

Anticlericalismo, reescritura propia y reescritura ajena en *El Crotalón*: el banquete de la misa nueva (canto XVII)

Ana Vian Herrero
Universidad Complutense

El Crotalón, pensado y compuesto probablemente a lo largo de varios años, fue una obra refundida o reescrita en importantes porciones del texto, en mi opinión por el autor mismo, como se desprende del análisis de los dos manuscritos antiguos en los que se ha conservado, una primera versión (ms. R) y una segunda (ms. G), copia en limpio supervisada por el autor¹. Si me interesa ahora no el asunto general, sino el específico de uno de sus cantos, el XVII, es porque este capítulo de la obra es el que permite ver en todos sus alcances ese trabajo “auto-refundidor” y autoriza a descifrar, mejor que otros, las distintas marcas personales que el autor ha dejado de su creación individual a lo largo del tiempo de elaboración supuestamente anejo a cualquier acto creador.

Al estudiar las relaciones que establecen entre sí las obras clásicas que sólo conocieron la forma de difusión manuscrita suelen abrirse interrogantes de primera magnitud. Uno de los mayores es establecer en cada acto de copia fronteras, si las hay, entre la voluntad de reproducción y la de refundición, pues la producción manuscrita es más abierta que la impresa, no sólo en los siglos previos a la imprenta, sino también después. Las etapas creativas pueden mezclarse de forma más compleja, y las relaciones se llenan de interferencias. En el momento en que *El Crotalón* se compone, el manuscrito ha perdido ya la función de soporte transmisor de mensajes casi exclusivo, por su mayor lentitud y carestía si se compara con el texto impreso o con la tradición

¹ No hay datos suficientes para concluir que sean copias autógrafas. No insistiré aquí en la cuestión de conjunto que plantean los manuscritos; me he ocupado de ello en sus distintas facetas en varios lugares: Ana Vian Herrero, 1982, vol. I, cap. VII, en especial pp. 548-589; *Id.*, 1984; *Id.*, 1992; *Id.*, 1994.

oral, pero continúa aún teniendo una importancia muy apreciable como vehículo de difusión, no sólo en géneros como la lírica, sino en la misma prosa. Además, a diferencia de lo que ocurre ya en el siglo XVIII, estamos en una época que aún entiende la obra literaria como bien común susceptible de ser alterado anónimamente en función de determinadas circunstancias de tiempo y lugar, lo que dificulta o no siempre hace posible la distinción entre recreación de autor y refundición de mano ajena, lícita a la sazón². Ello reviste un interés especial si se recuerda el caso específico de «obras comprometidas por su carácter satírico, político o religioso»³, difundidas casi exclusivamente en forma manuscrita en un momento de fuerte presión censora. *El Crotalón* es una de ellas.

Si aquí puede hablarse de reescritura es porque nos hallamos ante una suma de cambios, cambios de envergadura, incluso alternativos, y no sólo variantes episódicas, concretas —aunque éstas también existan. En el caso presente, la comparación interna de los textos completos ofrece garantías de la prioridad cronológica de R sobre G, fundamentada en errores y arrepentimientos, añadidos, correcciones y tachaduras incorporadas o no al nuevo texto, cambios estilísticos, ideológicos, etc. G es al final una versión más cercana a la voluntad última del autor; pero eso no autoriza a ignorar que la última voluntad no siempre es la más acertada para todos desde el punto de vista estético; disminuye errores, pero también puede —como aquí ocurre— introducirlos, y puede —como es el caso— incurrir en autocensura ideológica. Es decir, el texto “definitivo” para el autor no tiene por qué ser en todos los momentos el óptimo, ni los textos alternativos permiten decidir sin reservas entre estados “auténticos”. Bien es cierto que la censura parece aquí mayoritariamente decidida por voluntad propia y no por imposición externa⁴, si es que cabe hablar de autocensura sin interferencias exteriores. Pero eso no hace sino complicar el problema. Estamos sin duda ante un caso relativamente infrecuente en el periodo, el de correcciones de autor en el interior de copias manuscritas, y no la circunstancia más general de variantes establecidas en el paso del manuscrito al impreso preparado por el autor⁵. Es habitual que el autor modifique su escrito en el proceso de creación literaria, pero sus correcciones, que suelen hacerse en un espacio de tiempo no largo, se detectan sólo si se conserva el borrador autógrafo, lo que en este caso es muy difícil de asegurar con los datos disponibles. «La edición crítica de un texto con variantes de autor plantea problemas parecidos a los de las tradiciones refundidas»⁶. Si las regresiones no son frecuentes en crítica textual es que el autor corrige sobre una redacción inmediatamente anterior, y en esa circunstancia se encuentra *El Crotalón*. Por otra parte, cuando no hay errores comunes es más difícil demostrar que sólo hay dos redacciones y no tres⁷, y aquí los errores comunes son escasos.

² A. Blecua, 1967-1968; y D. Catalán, 1978.

³ A. Blecua, 1983, pp. 201-202 y 215.

⁴ A. Blecua, 1983, p. 120.

⁵ A. Blecua, 1983, p. 214, y para lo que sigue, p. 217.

⁶ A. Blecua, 1983, p. 120.

⁷ A. Blecua, 1983, pp. 118-119.

El canto XVII contiene la sátira anticlerical probablemente más feroz que escribió la prosa de ficción del siglo XVI⁸, más aún si pensamos en el tiempo en que el texto se compuso, en los albores de la Contrarreforma, justo en los años de cambio de reinado entre Carlos V y Felipe II, hacia 1556. El autor hace una selección amplia y fiel de pasajes de *El Banquete o los lapitas* lucianesco, pero, como es su costumbre, reorganiza formalmente al modelo: suprime, amplifica o añade material y, a veces, adapta el orden del original griego según su propio criterio, además de refundirlo estilísticamente. En este aspecto, el canto XVII de *El Crotalón* es también un buen ejemplo de reescritura ajena, de lo que sin embargo no me voy a ocupar aquí en detalle⁹. Sí es imprescindible recordar que Luciano, marcado por la herencia de la diatriba satírica menipea, crea una invectiva contra literatos y filósofos, a quienes venera también una recua de ricachones idiotizados; todo ello se convierte, en *El Crotalón*, en un ataque violento contra el clero castellano de su época, seguido por un vulgo mediocre y bienpensante, que supera en vigor satírico al modelo. Para la hispanización de la fuente es esencial la atención que el autor ha prestado a varias costumbres coetáneas y a una fiesta folklórica religiosa vigente en la Castilla del Antiguo Régimen, la de los cantamisas, cuya existencia, ya residual, alcanza todavía al siglo XX¹⁰. Sobre los riesgos de considerar los textos satíricos como documentos ya advertía A. Domínguez Ortiz: «Hay que desconfiar por sistema de los testimonios literarios, sobre todo si están escritos con intención satírica; con frecuencia insisten en pintar hechos anormales en razón de su misma rareza»¹¹. *El Crotalón* reelabora satíricamente y exagera, dándole nuevos significados, un texto muy anterior, del siglo II, por lo que hay que considerar con prudencia el posible carácter “documental” quinientista del episodio; pero eso no impide, como ocurre en otros cantos (concurso músico del canto I, banquete cortesano del canto V, fiestas monjiles en el canto VIII, carnestolendas en el canto XX), que el autor, gran aficionado a ello, transfiera a una fuente libresca detalles folklóricos representativos de una costumbre coetánea, y éstos cobran especial relieve si no tienen fuente conocida; en el caso presente, tres elementos poseen interés folklórico y etnográfico: el que la misa nueva entrañe una fiesta, banquete u ofrenda en honor del homenajeadado que cambia de estado; la fecha de la celebración (primer domingo de mayo); el cortejo que acompaña a los cantamisas en el camino de ida y vuelta de su casa a la iglesia, compuesto por

⁸ «No hay sátira más venenosa que la contenida en el 17º canto de este *Crotalón*», decía Arturo Farinelli, 1936, p. 40.

⁹ Es asunto transitado desde hace décadas. Si Luciano ya alcanzaba el culmen de sus habilidades literarias a base de invertir paródicamente una de las obras maestras de la historia del diálogo, *El banquete* platónico, «Gnophoso» realiza aquí una nueva inversión actualizadora e hispanizadora del modelo y en muchos aspectos supera su fuerza satírica: la invectiva lucianesca contra literatos y filósofos se torna una de las parodias más violentas del Renacimiento castellano contra el clero. Para las fuentes de este canto de las que ahora no voy a ocuparme, véanse Stanley. E. Howell, 1948, pp. 102-167 (éste sólo las lucianescas); John M. Sharp, 1949, pp. 583-607; y Ana Vian Herrero, 1982, vol. III, pp. 372-390, notas al canto XVII. A esta misa nueva se refiere Julio Caro Baroja, 1980, p. 56, nota. Kenneth R. Scholberg, 1979, p. 98, conjetura, sin estudiarlo, su interés folklórico, y remite (pp. 96-101) a varios textos donde se denuncia la vida licenciosa de los clérigos.

¹⁰ Se ha visto en esta misa nueva un carácter de documento folklórico de una costumbre festiva vigente en la actualidad: ver José Manuel Pedrosa, 1993.

¹¹ Antonio Domínguez Ortiz, 1973, p. 88.

clérigos y juglares que cantan y tocan instrumentos; todos ellos son comunes a otras misas nuevas quinientistas y, con las adaptaciones que el tiempo introduce, están presentes en una celebración tradicional que puede rastrearse todavía hoy en un área geográfica castellano-leonesa (provincias de León, Palencia, Burgos y Sur de Cantabria), donde aún se celebran misas nuevas asociadas por lo general a la escalada ritual de los *mayos*¹².

