

## CORAX CONTUMAX: PETRONIO Y ARISTÓFANES EN *SAT.* 117

Marcos Carmignani  
Centro de Estudios Avanzados (CEA) –CONICET–  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
marcoscarmignani@gmail.com

### CORAX CONTUMAX: PETRONIUS AND ARISTOPHANES IN *SAT.* 117

RESUMEN: La función de Córax, uno de los personajes menores del *Satyricon*, ha desconcertado desde siempre a la crítica, sobre todo debido al estado en que nos ha llegado el texto. Se han tejido varias conjeturas acerca de su significado y función: dentro de este marco, este trabajo se propone reforzar la original hipótesis de M. Labate (1986) de que Córax sería el “delator” de la farsa de Crotona a partir del análisis intertextual entre *Sat.* 117, episodio fundamental para la consideración del personaje, ya que en ese momento finalmente recibe su nombre, y la apertura de *Ranas* de Aristófanes. Córax, lejos de ser simplemente un personaje farsesco, destacado únicamente por su rusticidad y vulgaridad, demuestra con su arrogancia y desprecio una actitud desafiante, que puede considerarse síntoma incipiente de la futura delación.

PALABRAS CLAVE: Petronio, Córax delator, Aristófanes, *Ranae*

ABSTRACT: The function of Corax, one of the *Satyricon* minor characters, has puzzled scholars since the beginnings because of the poor state of the text. Several speculations have been done about his meaning and function: in this context, this paper aims at strengthen the M. Labate’s (1986) original supposition that Corax is the “betrayers” of the Croton’s scheme from an intertextual relationship: the opening scene of Aristophanes’ *Ranae* and *Sat.* 117, where finally Corax receives his name. Far from being just a slapstick character, distinguished by his coarseness, Corax, contemptuous and arrogant, shows a defiant attitude which can be thought as sign of the incipient betrayal.

KEY WORDS: Petronius, Corax betrayer, Aristophanes, *Ranae*

Los nombres de los personajes del *Satyricon* nunca son inocentes: reflejan una preocupación por parte del autor por cargarlos de sentido dentro de su estrategia narrativa<sup>1</sup>. En este marco, la función de Córax, uno de los personajes menores

<sup>1</sup> Estudios indispensables sobre la poética de los nombres en el *Satyricon* son los de S. Priuli (1975) y A. Barchiesi (1984).

del *Satyricon*, ha desconcertado desde siempre a la crítica, sobre todo debido al estado en que nos ha llegado el texto. Se han tejido varias conjeturas acerca de su significado y función, pero lo más importante es que evidencia el enorme peso que tiene la tradición literaria en el texto petroniano. De acuerdo con esta lectura, este artículo se propone reforzar la original hipótesis de M. Labate (1986) de que Córax sería el “delator” de la farsa de Crotona a partir del análisis intertextual entre *Sat.* 117, episodio fundamental para la consideración del personaje, ya que en ese momento finalmente recibe su nombre, y la apertura de *Ranas* de Aristófanes.

La historia del personaje dentro de la novela es llamativa, sobre todo si nos atenemos a la demora que sufre la aparición de su nombre, hecho que ocurre, como se ha señalado, recién en el cap. 117: hasta ese momento, se lo menciona bajo los términos *mercennarius Eumolpi* (“persona que trabaja contratada, servidor de Eumolpo”<sup>2</sup>) o *tonsor* (“peluquero”). Su primera aparición ocurre en *Sat.* 94.12, cuando Gitón, ante el intento de suicidio de Encolpio, le anuncia melodramáticamente a su *frater* que él morirá primero y le arrebató al *mercennarius* una navaja sin filo con la que intenta matarse. Luego, en 99.6, en las últimas palabras antes de que comience el episodio de la nave, Eumolpo despierta a su *mercennarius* (*olim dormientem*) para que cargue sus pertenencias. La tercera mención la encontramos en 103.1, cuando Encolpio y Gitón, enterados de que la nave en la que se han embarcado es de sus enemigos Licas y Trifena, reciben el consejo de salvación (*consilium salutis*) de Eumolpo de que el *tonsor* les rape las cabezas y cejas para que puedan pasar por esclavos. En el mismo episodio, cuando se divide el barco en dos bandos, el *mercennarius* se pone del lado de los protagonistas (108.4) y les reparte sus armas. En 125.3, fundamental para la interpretación de Córax como delator, se menciona que el engaño planeado por Eumolpo comienza a dar sus frutos, pero Encolpio, en medio de esta sorpresiva abundancia, medita acerca de la buena fortuna que están viviendo y muestra su preocupación por el futuro, preguntándose: *quid, si etiam mercennarius praesenti felicitate lassus indicium ad amicos detulerit totamque fallaciam invidiosa prodicione detexerit?*<sup>3</sup> Finalmente, Córax aparece en *Sat.* 140, cuando Filomela deja a su hija al cuidado de Eumolpo; éste le pide a Córax que vaya debajo del lecho donde está acostado y que, con las manos en el suelo, mueva a su dueño con los riñones para poder gozar de la hija de Filomela, llamada irónicamente *matrona inter primas honesta*.

