

Petronio, *Sat.* 117 y Horacio, *Serm.* II, 7 : la parodia de la *auctoratio*

En este trabajo nos proponemos analizar la relación intertextual entre el cap. 117 del *Satyricon* petroniano y *Serm.* II, 7 de Horacio, a partir de la parodia del juramento de la *auctoratio* que puede verse en Petronio. Para ello, será imprescindible tener en cuenta dos elementos : 1) la complejidad genérica que presenta el *Satyricon*, con el entrecruzamiento de farsa y sátira en un contexto más general de alusiones a la épica, como ocurre en el episodio de Crotona, y 2) la función que cumple la *Sátira* II, 7 en Horacio, con sus portavoces inadecuados del mensaje moral, algo que repercute en el *Satyricon*.

Luego del discurso del *uilicus*, Eumolpo se hace cargo de la “troupe” petroniana en el capítulo 117, del que es la figura central. Propone entrar en Crotona (1) por medio de una farsa que lo tiene como protagonista : será el *diues fugitiuus*, es decir, fingirá ser un viejo rico golpeado por dos pérdidas fundamentales : la de su prometedor hijo, hecho que lo entristece profundamente y que lo obliga a abandonar su ciudad, y la de más de dos millones de sestercios en un naufragio, aunque este percance no lo afecta demasiado, puesto que simula ser un hombre acaudalado. El propósito de esta farsa es engañar a los *heredipetae*, los cazadores de herencias, en una vuelta de tuerca típicamente petroniana : se busca burlar al burlador. En esta trama, Encolpio, Gitón y Córax cumplen el papel de siervos del viejo rico, a quien juran obedecer. El capítulo finaliza con una escena de humor escatológico : Córax se queja de la carga que debe llevar mediante una pedorrera, a la que se suma, de muy buen humor, Gitón.

El cap. 117 forma parte del episodio crotoniata, para el que Petronio utiliza la épica homérica de la *Odisea* como una suerte de macro-hipotexto en el que se insertan otros hipotextos. Sin embargo, hay otro elemento genérico que en esta

(1) Antes de decidirse por el plan de Eumolpo, los naufragos habrían discutido otras propuestas ; para este problema, cf. V. TANDOI, *Come entrare a Crotone (Petr. Satyr. 117)* in F. E. CONSOLINO et al. (eds.), *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa, 1992, p. 624-632, J. P. SULLIVAN, *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London, 1968, p. 77, V. CIAFFI, *Struttura del Satyricon*, Torino, 1955, p. 14-15, G. B. CONTE, *Quattro note petroniane (Satyricon 43.7, 110.2, 117.1, 119.11)* in *MD* 55, 2005, p. 205-212 y M. CARMIGNANI, *Algunas notas a Petronio, Sat. 117* in *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 25, 2010, p. 327-333.

tercera parte del *Satyricon* tiene una influencia más que destacada : el mimo (²). En realidad, todo el episodio de Crotona se nos presenta como un *mendacium*, y toda interpretación debe partir de este presupuesto : la ficción de Crotona se basa en un juego de apariencias. Si toda esta última sección de la novela está hecha a la medida de la farsa, el capítulo 117 funciona como “backstage” del engaño. Las escenas donde predomina el elemento farsesco serían reminiscencia del mimo, como es el caso de los episodios que finalizan con una comicidad violenta e inesperada. En el *Satyricon*, la vida se nos presenta como una serie de acontecimientos inesperados y cómicos : nada puede ser tomado en serio y, sobre todo, nada es lo que parece. Por otra parte, la variedad temática del mimo puede verse reflejada en la diversidad de acciones de la novela : la farsa pasa, como el *Satyricon*, de la obscenidad más vulgar (incluso el sadismo) a las más decorosas discusiones sobre la condición humana. Walsh observa, además, que el texto petroniano y el mimo comparten tres características estructurales que los relacionan aún más : la presencia de tres actores “en escena”, el motivo de la homosexualidad y el tema de la ira de Priapo (personaje destacado de la farsa) (³).

