

EN TORNO A LA ENUNCIACION EN LA SATIRA: LOS
CASOS DE *EL CROTALON*
Y LOS *SUEÑOS* DE Quevedo

Lía Schwartz Lerner

Fordham University

En el marco de las teorías actuales de la literatura resulta problemática la clasificación de la sátira como forma literaria. No lo era en el ámbito de la literatura latina, en el que la *satura* constituía un género perfectamente identificado para sus receptores y, por ello, podía ser definida en sus rasgos esenciales. El *corpus* clásico de sátiras incluía dos variantes: la *satura* en hexámetros y la sátira *menipea* que podía combinar prosa y verso. El concepto de *satura* parece ya circunscripto en un texto de Lucilio. Pero sin duda Horacio explicita las normas del género literario que escoge en, por lo menos, tres ocasiones: dos en sus *sermões* I,4,1-4, donde cita a Lucilio y establece los antecedentes griegos del género romano y II,1, sobre la necesidad de escribir sátiras — una en su *Epistulae*, II,2,58-60; A partir de Horacio, por lo tanto, la *satura* se presenta como realización histórica de un tipo de discurso literario, es decir, como un género definido por convenciones propias según el modelo ya ofrecido por Lucilio¹. Sin du-

1 Para la sátira clásica, v., en particular, Ulrich Knoche, *Roman Satire*, (Bloomington and London, 1975), donde se recoge una amplia bibliografía sobre el género y sobre autores particulares. V. además, la posición de Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire* (Princeton, 1972).

da, los tratadistas romanos reconocían la influencia de obras satíricas griegas en los escritores de *Saturae*. Pero Quintiliano no vacila en señalar el carácter de novedad genérica de la sátira en verso; por ello excluye la posibilidad de un prototipo griego: "satura... tota nostra est." (*Institutio oratoria*, 10,1,95).

En el Renacimiento y en el Barroco, teoría y praxis de la sátira no se recortan con precisión. En Italia y en España, la producción de sátiras continúa en la imitación de modelos clásicos en boga en segmentos históricos determinados. A comienzos del siglo XVI, por ejemplo, Erasmo reactiva el modelo luciano de sátira menipea en prosa, de gran fortuna en la literatura española del siglo de oro, mediante sus traducciones de Luciano y sus propios *Colloquia*. Las obras de Luciano ya habían sido vertidas al latín en el siglo XV, en Italia, y su difusión y éxito prepara la recepción que hacen de Luciano los humanistas españoles un siglo más tarde. En Italia, además, la aparición de una colección de sátiras que edita Francesco Sansovino en 1560, entre las que se cuentan las de Ariosto, señala, según C. Segre, que a partir de mediados del siglo XV y, definitivamente con Ariosto, existe una praxis literaria que se realiza con conciencia de la designación genérica, de una unidad de forma métrica y de referencias intertextuales al *corpus de saturae* latinas².

Sin embargo, en los tratados de poética y retórica del siglo XVI no siempre se define la sátira como género romano. En efecto, con bastante frecuencia, sátira designa al tipo de obra dramática breve que presenta a sátiros como personajes. Contribuyó probablemente a borrar los límites entre *satura* y drama satírico la ortografía *satyra*, que sugería una falsa conexión etimológica entre el lexema latino *satura* \leq *satur* y el lexema *satyrus* 'sátiro' y 'obra de sátiros'³. Horacio había descrito en su *Arte poética* este tipo de composición dramática (v. 225-238) sin, por supuesto, homologarla a sus *sermões*. No sorprende, entonces, que Mario Equicola clasifique a la *satyra* entre las formas de poesía activa o dramática junto con la tragedia o la comedia. Asimismo, Robortello, en su tratado *De satyra* la asimila a la poe-

2 Cesare Segre, "Struttura dialogica delle Satire ariosteste," en *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, (Torino, 1979), pp. 117-130, quien cita a V. Cian, *La satira* (Milano, 1945²), libro tradicional para el estudio de esta forma y otros trabajos sobre la sátira en Italia. Para la difusión de Luciano en el Renacimiento, v. ahora Ch. Robinson, *Lucian and His Influence in Europe*, (Chapel Hill, 1979), además de los tradicionales de N. Caccia, *Note su la fortuna di Luciano nel Rinascimento*, (Milano: Signorelli, s.a.) y para España, A. Vives Coll, *Luciano de Samosata en España* (Valladolid, 1959).

3 v. U. Knoche, ob. cit., pp. 11-16.

sía escénica y Giraldi Cintio se ocupa sólo de la sátira dramática, escrita para ser representada. Del mismo modo proceden Alessandro Carriero y Antonio Sebastiano Minturno⁴. Frente a estas clasificaciones se destaca la descripción de Francesco Sansovino mencionada por Segre. En su *Discorso in materia della satira*, que precede a la edición citada, el propósito es delimitar el género, a partir de una serie de categorías intrínsecas: estilo, tema, tipo de personajes descritos y tipo de imitación⁵.

Los tratadistas españoles también se ocuparon de la sátira en sus diversos aspectos. El Pinciano en su *Philosophia antiqua poetica*, de 1596, distingue dos tipos de sátira:

A lo del satírico digo: que no ay dificultad alguna, porque si habláys de la sátira antigua griega, ella es poema actiuo y lo mismo que la comedia; si de la moderna y latina, es poema enarratiuo comúnmente, y en el qual sie(m)pre suele hablar el poeta reprehendiendo a quien le parece.

El Pinc(iano) dixo entoces: Y si vn poeta satírico quisiesse introducir en la suya otras personas o quitar la suya del todo, ¿podría?