En la época en que *El Crotalón* se escribe, si creemos a Juan de Arce de Otálora, una misa nueva es, ateniéndose a ciertas normas, festejo mal visto pero tolerado:

PINCIANO.— ... en tan solene fiesta como ésta tienen licencia de hacer cualquier burla, con tal que no sea muy pesada [...], que ésta es como fiesta del Día de los Inocentes, donde pasa todo y los más ruines mandan más. Si no, mirad cuál paran al misacantano y a su padrino. (*Coloquios de Palatino y Pinciano*, pp. 1355-1356)¹³

Probablemente las misas nuevas se celebraran a lo grande sólo en casos de cantamisas pudientes, pues eso es lo que ocurre en este y en el texto de Arce de Otálora. En *El Crotalón*, el joven aspirante, llamado Zenón, es hijo de un cambiador rico; con motivo de su ceremonia de investidura al sacerdocio se reúnen al banquete amigos y familiares del homenajeado: de un lado los clérigos, de otro los casados con sus mujeres. Dice el texto:

GALLO.— [...] y para esto el padre, de su parte, convidó todos sus parientes, vezinos y amigos, juntamente con sus mugeres, y el misacantano, de su parte, llamó a todos sus preceptores que habían sido de las ciencias, gramática, lógica, philosophía y theología; y después con éstos convidó a todos los curas y beneficiados casi desta ciudad que eran muchos, y con éstos había dos religiosos de cada orden.

¹² Para los testimonios antiguos tiene especial interés la misa nueva descrita en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora, 1995; y para las que perviven residualmente en la actualidad véase Pedrosa, 1993 (para *El Crotalón*, ver pp. 251-253). Remito también a las notas al texto en mi ed. de 1982 y otros testimonios añadidos en las notas complementarias de una nueva edición preparada para Biblioteca Clásica de Barcelona.

¹³ En estos *Coloquios* se conserva la mejor relación circunstanciada de una misa nueva que conozco en la literatura estrictamente coetánea de *El Crotalón*, de elevadísimo valor etnográfico y literario, por lo que se han cotejado al detalle las informaciones; pero hay diferencias entre los dos textos: el tono de Juan de Arce de Otálora es sobre todo descriptivo, y se acaba cuando dejan «al señor obispo y a su gente sentados a las mesas» (p. 1369). «Los manjares serán buenos patos y sopas y carnero y vaca y mostaza y vino en abundancia, y tras ello, el escote y ofrenda. Las ceremonias serán muchos cantares bermejos y pullas que se dirán de una parte a otra» (p. 1371). *El Crotalón*, en cambio, no desarrolla apenas los preliminares de la fiesta, aunque aporte datos muy valiosos; empieza justamente donde el otro acaba y, centrándose en el banquete de celebración, crea un pastiche literario y la parodia más violenta de todo el diálogo. Los dos testimonios son pues, en buena parte, complementarios. Algunos ingredientes de esta fiesta de *El Crotalón* se pueden apoyar por tanto con la descripción coetánea de Juan de Arce de Otálora (y viceversa): el homenaje al que cambia de estado: «mirá qué limpia y enramada tienen la capilla y el altar» (*Coloquios de Palatino y Pinciano*, p. 1366); se alude al banquete en varias ocasiones (pp. 1265, 1348-1349), al exceso de bebida (p. 1354), al regocijo (pp. 1324, 1353), a las actividades literarias de tipo grotesco (p. 1349), a la imposibilidad material de hallar ya en las vísperas posada y comida en la comarca (pp. 1324-1325). Véase también más abajo.

MICILO.— Yo nunca vi compañía de tanta santidad. (p. 488)¹⁴

Interesa resaltar el tono general —dentro de un ámbito castellano— que quiere dar el autor al relato, para no identificarlo a propósito con una ciudad concreta. El ritual era ocasión de diversos regocijos, pantomimas y mojigangas que incluían, o podían incluir, los elementos de escarnio, entre ellos, como veremos aquí, sermones grotescos, canciones lascivas, danzas obscenas, paseos paródicos¹⁵, todo ello de interés para los orígenes del teatro y prohibido con seguridad, por lo menos, desde el Concilio de Aranda (1473); de todos modos, la costumbre festiva inquietó a autoridades civiles y religiosas desde mucho antes y hasta muy tarde, pues las prohibiciones de poco servían¹⁶. Varios entretenimientos descritos en la fiesta de *El Crotalón* carecen de

¹⁴ Las referencias al texto se hacen por mi ed. de 1982, vol. II, indicando la página entre paréntesis. En los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora se cuenta que no hay misa en toda la comarca «porque son idos todos los clérigos a una misa nueva» (p. 1265, de nuevo en p. 1366), ni incluso hay cura que ayude a bien morir a un desahuciado (p. 1305). La disposición de las mesas de *El Crotalón* coincide también con la que se describe en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, p. 1370.

¹⁵ La misa nueva duraba tres días: «Por eso ved si os determináis a cantar misa y darnos unos tres días buenos, como se los llevarán estos padres...» (*Coloquios de Palatino y Pinciano*, p. 1361). «... os hago saber que salí por el lugar y fui en casa del misacantano que ha de ser mañana, y hallé más de treinta clérigos y sacristanes cenando a una mesa con todo el regocijo y gasajo del mundo, diciéndose muchas de las pullas y cantando mil cantares y bebiendo *de autam*, que parecía bodegón de alemanes o de locos. Ahí han cenado muchas más morcillas y pies y manos que nosotros, y menudillos de tres o cuatro bueyes, con mucho almodrote y vino hasta no más, que era para alabar a Dios verlo.» (*ibid.*, p. 1349). La comida colectiva ha de ser bendecida antes por el misacantano: «PALATINO.— [...] ¿No veis aquellos cestos de pan y roscas que sacan de casa del misacantano, y aquellos cántaros de vino? Parece que se lo viene a ofrecer o presentar. PINCIANO.— Debe ser así, o tráenlo para que lo bendiga antes que se ponga a la mesa, que así lo he visto usar en semejantes casos» (p. 1369). El día de celebración ha de ser domingo, puesto que se habla de «mañana» y se dice en la víspera que es «sábado y día de Nuestra Señora» (*ibid.*, p. 1265). Hay muchas referencias a los bailes y regocijos que acompañan al misacantano (*ibid.*, pp. 1350, 1353), en procesión (*ibid.*, p. 1365): «PINCIANO.— Perdido habemos parte de la procesión, que ya llegan a la iglesia. PALATINO.— Ahí suele ser el mayor regocijo. Lleguemos a ver esta danza de espadas, que es cosa nueva esta danza, y el oropel destos zagales no debe salir sino en semejantes fiestas y en las del Corpus Christi.» (*ibid.*, p. 1365). Tras la misa «ya se vuelve a juntar la danza y las gaitas» y lo acompañan hasta su casa (*ibid.*, p. 1368); antes «dará el misacantano otra vuelta a la iglesia para los que no han ofrecido» (*ibid.*, p. 1368). «... que le sacaron [al misacantano] con danzas de su casa y le volvieron con muchos cantares, diciendo mil cosas y haciéndole mil burlas» (*ibid.*, p. 1350); «... deben de ir los más locos della [de la fiesta] a despertar al misacantano y al padrino, que anoche oyó yo concertar esta alborada» (*ibid.*, p. 1353). Como apoyo suplementario a los excesos de las misas nuevas, véase el villancico burlesco incluido en el *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, ed. José Romeu Figueras, 1965, n.º 380, pp. 452-453, donde un misacantano de aspecto mojigato y manso «sabe más de un engaño», «bebe más que botiller / ni francés ni italiano» y cuenta con un padrino «que de un buen odre de vino / y de un perril de tocino / le sabrá bien dar la mano». El refranero registra, por su parte, la inclinación de los sacerdotes a los convites gastronómicos: «*Paso de fraile convidado*. Por: largo y apresurado» (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, 1967, p. 719). Véase también más abajo.

¹⁶ La comisión de excesos en las misas nuevas se asegura, como tantos testimonios de orígenes del teatro, por prohibiciones conciliares, pues a la jerarquía eclesiástica y a las autoridades civiles preocupó desde fecha temprana la influencia de estas francachelas sobre el clero bajo y alto. En el conocido Concilio de Aranda (1473) se pretenden abolir diversas actividades, entre ellas las que se representan en este canto de *El Crotalón*: «... aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum (dum divina aguntur) ludi theatrales, larvae, monstra, spectacula, nec non quam plurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur, tumultuationes quoque et turpia carmina et derisorii sermones dicuntur...» (Adolfo Federico

equivalente en Luciano y, junto con los aportados por algún otro coetáneo, debieran tenerse presentes, como documentación indirecta, para imaginar algunos de los juegos burlescos que no hemos podido conservar. Por tanto, si bien los materiales del canto son librescos, el interés folklórico es alto, por responder también a varios rasgos de los festejos tradicionales de cantamisas atestiguados por otras vías.

Este canto es el más rico de todos en variaciones; puede afirmarse que tuvo no en la totalidad pero sí al menos en los lugares más significativos una doble redacción, motivada en parte por un intenso trabajo literario y estilístico de la fuente lucianesca, y en parte por razones ideológicas, de precisión de pensamiento y de autocensura; esta última, en cualquier caso, poco eficaz en el logro de un texto inocuo para los censores. De todos modos la obra era impublicable. Pero al autor le bastaba seguramente, como a otros de su tiempo, con la lectura asegurada de su pequeño o gran círculo de amigos y entendidos.

Veamos unos ejemplos significativos de esa variación refundidora; no son todos los que hay, pero sí los mejores.