En este capítulo, además, es importante la presencia de términos relacionados con la escena : ‘*quid ergo inquit Eumolpus ‘cessamus mimum componere ?’*’ (⁴) (117, 4) y, sobre todo, este pasaje : ‘*utinam quidem sufficeret largior scaena, id est uestis humanior; instrumentum lautius quod* (⁵) *praeberet mendacio fidem : non mehercules rapinam istam differrem, sed continuo uos ad magnas opes ducerem* (117, 2). *largior scaena, uestis humanior, instrumentum* (⁶) son funda-

(2) C. PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri : Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden, 1995, p. 159-160, analiza este cap. 117 como una solución teatral ante el discurso del *uilius*. Señala que “Eumolpus’ scenario for a mime-piece is a typical one (...). The element of role-playing is clear. Eumolpus and his friends are already typecast theatrical figures”. Encolpio y Gitón son los *serui* (incluso se los compara con *legitimi gladiatores*, es decir, figuras de los *spectacula* en el anfiteatro), Eumolpo es el viejo que juega el papel de *dominus gregis* y Córax actúa como el esclavo bufón del mimo de Charition, quien acostumbraba a quejarse y pedorrear todo el tiempo (4, 24, 44-45 Page). Panayotakis menciona algunas obras del mimo que podrían tener alguna relación con el pasaje, en particular una obra de L. Pomponio cuyo título implica el tratamiento del mismo tema (*Heres Petitor* 49-50) ; además, cita a CICERÓN, *Phil.* 2, 66 y SÉNECA, *Ep.* 114, 6 como evidencia de la popularidad del tema en los mimos.

(3) P. G. WALSH, *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge, 1970, p. 25-26.

(4) El texto citado del *Satyricon* corresponde a la edición Teubner de K. MÜLLER, *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart, 1995⁴.

(5) Para una interesante propuesta con respecto a *lautius quod*, cf. G. VANNINI, *Petronius 1975-2005 : bilancio critico e nuove proposte in Lustrum* 49, Göttingen, 2007, p. 178, recuperado en M. CARMIGNANI, *op. cit.* [n. 1], en prensa.

(6) Para *instrumentum*, cf. P. FEDELI, *Encolpio-Polieno in MD* 20-21, 1988, p. 9-32, part. p. 10. Por su parte, C. PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri* [n. 2], p. 159, cree, correctamente, que estos términos técnicos no deberían ser vistos como una evidencia que sostenga la real representación en escena de lo que sucede en Crotona.

mentales para entender que Eumolpo está maquinando un *mendacium*, es decir, un acontecimiento ilusorio a la vez que una mentira (7). Por ejemplo, cuando el narrador Encolpio dice *iocari ego senem poetica leuitate credebam* (117, 2), se pone en evidencia no sólo el juego de la ilusión teatral, ya que la *poetica leuitas* es propia de los poetas cómicos (8), sino también el mecanismo petroniano de burlarse de sus personajes, puesto que Encolpio cree que el viejo bromea cuando dice que le falta el atuendo indicado para desarrollar la farsa, pero en realidad Eumolpo está muy lejos de ello, pues su plan es el que se llevará a cabo (9).

Este capítulo 117, con su invención de la farsa de Eumolpo, permite que el *Satyricon* postergue momentáneamente el hipotexto épico y deje lugar a la influencia del mimo y a la inclusión de motivos farsescos. Sin embargo, además de la importancia de la textura farsesca, también la sátira tendrá una influencia decisiva en la construcción del pasaje, sobre todo, en la conformación de un mundo invertido. En el *Satyricon*, el episodio de Crotona se presenta como un mundo vuelto de arriba abajo; la ley de la inversión se aplica en este cap. 117 al carácter sacro de los juramentos y de las normas del vivir civilizado, a los nombres de los protagonistas y al propio *status* de los personajes (Eumolpo, de por diosero se convierte en amo de esclavos; Encolpio y Gitón pasan de la libertad a la esclavitud) (10). Además, Eumolpo, Córax y Gitón (11) asumen, en ese orden, un protagonismo que opaca el papel de Encolpio, que casi se limita a narrar (12)

(7) Cf. OLD, s.v. *mendacium*.

