una gradación, pues la segunda (VII) es más impresionante, contrastando con las bromas en que termina la anterior (VI).

INTERLUDIO (capítulos 72, 3-73, 5)

En este punto los comensales abandonan el triclinio y salen al baño, para regresar más tarde a otro comedor. Por ello, podríamos dar por finalizado aquí un primer acto con siete escenas y sus correspondientes apartes o transiciones. La *Cena* constaría de un segundo ACTO con una ESCENA única, mucho más breve que el primero, por tanto, del cual lo separaría este capítulo en calidad de INTERLUDIO.

Semejante interludio es una especie de acción en el exterior, fuera de escena, pero a la que asistimos también. Constituye la contrapartida o prolongación de la primera unidad, que era de índole cinética más que teatral. En efecto, volvemos a asistir a una marcha hacia los baños, los particulares de T., con un intento de huida por parte de Encolpio, Ascilto y Gitón. Luego, la estancia en los baños mismos: T. canta en el agua con voz pastosa.

El interludio cumple una doble función: 1) material o física, pues a esta avanzada hora de la madrugada los invitados están cansados y el baño les sirve para reponerse; 2) estructural, pues representa un alejamiento que da paso a un acto nuevo con escena única y final: *ergo ebrietate discussa in aliud triclinium deducti sumus ubi Fortunata disposuerat lautitias* (73, 5).

ACTO II. ESCENA UNICA (VIII)

Consta de tres partes fundamentales:

A) PRELUDIO, de ritmo binario [1] cambio de escena en sí,

2) T. anuncia la continuación; 1) canto del gallo; 2) T. ordena que se coja y guise el gallo], que sirve de preparación para la acción última.

B) Gran monólogo de T.: 1) trifulca con Fortunata y terminación; 2) T. acaba de desnudarse por completo en una rendición de cuentas voluntaria que supone un resumen de su vida. Es todo T. (74, 13-77).

C) La parodia dramática de su muerte con la mortaja y la canción fúnebre. T. ya no puede darnos más; si acaso, un último gesto: su muerte.

En cuatro intervenciones sucesivas T. enfatiza el sino mortal; condensa su vida gota a gota en ese gesto supremo con que se dispone a escuchar la música fúnebre que suena por él (78, 5: *dicite aliquid belli*).

Por fin, ha encontrado el sentido del reloj que marca su vida (26, 9 *horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum ut subinde sciat quantum de uita perdiderit*), y lo ha detenido. Lo demás, ya no le pertenece. Es diferente la naturaleza de las primeras escenas y la de las últimas, de acuerdo con la cual diferencia aquellas van separadas mediante apartes cuyos objetivos primordiales son: 1) distanciarnos del personaje central (T.); 2) abrir la ventana por donde el espectador bucea en otras personalidades de la escena; 3) descargar de monotonía la acción, evitando que Trimalción aparezca siempre en primer plano; en tanto que las segundas aparecen más bien unidas por medio de PRELUDIOS, verdadero tiempo muerto que sirve de compás de espera en preparación de la escena subsiguiente. En los apartes la luz (la atención) se centra en algunos personajes con absoluta exclusión de Trimalción que en uno de ellos está fuera de escena. Las escenas correspondientes se reparten su desarrollo entre Trimalción y los demás elementos habituales: platos, música y juegos.

En las escenas con preludios, la acción se concentra en un personaje fundamentalmente: Habinnas (escena VI) y Trimalción (escenas VII y VIII). De ahí los preludios, durante los cuales, al contrario que en el caso de los apartes, Trimalción sigue participando.

III

Elementos recursivos que refuerzan la cadencia o «tempo» narrativo.

1.º) «Entradas» de Trimalción.

Trimalción, espina dorsal de la *Cena*, abre con su intervención las escenas o los preludios de las mismas (cf. también, en la parte cinética, 27, 1 *cum subito uidemus senem caluum ... ludentem pila*).