F(adriquer) respondió: ¿Quién duda? Vgo habla según lo que hasta agora halla más general; y, si mucho escudriñásemos las lecciones satíricas latinas, pienso que en ellas hallaríamos de todos poemas, digo, enarratiuos, quales son los satíricos ordinarios, y actiuos y comunes, aunq(ue) raros.

I, epístola cuarta⁶.

4 La mejor obra de conjunto sobre los tratadistas italianos sigue siendo todavía B. Weinberg, *A History of Literary Criticisms in the Italian Renaissance*, (Chicago, 1961); cf. Mario Equicola, *Institutioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare* (ap. Weinberg, I, 264); Robortello, *De satyra*, (ap. Weinberg, I, 399); Giraldi Cintio, *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alla scena* (1554), (ap. Weinberg, I, 443); v. también, de Carriero, *Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dante*, 1582, donde se la incluye entre las cuatro formas de poesía dramática o activa, (Weinberg, I, 596); sobre el tratado *De poeta*, de Minturno, de 1559, v. Weinberg, I, 743.

5 Para Sansovino, v. además de Segre, art. cit., Weinberg I, 148, quien analiza su tratado de 1560, publicado en su colección *Sette libri di Satire* en Venecia.

6 López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, (Madrid, 1953), edición de Alfredo Carballo Picazo, I, p. 284.

La sátira latina es acertadamente definida como "poema enarrativo o común", según el ejemplo de los *sermones* de Horacio⁷.

Francisco Cascales la clasifica entre los sub-géneros menores de la épica; probablemente la utilización del mismo esquema métrico, el hexámetro, determina esta categorización⁸.

La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. Entiéndase, pues, el satígrafo que no es su oficio decir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con dissimulados nombres. . . .

. . . Toda esta poesía es morata, porque en ella no se haze otra cosa que enmendar las costumbres; y por tanto, el satírico deve saver mucho de la filosofía moral. Ama un decir propio y puro, y en las sentencias, la agudeza; usa digresiones, passando de su argumento y materia a decir alguna fábula o novela endereçada a su principal pensamiento. El modo casi siempre es exegemático, aunque algunas vezes dexa su persona propria, como Horacio quando introduxo a Tiresias parlando con Ulisses. Usa también a vezes aquella forma de hablar en que se interpone "dice" o "digo". Estos preceptos echaréis fácilmente de ver en Horacio, Iuvenal y Persio, y en el ingenioso Ariosto. . . .

. . . Estas son las poesías menores de la épica.

Tabla segunda, de las épicas menores

Las *Tablas poéticas*, aunque concluidas hacia 1604, se publican en 1617⁹. En el tratado anterior de L. A. de Carvallo, *Cisne de Apolo*, de 1602, sin embargo, el modelo de la sátira latina no parece claramente delimitado frente a sus antecedentes griegos.

7 El Pinciano, ob. cit., III, 237: "y para la diferencia o concordancia que pide de la sátira y la comedia, respondo la diferencia principal estar en que ésta es poema actiuo, y aquélla es enarratiuo o común, como Horacio en algunas sátiras; y la diferencia que de la imitación se toma es la esencial, más que la de la doctrina, porque la doctrina es el fin, y la imitación es la forma que a la Poética da el ser; y esto dexado aparte, que la cómica mira más a la económica, y la satyrica a la ética, como antes fué dicho."

8 Francisco Cascales, *Tablas poéticas*. (Madrid, 1975). Edición de Benito Brancaforte. pp. 180-184. V. además, Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales* (Barcelona, 1975), pp. 296-99.

9 cf. ob. cit, prólogo del editor, p. xxvii.

Lect.—Satyra se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algun vicioso o algun vicio. Pero ya esta recibida por murmuración, apodo, o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestro tiempos vsan mal dellas. Que en los pasados sufriera reprehender los vicios, como aora lo es el de los sermones de los pedricadores. Y por esto Oracio llama a sus satyras sermones.

.....

Carua.— Y quienes fueron sus inuectores.

Lect.— Susaron y Bullo, aunque despues vuo otros tan exce-le(n)tes en este exercicio, que merecieron ser tenidos por sus inuectores como fueron Eupolio, Gratino, y Aristofane, segun siente Oracio en sus sermones. Entre los Griegos también es opinion que fue su autor Archiloco, los quales al principio in-troduzian vnos personajes, en trages de Satyros, que dizen ser vnos monstruos que auia en el monte Liceo. . . Y por hazerse esta representación con estas figuras de Satyros. Llamaron a su exercicio, y a qualquiera dicho que lastime Satyra.

Diálogo tercero, sección XII

La sección que trata de la sátira se concentra en el problema de la justificación moral del discurso satírico¹⁰.

El tratamiento ambiguo de la sátira como género en la teoría renacentista se perpetúa en teorías literarias contemporáneas. En efecto, la diversidad de opiniones sobre la naturaleza y rasgos distintivos de lo que podría llamarse sátira a partir del siglo XVI exigiría un extenso recuerdo de divergencia. En un planteo inicial del problema, que esperamos desarrollar más adelante, convendría señalar que la tendencia de cierto sector de la bibliografía sobre sátira en lengua inglesa es no considerar el concepto de sátira como designación de un género. La influencia de Northrop Frye ha contribuido, tal vez, a adoptar la noción de que la sátira es una categoría especial —definida en términos de actitud, modalidad o finalidad— que atraviesa todos los géneros. Como actitud o modalidad puede manifestarse en cualquier estructura genérica: épica, dramática o lírica. Frye la considera, así, un *mythos*, en el que predomina la ironía militante, de normas morales relativamente claras y en el que la fantasía

10 Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (Madrid, 1961), edición de Alberto Porqueras Mayo, p. 62.; cf. García Berrio, ob. cit. p. 34. V. además, A. Vilanova, "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII," en *Historia General de las literaturas hispánicas*, (Barcelona, 1953), tomo III, pp. 567-694.

se acopla a lo grotesco¹¹. Si bien es cierto que en la sección dedicada a una teoría de los géneros, Frye se ocupa de la sátira menipea, forma que, según indica, a veces suele confundirse con la narración larga en prosa —*romance*— aunque difiera de ella en ciertos aspectos, sin embargo, en que *sátira*, designación de una forma literaria en la literatura romana, ha pasado a significar hoy un *mythos*, una actitud. En la sátira menipea, el nombre de la forma se aplica también a la actitud¹².