(8) Cf. FEDELI, *op. cit.* [n. 6], p. 9.

(9) G. B. CONTE, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Pisa, 2007, p. 90, explica que los personajes típicos de la farsa atelana son dos, el “briccone” y “lo sciocco”; en Crotona, Encolpio encuentra, gracias al entramado farsesco, su “tipo” complementario, el de “briccone”, pero esto no quiere decir que Encolpio sea “la vera vittima delle briconerie di Eumolpo, e perciò la relazione che intercorre tra i due personaggi non è quella tipica che dà struttura alla forma mimica (in cui propriamente il ‘furbo’ si fa gioco dell’ ‘ingenuo’)”.

(10) Cf. P. FEDELI, *Petronio. Crotona o il mondo alla rovescia* in *Aufidius* 1, 1987, p. 3-34, part. p. 16-23.

(11) Según FEDELI, *op. cit.* [n. 6], p. 21, Gitón había sido un “personaggio sinora caratterizzato da una femminea delicatezza, come si conviene ad un efebo”.

(12) FEDELI, *op. cit.* [n. 6], p. 27, muy persuasivamente, le asigna otro papel a Encolpio: “mi sembra, tuttavia, molto probabile che a causa del *mendacium* iniziale che è all’origine della vicenda (il patto con Eumolpo), Encolpio abbia veramente concepito il suo raccontar *ainoi* come un narrare ‘cose non vere’: perché uno schiavo da commedia è legato all’astuzia, al *mendacium*, all’ingegnosa trovata, nel pieno rispetto del ruolo che a lui compete”. Por su parte, F. ZEITLIN, *Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity* in *TAPhA* 102, 1971, p. 631-684, part. p. 667, afirma que Encolpio muestra una capacidad limitada para el engaño, es menos un autor intelectual que un colaborador (cf. *Sat.* 12-15; 101, 6-103,5 y 117, 1-10, donde siempre sigue los planes de otros). Concluye: “he never completes his picaresque formation, but retains a fundamental naiveté”.

y a prepararse para la sección donde su ingenuidad lo hará prisionero de los mitos escolásticos ; junto a sus compañeros, da algunas recomendaciones a Eumolpo (117, 9-10), pero ahora es el poetastro el propulsor de la acción narrativa, ya que el engaño de Crotona es fruto de su astucia : el cambio de opinión con respecto a su figura (*iocari ego senem poetica leuitate credebam* en 117, 2 ; *in verba Eumolpi sacramentum iurauimus* en 117, 5) y la confianza que depositan en él sus compañeros lo convierten en el centro de la farsa ⁽¹³⁾.

Pero, sin duda, el pasaje que muestra más claramente que en el *Satyricon* todo aquello que está relacionado con procesos regulados por alguna ley es objeto de la subversión paródica es el siguiente, donde se manifiesta la inversión del lenguaje legal y religioso :

nemo ausus est artem damnare nihil auferentem. itaque ut duraret inter omnes tutum mendacium, in uerba Eumolpi sacramentum iurauimus : uri, uinciri, uerberari ferroque necari, et quicquid aliud Eumolpus iussisset. tamquam legitimi gladiatores domino corpora animasque religiosissime addicimus.[6] post peractum sacramentum seruiliter ficti dominum consalutamus... [11] his ita ordinatis, 'quod bene feliciterque eueniret' precati deos uiam ingredimur

(Sat. 117, 5-11).

En esta secuencia se pone de manifiesto que la parodia de la religión y de la ley (por ejemplo, la parodia de la *consalutatio* en 117, 6) se produce en un ámbito farsesco, donde incluso la comparación con los gladiadores resulta ridícula. *Sacramentum, iurare, religiosissime* y '*quod bene feliciterque eueniret*' son términos que vinculan los sistemas lingüísticos de la ley y la religión ⁽¹⁴⁾ ; específicamente, en el pasaje citado, *in uerba Eumolpi sacramentum iurauimus* alude a la *auktoratio*, el juramento realizado por los ciudadanos romanos que, sumidos en

(13) Para E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio, Parte prima : Introduzione, Parte seconda : Commento*, Firenze, 1933, II, p. 380, "la trovata di Eumolpo ha messo a tutti in allegria".