<sup>2</sup> Todas las traducciones del texto petroniano son nuestras. La edición es la de K. Müller (1995<sup>4</sup>).

<sup>3</sup> “¿Qué pasará si incluso el servidor [de Eumolpo], cansado de la felicidad actual, da indicios a sus amigos y revela con envidiosa traición todo el engaño?”.

Pasemos ahora a analizar qué se ha dicho acerca de Córax para intentar dar cuenta de la complejidad del problema<sup>4</sup>. El primero en tratar seriamente el personaje fue J. González de Salas:

*Mercenarius* [sic] Eumolpi est, qui et *tonsor*; habuit namque proprium tonsorem poëta ille, uti Martialis noster, ac plure alii. Κόραξ, *corvus* est, quae avis edacissima; unde Plautus *corvitare* in Casina verbum conflavit, hoc est, instar corvorum tuburcinari, ac sese ingurgitare, quae omnis ministerii unica cura est, ut sat Comici testantur. Item, κόραξ, *uncinus* est, aut *annulus* [sic], quo hostium pulsatur [...] nam manuum, quibus et pulsare fores solemus, munere illi funguntur. quod probre et famulo conveniet (1743<sup>2</sup>: II, 83).

Esto implica dos hipótesis: Córax estaría vinculado a los *servi* de la comedia latina, interpretación de gran fortuna en la crítica posterior, o bien al esclavo que golpea la puerta con el *uncinus* (“gancho”) o el *annulus* (“anillo”). A. Ernout, en su índice onomástico, menciona que Córax es el nombre de un personaje plautino (*Capt.* 657)<sup>5</sup>, lo que, sumado a lo dicho por González de Salas, da pie a G. Schmeling (1969) para sostener que, dada la supremacía de los antropónimos griegos sobre los latinos en las obras de Plauto y Terencio (y en el *Satyricon*), la novela sería una suerte de comedia en prosa. De esta manera, razona Schmeling, la función de los nombres griegos radicaría en mantener el tono de la novela alejado de un registro demasiado serio, como un recuerdo al lector de que estamos en el reino de la comedia, no en el de la sátira moral. Sin embargo, a pesar de que la conclusión final es acertada (efectivamente, el *Satyricon* parece estar lejos de ser una sátira moral), su razonamiento no lo es, ya que, como ocurre con otros nombres en la obra, Córax está frecuentemente atestiguado en la epigrafía latina de Roma e Italia<sup>6</sup>.

La interpretación más original y persuasiva es la de Labate, quien, luego de un estudio detallado de todas las apariciones del personaje, concluye que Córax, en una sección perdida de la novela, delataría la farsa de Crotona, es decir, revelaría que Eumolpo y sus compañeros lo único que buscan es engañar a los cazadores de herencias (*heredipetae*). La hipótesis de Labate es la siguiente: el cuervo

<sup>4</sup> Además de los estudios que se mencionarán en este trabajo, se trata mínimamente el nombre de Córax en J. P. Sullivan (1968), C. Connors (1998), M. Plaza (2000) y E. Courtney (2001).

<sup>5</sup> A. Ernout (1958<sup>4</sup>, 207).

<sup>6</sup> S. Priuli (1975, 22-27) destruye la hipótesis de Schmeling. A sus argumentos habría que agregar el más reciente de G. Jansson (2004, 282), que razonablemente concluye que, de acuerdo con la idea de Schmeling, los nombres griegos en las tragedias latinas, como en las de Séneca, indicarían “comedia” para el auditorio romano.