En otros sistemas actuales de jerarquización de las formas literarias, en cambio, se define a la sátira como un modo. Hempfer, por ejemplo, la sitúa en la clase incluyente de los *Schreibweisen* de su clasificación: narrativo/dramático/satírico. G. Genette, sin embargo, cuestionó con razón esta tripartición de los modos ya que en la sátira “la détermination est évidemment d’ordre thématique, plus proche de la catégorie aristotelicienne des objets que de celle des modes”¹³.

En efecto, si entendemos por modo, como Aristóteles, la manera de representación, todos los textos satíricos que conozco se articulan en dos modos posibles: dramático —enunciación reservada a los personajes, como en los diálogos satíricos que Luciano produce y se recrean en el Renacimiento, y mixto —enunciación alternada narrativa/dramática, como en la *satira* en hexámetros o la sátira menipea. Estas dos situaciones de enunciación rigen para los medios de imitación, prosa o verso. Coincido, pues, con Genette por lo menos en que la sátira no constituye, de por sí, un tercer modo de representación.

Plantear, por lo tanto, la definición de la sátira post-clásica en la resolución de la disyuntiva género/modo no parece apropiado. Resultará más conveniente centrarse en el análisis del discurso satírico

11 Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, (Princeton, 1973), pp. 223-239. Esta es también la posición adoptada por C. George Peale, “La sátira y sus principios organizadores,” *Prohemio*, IV (1973), 189-210, quien cita entre otros, los estudios de A. Kernan, *The Cankered Muse*, (New Haven, 1950) y *The Plot of Satire*, (New Haven, 1965), Frye, ob. cit., Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia*, (Chicago, 1970) y *The Power of Satire*, (Princeton, 1960), Leonard Feinberg, *The Satirist*, (Ames, 1963), David Worcester, *The Art of Satire* (Cambridge, 1940), Matthew Hodgart, *Satire*, New York-Toronto, 1969). V. asimismo, el número I, 1 de la revista *Genre* (1968) en el que aparecen varios artículos sobre la sátira.

12 Frye, ob. cit., p. 310.

13 Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, (Paris, 1979), p. 81 y Klaus Hempfer, *Gattungstheorie* (München, 1973), pp. 26-27.

para así determinar si la analogía entre las condiciones de producción del discurso en la sátira latina y en realizaciones posteriores justifica la aplicación de la designación a obras de otros períodos históricos.

De Varrón y Lucilio a Juvenal, el discurso satírico se perfila en rasgos reconocibles: situación de enunciación ficcional, aunque tiempo y lugar se homologuen generalmente al tiempo y lugar del emisor del mensaje, contrato aparentemente mimético, voz satírica que está subordinada a un punto de vista único establecido de antemano. Entiendo punto de vista artístico en el sentido en que lo define Lotman: la relación del sistema respecto a su sujeto —estilístico, ideológico— que puede reconstruirse al descodificar el texto¹⁴. El criterio de verdad de la denuncia satírica depende de nociones ético-pragmáticas de filiación extra-literaria. Estos conceptos pueden corresponder al punto de vista general del macrotexto cultural o pueden constituir un tipo de ideología filosófico-religiosa — una contra-ideología— que se actualiza en diversas variantes en culturas diferentes¹⁵.

La ficción satírica presenta la enunciación del discurso como respuesta a una situación histórica real; recuérdese la fortuna de la fórmula acuñada por Juvenal: “facit indignatio versum.” (I,79) Sin embargo, y a pesar de las protestas de veracidad del escritor, todo lector competente de una sátira de Persio o de Juvenal reconoce que el texto se origina en el juego intertextual con otras obras del *corpus*. La práctica de la imitación de motivos o fragmentos de discurso rige la producción de todo texto satírico clásico. Una sátira latina es así claramente discurso literario, tanto para el emisor como para el receptor del mensaje.

Lo mismo rige para las variantes de la sátira menipea en la obra de Luciano. El modo dramático de los diálogos lucianescos —anticipado en sátiras de Horacio o Juvenal en las que la situación ficcional también escogía el intercambio dialógico de dos o más personajes— no impide la reconstrucción de una voz satírica que se asemeja a la voz instituida por una *satura* en hexámetros o una menipea como el *Apocolocyntosis* de Séneca. De hecho, en un ejemplo de recepción moderna de la *satura*, Bakhtin subsume bajo el término *menipea* las obras de Petronio, Apuleyo, Séneca y Luciano¹⁶.

14 Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, (Madrid, 1975). p. 321.

15 Gonzalo Puente Ojeda, *Ideología e historia. La formación del cristianismo como fenómeno ideológico*, (Madrid, 1974), “La estructura de las ideologías,” pp. 58-77.

16 M. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, (Ann Arbor, 1973), pp. 92 y ss. V. también del mismo, *The Dialogic Imagination*, (Austin, 1983).

Los textos satíricos españoles del siglo de oro se constituyen en la *imitatio* del canon clásico. Como en todo proceso de producción textual, la incorporación de sub-textos al nuevo discurso supone un proceso complejo de resemantización. En el plano del enunciado, se detectan no sólo juegos de intertextualidad sino índices que delatan la recepción de las fuentes a partir de las nuevas formas discursivas e ideológicas. El análisis de la situación de enunciación en dos obras representativas en las que se materializa el discurso satírico permitirá identificar la incorporación y asimilación de esas formas discursivas. En este trabajo, he elegido el *Crotalón*, como ejemplo del diálogo satírico en el Renacimiento y los *Sueños* de Quevedo como variante de la sátira menipea en el Barroco.