Escena I: 32, 1 *in his eramus lautitiis, cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est.*

Escena II: 39, 1 *interpellauit tam dulces fabulas Trimalchio.*

Escena III: 47, 1 *eiusmodi fabulae uibrabant, cum Trimalchio intrauit.*

Escena IV: 53, 12 *mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse.*

Escena V: 59, 1 *coeperat Ascylltos respondere conuicio, sed Trimalchio delectatus colliberti eloquentia inquit.*

Preludio de la escena VI: 64, 2 *et sane iam lucernae mihi plures uidebantur ardere ... cum Trimalchio ... inquit.*

Preludio de la escena VII: 68, 2 *statim Trimalchio ... inquit.*

Escena VIII: 73, 6 *tum Trimalchio inquit.*

2.º) El ojo omnividente de Trimalción.

La atención y curiosidad de Trimalción son singulares; en medio del fragor de las conversaciones, la música, los juegos y los platos, T. vuelve la vista rápido ante cualquier persona, ruido o cosa que aparezca como elemento nuevo, o bien la mantiene fija y pensativa en algún punto:

33, 5 *conuertit ad hanc scenam Trimalchio uultum.* (Está jugando a los dados.)

34, 2 *animaduertit Trimalchio* (se cae una copa).

41, 7 *ad quem sonum conuersus Trimalchio.*

49, 4 *deinde magis magisque Trimalchio intuens eum.*

52, 4 *ad quem respiciens Trimalchio.*

53, 12 *mirabatur* (admiración de mirada atenta) *haec solus Trimalchio.*

71, 5 *respiciens Habinnam.*

74, 6 *respiciens ad familiam Trimalchio.*

3.º) Tiempo y muerte.

El tiempo que pasa y el sentimiento de la muerte creo que están íntimamente unidos en el corazón de los mortales. Estos motivos recurren de vez en cuando en la *Cena*, acumulándose hacia la parte final:

26, 9 *horologium in triclinio habet ... ut sciat quantum de uita perdidit.*

42, 2-4 *fui enim hodie in funus. Homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebullit. Modo, modo me appellauit. Videor mihi cum illo loqui. Heu, eheu! Utres inflati ambulamus. Minoris quam muscae sumus: tamen aliquam uirtutem habent; nos non pluris sumus quam bullae.*

55, 3 *quod non exspectes, ex transuerso fit*
 — *et supra nos Fortuna negotia curat,*
quare da nobis uina Falerna, puer.

71, 6 *ut mihi contingat tuo beneficio post mortem uiuere.*

71, 11 *horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, uelit nolit,*
nomen meum legat.

72, 3 *ergo ... cum sciamus nos morituros esse, quare non uiuamus?*

77, 7 *profer uitalia in quibus uolo me efferi. Profer et unguentum*
et ex illa amphora gustum, ex qua iubeo lauari ossa mea.

4.º) El azar y las sorpresas preparadas.

Constituyen el anverso y reverso de la misma moneda: sucesos incidentales, por completo azarosos y consiguientemente incontrolables por el hombre van escalonándose frente a las numerosas sorpresas que Trimalción tiene preparadas para sus invitados y que asimismo se suceden de intervalo en intervalo:

a) El azar.

28, 3 *cum rixantes effunderent (sc. Falernum), Trimalchio hoc suum propin esse dicebat.*

34, 2 *ceterum inter tumultum cum forte paropsis excidisset et puer iacentem sustulisset, animaduertit Trimalchio colaphisque obiurgari puerum ac proicere rursus paropsidem iussit.*

52, 4 *haec dum refert, puer calicem proiecit. Ad quem respiciens Trimalchio: «cito, inquit te ipsum caede, quia nugax es».*

74, 1 *haec dicente eo gallus gallinaceus cantauit. Qua uoce confusus Trimalchio ...*

b) Sorpresas preparadas.

Capítulos: 33, los huevos de pavo (*pauonina oua*); 35, los doce signos del Zodíaco (*duodecim signa in orbe*); 40, el jabalí y los tordos (*aper et turdi*); 49, el cerdo relleno de salchichas y morcillas (*sus et tomacula cum botulis*); 59, el ternero despedazado (*uitulus concisus*); 60, el artesonado (*lacunaria*); 70, ánfora y ostras (*amphora et ostrea*); 78, la parodia de la muerte: *fingite me mortuum esse*.

BARTOLOMÉ SEGURA RAMOS