(κόραξ en griego) es un animal que se distingue por su voz, y, por lo tanto, en la tradición popular y en el mito, se le atribuye una función de anuncio; el cuervo grazna porque tiene algo que decir y porque es incapaz de permanecer callado<sup>7</sup>. En la etiología que explica el origen de su color negro estaría la clave interpretativa de la función de Córax en el *Satyricon*. Sabemos, por ejemplo a través de Ovidio (*Met.* 2.534 ss.)<sup>8</sup>, que el cuervo era tan blanco como el más blanco de los pájaros, pero por su locuacidad fuera de control (*lingua fuit damno*, v. 540) delató la traición de Coronis a Apolo; luego, el dios, en lugar de recompensarlo, se desquitó convirtiendo su plumaje blanco en negro. No es extraño, agrega Labate, que un nombre petroniano esté motivado por el mito: en el episodio de Crotona, por ejemplo, aparecerán Polieno y Circe. Además, están dados los elementos necesarios para que se produzca la delación de Córax: hay un secreto (el *mendacium*), unos destinatarios (los *heredipetae* engañados por Eumolpo) y alguien molesto con sus compañeros, capaz de delatar (Córax). En efecto, el *mercennarius* no parece tener un papel definido en la farsa, ni parece comprometido con la misma; incluso es evidente que su papel está en una posición de inferioridad con respecto a Gitón y Encolpio. Su inconformismo se hace evidente en *Sat.* 117.12 y, sobre todo, en *Sat.* 125.3. Córax, como Licas, es un “nombre parlante”: en su mismo nombre está la delación, que no debería haber ocurrido antes de *Sat.* 141.1, sino en una parte sucesiva a los fragmentos conservados de la novela. Labate advierte sobre los indicios erróneos que, en el *Satyricon*, llevan a menudo a falsas interpretaciones; por ejemplo, si quisiéramos asimilar κόραξ (“cuervo”) y κόλαξ (“adulador”) a partir del famoso comentario atribuido por Hecatón a Antístenes y citado por Diógenes Laercio (6.1.4): κρείττον εἰς κόρακας ἢ εἰς κόλακας ἐμπεισεῖν οἱ μὲν γὰρ νεκρούς, οἱ δὲ ζῶντας ἐσθίουσιν<sup>9</sup>.

Nada de lo que nos ha llegado del *Satyricon* permite pensar en una identificación de Córax con los cazadores de herencias. Además, si bien es cierto que no habría motivos para pensar en una traición de Córax si tenemos en cuenta su predisposición en el episodio de Filomela, los recuerdos escolásticos de Encolpio, sobrecargados de literatura, hacen que la hipótesis de Labate sea más que plausible.

J. Bodel (2003) formula dos interpretaciones a partir del artículo de Labate: la primera retoma a Córax como delator, pero lo relaciona, debido a su nombre griego, con el cuervo de la fábula esópica de “El Cuervo y la Zorra”, pero González de Salas (en Burman 1743: II, 226) argumentaba convicentemente que “Nam qui ad apologum ducunt vulpis, et corvi, mirifice ineptiunt. Ibi enim potius vulpes captator est, et corvus captatur”. La segunda propuesta, que considera más probable, se trata de una nueva interpretación de la cita de Diógenes Laercio, a partir de

<sup>7</sup> Cf. Hor. *Ep.* 1.17.50 y el comentario de Porfirión *ad loc.*

<sup>8</sup> Cf. además Hesíodo (fr. 60 M.-W.) y Calímaco (fr. 260.56 ss. Pf.).

<sup>9</sup> “Es mejor caer en manos de los cuervos que de los aduladores, puesto que los primeros te comen cuando estás muerto, mientras que los segundos lo hacen cuando todavía estás vivo”.

la cual Bodel concluye que Córax/Kólax es meramente una subespecie del adulador. Si bien es cierto, continúa Bodel, que el doble sentido sobre el que se basa la asimilación funciona sólo en griego, es seguro que Petronio estaba pensando en este proverbio griego cuando llamó “Córax” a su *captator* de *captatores*. Pero ésta sería una “pista falsa”: además de no encontrar motivos válidos para ver una relación entre Córax y los *heredipetae*, la asimilación Córax/Kólax, propuesta por Bodel, está lejos de ser convincente, ya que nada más alejado de un adulador que Córax.

Luego de esta lectura de Labate, otros críticos se han ocupado del asunto. Por ejemplo, G. Sommariva (1991), a partir de la consideración del fr. 38 M., sostiene que Córax, más que delator como piensa Labate, es un “parlanchín”. Postula la colocación del fr. en la fase preparatoria de la intriga de Eumolpo, quizá en 117.3, donde Encolpio podría haber expresado sus dudas acerca del éxito del *mendacium*. Sommariva piensa que para sugerir el *ethos* del personaje es suficiente el uso genérico de pájaro “parlanchín”, al tiempo que considera poco conveniente insistir demasiado sobre un *ethos* de “delación consciente”, cuando el fr. 38, según su especulación, está tan próximo. De esta manera, sería lógico pensar en una delación similar a aquella del peluquero de Midas, caracterizada menos por la maldad que por la imprudencia. Para sustentar la hipótesis de que el fr. 38 se refiere al episodio de la farsa de Crotona, Sommariva agrega que es útil recordar que Midas, protagonista del pasaje, es un personaje proverbial gracias a otro mito aún más famoso, por el que el rey era sinónimo de “rico”: en Crotona, Eumolpo finge ser riquísimo.