1. El primero comienza en el mismísimo argumento del canto:

En el decimoséptimo canto que se sigue el auctor, imitando a Luciano en el diálogo llamado *Convivium philosophorum*, sueña haberse hallado en una misa nueva, en la cual describe grandes acontecimientos que entre clérigos en ella passaron. (1ª redacción, ms. R, p. 511)

En el decimoséptimo canto que se sigue el auctor sueña haberse hallado en una misa nueva, en la cual describe grandes acontecimientos que comúnmente en semejantes lugares suelen passar. (Versión definitiva, ms. G)

Hay algunas alteraciones menores: la versión definitiva tiene interés en destacar el carácter habitual y consuetudinario de estas festetas, para el autor deleznable, frente a la denuncia más particular y específica que hacía la primera versión¹⁷. Pero mayor envergadura tiene un informe de la primera redacción que desaparece del texto definitivo: el título de la obra de Luciano imitada, *Convivium philosophorum*. No es el autor remiso a confesar su deuda al de Samósata, ¿por qué eliminarla de la redacción final en esta ocasión? El dato es significativo por permitir identificar la versión latina de Luciano que ha manejado. Erasmo fue literal al traducir al latín el nombre del opúsculo griego (*Simpósion é Lapízai*) desde la edición de 1514: *Convivium seu Lapithae*¹⁸. La responsabilidad de ese título de «Gnophoso» recae sobre la traducción de Jacobo Micilo (1538 y reediciones), que es la misma de Erasmo pero con un argumento añadido por el nuevo compilador, el helenista luterano Jakob Moltzer o Micilo, donde se alude de modo explícito a las querellas escolares de filósofos y teólogos¹⁹. Eliminar

Schack, 1885-1887, vol. I, pp. 107-108; Juan Tejada y Ramiro, tomo V, 1855, parte II, p. 6; Francisco Mendoza Díaz-Maroto, 1984, pp. 8-9).

¹⁷ Corresponde a la variante que afecta a *comúnmente ... passar* en G, con redacción distinta en R: «entre clérigos en ella passaron».

¹⁸ Ch. Robinson, 1969, p. 374, y texto en pp. 604 y ss.

¹⁹ *Luciani samosatensis opera...*, 1538, fol. 307 b. Para la demostración completa remito a mi trabajo en prensa (en *Iberoromania*), «Luciano reformista y latino en *El Crotalón*», § 4.

este título latino concreto, en una revisión autorial, sólo puede tener un motivo: borrar las huellas del traductor, no de Luciano, al que se menciona por activa y por pasiva a lo largo de todo el diálogo.

2. Cuando los dos interlocutores, el gallo y el zapatero, van a comenzar a tratar la cuestión, el gallo tiene un momento de falso arrepentimiento:

GALLO.— Por cierto, Micilo, mucho estoy arrepentido en haberte propuesto esa sacrílega tragedia, pues en ella hago ser públicos los desatinos tan excesivos que el vinático furor causó en aquellos religiosos juizios [añadido al margen: y hábito sacerdotal], lo cual más convenía ser callado y sepultado en el profundo del olvido, por haber acontecido en personas que habían de ser exemplo de templança, prudencia y honestidad, antes que ser yo agora relactor de las [tachado: deshonestas y] desvariadas furias que passaron entre su beber. Mal parece dar yo ocasión, con mi lengua, a que, habiendo tú plazer, te rías y mofes de aquella consagrada caterva que está en la tierra en lugar de la divina magestad. (R, p. 512)

GALLO.— Por cierto, Micilo, mucho estoy arrepentido en haberte propuesto esa sacrílega tragedia, pues en ello hago ser público el desorden y poca templanza con que esta gente consagrada toma semejantes ayuntamientos, los cuales les habían de ser vedados por sus perlados y jueces, y a éstos querría yo ser desto relactor, porque lo podrían remediar, antes que no a ti, porque en contártelo sólo doy ocasión,

con mi lengua, a que, habiendo tú plazer, te rías y mofes de aquella consagrada caterva que está en la tierra en lugar de la divina magestad. (G, pp. 486-487)

Hay, en el paso de R a G un caso de autocensura²⁰; pero hay más aspectos: en la primera versión el autor pone el acento en dos caras del problema, la afición al vino del estamento clerical y lo lamentable de hacer público un contraejemplo, aludiendo en el margen y subrepticamente («religiosos juizios y hábito sacerdotal») a la conocida noción erasmiana de «monachatus non est pietas»; la versión definitiva, al contrario, no considera el alcoholismo de los santos padres lo más digno de ser señalado, sino que hace una denuncia de tipo general, su «desorden y poca templanza con que esta gente consagrada toma semejantes ayuntamientos» y, sobre todo, pide medidas legislativas concretas a los jueces eclesiásticos: la prohibición. Se pasa por tanto de una crítica más costumbrista y tradicional, teñida de tipismo, a una denuncia político-social más reflexiva, propia por ejemplo de la actitud de un autor de memoriales.

3. Se describe la primera parte del rito que acompaña al cambio de estado del misacantano: los invitados, el domingo 1º de mayo, van a buscar a Zenón a su casa y lo acompañan a la iglesia mientras cantan y tocan instrumentos. Tras oír misa, vuelven a casa del iniciado para celebrar el banquete. Al explicar la disposición de los convidados, el autor vuelve a autocorregirse:

²⁰ Véase A. Vian Herrero, 1982, vol. I, p. 574; 1992, pp. 20-21; y 1994, p. 232.

... y a la otra mano estaba su padrino que era aquel Cleodemo, antiguo y honrrado varón, que fue cura del abogado de las estrenas. (R, p. 513)

... y a la otra mano estaba su padrino que era aquel Cleodemo, antiguo y honrrado varón, que fue cura de San Julián. (G, p. 489)

San Julián se asocia con el vino en testimonio de Correas (p. 269b): «San Xulián, guarda vino y guarda pan». Pero el predicado de R, «cura del abogado de las estrenas» (aquí 'aguinaldos o pagos en especie'), desaparecido de G, puede además considerarse un malicioso sinónimo local, al menos en área salmantina, si creemos a la información que da Covarrubias:

estrena es el aguinaldo y presente que se da al principio del año de aquellas cosas que son de comer, y se aperciben entonces para la provisión del año; [...] Y porque estos presentes, dichos estrenas, se hazían al principio del año, y cuando empeçaban a gozar enteramente de todos los frutos, se llamó *estrenar* el empeçar cualquiera cosa, que por otro término llamamos *encentar* [...]. En Salamanca me acuerdo que los que pregonaban el vino de alguna taberna cuando se encentaba la cuba, entre otras cosas que dezían invocaban a San Iulián de buena estrena.²¹

Según esto, se ha producido una asociación automática en la mente del autor: «San Julián» y «abogado de las estrenas» son lo mismo, lo cual puede atestigüarse al menos desde una de las serranillas («La moça de Bedmar») del Marqués de Santillana²².

Parece que la costumbre de la *estrena*, general en la Península y especialmente visitada por los sacerdotes y profesores mal pagados²³, cuando se refiere al vino —como es propio del padrino de nuestro misacantano—, se une en el calendario folklórico a su patrón San Julián, festejado el 9 de Enero y asociado en dicho calendario a la cuba de vino²⁴. La corrección de G no sería necesaria para quienes conocieran el hábito invocatorio folklórico, que disfrutarían con la malicia, pero puede ser pertinente si se quiere separar al borracho padrino de la práctica tabernaria salmantina, para asociarlo, sencillamente y de modo más aséptico, al nombre de una teórica iglesia.

²¹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1977, s. v.

²² «Entre Torres y Canena, / açerca des'alozar / fallé moça de Bedmar, / Sant Jullán en buen estrena»; véase Í. López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras Completas*, 1988, p. 9; modifíco la puntuación de los editores, que no anotan el 4º verso. Agradezco a Jesús Antonio Cid el recuerdo de este testimonio y a Antonio Cea la ayuda prestada para conocer diversos detalles de la biografía de San Julián y su calendario folklórico (véase más abajo, nota 24).

²³ Un solo ejemplo: en un informe de Alonso de Coloma, visitador real de la Universidad de Valencia de 1599, se explica cómo perjudica al funcionamiento universitario el bajo salario percibido por los profesores de gramática y retórica de la Facultad de Artes, que se ven obligados a atraer estudiantes por cualquier procedimiento, y dejan de castigarlos y enseñarles disciplina: «... porque sus maestros no azotan a los niños ni reprehenden a los mayores, como ellos esperan paga y strena no se atreven a los desabrir ni descontentar» (Tomo la referencia de Luis Gil, 1997, p. 390).

²⁴ San Julián vivió bajo Diocleciano y Maximiano y murió degollado el 9 de Enero de 309. Fue objeto con anterioridad de múltiples tormentos; el penúltimo de ellos consistió en sumergirlo, junto con otros 31 mártires en unas cubas de resina y pez que milagrosamente fueron apagadas (P. de Rivadeneira, *Flos sanctorum*, 1688, vol. I, p. 150). Ello puede explicar la asociación visual y folklórica de San Julián con la cuba —aunque el contenido sea distinto—, y la asociación de la fecha con la estrena del vino. Por su parte, la parroquia salmantina de San Julián, aún en pie en la ciudad y de la que quedan bodegas, fue enormemente popular y generó mucha devoción, lo que da pie a refranes, dichos, anécdotas, etc.

Sería, pues, otra forma cuca —y no tan automática como cabría suponer— de autocensura.

4. Los invitados ocupan sus lugares, no sin contienda. El guardián de San Francisco y el Prior de Santo Domingo, pese a lo esperable, no se pelean por el lugar porque «mucho antes con ellos se consultó y diffinió» (p. 490)²⁵; sin embargo, sí hay un rifirrafe entre el cura de San Isidro y el de San Miguel: el primero es de más edad y preferido del anfitrión; el de San Miguel, preterido, amenaza con irse. La escena se adorna con la siguiente variación:

... se levantó en pie el de San Miguel porque
era preceptor de gramática y presumía de
philósopho y dixo... (R, p. 513)

... se levantó en pie el de San Miguel
porque presumía de philósopho y dixo...
(G, p. 490)

La versión definitiva, limitando la especialidad del cura de San Miguel a la filosofía²⁶, quita hierro a una polémica áspera de aquellos años: los gramáticos eran, en la estimativa social, probablemente el escalón más bajo de la docencia y el saber; si ese personaje, que enseña las letras latinas rudimentarias, presume de filósofo, quizás se alude a la interminable contienda de especialidades que sacudió a los ambientes científicos de la época: «La imposibilidad de promoción social tuvo por consecuencia, [...] que la “gramática” tan solo se considerase propia de espíritus apocados o de gznápiros humildes, dispuestos a conformarse con cualquier mísero salario y sin el menor ánimo de mejorar el estado, tanto en el plano económico como en el intelectual»²⁷. Este cura de San Miguel, que naturalmente no se va del convite, sea o no gramático injertado en filósofo, come en seguida «con insaciable agonía» a la vez que se guarda en una talega y entre sus propias ropas, alimentos, cubiertos y utensilios. Frente a esa situación, el humanismo reivindicaba, con la dignificación de retórica y gramática, nuevas avenencias en la polémica eterna entre retórica y filosofía²⁸.