En el "Prólogo del auctor al lector curioso" *El Crotalón* se presenta como texto que imita a Luciano:

Contraheze el estilo y inuención de Luciano, famoso orador griego, en el su *Gallo*, donde hablando vn gallo con vn su amo çapatero llamado Miçilo, reprehendió los vicios de su tiempo, y en otros muchos libros y diálogos que escriuió. También finge auctor ser sueño imitando al mesmo Luciano, que al mesmo diálogo del *Gallo* llama *Sueño*. Y házelo el auctor porque en esta su obra pretende escreuir de diuersidad de cosas y sin orden, lo qual es proprio de sueño; porque cada vez que despierta, tornándose a dormir, sueña cosas diuersas de las que antes soño. Y es de notar que, por no ser traduçión a la letra ni al sentido, le llama contrahecho, porque solamente se imita el estilo¹⁷.

En la última frase se cifra una característica de la práctica de la *imitatio* en el siglo XVI, que más tarde el Pinciano retomará en términos semejantes:

El Pinciano dixo entonces: Yo por imitación entendiera, antes de agora, quando vn autor toma de otro alguna cosa y la pone en obra que él haze.

17 Contamos ahora, afortunadamente, con la exoelente edición crítica de Ana Vian, que nos ofrece el texto cuidado de la obra, notas exhaustivas y un estudio muy completo sobre los problemas y características de este diálogo lucianesco: Ana Vian Herrero, *Diálogo y forma narrativa en EL CROTALÓN: estudio literario, edición y notas*, 3 tomos, Tesis Doctoral 167/82 de la Universidad Complutense de Madrid, 1982. Cito el texto de *El Crotalón* por su edición; agrego la paginación en la edición preparada por A. Rallo, (Madrid: Cátedra, 1982). V. Vian, ob. cit., II, 5 y Rallo, p. 84.

Y Vgo: Essa es también imitación, porque es remedar y contrahazer, assí que éssa y las demas dichas están debaxo del género de imitación¹⁸.

Contrahezer es hacer una cosa muy semejante a otra, en este caso, lo que el autor del *Crotalón* llama el *estilo*, que creo debe entenderse, en su sentido más lato, como imitar las convenciones satíricas de un diálogo lucianesco: el modo dramático y el marco ficcional —las conversaciones del gallo y del zapatero que inician y concluyen los veinte cantos. No se trata, pues, como interpretó Icaza de una estricta imitación del aspecto verbal en sus rasgos retóricos. No se reproducen así ni los peculiares procesos de metaforización de la lexis lucianesca ni los juegos lingüísticos del original griego. Lo que sí se mantiene es la imitación del punto de vista de la visión y de la voz satíricas, que se forma en intrincados procedimientos de intertextualidad¹⁹.

Por ello se lee hoy como significativa la aclaración:

Y es de notar que, por no ser *traducción a la letra ni al sentido* le llama *contrahecho*, porque solamente se imita el *estilo*.

Conviene replantear el sentido de esta afirmación del prólogo, de cuya exactitud dudan Howell y Vian, para quienes la *imitatio*, no sólo de obras de Luciano sino de otras fuentes es “en más de una ocasión ‘a la letra’ y muchas más ‘al sentido’ ”²⁰. Se refieren con ello a pasajes específicos en los que el texto de *El Crotalón* se acerca tanto al modelo que podría ser considerado una traducción de la fuente, como ocurrió en desmedro del interés artístico del texto²¹. Sin embargo, creo que importa rescatar esta declaración de principios del autor de *El Crotalón*, para quien con toda seguridad entre la traducción y la imitación se abría un espacio claramente defini-

18 Pinciano, ob. cit., I, p. 197.

19 F. A. de Icaza, *Supercherías y errores cervantinos*, (Madrid, 1917), pp. 180-1. A. Rallo parece también entender por estilo, un conjunto de “formas, episodios y actitudes” (ob. cit., p. 48), que el autor de *El Crotalón* imita. Cf. también, C. de Fez, *La estructura barroca de EL SIGLO PITAGORICO*, (Madrid, 1978), pp. 30-34, para otra exposición de los recursos lucianescos que se aprovechan en obras de la época.

20 v. Vian, ob. cit., I, 444, reiterado en sus notas al pasaje, III, 13, n. 17. V. además Stanley E. Howell, “Lucian in *El Crotalón*”, *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 2 (1955), 97-103, a quien cita Vian; v. bibliografía sobre la obra, III, 445-448.

21 V. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, (México, 1966²), p. 662, entre otros.

ble. La difusión de las literaturas clásicas en el Renacimiento se originó en la dialéctica de tres actividades relacionadas: traducción, *imitatio* —en sus diversas formas, que incluían la imitación compuesta— y *aemulatio* de los modelos²². El mero hecho de que se utilice el lexema *contrahecho* implica que el autor considera su obra como resultado de un proceso de selección e integración de fragmentos de discurso provenientes de varias fuentes, que vertidos al español con mayor o menor fidelidad, se organizaban en una nueva estructura artística de cuya autoría se sentía responsable. En esa perspectiva el nuevo enunciado no constituía una simple traducción de uno anterior. El aserto del autor de *El Crotalón* se nos ofrece como insospechada propuesta proto-semiótica: aunque un escritor escoja una versión fiel de un segmento que imita, su articulación en unidades discursivas más amplias que a su vez se inscriben en contextos diferentes modifica el significado que hubiera tenido en el texto del que proviene.