Por su parte, G. B. Conte (1992) se pregunta si Córax no podría transformarse en la narración en un *pendant* de Gorgias (cf. *Sat.* 141): Córax de Siracusa era otro gran iniciador del arte retórico, en su caso de oratoria judicial, con la que comenzó como *mercennarius*, es decir, haciéndose pagar. Podría ser entonces que el nombre encontrara alguna resonancia narrativa, por ejemplo, en un debate con Gorgias (ya que la situación es precisamente judicial, en la discusión del testamento), o bien en la delación referida por Labate<sup>10</sup>.

Con respecto a V. Patimo (2005), luego de discutir una serie de problemas textuales, concluye que en la Antigüedad la figura del *tonsor* también estaba caracterizada por la locuacidad, por lo que acuerda con la hipótesis de Córax como delator.

La última contribución importante al problema fue realizada por M. Goldman (2008), quien conjetura dos respuestas, para las que hay evidencia, sobre la demora con que se introduce el nombre de Córax en el relato: o bien se trata de una estrategia

<sup>10</sup> Conte (1992, 310, n. 2). Para E. Paratore (1933, II, 380), el hecho de que “un così rozzo bracciante sia omonimo del padre della retorica, il siciliano Corace” es una fina ironía por parte de Petronio. Cf. también P. Fedeli (1987).

del autor o puede deberse a un problema de transmisión textual. En el primer caso, Petronio alude al personaje con los nombres de *mercennarius* o *tonsor* de acuerdo con la función que cumple en los pasajes ya mencionados (es decir, se trata de una caracterización situacional), y recién recibe su nombre propio cuando asume un rol autónomo y significativo en el episodio de Crotona. Pero, según Goldman, “as far as we can tell [...] the connection has no significance in the story” (376). En el segundo, los únicos testigos del modo de transmisión del nombre Córax son los *excerpta longa* (L), que son particularmente poco confiables con relación al modo en que Petronio introduce a sus personajes con nombre; esto, continúa Goldman, reafirmaría la presunción de que no es necesario relacionar demasiado el significado del nombre con los sucesos de Crotona. Su hipótesis sostiene que “Córax” da una apariencia de realidad porque es un nombre plausible para alguien nacido libre, como lo atestigua la epigrafía<sup>11</sup>. Asimismo, afirma que Petronio eligió este nombre para que pudiera cumplir una función en el relato como metonimia basada en las características del cuervo, es decir, no refuta las conclusiones de Labate sino que asegura que hay que prestar más atención al graznido desafinado del cuervo. En definitiva, Corax ilustraría varios aspectos de la técnica petroniana: en varias ocasiones, Petronio elige nombres que tengan al menos una relación plausible con el mundo del siglo I de Roma; además, Córax nos brinda un esbozo de las estrategias irónicas de Petronio porque utiliza las asociaciones del cuervo con su “unmusicality” para acentuar la ironía en el nombre de Eumolpo (“de dulce canto, afinado”).

Pasemos ahora a analizar la relación intertextual entre Aristófanes y Petronio. En el *Satyricon*, luego del discurso del *vilicus*, Eumolpo se hace cargo de la *troupe* en el capítulo 117, del que es la figura central. Propone entrar en Crotona por medio de una farsa que lo tiene como protagonista. 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:

*sed neque Giton sub insolito fasce durabat, et mercennarius Corax, de-tractator ministerii, posita frequentius sarcina male dicebat properantibus affirmabatque se aut proiecturum sarcinas aut cum onere fugiturum. [12] ‘quid vos?’<sup>12</sup> inquit ‘iumentum me putatis esse aut lapidariam navem? hominis operas locavi, non caballi. nec minus liber sum quam vos, etiam si pauperem pater me reliquit.’ nec contentus maledictis tollebat subinde altius pedem et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat.*

<sup>11</sup> Cf. *CIL* 6.23434 y 23937.

<sup>12</sup> Para la *interpunctio* luego de *vos*, cf. L. Ricottilli (1978), aunque ya anticipada por W. Fröhner (1912).

[13] *ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequebatur* (117.11-13)<sup>13</sup>.

El cap. 117 es un fiel exponente de la importancia del mimo como género formativo de la obra<sup>14</sup>; 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.