²⁵ Heredan la burla sobre las precedencias en el asiento otros admiradores de Luciano; Alfonso de Valdés reprende esas discordias en varios lugares de sus diálogos, y zahiere en un caso con humor negro: Caronte ordena las almas para pasar definitivamente a la otra orilla y coloca a un buldero, un cartujo, varios filósofos, y un franciscano, que quiere la preeminencia de lugar sobre un dominico en la barca infernal: «CARÓN.— [...] Ea, pues, sentaos todos y començad de remar. ÁNIMA.— Mira, Carón, que se me pone éste delante; sé que los frailes de San Francisco siempre solemos preceder a los dominicos» (Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, 1993, p. 198). Tiene especial interés el hecho de asociar la burla de los asientos a la misa nueva en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, donde también hay dos mesas: «PINCIANO.— Habrá segunda mesa, como entre frailes, o debe de haber otro comitorio, sin éste. [...] PALATINO.— Aquella mesa redonda debe ser para los curas más ancianos, por que no tengan diferencia sobre la prehemencia de los asientos. PINCIANO.— Mal pecado, así debe ser, que hasta las aldeas debe llegar esta dolencia. [...] PALATINO.— La otra [mesa] chica de más arriba debe ser para solo el misacantano y padrino y predicador. PINCIANO.— Claro está; ¿no veis el dosel y tálamo? Todo aquel lado es para el tribu sacerdotal; estotro para acá, para el concejo y homes buenos» (p. 1370).

²⁶ En G el cura de San Miguel es filósofo y el preceptor de gramática es Zenótemo o Zenótemis; no mezcla, pues, las disciplinas, como sí hace la primitiva versión con el primero de los mencionados.

²⁷ L. Gil, 1997, p. 282; véanse también pp. 229-250.

²⁸ Paul Oskar Kristeller, «La filosofía y la retórica de la Antigüedad al Renacimiento», *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, 1993, pp. 283-344, en especial p. 323: «Los *studia humanitatis* incluían la gramática, la poesía, la historia, la filosofía moral y la retórica. En tanto que labor de los humanistas, la

5. Aparece de forma inopinada el cura de San Nicolás, Alcidas, sin ser invitado, y en tono desvergonzado y burlón recrimina a los anfitriones la descortesía, paseándose por en medio de las mesas, cogiendo las mejores viandas de los platos; el texto se expresa en estos términos:

Y así rodeaba en pie por todas las mesas mirando por los mejores manjares, como lo hazen los músicos chocarreros en los convites. (R, p. 515)

Todo esto hacía Alcidas mostrando querer regocijar la fiesta y dar plazer a los convidados, pensando él de sí mismo ser gracioso fingiéndose loco y beodo. Y así rodeaba en pie por todas las mesas mirando por los mejores manjares, como lo hazen los músicos chocarreros en los convites de fiesta. (G, p. 493)

Como es fácil observar, falta en R un significativo párrafo (*Todo ... beodo*), cuya función es en G suavizar de hecho la crítica, ya que Alcidas no está realmente borracho, sino que finge estarlo. El cambio hace también al personaje más complejo, o menos primitivo, dentro de su condición provocadora. Este añadido de la redacción definitiva no existe, además, en *El banquete* lucianesco. La comparación se "hispaniza", pues en Luciano se establece el símil con los escitas que van en busca del mejor pasto (*El banquete* 13); en *El Crotalón*, la alusión a los chocarreros coincide con la denuncia sempiterna de estos personajes festivos, muy presente en los escritores moralizadores del periodo, que de forma habitual los tildan de desvergonzados.

6. La desfachatez de Alcidas se manifiesta luego cuando desplaza su atención de la comida al vino; su paseo por en medio de las mesas tiene por objeto beber doblado. Todo le induce a decir malicias de bulto:

Y así, con el vino, començó a más salir de sí. Dezía malicias y atrevimientos en todos los que en el convite estaban. A Hermón, cura de Sancto Thomé, dixo que a cabo de su vejez echasse la manceba de casa que tenía diez años había, so color de moça; y a Éucrito, cura de San Dionisio,

Y así, con el vino, començó a más salir de sí. Dezía malicias y atrevimientos en todos los que en el convite estaban.

retórica se encontraba íntimamente relacionada con todos estos temas, y la retórica de los humanistas debe ser considerada parte integral de sus extensos intereses y actividades. [...] De igual modo, reclamaban la filosofía, sobre todo la filosofía moral, como parte de su campo de actividad y proponían combinar la elocuencia con la sabiduría, es decir, la retórica con la filosofía, para revivir de esta manera un ideal de Cicerón». Desde el siglo XIV comienza un proceso que culminará en el siglo XVI en los círculos humanísticos: la retórica y la gramática pierden paulatinamente sus lazos con la dialéctica y el *quadrivium*, en tanto que la filosofía moral se integra en las humanidades y se desvincula de otras partes más técnicas de la filosofía (*ibid.*, p. 325). La cuestión dio lugar a controversias variadas, pues los humanistas no eran filósofos profesionales, en particular en los campos de la filosofía natural y de la metafísica, tradicionalmente en poder de escolásticos y aristotélicos (*ibid.*, pp. 335-337).

dixo que si pensaba llevar al otro mundo los cien ducados que tenía dados a Aristéneto a cambio. Mofaba de aquellas copas de plata, messas, sillas, tapices y grande aparato llamando a Aristéneto el grande usurero; engrandecía con malicia su grande ingenio y industria pues por su buena solicitud tenía por el cambio tan grande hazienda y riquezas habiendo sido poco antes muy pobre. Y Aristéneto, ya mohino y afrontado, mandó... (R, p. 516)

Mofaba de aquellas copas de plata, messas, sillas, tapices y grande aparato llamando a Aristéneto el grande usurero; engrandecía con malicia su grande ingenio y industria pues por su buena solicitud prestando y cambiando había adquerido tan grande hazienda.

Y Aristéneto, ya mohino y afrontado, que lastimaban los donaires, mandó... (G, p. 493)

La omisión es aquí transparente: entre «estaban» y «Mofaba», un párrafo que denuncia la lascivia de uno de los clérigos y los tráfigos financieros de otro desaparece por entero en la redacción definitiva. Cambia también la redacción desde «prestando y cambiando ... donaires» de G por un texto alternativo: si la redacción primitiva enfatiza la pobreza inicial del usurero, la última versión quiere justificar mejor el comportamiento del anfitrión Aristéneto, pues los «donaire» no son inocentes, sino ofensivos.

7. La provocación de Alcidas va subiendo progresivamente de tono, y las injurias se extienden a cada grupo de comensales:

Pero de cada momento se fue empeorando, diziendo injurias a los frailes, y después, passando a los casados, vituperándolos en sus mugeres, dixo delante del rico Menedemo a su muger que quién le había dado más faldrillas, Demócrito, cambiador su amigo, o Menedemo su marido; de lo cual la dama se afrontó mucho y Menedemo recibió grande injuria. Y así Aristéneto, pensándolo remediar y que le haría su amigo, mandó dar muy bien a beber, porque pensó que así no le afrontaría más. Y por esta causa... (R, p. 516)

Pero de cada momento se fue empeorando, diziendo injurias a los frailes, y después, passando a los casados, los afrontaba y vituperaba en sus mugeres.

Y así, pensándolo remediar Aristéneto dándole muy bien a beber, y que con esto le haría su amigo... (G, p. 494)

Dos comportamientos llaman la atención en este doble fragmento: en la primera versión hay una redacción distinta y un pasaje largo que G ha suprimido: esencialmente, la denuncia del adulterio de la mujer de Menedemo, comprada por el cura Demócrito a base de *faldrillas*, 'faldas interiores'. El fragmento omitido no es copia fiel de Luciano, pero sí puede estar sugerido por otro pasaje de *El banquete* 32²⁹,

²⁹ El episodio contenido en la primera redacción (R) puede ser otra sugerencia de Luciano, procedente de la pelea entre Zenótemis y Cleodemo: «En cuanto a ti, Cleodemo, te entendías con la mujer de Sóstrato, tu

y en cualquier caso concuerda bien con los motes desvergonzados anejos, al parecer, a estas celebraciones. En la última parte del ejemplo vemos cómo la redacción final es más sintética y menos premiosa que la de la primera versión. Dos móviles, pues, guían a los cambios de estas líneas: el ideológico y el estilístico.

8. El anfitrión Aristéneto, con una perspicacia digna de mejor causa, se dispone, pues, a neutralizar al bárbaro Alcidas a base de vino. El cura dipsómano ve entonces una ocasión de oro para ofender, con un brindis, nada menos que a la anfitriona y madre del misacantano:

— Señora Magencia, muger de nuestro huésped Aristéneto y madre de Zenón nuestro missacantano, yo bebo a ti; y mirad, señora, que habéis de beber otro tanto del vaso que yo bebiere so pena que, no lo cumpliendo, no hayas más hijo, y si lo cumplieres, por la bendición de mi San Nicolás habrás un hijo fuerte, gentil hombre sabio como yo. Y alzando la copa bebió della casi un azumbre; y luego, estendiendo el brazo, la daba a Magencia diziéndola que si no bebía que caería en la maldición.

Y Magencia, encogiéndose con gran vergüença, rehusó el vaso con algún miedo que Alcidas no la afrontasse. Y los convidados, teniéndole, hizieron por apartarle afuera, pero él juró por sus órdenes que si no daba un fiador que bebiesse por ella, que se lo había de derramar a cuestras. Y el cura de San Miguel, que era un gran bebedor, dando a entender que lo hacía movido de piedad, dixo que él quería beber por ella. (*R*, pp. 516-517)

— Señora Magencia —que así se llamaba—, yo bebo a ti; y mira que has de beber otro tanto del vaso como yo bebiere, so pena que, no lo bebiendo, se arroxe lo que quedare sobre ti.