No hay que descartar además la posibilidad de que, a pesar de su indiscutible formación de humanista, el autor del *Crotalón* hubiera leído los diálogos satíricos de Luciano en las traducciones latinas de, por ejemplo, Erasmo, que contribuyeron a popularizarlos en Europa a principios del siglo XVI. El texto bilingüe de Erasmo y Tomás Moro era libro de lectura escolar en la época. De ser éste el caso, la traducción que hizo Erasmo del *Somnium sive Gallus* constituiría un filtro más entre el original griego y el texto de *El Crotalón*²³.

Por todo lo expuesto coincido con el autor en que su obra no es *traducción al sentido*, ya que el modelo del mundo que ofrece un diálogo de Luciano corresponde a una coyuntura histórica que las nuevas prácticas y discursos ideológicos del XVI ni podían hacer suya ni tal vez recepcionar en sus implicaciones. Se ha hablado del proceso de cristianización que sufren las fuentes lucianescas en el nuevo texto²⁴. Tal vez convenga hoy referirse en general al fenómeno de ne-

22 Gilbert Highet *La tradición clásica*, (México, 1954), I, 168-202 para una visión de conjunto del problema.

23 *Somnium sive Gallus*, traducción latina de Erasmo, en *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, (Amsterdam, 1969), Ordinis primi, tomus primus, p. 369 y ss., las traducciones fueron editadas por Ch. Robinson *Luciani Dialogi*; v. p. 369 y ss. de su introducción crítica. Para las traducciones de Luciano, v. también Highet ob. cit., I, 198 y II, 27-55.

24 Cf. Rallo, ob. cit., p. 49. Tres estudios de Margherita Morreale, contribuyeron, en su momento, a comprender ciertos aspectos de las tácticas compositivas del autor de *El Crotalón*; cf. "Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto del *Crotalón*", *BHi*, LIII (1951), 301-317; "Luciano y

cesaria resemantización que conlleva toda imitación. Ahora bien, en cuanto a las tácticas literarias que entraban en juego para que un escritor renacentista se expresara a través de *topoi* y motivos satíricos clásicos, el autor del *Crotalón* contaba con un ejemplo señero: el de Erasmo. En efecto, en sus *Colloquia* y en su *Moria*, Erasmo había integrado fuentes satíricas para redescubrir tipos y situaciones sociales de su época con éxito incuestionable. Por segunda vez, pues, el texto de la sátira erasmiana funcionaría como intermediario para el *Crotalón*. Aunque su nombre no aparece mencionado su presencia se hace sentir en más de una dimensión, en este caso, también como modelo de la lectura y adaptación de la sátira lucianesca²⁵.

Estos textos mantienen siempre la situación de enunciación que caracterizara a los diálogos de Luciano y a la *satura*. En el primer canto de *El Crotalón* Gallo anuncia su ficción:

Ansí lo haré; tenme atención. Yo te diré cosas tantas y tan admirables que con ningún tiempo se puedan medir, y si no fuesse por tu mucha cordura no las podrías creer. Dezirte he muchos acontecimientos de grande admiración: Verás los hombres conuertidos en vestias, y las vestias conuertidas en hombres con gran facilidad. Oyrás cautelas, astuças, industrias, agudeças, engaños, mentiras y tráfgagos en que a la contina emplean los hombres su natural. Verás, en conclusión como en vn espejo lo que los hombres son de su natural inclinación, por donde juzgarás la gran liberalidad y misericordia de Dios²⁶.

las invectivas 'antiescolásticas' en *El Scholástico* y en *El Crotalón*", *BHi*, LIV (1952), 370-85 y "Luciano y *El Crotalón*. La visión del más allá", *BHi*, LVI (1954), 388-395; en este último se refiere también Morreale a esta adaptación de Luciano a contextos cristianos.

25 Para otra opinión, v. Rallo, p. 24, quien sugiere que lo que se refleja en *El Crotalón*, es "aprehensión directa del autor griego". Su argumento se apoya sólo en dos pasajes de la obra (cf. p. 24, n. 35), en su relación con textos de Erasmo. No encuentro, sin embargo, en su bibliografía, referencias a las traducciones latinas de Erasmo. Su cotejo de semejanzas entre textos de Luciano y el del *Crotalón* se basa en traducciones españolas de Luciano, contemporáneas a la obra (León, 1550), y en traducciones posteriores, para las no incluidas (*Obras completas* de Luciano, 1882-1890). A. Vian, en cambio, manejó una edición bilingüe, griego-latín, de la obra de Luciano, aunque impresa posteriormente a las traducciones de Erasmo y Moro, que circularon a partir de 1506; cf. III, p. 477. Ahora es necesario hacer un cotejo minucioso del texto español y del original griego y sus traducciones latinas a comienzos del siglo XVI, para resolver el problema de la función intermediaria de Erasmo.

26 Vian, ob. cit., p. II, 19 y Rallo. p. 92.

Decir *cosas tantas y tan admirables*: la declaración retórica de Gallo apunta a despertar la *admiratio* del narratario. En la respuesta de Miçilo se actualiza el código retórico de todo discurso satírico:

Mira, gallo, bien, que pues yo me confío de ti, no pienses agora con arrogancia y soberuia de eloquentes palabras vurlar de mí contándome tan grandes mentiras que no se pueden creer porque, puesto caso que todo me lo hagas con tu eloqüencia muy claro y aparente, auenturas ganar poco interés mintiendo a vn hombre tan bajo como yo,...