En *Ranae* (vv. 1-35)<sup>15</sup>, por su parte, Dioniso y Jantias entran en escena y tienen un diálogo disparatado, donde el *non-sense* parece apropiarse de la obra. En una suerte de “teatro dentro del teatro”<sup>16</sup>, Dioniso entra en el escenario a pie, con un traje color amarillo y los coturnos, característicos de su personalidad, pero

<sup>13</sup> “Pero Gitón no podía con la carga, a la que no estaba acostumbrado, y el servidor Córax, renegando de su oficio, dejaba a cada rato los bártulos e insultaba nuestro apuro y afirmaba que o tiraría los bártulos o huiría con la carga. ‘¿Qué se creen?’, decía, ‘¿que soy una bestia de carga o un barco que lleva piedras? Yo me alquilé para trabajos de hombre, no de caballo. No soy menos libre que ustedes, aunque mi padre me dejó pobre’. Y no conforme con los insultos, levantaba cada tanto su pie y llenaba el camino repetidamente con un ruido obsceno y con un olor espantoso. Gitón se reía de este comportamiento desafiante y acompañaba cada pedo con un sonido igual hecho con la boca”.

<sup>14</sup> C. Panayotakis (1995, 159-160) analiza este cap. 117 como una solución teatral ante el discurso del *vilicus*. 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 *servi* (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 que acostumbra 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 Pettitor* 49-50); además, cita a Cic. *Phil.* 2.66 y Sen. *Ep.* 114.6 como evidencia de la popularidad del tema en los mimos.

<sup>15</sup> La referencia a este pasaje de Aristófanes ya había sido hecha por González de Salas (1743, II, 229): “id strepitus, observo ego, supra modum oneratis dederunt scriptores antiqui. Parissime et apud Aristophanem in pari prorsus *Ranarum* loco, quem supra laudavi, famulus ipso gravi onere pressus ab hero suo nimis vulgaría fastidiente sic iterum quaerit”; luego la mayoría de los comentaristas retomará la idea: así, Paratore (1933, II, 378-80) señala que “qui la stupenda vivacità comica, anzi buffonesca, che P. ha saputo imprimere alla scena ci richiama subito il maestro dell’arte comica classica, Aristofane, in quei momenti in cui i suoi personaggi si preparano allegramente a qualche burla o a qualche importante discussione”, como la visita de Diceópolis a Eurípides en *Acharnenses*, las exhortaciones cómicas del coro al salchichero en *Equites*, o “le lepidie battute” que dan comienzo en *Plutus* a la escena comiquísima donde Crémilo y su siervo convencen al dios de la riqueza de su omnipotencia; Sullivan (1968, 66, n. 2) señala que esta escena petroniana era común en las comedias de Aristófanes, “but the dramatic point here is somewhat obscure. It may be simply an imitation of Aristophanes”, y luego añade que “the farting scene with Eumolpus’ servant Corax would be more puzzling were it not consistent with the frequently low nature of the incidents in the *Sat.*” (223). Finalmente, Panayotakis (1995, 137) no sólo relaciona ambos pasajes, sino que, para intentar explicar por qué habría un barco en un mimo (episodio de Licas), relaciona la escena con *Ranae* (vv. 190-270), cuando Dioniso parte en la barca de Carón, hacia el Hades.

<sup>16</sup> Como se puede apreciar a través del uso de *θεώμενος* (v. 2). K. Dover (1993, 191) sostiene que los dos personajes cumplen dos papeles diferentes simultáneamente: en uno, son Dioniso y su

también con una piel de león y una clava, símbolos propios de Heracles, lo que desconcierta al espectador. Por su parte, Jantias entra montado en un asno, vestido como un esclavo y con equipaje sobre sus espaldas; le pide permiso a su amo para decir una vieja broma, pero Dioniso se lo prohíbe al tiempo que él mismo la dice (vv. 1-3). El esclavo se queja de que tiene que soportar un peso excesivo: Dioniso le reprocha sus lamentos, ya que no es él quien lleva la carga sino el asno; Jantias dice que es su espalda y no el asno quien carga el equipaje, por lo que Dioniso le aconseja que, viendo que el asno no le sirve, sea él quien cargue al asno (vv. 19ss.).

Hay dos elementos estructurales que relacionan *Ranae* con la escena petroniana: el motivo de la flatulencia cómico-farsesca y el del mundo al revés. Ambos se relacionan con los juegos de palabras que abundan en Aristófanes y que hacen del doble sentido una característica fundamental de sus comedias. La apertura de *Ranae* exige una cierta competencia lingüística para no perder de vista este recurso cómico: tanto *πιέζομαι* (vv. 3 y 30) como *θλίβομαι* (vv. 5 y 20) aluden a un doble sentido relacionado con lo escatológico, ya que ambos verbos significan tanto “soportar un peso”, “sentirse cargado” como a la vez, vulgarmente, “estar cargado de flatulencias”; el término *ἀνάφορον* (un bastón curvo que se ponía en los hombros para poder llevar un peso que pende de una de sus puntas), unido con el optativo *χεζετιᾶς* (v. 8), que quiere decir “aliviarse”, puede tener el sentido no sólo de “descargar” los kilos del equipaje, sino también el peso del vientre<sup>17</sup>; se juega con la ambigüedad escatológica de *καθαιρέω* (“quitar”) y de *καθαίρω* (“purgar”), equívoco que se resuelve con el más explícito *ἀποπαρήσομαι* (v. 10). Como vemos, toda la escena gira en torno a esta isotopía escatológica muy difundida en la comedia farsesca, pero contra la que a menudo el propio Aristófanes se dirige, como lo hace ver en los versos 12-15<sup>18</sup>.