Y alzando la copa bebió della casi un azumbre; y luego la mandó tornar a henchir, y estendiendo el brazo la dio a Magencia, diziéndola que si no bebía incurrería en la pena puesta y que la habrá de executar.

Y Magencia, encogiéndose con gran vergüença, diziendo que no acostumbraba beber, rehusó el vaso con miedo que Alcidas no la afrontasse; y temiendo lo mesmo los convidados trabajaron por le apartar fuera, pero él juró por sus órdenes que si no daba un fiador que bebiesse por ella que se lo había de derramar a cuestras. Y el cura de San Miguel, que alcançaba buena parte deste menester, se levantó y dando a entender que lo hacía por defender a la señora huésped y impedir que no la afrontasse Alcidas, pues éste se levantó de su lugar y saliendo en el medio de la sala dixo a Alcidas:

— Dame acá la copa, que yo quiero cumplir por la señora Magencia. (*G*, pp. 494-495)

El extenso brindis paródico tiene doble redacción: la copia más antigua incluye una malicia del rijoso Alcidas que se omite en el texto definitivo, donde la amenaza del

discípulo, y cuando te cogieron sufriste los más humillantes castigos.» (*El banquete* 32, en Luciano, *Obras*, I, 1981); (S. E. Howell, 1948, pp. 113-117).

cura a la dama es más inocente, pues se limita a tirar eventualmente el vino de la copa encima. Podría interpretarse la desaparición como una forma de autocensura ideológica, pero el asunto parece más complicado que eso. Hay un brindis análogo en Luciano (*El banquete* 16): Alcídante, borracho, insta a Cleántide, la novia, a beber, so pena de no tener un hijo, o de no tenerlo tan bien parecido como él mismo; ilustra igualmente la amenaza mostrándose semidesnudo, como aquí veremos en seguida que hace también su homónimo. La razón última de los cambios es a mi ver literaria: en la versión definitiva no sólo se ha separado el autor de la fuente —a la que a su vez él parodia— al eliminar la amenaza obscena de Alcídante, sino que Magencia responde con más tino y de forma más compleja; se evitan repeticiones de estilo (el cura de San Miguel «que alcançaba buena parte deste menester»); el narrador especifica mejor las razones y los movimientos de este cura de San Miguel (recordémoslo: el que presume de filósofo), para hacerse valedor de la dama; se añade también al final el estilo directo y se prescinde de narración. Los motivos de reescritura dominantes son, pues, literarios, aunque el resultado, apartándose de la sugerencia de Luciano, sea también ideológicamente más suave.

9. El cura de San Miguel bebe, en efecto, por la dueña, y ello es ocasión de nuevas barrabasadas pues, a diferencia del resto de comensales, Alcídante considera que el fiador no ha cumplido como debía; su actuación se produce con distinto aspecto físico en cada una de las versiones:

Y levantándose en pies, todos los pechos y zarahüelles desabrochados de manera que casi todo estaba desnudo, que se le parecían las partes vergonçosas, tomó el vaso en sus manos y afirmando con juramento que no había cumplido el fiador, amagó para mojar con el vino que quedaba a Magencia. Y el cura... (R, p. 517)

Y levantándose en pie, todos los pechos desabrochados y perdido el bonete de la cabeça, tomó el vaso en sus manos y afirmando con juramento que no había cumplido el fiador, amagó determinado de arroxar sobre Magencia lo que en el vaso quedó. Pero el cura... (G, p. 495)

La primera redacción aumenta la nota obscena al describir el aspecto de Alcídante, semidescubierto no sólo de cintura para arriba, sino también para abajo; tal circunstancia, edulcorada en el texto definitivo, se explica como autocensura precavida, pero también como despego de la fuente, pues el semidesnudo de Alcídante se corresponde con el del personaje lucianesco correlativo: Alcídante, en *El banquete* 16, ilustra asimismo la amenaza a la novia Cleántide mostrándose de igual guisa. La variación de la parte final del fragmento indica también reescritura estilística, a favor de una mayor eufonía en el ritmo de la frase de la versión definitiva.

10. El enfrentamiento, parodia de uno caballeresco, entre Alcídante y el cura de San Miguel acaba en pelea, primero entre los dos, después entre los dos bandos que ambos contrincantes generan:

Luego viérades las hazes de ambas partes revueltas. (R, p. 517)

Luego viérades las hazes de ambas partes revueltas, porque los unos favoreciendo a Alcidas, y los otros al cura de San Miguel que no había quien los pudiese apartar. (G, p. 496)

Los dos textos continúan explicando la toma de partido de los curas a favor de uno u otro de los litigantes, lo que procede, no textualmente, de una escena similar en Luciano, *El banquete* 43-44. La amplificación aclaratoria de la versión definitiva que se acaba de leer, seguramente nace también de Luciano, lo que puede servir para no pensar que la versión primitiva es siempre más fiel al modelo que la definitiva, pues ello es una norma de tipo general en el conjunto del diálogo no sin excepciones, sobre todo en este canto.

11. La división entre escuadrones clericales se precisa de muy distinto modo:

Porque contra Alcidas se levantaron Hermón, cura de Santo Thomé, y Éucrito, cura de San Dionisio, porque estaban injuriados de las afrentas que les había dicho, y también Eustochio, cura de San Martín, porque le había dicho Alcidas que si había acabado de jugar el asegur y afilador que su padre le dexó de la carnerería; y así, éstos, se levantaron llevando los manteles tras sí. Y en favor de Alcidas se levantaron el cura de San Juan y el cura de Sancta Marina, y el cura de San Pedro y el sacristán de San Miguel. MICILO.— ¿Que también estaba allí el sacristán de San Miguel? Yo seguro que no faltasen voces.

GALLO.— Allí vino con grande importunidad, que en una silla le truxieron porque estaba enfermo. (R, p. 518)

Porque contra Alcidas se levantaron Hermón, cura de Santo Thomé, y Éucrito, cura de San Dionisio, y Eustochio, cura de San Martín, porque a todos había injuriado con sus donaires.

Y, por el contrario, en favor de Alcidas, por ser sus vezinos y amigos viejos, se levantaron el sacristán de San Miguel y el cura de San Juan, y el cura de San Pedro y el cura de Santa Marina.

MICILO.— ¿Que allí vino el cura de San Pedro? ¡No faltarían gargajos y importunidad con su vejez!

GALLO.— Allí vino con asco y desgracia de todos, que en una silla le truxieron porque estaba muy enfermo. (G, p. 496)

De nuevo una redacción distinta en R para todo el párrafo, donde se precisaba mejor el contenido de la afrenta a Eustochio (ser injuriado por hijo de carnicero), se cambiaba la intervención denigratoria de Micilo, y el personaje denigrado (el vociferante sacristán de San Miguel). Hay, parece, razones personales de autor —que se me escapan y tampoco se encuentran en la fuente— para a través de las figuraciones de Eustochio y del sacristán de San Miguel vapulear a personajes concretos en quienes sin duda está pensando, en términos reales o analógicos. El texto definitivo prescinde de la alusión a Eustochio, esa venganza verbal tan concreta, y se instala en la injuria genérica y colectiva, menos comprometida, tintada —eso sí— de un sutil matiz, el enfrentamiento entre jóvenes y viejos; en cuanto a la nueva intervención denigratoria, se trata ahora de un cura viejo y carcamal, el de San Pedro, que produce asco por sus escupitajos. En este momento el texto definitivo se ha apartado de *El banquete* para

introducir un párrafo de otro simposio lucianesco descrito en *El Gallo* 10-11, donde un filósofo anciano e inválido, llamado Tesmópolis, produce el mismo disgusto a Micilo por gemir, toser y escupir. De nuevo la última versión vuelve a ser más fiel que la primera al modelo helenístico.

12. Tras la pelea general comienza una nueva fase de la fiesta, la de las canciones obscenas habituales en tales circunstancias, sin ningún parecido con la fuente, ya que Luciano prefiere explotar antes el absurdo que la obscenidad. Y así Zenótemo comienza a cantar «una ensalada en romance y latín que necesitaba a que las damas cerrassen las orejas y aun los ojos por no ver pervertida la gravedad de tanto maestro» (p. 497), uno de los *turpia carmina* que denunciaba el Concilio de Aranda³⁰. La costumbre es calificada en la versión definitiva:

Y así acabando Zenótemo su canción prosiguió el cura de Santisidro con toda su vejez un cantar que no hay lengua tan desvergonçada que fuera de allí le pueda referir.

En esto había en la sala mucha paz... (R, p. 518)

Y así acabando Zenótemo su canción prosiguió el cura de Santisidro con toda su vejez un cantar que no hay lengua tan desvergonçada que fuera de allí le pueda referir.

MICILO.— Maldita sea costumbre tan mala y tan corrupta y deshonesta, y tan indigna de bocas y lenguas de hombres que han de mostrar la regla del buen hablar y vivir. No se debrían en esto los perlados de descuidar.
GALLO.— En este tiempo había en la sala mucha paz... (G, pp. 497-498)

Es fácil observar esta vez que el interés formal del autor es recordar que la obra es un diálogo. Se vuelve a percibir como constante el intento de mejorar literariamente el texto final. A la vez, lo que convierte el pasaje en dialogado es un sermón moralizante del zapatero, pues los dos interlocutores (la voz del autor) coinciden en pensar que estas francachelas clericales habrían de ser suprimidas por los jueces eclesiásticos.