(14) La crítica se ha ocupado del problema de la parodia de los lenguajes técnicos en el *Satyricon*. Así, SULLIVAN, *op. cit.* [n. 1], p. 218, cree que "the parody is not confined to the frankly sexual situations. Legal language, diplomatic language, and the tones of erotic elegy also, are employed in more innocent contexts, such as (...) the episode where he [Eumolpus] plots against the legacy hunters". Por su parte, N. W. SLATER, *Reading Petronius*, Baltimore, 1990, p. 115, sostiene que la parodia de este juramento "is to take part in a theatrical fiction meant to defraud its audience". Establece una interesante comparación entre espectáculo circense y teatral : tan cierto es decir que los gladiadores hacían juramentos de lealtad a sus líderes, como que los actores no los hacían. La ley y el teatro son paradójicamente dos mundos del discurso performativo, pero son incompatibles en relación con el tiempo : "the language of the law is empowered to create permanent states of guilt or innocence, while the theater creates momentary realities, time out of time" (p. 205). Un indicio de que se hablará con términos técnicos (legales) es *atquin* (117, 3) : palabra más reciente que *atqui*, aparece en *Digesta Iustiniani* con asiduidad (30 veces).

la ruina económica, tenían la facultad de venderse a sí mismos ⁽¹⁵⁾ a un propietario de gladiadores : así, convertirse en gladiador requería de un juramento para aceptar los castigos que corresponden a los esclavos ⁽¹⁶⁾. Este juramento, sin embargo, encuentra su referencia obligada en Horacio ⁽¹⁷⁾ :

*tu cum proiectis insignibus, anulo equestri
Romanoque habitu, prodis ex iudice Dama,
turpis odoratum caput obscurante lacerna, 55
non es quod simulas? metuens induceris atque
altercante libidinibus tremis ossa pauore.
quid refert, uri uirgis ferroque necari
auctoratus eas, an turpi clausus in arca,
quo te demisit peccati conscia erilis 60
contractum genibus tangas caput ⁽¹⁸⁾*

(Serm. II, 7, 53-61)

Petronio, con su frase *uri, uinciri, uerberari ferroque necari*, no necesariamente alude a estos versos de Horacio sino más bien al juramento, que es al que remiten tanto el poeta como Séneca (*Ep.* 37, 1), con *Eadem honestissimi huius et illius turpissimi auctoramenti uerba sunt : 'uri, uinciri ferroque necari'* ⁽¹⁹⁾ ; en este sentido, es interesante y práctico considerar que algunas alusiones son más deliberadas que otras : el concepto general de “memoria poética” ⁽²⁰⁾, que se

(15) Según el sentido primitivo de (*se*) *auctorare*, cf. OLD, s.v. *auctor*, 1.a. En SÉNECA, *Apoc.* 9, 3, se lee : *proximo munere inter nouos auctoratos ferulis uapulare placet.*

(16) Cf. G. VILLE, *La gladiature en Occident, des origines à la mort de Domitien*, Paris, 1982, p. 247-248.

(17) En P. BURMAN, *Titii Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt cum integris doctorum virorum commentariis*, Amstelaedami, 1743 [Hildesheim, 1974], I, p. 698, se puede encontrar la primera mención que vincula el pasaje petroniano a los versos de Horacio.

(18) El texto de Horacio corresponde a la edición Teubner de F. KLINGNER, *Horatii opera omnia*, Leipzig, 1959³. El Pseudo Acrón, comentando este pasaje, aclara : “*auctoratus* : addictus, condempnatus. Qui se vendunt ludo, *auctorati* dicuntur ; auctoratio enim dicitur venditio gladiatorum”, cf. F. HAUTHAL (ed.), *Acronis et Porphyriionis Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Amsterdam, 1966.