En su estudio sobre la función que cumple la obscenidad en las obras de Aristófanes, J. Henderson (1975, 195) sostiene que el humor asociado a la flatulencia es sumamente frecuente en la comedia; lo define como un tipo universal que puede encontrarse en casi toda comedia farsesca: es, además, un recurso que asegura la risa cuando todo lo demás falla. Señala el carácter “inocuo” de este tipo de humor: a diferencia de las bromas acerca de los excrementos, la pedorrera siempre es alegre, inocente y a veces de tono neutro<sup>19</sup>. En cuanto a su función

esclavo, personajes dentro de la trama de *Ranae*; en el otro, son actores cómicos que hablan acerca de la representación como un acontecimiento teatral.

<sup>17</sup> O, como propone Dover (1993, 192), “you need a shit”.

<sup>18</sup> D. del Corno (1985, 156): “L’ironia si accentua al livello verbale, in quanto il verbo *ποιεῖν* comporta i due significati di ‘compiere un’azione’ [...] e di ‘comporre un’opera’: ossia, la creatività poetica dei tre comici si risolve tutta nei giochi scurrili che Dionisio-Aristofane respinge”. Además, la Comedia Nueva, más refinada, ya no usa este recurso.

<sup>19</sup> Y agrega que “it never approaches the harsh tone and base level of excremental humor despite its essentially low and farcical dramatic dynamics”. Importante, además, es la aclaración de

dramática específica, la ventosidad se usa para expresar rusticidad y vulgaridad, miedo, arrogancia, vivacidad, satisfacción, pereza, felicidad, desprecio, defecación incipiente o esfuerzo: en el caso de Jantias, predomina la rusticidad y vulgaridad del personaje. En definitiva, si el humor de *Ranae* es de dos tipos, literario y farsesco, es este segundo el que prevalece en la escena de apertura de la comedia y en todo el viaje al Hades (vv. 1-673): una suerte de prólogo extendido que no introduce la acción principal. La escena que nos ocupa, asimismo, contiene casi toda la obscenidad de la obra<sup>20</sup> a través de la figura del bufón, un papel compartido por Dioniso y Jantias (91 s.).

Petronio describe una situación muy similar a la de *Ranae*: un esclavo (ése era el papel de los tres personajes “secundarios” de la farsa de Crotona), que carga una *sarcina*, se queja del peso ante su amo, maldice y amenaza con tirar todo o con huir llevándose el saco, luego se despacha con un discurso de explotado en el que se compara con una mula o un caballo y, finalmente, larga su pedorrera de descontento, a la que responde, con la misma vulgaridad, un divertido Gitón. Como se ve, los elementos farsescos están presentes en el pasaje petroniano, aunque hay varias diferencias con el tipo de humor aristofánico<sup>21</sup>. Los términos con los que Encolpio refiere la escena no son de una obscenidad llamativa: *strepitu obsceno* y *singulos crepitus* son más bien eufemismos que aluden a un motivo farsesco pero con cierto decoro, sin caer en una excesiva vulgaridad lingüística; el verbo *crepo* es un sustituto menos ofensivo que *pedo*, al tiempo que *crepitus* se puede asociar con *strepitus* y, aun, como en este caso, puede ser usado como su equivalente<sup>22</sup>. La obscenidad de la escena no puede ser más decorosa: se la refiere a través de la palabra *obscenus*<sup>23</sup>. Por otra parte, en Aristófanes, el lamento de Jantias siempre está matizado por los sucesivos juegos de palabras y efectos de comicidad.

Algo muy diferente ocurre con la queja de Córax, que tiene una función estructural dentro de la novela, ya que hace a la caracterización de su personaje. Hay, en la pedorrera de Córax, una complejidad mayor que subyace al simple humor farsesco del que habla Henderson. Si bien el motivo del “slapstick”, la bufonada, es el fundamental en el episodio, las ventosidades de Córax no son tan inofensivas como las de Jantias (o como las del esclavo bufón del mimo de Charition), no describen sólo la vulgaridad y rusticidad del personaje: en efecto, Córax, además

que, a diferencia del sexo, “defecation is a remarkably uncomplex process” (187).