13. Mientras Alcidamas duerme temporalmente la mona, la paz que se instala en la sala es, naturalmente, sólo una efímera tregua. Otro cura, Diónico, maestro de capilla de la iglesia mayor, y seis compañeros comienzan a bailar y cantar canciones soeces protagonizando uno de los cuadros satíricos más duros de todo el canto:

³⁰ Para la confirmación de actividades literarias burlescas en estos jolgorios, véase Juan de Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano*: «PALATINO.— A mí no me han hecho de falta [los locos] sino un real que me sacó uno copleando en mi lugar, en una misa nueva» (p. 69); y en la misa nueva que viven los interlocutores: «... con que les prediquéis un sermón por la parte que tenéis *De aulis* y del Monte Jocundo»; «... y dicen que ha de predicar mañana un sermón incestuoso y profano y echar unas bulas» (ambas *ibid.*, p. 1349).

Y después celebrando la fiesta que dizen de los matachines hazían puestos y visajes tan desvergonçados y sucios que aún acordándome estoy por vomitar. Porque en el proceso de su danza se desnudó el maestro Diónico hasta quedar en carnes y vinieron los compañeros a poner sus bocas, rostros y manos en partes y lugares que por reverencia del sacerdocio de que eran todos señalados no lo quiero dezir, y aun no me querría acordar. (R, p. 518)

Y después celebraron la fiesta de los matachines: hazían puestos y visajes tan desvergonçados y sucios que aún acordándome agora estoy por vomitar. Porque

vinieron los compañeros a poner sus bocas, rostros y manos en partes y lugares que por reverencia del sacerdocio de que eran todos señalados no lo quiero dezir, y aun no me querría acordar. (G, p. 498)

La *fiesta de los matachines*, sin equivalente en Luciano³¹, se convierte en una versión más escabrosa o menos inocente que la estudiada por E. Cotarelo y ya descrita por Covarrubias y *Autoridades*, aunque coincide en parte con esas definiciones:

matachín. Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre cuatro, seis u ocho, que llaman los matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire.³²

Hay varios testimonios de su existencia en la literatura del periodo³³. E. Cotarelo documenta en varios países románicos durante los siglos XVI al XVIII la existencia, quizás de origen italiano, de estos juegos grotescos mudos, compuestos de danza bufa y

³¹ La llamada «fiesta de los matachines» recuerda —sólo en los movimientos del baile— a la danza del juglar egipcio en *El banquete* 18. En el modelo es un gramático quien habla y compone odas mezclando a Píndaro, Hesíodo y Anacreonte (*El banquete* 17). El nombre de Diónico también proviene de Luciano, pero la historia del médico del samosatense (*El banquete* 20) se convierte en la de un cura con inclinaciones homosexuales (*El banquete* 15). Aunque los cantos y bailes obscenos de los clérigos tienen relación con la citada obra de Luciano y con una danza hispana, es este tema habitual en autores anticlericales: en la Iª jornada del *Ragionamento* de Aretino, se describen con detalle dos fiestas de un convento de monjas; las religiosas, ya borrachas, entonan canciones eróticas, ejecutan bailes lascivos e introducen a las novicias jóvenes en variadas prácticas sexuales: véase Pietro Aretino, *Ragionamento. Dialogo*, 1988, I, I, pp. 80-86 y 100-109 (J. M. Sharp, 1949, p. 605).

³² *Diccionario de Autoridades*, 1963, s. v.

³³ Véase Emilio Cotarelo y Mori, 1911, pp. CCCVIII-CCCIV, donde pueden leerse numerosos testimonios literarios, entre ellos los que selecciono a continuación: «Hay otras invenciones y juegos ... que llaman matachines, los cuales, con invenciones semejantes y niñerías de danzas y juguetes que estranjeros traen para sacar dineros de la gente vulgar y popular, habían los buenos jueces y gobernadores de desterrar» (Francisco de Alcocer, *Tratado del juego*, 1559, fol. 306). «[...] otros, reventando de contento, hacen graciosos matachines»; «Y con los que llevando máxcaras de matachines o semejantes figuras, van por dentro dellas haciendo gestos, como si real y verdaderamente les pareciese que son vistos hacerlos por fuera, no lo siendo» (ambas en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, 1983, I, I, 8, p. 218 y II, III, 1, p. 744). «Y con aquel antifaz / de infernales querubines, / si se danzan matachines / no habrá menester disfraz» (Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento*, 1950, p. 308). En las referencias salta a veces más que el personaje del matachín, la sorpresa cómica que suscita: «Quedáronse atónitos de la repentina visión, y mirándose el uno al otro parecían matachines», y «quedáronse mirando las unas a las otras hechas matachines» (Juan de Luna, *Segundo Lazarillo*, 1988, pp. 331 y 378, respectivamente).

de mímica, que servían de pequeños intermedios o de finales en entremeses y mojjingas. De los testimonios conocidos se deduce su carácter popular y burlesco, y su frecuente asociación a las representaciones del ciclo de Antrujejo; estos danzarines no necesariamente están bien vistos por los personajes más severos, que los consideran ordinarios, pero no se dice que sean clérigos y nunca se alcanza la obscenidad con la que ejecutan estos sacerdotes de *El Crotalón*.

Por otra parte, la purga del texto definitivo de este fragmento es un ejemplo evidente de prudencia moral: significa ahorrar el detalle de que las obscenidades de los cantores al maestro de capilla se efectúan sobre un cuerpo ya desnudo. En seguida percibiremos que al «Gnophoso» que reescribe el texto, le preocupa sobre todo la ilegalidad de la fiesta de los matachines («sucía y desautorizada fiesta», G, p. 498), frente a la denuncia moral («deshonesta fiesta», R, p. 518) que primaba en su redacción anterior.

14. El criado de Hetémocles, cura de San Eugenio, entra en la fiesta para leer una carta de su amo ante los convidados. Hetémocles resulta ser otro afrentado por no haber sido invitado; hay doble agravante, según su punto de vista: el anfitrión está en deuda con él por haberle perdonado el pecado de usura *in articulo mortis*, y por haber publicado que no estaba obligado a devolver a sus acreedores una fuerte suma de ducados; puesto que la injuria ha sido pública, Hetémocles pide satisfacción pública. La carta es objeto de comentarios entre los asistentes:

Estando todos murmurando sobre la carta cada cual según su ingenio: los unos la loaban de aguda maliciosa, otros dezían ser necia, otros acusaban a Hetémocles de hombre glotón por se afrontar por no le haber convidado a comer. En fin, estando todos ocupados en esta diversidad de juicios, aunque la mayor parte y de los más cuerdos fue que fue escripta con ánimo de afrontar a Aristéneto; estando todos así entró en la sala... (R, p. 520)

Començaron todos a murmurar sobre la carta cada cual según su ingenio: los unos dezían que era aguda —a lo menos los amigos de Hetémocles— y dezían que era muy sabiamente escripta, que bien parecía ser de letrado; los contrarios dezían que no era muy cuerda y que era maliciosa, y acusaban a Hetémocles de hombre glotón y dezían que la había escripto como afrontado por no le haber convidado a la fiesta y comida. Estando todos ocupados en esta diversidad de juizios, entró en la sala... (G, pp. 502-503)

El pasaje se ha reordenado enteramente en la versión definitiva, y tal forma de proceder ha tenido aciertos y pérdidas: entre los primeros puede contarse el final, menos repetitivo; como muestra de las segundas puede verse la valoración efectiva de los juicios, mucho más sintética y eficaz en la enumeración caótica de la primera versión que en la calificación más premiosa del texto definitivo. Es probable que todo esté motivado, no obstante, por una convicción del autor manifestada al revisar el texto: en esas ocasiones en las que falta la cordura, sobra decir —salvo por antífrasis— que algún juicio se sustenta por «la mayor parte y de los más cuerdos»³⁴.

³⁴ Subyace en el pasaje la fuerte denuncia del incumplimiento de los confesores. Una crítica análoga en el *Decamerón* (Giovanni Boccaccio, *Il decamerone*, 1928, vol. I, 1, pp. 32-47): «Ser Cepparello con una falsa confessione inganna uno santo frate, e muorsi; ed essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato San Ciappelletto» (J. M. Sharp, 1949, p. 604). Véase Juan de Pineda: «Y plega a Dios

15. Cuando todavía están los ánimos revueltos por el enjuiciamiento de la carta de Hetémocles, entra en escena un juglar:

... entró en la sala uno de aquellos chocarreros que para semejantes cenas y convites se suelen alquilar, disfrazado de juglar y con un laúd en la mano; entró con un puesto tan gracioso que a todos hizo reír, y con graciosa industria comenzó a dar a todos plazer. (G, p. 503)

La descripción de lo representado es diferente, y en ella están implicadas diversas cuestiones:

Representó ingeniosamente en portugués el Sermón de la batalla de Aljubarrota, en el cual dixo cosas muy graciosas y agudas con la procesión del cuerpo de Dios. [A continuación, tachado:] Después que éste hobo representado su habilidad se salió y entró otro que por el semejante traía otra diferencia de agraciado disfraz y en la mano un laúd, y allí, ante todos representó un gracioso coloquio en cuatro lenguas: italiana, española, francesa y portuguesa, en el cual, con grandes donaires y entremeses, mostró un tema que propuso probar: que los italianos parecen sabios y sonlo, y los españoles parecen sabios y no lo son, y los franceses parecen locos y no lo son, y los portugueses parecen locos y sonlo. Fue juzgada por todos por ingeniosa esta representación.

Después, tañendo con su laúd comenzó en copla de repente a motejar a todos cuantos estaban en en la mesa por orden, comenzando del misacantano, padre y padrino, no perdonando frailes, ni clérigos, ni casados; y aunque a unos era gracioso y apazible, a otros fue en esto molesto y enojoso y aun injurioso, de lo cual reyendo algunos donaires se comenzaron entre sí a alborotar en tanta manera que dieron ocasión a que despertase Alcidas de su sueño y elevamiento profundo. (R, pp. 520-521)

Representó ingeniosamente la procesión que hazen los portugueses el día de Corpus Cristi y predicó el sermón que ellos suelen predicar el día que celebran la batalla del Aljubarrota.