Los *denotata* del *Crotalón* son también ficcionales ya que el propósito del diálogo es encarecer vicios y perversiones del ser humano. De allí la frase de Gallo: "verás ... lo que los hombres son de su natural inclinación." Percibir al hombre como depravado por naturaleza y sumergido en el mal es visión que pertenece a discursos ideológicos pre-textuales a partir de los cuales la sátira construye su modelo de mundo. La axiología estoica o la ética cristiana que genéticamente acogió muchos postulados de esa visión del universo para luego integrarlos en el marco más amplio de su propio sistema, construyen esta imagen del hombre.

La voz satírica de *El Crotalón*, materializada en el discurso de Gallo —y en algunas respuesta de Miçilo— comparte el punto de vista de toda voz satírica que asume el papel de conciencia moral de la sociedad en cualquier circunstancia histórica. Así, el discurso se configura a partir de motivos y *topoi* cristalizados en los modelos, que mediatizan la percepción de la realidad. Entre el sujeto de la enunciación del discurso y el mundo que el texto modeliza se insertan no sólo las formaciones discursivas del lenguaje del siglo XVI, sino también el discurso ideológico de las fuentes imitadas, que el nuevo texto resemanitiza. En el enunciado se hallan índices de la interrelación de varios discursos ideológicos: el del cristianismo y la filosofía moral secular, de larga duración en las culturas europeas, y los del complejo ideológico que opera en el mundo social de mediados del siglo XVI en España. Por ello, la noción de corrupción general de las costumbres —localizada en el tiempo histórico del autor de la sátira— se conjuga con la idea de que el hombre es depravado por naturaleza en cualquier situación histórica; la perspectiva tradicional del género se reinterpreta luego según el código cristiano: dada la perversidad del género humano, la acción de la Providencia debe leerse como ejemplo de "la gran liberalidad y misericordia de Dios."

El proceso de relectura de las fuentes impone siempre una tensión semántica entre por lo menos dos enunciados; la voz que enun-

cia el segundo puede resolverlo en una paradójica protesta de verdad, apoyada en nuevos contextos religiosos, como ocurre cuando se introduce en el canto XIV el relato de la *nekya*, motivo lucianesco. Las palabras de Miçilo actualizan los códigos manipulados:

... espero que con tu ingeniosa eloqüencia me has de hazer presente a cosas espantosas y de grande admiración que deseamos acá los hombres saber. Espero de ti que harás verdadera narración como de çierta esperiencia, y no de cosas fabulosas y mentirosas que los poetas y hombres prestigiosos acostumbran fingir por nos lo más encareçer.

Gallo responde:

Mucho me obligas, o Miçilo, a te complazer quando veo en ti la confiança que tienes dezirte yo verdad; y así protesto por la deydad angélica que en esta xornada me acompañó de no te contar cosa que salga de lo que realmente vi y mi guía me mostró, porque no me atreueré a hazer tan alto espíritu testigo de falsedad y ficción²⁷.

Nuevamente, verdad no es de correspondencia sino poder persuasivo de la retórica: la elocuencia hace aceptable toda descripción literaria. Aquí se trata de contraponer el Hades, espacio imaginario redescrito por Luciano a las descripciones cristianas del infierno, nuevo espacio que lo sustituye doctrinalmente, aunque coexista con el primero en la imaginación poética colectiva del Renacimiento. El Hades es así:

mentira y ficción de fabulosos poetas y historiadores de la falsa gentilidad, los cuales con sus dulçes y apazibles versos han hecho creer a sus vanos seçaçes y letores.

Ficción, fingir, hacer creer son funciones del discurso literario que, por otra parte, no ignora el autor de *El Crotalón*, quien también *finge* para hacer creer - *inventio* y *elocutio* van unidas, o, en las palabras de Gallo:

trabajaré por te lo pintar y proponer con tanta esaxeración y orden de palabras que te haré las cosas tan presentes aquí como las tuue yo estando allá.

La nueva ficción desmiente así la anterior: "Pero primero quiere que sepas que no ay allá Plutón, Prosérpina, Aeaco y Cancerbero,

²⁷ Vian, II, 422 y Rallo, p. 336-7.

ni Minos ni Rhodamante, jueces infernales;" en el infierno cristiano, en cambio, hay demonios que infligen castigos terribles a los pecadores. Miçilo dice así:

Despierto estoy y con grande atención, porque es tan grande el espanto y miedo que me han metido en el cuerpo esas visiones, sierpes, demonios, penas, tormentos que viste allí, que si me viesses abrías de mi piedad²⁸.

La reacción de terror de Miçilo es el resultado de la capacidad retórica de Gallo que tan bien supo "pintar" el infierno cristiano. De modo semejante en el canto XVIII, se prologa la historia del codicioso mancebo que viaja a América y naufraga en el vientre de una ballena con las siguientes palabras:

Por çierto, yo quería çesar, o Miçilo de mi narraçión por auerla interrumpido con alguna señal de dubda. Dexarás en verdad de gozar de la más alta y más feliciçísima historia que nunca hasta agora ingeniosísimos historiadores han escrito, y principalmente por narrártela yo, que soy el que la passé. Pero por la seguridad que al crédito y fe me tienes dada quiero proçeder, porque no quiero pribarte del gusto y deleyte admirable que en oyrla gozarás; y verás después que la ayas oydó de quánto sabor te pribaras si, por ignorar antes lo que era, menospreciaras de la oyr, y conocerás quánto amigo te soy y buen apaniguado pues, no estimando la injuria que me hazías con tu dubdar, te comunico tan gran beatitud. Por tanto, préstame atención, *que oy verás quån elegante rectórico soy*²⁹.