(19) Pasaje citado en VILLE, *op. cit.* [n. 16], quien además afirma que en Petronio este juramento está parodiado y que, según los testimonios, la fórmula completa sería *flammis uri, uinciri, uirgis uerberari* (o *secari*) *ferro necari*. Ville agrega que “chez Pétrone, le *quidquid aliud* d'Eumolpe ne se réfèrent probablement qu'à l'épisode du roman”.

(20) Para el concepto de “memoria poética”, cf. G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1974 y G. B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca and London, 1986. La presencia de estructuras comunes e invariables es una característica esencial del *Wiedergebrauchsrede*, y es esa condición de “reusabilidad” requisito fundamental para la formación de una tradición activa, que sólo puede existir dentro del área del discurso poético y que debe respetar ciertas normas poéticas : “poetry maintains its noble distance from ordinary

refiere al recuerdo tanto de formas, estilos y atmósferas como de imágenes y frases específicas, es esencial en un autor tan alusivo como Petronio. En este caso, la “memoria poética” evoca de manera más bien general y no puntual a un determinado autor (Horacio), con la función de realizar una evidente parodia de esta clase de fórmulas : en resumen, se trata del tipo de alusión paródica derivada de la “memoria poética” del autor, que seguramente recordaba tanto los versos de Horacio como la frase de Séneca. Sin embargo, nos detendremos en el análisis de la sátira horaciana, debido al papel que cumple Horacio como modelo en estos capítulos iniciales del episodio crotoniata ⁽²¹⁾.

Varios elementos de esta sátira tienen vínculos con el juramento farsesco de Crotona. La *Sátira* II, 7 es un ingenioso diálogo entre esclavo y amo, en el que Davo ataca a Horacio con las propias armas de este último, aprovechando las libertades otorgadas durante el festival de las Saturnales ⁽²²⁾ con la finalidad de mostrarle a Horacio que el amo no es mejor que el esclavo. Davo, con su locuacidad insolente y divertida, comparte la visión de los amos de que los esclavos son glotones, vagos y ladrones, y que sólo obedecen ante amenazas de castigo. La relación entre Davo y Horacio recuerda la de amo-esclavo en la comedia ; incluso podemos agregar que esta sátira presenta varios puntos de contacto con la escena de apertura de *Ranas* de Aristófanes (vv. 1-35), relacionada con la pedorrera de Córax en este mismo cap. 117 ⁽²³⁾, no sólo por el uso del lenguaje

language precisely because poetic language is reused language” (CONTE, *The Rhetoric* [n. 20], 1986, p. 43). Los elementos que logran tal distanciamiento y que también ayudan a preservar la memorabilidad de los versos provocan la referencia poética en la memoria del lector. Por esto, el lenguaje que puede ser reutilizado es inevitablemente preservado en la “memoria poética”.

(21) El discurso del *uilicus* (116, 4-9) ha sido relacionado con HORACIO, *Serm.* II, 5 (cf. J. GONZÁLEZ DE SALAS, *Commenta* in BURMAN, *op. cit.* [n. 17], II, p. 226), y en el cap. 118 encontramos una tirada de *ars poetica* por parte de Eumolpo (donde se cita incluso el nombre de Horacio) antes de su recitado del *Bellum ciuile*.

(22) Dos buenos estudios que analizan este fenómeno son H. EVANS, *Horace, Satires 2.7 : Saturnalia and Satire* in *CJ* 73, 1978, p. 307-312 y M. BERNSTEIN, ‘*O Totiens Servus*’ : *Saturnalia and Servitude in Augustan Rome in Critical Inquiry* 13, 1987, p. 450-474, que señala que “in 2.7 Horace stands accused of precisely the same faults for which he had mocked others in earlier poems, and the inversion of positions suits perfectly the spirit of the Saturnalia itself” (p. 468).