Después, tañendo con su laúd comenzó en copla de repente a motejar a todos cuantos estaban en la mesa sin perjudicar ni afrontar a ninguno y, reyendo donaires, se comenzaron entre sí a alborotar en tanta manera que dieron ocasión a que Alcidas despertase de su profundo sueño. (G, p. 503)

La redacción final que describe el sermón de la batalla de Aljubarrota es más neutra que la más ambigua e inquietante de la versión primitiva, pues ésta da lugar a pensar

no se busquen confesores amigos de buena mesa, por que sean de buen absolver» (*Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, 1963, vol. I, Diálogo 1, p. 38).

que, en tal contexto, so capa de «cosas muy graciosas y agudas», caben la blasfemia o la irreverencia «con la procesión del cuerpo de Dios». La parodia del sermón portugués, ausente, como es obvio, del diálogo griego, es una floresta de facecias, en su mayoría antiportuguesas, de las muy frecuentes en el siglo XVI, que sirve aquí para ridiculizar la importancia que los portugueses conceden a sus victorias bélicas, en especial a Aljubarrota, contra los españoles (Juan I de Castilla). Dicho sermón, en serio, existió, y fue compuesto en 1545; fue su autor un lisboeta llamado Fray Francisco de Villadolencia, y sirvió para glosas humorísticas a las que «Gnophoso» debió de permanecer atento³⁵. Lo aquí aludido se atiende bien a esos *derisorii sermones* que prohíbe el Concilio de Aranda en las celebraciones de las misas nuevas.

Por otra parte, los chistes etnocéntricos referidos a naciones son constantes en la literatura del periodo, y explican esa facecia de la primera redacción eliminada en la reescritura ulterior, que se recoge, casi idéntica, en varios textos coetáneos como el *Floreto de anécdotas diversas*, el *Refranero* de Francisco de Espinosa, o los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora. Chistes etnocéntricos con las lenguas o con los hablantes extranjeros de una lengua pueblan los diálogos y el teatro renacentista; por mencionar sólo un ejemplo más cercano, recuérdense burlas análogas en el *Viaje de Turquía*³⁶. No hay que descartar que la inspiración proceda del modelo: también en Luciano aparece un bufón con acento egipcio (*El banquete* 18) que motiva una pelea con Alcídamente, en este caso por celos (*ibid.* 19). La anécdota del coloquio en cuatro lenguas ejecutado por un segundo juglar es inocente por demás en comparación con lo que está ocurriendo en esta misa nueva; su eliminación del texto

³⁵ El sermón portugués, glosado de forma humorística, fue editado modernamente por A. Paz y Meliá, 1890 (*Sermón de Aljubarrota* con las glosas de D. Diego Hurtado de Mendoza, en pp. 103-225). El título del viejo texto es *Sermon l hecho en Lisboa por Fray Francisco de Villado l encia, portugués, en Nuestra Señora de Gra l cia, vigilia de la Asunción, celebrando una Vic l toria que los portugueses hubieron de los Espa l ñoles tal día como éste en Aljubarrota, l lugar del Rey de Portugal*. Es de 1545, como puede leerse en las líneas que preceden al texto. Aclara su popularidad Marcelino Menéndez Pelayo, 1905-1907, vol. III, pp. 97-99. También se refiere a ello K. Scholberg (1979, p. 113): «De esto se puede conjeturar que se difundían en España como diversión popular versiones paródicas de los sermones que los portugueses solían predicar en el aniversario de su gran victoria nacional sobre los castellanos», y alega también otros textos de sátira antiportuguesa (*ibid.*, pp. 112-117).

³⁶ Es clara la condición proverbial del chiste etnocéntrico de la versión R; véanse estos testimonios: «Los franceses parecen locos y son cuerdos. Los españoles parecen cuerdos y son locos. Los italianos parecen cuerdos y sonlo. Los portugueses parecen locos y sonlo» (*Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico a mediados del siglo XVI*, 1948, p. 229). Francisco de Espinosa lo registra asimismo en su *Refranero* (1527-1547), 1967, p. 109: «El español parece cuerdo y es loco. El francés parece loco y es cuerdo. El portugués parece loco y lo es. El italiano parece cuerdo y lo es». También lo reproduce Juan de Arce de Otálora en una versión literaturizada: «PINCIANO.— [...] Otros hay locos de nación, como portugueses. [...] Lo más malo es que los franceses, segund dicen, parecen locos y son cuerdos, los italianos parecen cuerdos y sonlo, pero los portugueses parecen locos y sonlo. PALATINO.—Peor está eso. ¿Quién hizo esas combinaciones? PINCIANO.— La experiencia, que es *rerum magistra*, y por esto dicen acá que la locura vino a Castilla de Portugal.» (*Coloquios de Palatino y Pinciano*, p. 76). El mismo autor insiste sobre los caracteres nacionales en unas interesantes páginas (*ibid.*, pp. 981-982). Sobre chistes etnocéntricos con las lenguas o con los hablantes extranjeros de una lengua puede recordarse, entre otras muchas, la burla que hace el *Viaje de Turquía* (1980, p. 480), sobre la risa que produce entre los otomanos un cristiano que quiere hablar turco. Múltiples testimonios de las burlas entre naciones en Miguel Herrero García, 1966.

final se guía seguramente por el único propósito de no recargar la sesión, aunque en criterio de algunos pudiera ser un propósito equivocado.

Al final del párrafo, el manuscrito G o definitivo vuelve a ser más fiel a Luciano que el ms. R, por el hecho de explicar cómo el juglar moteja a los presentes sin ofender a ninguno. En la primera redacción se había apartado del modelo poniendo hierro al referir la pulla como algo sistemático y aludir al carácter ofensivo del juglar, que divide las opiniones de los congregados³⁷. Esto es lo único reconsiderado, junto con lo que puede entenderse como estrictamente literario: la imitación más ceñida o menos al modelo. En la última frase citada en el párrafo, la pérdida del texto definitivo se me hace evidente: al transformar «sueño y elevamiento profundo» en «profundo sueño» se elimina una ironía verbal elocuente que no sobraba.

16. Despierto Alcidas y desatado, se reanudan las reyertas clericales, que acaban con varios heridos que han de ser conducidos a sus posadas a curar:

Despartidos todos, hallamos que estando trabados Alcidas con el joglar, le había rompido la boca y descalabrado con el laúd; pero el xoglar arrancó a Alcidas con la una mano un gran pedaço de una oreja, y con otra mano le arrancaba la nariz. De todos los otros curas no quedó hombre sin sangrienta herida particular, cual en la cabeça, cual en el rostro, cual en otra parte de su cuerpo; y siendo todos presos por el eclesiástico juez se sentenció ninguno haber incurrido en irregularidad, porque se averiguó ninguno estar en su libre poder y juicio.

Pues plazió a Dios que echados fueran de la sala todos los heridos, porque todos fueron enviados a sus casas a se curar, y luego quedó sosegado todo el campo. Que esto tiene bueno esta gente sacerdotal: que tan presto como la cólera o fuego los enciende y se enojan, tan presto son desenojados, y cualquiera persona que se meta en medio los hará amigos; porque dizen que no puede en ellos durar enemistad porque ganan de comer en officio que no sufre enemigo, que es dezir misa. Y así el sacerdote cuando riñe no tiene más que el primer golpe, del cual, si no hiere, sed seguro que no tirará más.

Despartidos todos, hallamos que estando trabados Alcidas con el joglar, le había rompido la boca y descalabrado con el laúd, y que el joglar había dado a Alcidas con el palo un gran golpe que le descalabró mal. De manera que todos aquellos curas fueron por el semejante heridos, cuál en la cabeça, cuál en el rostro, por lo cual fue necesario que todos los llevasen a sus posadas a los curar.

Pues echada toda aquella gente arriscada fuera de la sala se alçaron las mesas y se tornaron los que quedaron a sosegar.

³⁷ La reconsideración se mantiene muy poco después: mientras en el texto definitivo se dice que Alcidas «se reía con todos y todos con él» (p. 503), en R se lee: «se reía con todos y todos dél» (p. 521), lo que es muy distinto.

Pero como no estaba aún asentado lo bebido y cada momento bebían más tenía aún los ánimos prestos y aparejados por cualquiera oportunidad a batalla. Y así Cleodemo, que estaba al lado de su ahijado Zenón, volviendo a la carta de Hetímocles... (R, p. 522)

Pero como el diablo nunca sosiega de meter mal y dar ocasión a que suceda siempre peor, sucedió que Cleodemo padrino, volviendo a la carta de Hetímocles... (G, pp. 504-505)

Este es un ejemplo formidable de reescritura: entre «laúd, y que ... volviendo» de G, existe una redacción en R que combina frases alternativas junto con largas y pintorescas descripciones eliminadas después (una reaparecerá más adelante, véase el ejemplo nº 18). La versión más antigua ha tomado algunos detalles de la lucha de *El banquete* 44, pero sobre todo añade, sin relación con modelo alguno y pareciendo estar muy al corriente de ello, el párrafo que caracteriza a los sacerdotes como seres psicológicamente primarios, tan fáciles de enojar como de desenojar. La pérdida de la redacción final se hace evidente. Es asimismo visible la explicación de tejas abajo que da R a la reanudación de las agresiones (el mucho vino), frente a la tópicamente sobrenatural y moralizante que da el texto definitivo («el diablo»).

17. Cleodemo, inasequible al desaliento, vuelve entonces a comentar la carta de Hetémocles, y ello da ocasión a que vuelvan a pelearse dos curas, Zenótemo y Cleodemo, primero verbalmente y luego llegando a las manos, hasta que los separan y se los llevan a curar. La pelea verbal contiene transformaciones diversas —de índole estilística o para atemperar alguna injuria cruda de la primera redacción—, pero sólo vamos a destacar una:

Luego Zenotémides rompiendo por la mesa tomó a Cleodemo por los vestidos y sobrepelliz y le truxo al suelo sin le poder ninguno quitar. No parecía sino garça debajo del halcón. Daba el desventurado grandes voces diciendo: «¡Que me mata, que me ahoga, valéme!». Aristéneto y Zenón y aquellos religiosos se le quitaron, que le mataba. Y cuando de bajo salió no tenía pluma ni aun hueso en su lugar, el rostro todo arañado y un ojo casi fuera, del cual se sintió muy lastimado. Y fue necesario que luego le llevassen a su casa a se proveer, y hizieron que Zenotémides se fuesse también pensando que la justicia acudiera allí. (R, pp. 523-524)

Y luego Zenotémides tomó a Cleodemo por la sobrepelliz y le truxo al suelo y hízole dar con el rostro y cabeça en un banco de que mal le descalabró.