<sup>20</sup> Henderson escribe (91): “In no other play of Aristophanes does the obscenity remain on such a low and unessential level”.

<sup>21</sup> Paratore (1933, II, 379) piensa que “anche Aristofane, che pure ha saputo cogliere abilmente la comicità di questi momenti preparatori di situazioni lepide, cede il passo a P.; perchè mai come in questa scena un motivo comico tanto gustoso è stato sviluppato con così largo respiro”.

<sup>22</sup> Cf. J. N. Adams (1982, 249-250).

<sup>23</sup> De etimología dudosa, *obscenus* es un término de la lengua augural (“qu'on doit éviter ou cacher”, cf. A. Ernout-A. Meillet, 1932, *ad loc.*). Para una definición de “obscenidad” cf. Henderson (1975, 2 ss.).

de rústico, se muestra arrogante y despreciativo con sus compañeros, a tal punto que el narrador dice que Gitón se reía de la *contumacia* de Córax, es decir, de su “comportamiento desafiante”. Una de las finalidades de la obscenidad<sup>24</sup> es reemplazar la agresión física; la diferencia de poder entre Córax y los demás hace que demuestre su furia mediante la pedorrera. Creemos que estas características sirven para fundamentar la original hipótesis de Labate, que define a Córax como delator de la farsa de Crotona<sup>25</sup>.

El otro motivo que es fácilmente discernible en la escena inicial de *Ranae* es el del “mundo al revés”: el amo dice las bromas del esclavo, el esclavo va montado en un asno, el asno en lugar de cargar debería ser cargado; todo parece estar “patas para arriba”<sup>26</sup>. El “mondo alla rovescia” es, efectivamente, uno de los motivos conductores de la comedia<sup>27</sup>. En el *Satyricon*, 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 (tal como en *Sat.* 117.10) y al propio *status* de los personajes (Eumolpo, de pordiosero se convierte en amo de esclavos; Encolpio y Gitón pasan de la libertad a la esclavitud)<sup>28</sup>. Este motivo de la inversión, por otra parte, se vincula al hecho de que el inicio de *Ranae* sea un descenso al Hades: también en el episodio de Crotona el tema de la muerte y del infierno está siempre presente<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Si bien el lenguaje que utiliza no es obsceno, Córax emplea el término *caballus*, un vulgarismo que repetirá Proseleno (*Sat.* 134).

<sup>25</sup> Otra interpretación acerca del motivo por el que Petronio introduce esta escena farsesca tiene que ver con otra consideración intertextual; según K. Rose (1971, 62), “it is possible to suppose that Petronius made Corax and Giton ‘accompany’ Eumolpus’ diatribe (i.e. *Bellum civile*) for more than simple knockabout humour. It so happens that Lucan, when out of favour with Nero, quoted a phrase of the Emperor’s: *sub terris ionuisse putes*, after letting slip an obscene noise in the public lavatories in Rome. It is just conceivable that Petronius retaliates to Lucan’s insulting action by introducing the same accompaniment for his own ‘Lucanic’ poem, although we have no way of knowing how large a lacuna follows 117.13”. A pesar de que el análisis de Rose busca probar la datación neroniana del *Satyricon*, la relación con Lucano en este pasaje puntual parece por lo menos aventurada.

<sup>26</sup> Además, Jantias dice ἦ τᾶν σε κωκύειν ἂν ἐκέλευον μακρά, una forma de invertir cómicamente la frase augural de saludo χαίρειν κελεύω πολλά. El motivo del mundo invertido nace en la Antigüedad a partir de los ἀδύνατα o enumeración de cosas imposibles (cf. Archil. fr. 74). El lamento contra el tiempo presente, los jóvenes que no quieren estudiar, la decadencia de las artes y las ciencias, los siervos que se enrolan como soldados: todo forma parte de esta enumeración de donde finalmente surge el *topos* del “mundo al revés”. Cf. E. Curtius (1955, 147), que además cita el bellissimo cuadro de Pieter Brueghel el Viejo, “Nederlandse Spreekwoorden” (“Proverbios flamencos”, de 1559), inspirado en los *Adagia* de Erasmo, donde las pequeñas pinturas de la que está compuesto (los proverbios) hacen recordar las historias y, sobre todo, las reflexiones en verso de los personajes del *Satyricon*.

<sup>27</sup> Cf. Del Corno (1985, 155-157).