Hacer verdadera narración implica relatar como de çierta experiencia, en un enunciado estructurado según las normas de la retórica. El relato de Gallo, que metamorfoseado en múltiples personajes literarios es testigo de la corrupción del mundo en *todos los estados* se autodefine como auténtico, protesta de referencialidad característica del género. Sin embargo, la verdad del enunciado no se funda sino en el acto de la enunciación y ese acto es obviamente *fengido*, ficcional. Las fábulas imitadas de los poetas gentiles sirven como espacio prefigurado de una exploración que pretende también develar *admirables secretos y misterios*. Lo que ofrece, así, como *verdad* es un modelo del mundo, perpetuado en sus rasgos generales por el punto de vista del discurso elegido y circunscrito, en sus rasgos específicos, por la peculiar contextura del universo ideológico y

28 Vian, II, 446 y Rallo, p. 355.

29 Vian, II, 533 y Rallo, p. 398.

los contextos socio-culturales en los que se formó la subjetividad del receptor-segundo autor.

El discurso satírico de los *Sueños* de Quevedo se rige por formas más semejantes de producción del enunciado: imitación de modelos resemanizados en su incorporación, punto de vista único delimitado por las ideologías del texto de la *satura*, campos semánticos equivalentes. La presentación de réprobos y pecadores en todos los estados recuerda la organización de *El Crotalón*. Pero los *Sueños* se presentan como variantes de la sátira menipea. El modo de enunciación es, por ello, mixto: alternan diálogo y discurso de un narrador-espectador que el receptor tiende a asimilar al autor de las sátiras. El sujeto de la enunciación está siempre presente en formas verbales de la primera persona y en la recurrencia del pronombre. La utilización de fuentes lucianescas es otro elemento de enlace entre ambas obras. El motivo ficcional del sueño recuerda la frase del prólogo de *El Crotalón*:

También finge el auctor ser sueño imitando al mismo Luciano, que al mismo diálogo del *Gallo* llama *Sueño*. Y házelo el auctor porque en esta su obra pretende escreuir de diuersidad de cosas y sin orden, lo qual es proprio de sueño: porque cada vez que despierta, tornándose a dormir, sueña cosas diuersas de las que antes soñó.

Sin duda, la re-elaboración del motivo es diferente en Quevedo³⁰. Pero nuevos contactos se establecen en otros motivos lucianescos aprovechados por ambas sátiras: el descenso a los infiernos, el encuentro con los condenados, las plegarias a los dioses y varios otros.

El punto de vista satírico está construido de modo semejante en *El Crotalón* y en los *Sueños*. El presente del texto es epitome de los males que asedian el mundo. Ello prueba la naturaleza depravada del hombre:

Porque en ningún tiempo se pueden más a la verdad que en el presente virificar aquellas palabras que escriuió Moysén en el Génessi: "Que toda carne moral tiene corrompida y herrada la carrera y regla de su viuir". Todos tuerçen la ley de su obligación.

30 V. Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los SUEÑOS de Quevedo*, (Madrid, 1974), pp. 67 y ss. Cito el texto por la edición de F.C.R. Maldonado, *Sueños y Discursos*, (Madrid, 1972).

Esta declaración del prólogo de *El Crotalón* corresponde a la de la dedicatoria al conde de Lemos³¹:

A manos de vuestra excelencia van estas desnudas verdades que buscan no quien las vista, sino quien las consienta; que a tal tiempo hemos venido, que, con ser tan sumo bien, hemos de rogar con él. Prométese seguridad en ellas solas.

Las *verdades* son, sin duda, los presupuestos del género que se actualizan en toda sátira. Sus convenciones rigen aun para los *topoi* de los *exordia*: así la justificación del prólogo de *El Crotalón*:

Porque qualquiera persona en cuyas manos cayere este nuestro trabajo (si por ventura fuere digno de ser de alguno leído) tenga entendida la intincción del auctor, sepa que por ser enemigo de la ociosidad, . . . pensó escreuir cosa que en apazible estilo pudiesse aprouechar.

se refleja en la dedicatoria a doña Mirena Riqueza, del *Sueño de la muerte*³².

No me atrevo yo a encarecer la invención, por no acreditarme de invencionero. Procurado he pulir el estilo y sazonar la pluma con curiosidad; ni entre la risa me he olvidado de la doctrina.

En tres de las sátiras de la colección que son sueños ficcionales, el yo se organiza en el discurso como espectador de un viaje imaginario, soñado, que se halla a distancia o alejado de los personajes y situaciones que el texto despliega. En ellos la ficción rehace la premisa de toda sátira: los hombres que se describen no pueden salvarse. Como la hipérbole es figura favorita del enunciado quevedesco, toda falta o vicio resultan ser *sin mesura*. Los referentes poéticos del texto no pueden ser confundidos en los *denotata* de un discurso pragmático. Más aún; el sujeto de la enunciación convierte en categorías universales las fallas de cualquier personaje que redescriba. Por ello, los personajes de los *Sueños* son casi siempre tipos que

31 La dedicatoria no aparece en la tradición manuscrita de los *Sueños*. Sólo se la incluye en las ediciones del siglo XVII, por ejemplo, la de Barcelona de 1627. La opinión de James O. Crosby, que concluye en estos momentos su edición de la obra a partir del texto de los mss., es que carecemos de documentación suficiente para probar o rechazar la autenticidad de la dedicatoria. Coincido con Crosby en que, su semejanza con otras dedicatorias, hace plausible la atribución cf. ob. cit., p. 71.

32 *Sueños*, ob. cit. p. 185.

representan a una clase. Así el discurso generaliza la acusación de engaños y perversiones en todos los estados. De allí que en el “Sueño del Juicio Final”, el Yo-poeta sueñe que en el juicio de Dios todos se condenan. El castigo refrenda la visión satírica. En el “Sueño del Infierno”, “guiado del Angel de mi guarda” —recuérdese el texto de *El Crotalón* que proponía un recurso paralelo— Yo ve el castigo de los condenados³³. Su situación sugiere nuevamente que el discurso satírico es verídico, ya que la redescrición de la instancia, posterior en el tiempo, de la retribución que el discurso religioso prevee para los pecadores —el infierno— asegura el crédito que el lector le dé a la *verdad* de la denuncia. En el “Sueño de la muerte”, la visita a los difuntos —motivo lucianesco— certifica, por así decirlo, que la condena universal sea justa. Yo sueña por última vez:

...me quedé dormido. Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro.