(23) 117, 12-13 : *nec contentus maledictis tollebat subinde altius pedem et strepitu obsceno simul atque odore uiam implebat. ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur*. La relación entre estos dos pasajes, el petroniano y el aristofánico, ya había sido hecha por GONZÁLEZ DE SALAS, *op. cit.* [n. 21], II, p. 229 : “id strepitus, observo ego, supra modum oneratis dederunt scriptores antiqui. Parisime et apud Aristophanem in pari prorsus Ranarum loco, quem supra laudavi, famulus ipsus gravi onere pressus ab hero suo nimis vulgaria fastidiente sic iterum quaerit”. Cf. M. CARMIGNANI, *Corax contumax : Petronio y Aristófanes en Sat. 117 in Habis* 41, 2010, p. 263-274.

coloquial y por el intercambio de papeles, sino desde una perspectiva mucho más profunda en el plano de la significación : así como la comedia aristofánica puede ser vista como un agudo examen sobre el hecho teatral en sí, Horacio pone en relieve, mediante un análisis irónico, la función del poeta como moralista.

Con respecto al *Satyricon*, la sección que nos importa se vincula a los versos citados, cuando Davo cita el juramento de la *auctoratio* ; sin embargo, no sólo la parodia de este contrato en la farsa petroniana relaciona ambos pasajes : el hecho de que el contexto del juramento en la sátira tenga que ver con una simulación (*non es quod simulas ?*) es significativo para su relación con el *Satyricon* (donde Encolpio dice *seruiliter ficti*) : ambos textos no sólo presentan inversiones notables sino que también comparten el hecho del montaje escénico, de la simulación (incluso Davo identifica a su interlocutor con un adúltero que debe disfrazarse de esclavo para que no lo reconozcan) ⁽²⁴⁾ ; realidad y ficción, mentira y verdad se confunden : nada es lo que parece. Esto no hace más que sustentar la idea de que el episodio de Crotona está construido sobre el lenguaje “già metaforicamente stravolto della satira, ma cerca la via del paradosso : diventa satira al cubo” ⁽²⁵⁾. Tal como ocurre con la sátira de Ulises y Tiresias (II, 5), y la de Nasidieno (II, 8), todas en el libro II, la *Sátira* II, 7 tiene portavoces inadecuados del mensaje moral, algo que evidentemente el *Satyricon* revaloriza y vuelve relato ficcional. Si Horacio pone en relieve, mediante un análisis irónico, la función del poeta como moralista, la farsa de Crotona, con su parodia de todo aquello que está relacionado con procesos regulados por alguna ley, permite ver la utilización de los recursos satíricos pero sin una función satírica clara, porque sus personajes no pueden nunca ser portavoces apropiados de un mensaje moral : el juramento de Eumolpo, Encolpio y Gitón aparentemente es solemne, realizado con toda seriedad y bajo la fórmula de los censores, pero para llevar a cabo un *mendacium* (!). La degradación es evidente y cómica.

En definitiva, en un contexto de farsa, la novela toma elementos de la sátira mediante la “memoria poética” del autor, que seguramente recordaba los versos de Horacio, hecho que manifiesta el interés de Petronio por presentar el *Satyricon* como una obra donde los géneros literarios se ven refuncionalizados : la inclusión del elemento satírico está íntimamente relacionada con la perspectiva que el propio Horacio adopta en el libro II de sus sátiras : la inadecuación de los portadores del mensaje moral. El *Satyricon* no sólo revaloriza y vuelve relato ficcional esta perspectiva sino que, al parodiar ese tipo de juramentos, pone en duda incluso la existencia del mensaje moral. La parodia tiene como evidente meta final provocar la risa del lector a causa de la degradación del juramento.

Córdoba, Argentina.

Marcos CARMIGNANI.

(24) En efecto, como señala M. LABATE, *Orazio : Satire*, Milano, 1995, p. 315, n. 19, *lacerna* es un “mantello senza maniche, con cappuccio, di stoffa grossolana”, usado por los soldados, pero también por los esclavos, sobre la túnica.

(25) CONTE, *L'autore nascosto* [n. 9], p. 126.