<sup>28</sup> Cf. Fedeli (1987, 16-23). Eumolpo deberá fingirse, además, enfermo: *imperamus Eumolpo ut plurimum tussiat, ut sit <modo astrictioris> modo solutioris stomachi cibosque omnes palam damnet*, “le pedimos a Eumolpo que tosiera muchísimo, que fingiera (algunas veces estreñimiento), otras diarrea y que rechazara delante de los demás todo tipo de comida” (*Sat.* 117.9).

<sup>29</sup> Cf. P. Lago (1994) y G. Petrone (1988).

En definitiva, la relación entre la escena inicial de *Ranae* y el cap. 117 del *Satyricon* no es casual, sino que está determinada por los motivos de la flatulencia cómico-farsesca y del mundo al revés. En este marco, la queja de Córax mediante su pedorrera es funcional a la interpretación que lo considera un delator del engaño de Crotona: su caracterización tiene menos que ver con su rusticidad que con su irreverencia: no es fortuito el hecho de que la única vez que el *mercennarius et tonsor* habla es para quejarse. La rusticidad, la vulgaridad y el esfuerzo se combinan en Córax con la arrogancia, el desprecio y la actitud desafiante, síntomas incipientes de la futura delación. La complejidad de Córax, un verdadero “nombre parlante”, va mucho más allá de ser simplemente un personaje farsesco: evidencia, además, por su relación con el inicio de *Ranae*, el enorme peso que tiene la tradición literaria en el texto petroniano.

## BIBLIOGRAFÍA

- J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary* (Baltimore 1982).
- A. Barchiesi, “Il nome de Lica e la poetica dei nomi in Petronio”, *MD* 12 (1984) 169-175.
- J. Bodel, “*Captatio* at Croton: Petronius and Horace”, en *O Qui Complexus et Gaudia Quanta Fuerunt: Essays Presented to Michael C. J. Putnam by his Brown Colleagues on the Occasion of his 70<sup>th</sup> Birthday* (Providence 2003) 1-15.
- C. Connors, *Petronius, the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon* (Cambridge 1998).
- G. B. Conte, “Petronio, *Sat.* 141”, *RIFC* 120 (1992) 300-312.
- E. Courtney, *A Companion to Petronius* (Oxford 2001).
- E. Curtius, *Literatura europea y edad media latina* (México 1955).
- D. del Corno, *Aristofane. Le Rane* (Milano 1985).
- K. Dover, *Aristophanes: Frogs* (Oxford 1993).
- A. Ernout, *Pétrone: Le Satyricon* (Paris 1958<sup>4</sup>).
- A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (Paris 1932)
- P. Fedeli, “Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia”, *Aufidus* 1 (1987) 3-34.
- W. Fröhner, “Zu Petronius”, *Philologus* 71 (1912) 166-168.
- M. Goldman, “The Poet’s Croak: The Name and Function of Corax in Petronius”, *CQ* 58 (2008) 375-378.
- J. González de Salas, *Commenta*, en P. Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt* (Amstelaedami 1743<sup>2</sup>).

- J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy* (New Haven-London 1975).
- G. Jansson, *The Recollections of Encolpius: The Satyricon of Petronius as Milesian Fiction* (Groningen 2004).
- M. Labate, “Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax ‘il delatore’?”, *MD* 16 (1986) 135-146.
- P. Lago, “Il viaggio e la dimensione ‘infernale’ nel *Satyricon*”, *Aufidus* 52 (1994) 29-50.
- K. Müller, *Petronius: Satyricon Reliquiae* (München–Leipzig 1995<sup>4</sup>).
- C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden 1995).
- E. Paratore, *Il Satyricon di Petronio. Parte prima: Introduzione. Parte seconda: Commento* (Firenze 1933).
- V. Patimo, “Il *nauta barbīs horrentibus* e il *tonsor* del *Satyricon*”, *BStudLat* 35 (2005) 541-554.
- G. Petrone, “*Nomen/Omen*: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)”, *MD* 20-21 (1988) 33-70.
- M. Plaza, *Laughter and Derision in Petronius’ Satyricon. A Literary Study* (Stockholm 2000).
- S. Priuli, *Ascyllus: Note di onomastica petroniana* (Brussels 1975).
- L. Ricottilli, “*Quid tu? quid vos?* Per il recupero di una locuzione oscurata nel *Satyricon*”, *MD* 1 (1978) 215-221.
- K. Rose, *The Date and Author of the Satyricon* (Leiden 1971).
- G. Schmeling, “The Literary Use of Names in Petronius’ *Satyricon*”, *RSC* 17 (1969) 5-10.
- G. Sommariva, “Il barbiere di Mida (Petr. *Satyr.* fr. 28 Ernout)”, *FAM* 1 (1991) 107-117.
- J. P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius: A Literary Study* (London 1968).