Al final del sueño —después del encuentro con los personajes que son la realización ficcional de refranes y dichos populares— Yo se identifica con el autor del entremés *Diego Moreno*, es decir con Quevedo. Acortar la distancia entre un Yo satírico y el autor que asume esta perspectiva en el discurso es, nuevamente, equivalente a identificar la *indignatio* del género con una genuina repulsa de condiciones extra-textuales “reales”.

En las sátiras que no son sueños —“El alguacil endemoniado” y “El mundo por de dentro”— la verdad del punto de vista se instaura de otras maneras igualmente eficaces. En el “Alguacil”, la voz del demonio resume la ideología satírica; al final, con todo, se incluye un párrafo que explicita la convención:

Vuestra excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un León hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquellos que nos aborrecen³⁴.

“El mundo por de dentro”, por otra parte, se presenta como discurso simbólico: la verdad se sitúa en las palabras de Desenga-

33 cf. *Sueños*, ob. cit., p. 106 y *Crotalón*, Rallo, p. 298, canto XII.

34 *Sueños*, p. 103.

ño, que corrige la visión ingenua o errónea de Yo. Como en todo texto alegórico, la recepción está controlada por ese segundo significado que la ficción encierra, ella misma realización, en su desarrollo final, de la metáfora lexicalizada *por debajo de la cuerda*. La relación *apariciencia engañosa - oculta esencia* que justifica la visión de esta sátira como discurso revelador de verdades termina por asociarse al acto mismo de la enunciación del discurso:

Y yo lo veo por mí, que ahora escribo este discurso, diciendo que es para entretener, y por debajo de la cuerda doy un jabón muy bueno a los que prometí halagos muy sazonados.

La producción del discurso satírico en los textos que analizamos revitaliza las convenciones clásicas. Mediante un complejo proceso de integración de fuentes al nuevo discurso, el segundo organiza un universo literario en el que ciertas representaciones seleccionadas en sistemas axiológicos y literarios transhistóricos se actualizan en nuevos contextos históricos. El discurso satírico vive en la paradójica afirmación de verdad universal pero ésta es concomitante con una situación de enunciación ficcional, mediante la cual se ejerce un fuerte control sobre el receptor. El sujeto de la enunciación tiende a confundirse con el sujeto biográfico; por ello, se asimiló con frecuencia el discurso satírico a tipos de discurso pragmático. Sin embargo, la dialéctica de la *imitatio* y el tipo de enunciación sugieren hoy otras vías de recuperación de los textos.

No parece injustificado, por lo tanto, aplicar la designación genérica a aquellas obras literarias que operan con las convenciones que hemos descrito. Así, en la obra de Quevedo, es lícito separar el *Buscón* de los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* o *La hora de todos*, a pesar de la aparente homogeneidad que les confiere la lexis quevedesca. Del mismo modo, *El Crotalón* se aproxima a otras sátiras del siglo XVI que escogieron el modo dramático del diálogo lucianesco o erasmiano: los diálogos de Alfonso de Valdés, en particular el *Diálogo de Mercurio y Carón*, los *Coloquios satíricos* de Torquemada, etc. La posición especial de *El Crotalón* en su incorporación de material narrativo permite, sin duda, estudiarlo en el contexto del desarrollo de las formas novelísticas durante el siglo XVI³⁵. Sin embargo, el control que ejerce la ficción del marco —las conversaciones de Gallo y el zapatero Miçilo—, la función modelizante del principio y del final y otros rasgos a los que me he referido, lo hacen gravitar sin dificultad hacia el ámbito de la sátira. Entraría en conflicto con esta definición la posición de aquellos estudiosos que prefieren tratar al diálogo como un género independiente en el

35 v. Vian, I, p. 331 y ss. Cf. también, Rallo, p. 56 y ss.

Renacimiento. Se apoyan para ello en el éxito de este tipo de obras, del que es testimonio el elevado número de títulos y las disquisiciones retóricas de un Torquato Tasso o un Sforza Pallavicino³⁶. Creo, con todo, que esta asimilación de la categoría *modo* —ya delimitada en la poética aristotélica— a la categoría *género* presenta dificultades. De hecho, los diálogos renacentistas constituyen un *corpus* heterogéneo; entre *El Cortesano* de Castiglione y el *Diálogo de las transformaciones* hay gran distancia. Que ambas obras sean diálogos no asegura una comunidad de convenciones ni de normas. Por ello, me parece posible que, como Genette lo indicara, los tipos genéricos resulten de la confluencia de dos categorías aristotélicas: el modo y los objetos de la representación³⁷. Los géneros son, además, categorías propiamente literarias mientras que los modos de enunciación son categorías que pueden manifestarse en discursos literarios y en discursos no-literarios. Los estudios emprendidos por Ricoeur y White sobre las relaciones que entablan ficción e historia en su tratamiento del modo narrativo pueden ser de utilidad para emprender una investigación análoga del *corpus* de diálogos renacentista³⁸. Entretanto reservaría el nombre tradicional del viejo género para aquellas obras del siglo de oro que recrean sus convenciones literarias e ideológicas.

36 Vian, "La poética del diálogo en el Renacimiento", I, 277 y ss.

37 G. Genette, ob. cit., pp. 68-69.

38 Paul Ricoeur, *Temps et récit*. (Paris, 1983), tomo I, "L'histoire et le récit", pp. 133 y ss. V. además, de Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1974) y *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, (Baltimore, 1983).