En fin, los frailes y misacantano y los demás los apartaron y fue necesario que Cleodemo se fuesse luego a su casa a curar, y también Zenotémides se fue. (G, pp. 506-507)

Cleodemo, en *El banquete* 33, va a pegar también a Zenótemis —y casi a matarlo— cuando Aristéneto pone fin a la batalla. Los resultados de la lucha, en contusiones (*El banquete* 44, 47) son semejantes en algún caso, pero difiere el final: en Luciano llevan a muchos en literas, a otros a la calle, o a la cama (*El banquete* 47); en *El Crotalón*

aparece el juez eclesiástico y después se restablece la calma; esto último en *R*, pues en *G* ocurre después de la tercera lucha, con cambios y amplificaciones. Como se habrá visto, «Gnophoso» juega con la dificultad: multiplica las escenas violentas y promiscuas, y se las ingenia cada vez para, dentro del crescendo, mantener el interés variando la expresión. Esta pelea de Zenótemis y Cleodemo contiene unos párrafos inolvidables en la primera versión, lamentablemente eliminados del texto definitivo.

18. En la versión final conversan entonces Micilo y el gallo sobre el castigo del juez eclesiástico:

GALLO.— [...] y sacados del campo, como te he contado,

GALLO.— [...] y sacados del campo, como te he contado...

MICILO.— ¿No supiste si el perlado los castigó? Porque cierto en un tan desbaratado acontecimiento había con grandes penas de proveer.

GALLO.— Supe que ese otro día los había el vicario llevado a la cárcel a todos y que se sentenció que ninguno había incurrido en irregularidad, porque se averiguó ninguno estar en su juicio y libre de poder. Pero, en fin, a cada uno dellos condenó, cual en seis ducados, y a otros a diez, para la cámara del obispo que la tenía necesidad de se trastejar.

MICILO.— ¡Oh qué cosa tan justa fue!

pues quedando la otra gente... (*R*, p. 524)

GALLO.— Pues quedando la otra gente... (*G*, p. 507)

El diálogo entre los dos personajes, de tres intervenciones, sobre el castigo a los curas, es una ampliación del texto definitivo que no existía en *R*. Es evidente que el autor ha vuelto a querer recordar, desde el punto de vista artístico, la condición dialógica de la obra y, en términos ideológicos, la negligencia y la indolencia de la justicia eclesiástica: sin duda aumenta la ironía, ya que el juez eclesiástico considera el alcoholismo de los santos padres como eximente (el párrafo que había desaparecido en el ejemplo nº 16), y ya que la pena monetaria no tiene más función pragmática que retejar la cámara del señor obispo. «Gnophoso» estaba en desacuerdo con la legislación vigente, o pensaba que ésta se prestaba a excesos, pues de las prohibiciones conciliares puede deducirse que el monto de las multas se reinvertía en las iglesias catedrales o parroquiales a través de los beneficiados en culpa, en tanto que aquí el vicario parece inclinarse por favorecer a la persona del obispo. La traducción castellana coetánea del texto latino del Concilio de Aranda (1473) decía:

La constitución que comienza «Ab eclesia» quiere en efecto que, en tanto que se fase el oficio divino, no se fagan en las iglesias ni en las solenidades de las misas nuevas juegos ni representaciones deshonestas ni se digan sermones ilícitos, e que los clérigos que lo tal fisieren o permitieren, si fueren beneficiados en las iglesias catredales, sean quitados por un mes; y si fueren beneficiados en las iglesias perrochales, paguen treinta reales, e los no beneficiados

paguen quince reales, la mitad para la fábrica de sus iglesias y la mitad para el testigo sinodal.³⁸

19. Diónico y los que todavía quedan deciden aún «levantar» el ambiente de la fiesta; para ello organizan un rito paródico de iniciación del misacantano. Era habitual sacar a pasear por las calles a los reos de justicia que habían cometido algún delito; de forma análoga, pasean al misacantano por las calles entiznado y vestido con un saco, sobre un burro, mientras gritan «ecce homo!»³⁹:

Y como la comida fue acabada y el misacantano echó la bendición, llegó Diónico con la mano llena de tizne de una sartén y entiznó todo el rostro del misacantano que no le quedó cosa blanca. Y como no tenía padrino le tomaron por fuerza y le sacaron de casa a la puerta donde estaba el medio pueblo que era llegado al ruido y voces de la batalla

Y como fue echada la bendición y oración de la mesa, llegóse Diónico al misacantano con la mano llena de tizne de una sartén y entiznóle todo el rostro que no le quedó cosa blanca. Y como no tenía padrino le tomaron por fuerza y lleváronle fuera de casa a la puerta donde estaba medio pueblo

³⁸ El texto del Concilio de Aranda (1473) instituye estas penas: «[...] statuentes nihilominus, ut clerici, qui praemissa ludibria et inhonesta figmenta officiis divinis immiscuerint aut immisceri permiserint, si in praefatis metropolitanis seu cathedralibus ecclesiis beneficiati extiterint, ex ipso per mensem portionibus suis mulcentur: si vero in parochialibus fuerint beneficiati triginta et si non fuerint quindecim regalium poenam incurrant fabricis ecclesiarum et testi synodali aequaliter applicandum. Per hoc tamen honestas representationes et devotas quae populam ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere» (véanse A. F. Schack, 1862, I, p. 108; J. Tejada y Ramiro, 1855, V, parte II, p. 6; F. Mendoza Díaz-Maroto, 1984, p. 9). El texto castellano transcrito, contemporáneo del latino, fue dado a conocer por F. Mendoza Díaz-Maroto (1984, p. 11), de donde lo tomo.

³⁹ El «sacar a la vergüenza» se generaliza en determinadas ceremonias y ritos de paso: véase Juan de Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, pp. 671, 675-676, 1356, 1366 y 1369. Es componente de la fiesta de las misas nuevas vejar al misacantano: al de los *Coloquios* lo pintan de dos colores: «La media cara tiene enharinada y la media entintada» (p. 1356); lo obligan a agacharse ante aquellos a los que en adelante servirá: «PALATINO.— Notó aquella cerimonia de echar los alamares por el suelo para que venga el misacantano por ellos. PINCIANO.— Ya lo estoy mirando. Esta cerimonia se hace a semejanza de la entrada de Cristo Nuestro Señor en Jerusalén el día de Ramos, que le echaban las capas sobre que pasase, porque iba a ofrecer el primer sacrificio de sí mismo a Dios, como agora va el misacantano a ofrecerle...» (p. 1366). «Ya vuelven a echar sus alhombros y alfamares por el suelo; no se enlodará mucho. El novio ya no vuelve tan mesurado y compuesto como iba ésta mañana. [...] porque le han quitado la casulla y dejádole en faldetas y sobrepelliz» (p. 1369). A los interlocutores no les parece carente de sentido esa ceremonia de inversión: «Y por esto es justo que sufra el vejamen y vituperios que le hicieren, como capitán que entra triunfando y como doctor que recibe el grado» (p. 1356). Este rey bufo es común a *El Crotalón* y a los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, aparte las asociaciones que hace el autor inmediatamente. Las coronaciones burlescas se asemejan también a los castigos públicos; esta recuerda al castigo que, según Pedro de Urdemalas, dan los turcos a los falsos testigos: «... úntanle la cara toda con tinta, y pónenle sobre un asno al revés, y danle por freno la cola, que lleve en la mano, y con esto le traen a la vergüenza, y el asno lleva en la frente un rótulo del delito y vanle tirando naranjas y berengenas, y vuelto a la cárcel le yerran en tres partes, y no vale más por testigo» (*Viaje de Turquía*, p. 410).

pasada, y vistiéronle un costal abierto por el suelo que se acababa de vaciar de harina, y salió Diónico a la calle en alta voz diciendo: «¡*Ecce homo!*», todos prosiguiendo gran grita y mofa le tiraban trapos sucios y puños del cieno que estaba en la calle, que me hizieron llorar.

MICILO.— Por cierto con mucha razón. (R, p. 524)

y vistiéronle un costal abierto por el suelo que se acababa de vaciar del harina, y salió Diónico a la calle en alta voz diciendo: «¡*Ecce homo!*».

MICILO.— Propiamente lo pudo dezir. (G, pp. 507-508)

La variación más importante afecta aquí a la participación gozosa de las gentes en el escándalo y en la vergüenza pública, tirando trapos y puñados de barro al rey paródico y diciéndole injurias a su paso. La expresiva imagen desaparece por desgracia del texto final.

20. Para terminar su relato, el gallo medita por fin ante Micilo sobre todo lo presenciado, que él relaciona —como Juan de Arce de Otálora (véase antes, nota 32)— con los vejámenes doctorales en teología; expresa su malestar y moraliza, pero los cambios se hacen muy visibles:

[...] Y después desto consideraba en todo lo que en la comida había precedido entre aquellos que tenían el título y preeminencia en la auctoridad y ciencias, pensando que no hay cosa mas preciosa en las letras que procurar el que las estudia componer la vida con ellas. Porque no veo cosa más común en el vulgo que los que de la virtud más parlan estar más lexos del hecho. Y después veníame a la memoria cuán corruptos están en las costumbres los que tienen obligación a dar buen exemplo. Consideraba cuánto filósopho, religioso, cura y sacerdote estaba allí, tan distraídos en el recogimiento, que si los unos hazían bajezas, los otros las dezían muy mayores, y tanto, que ya no podía echar toda la culpa al vino y comida cuando oí y leí lo que estando ayuno escribió Hetímocles. Parecióme en alguna manera aquella carta a lo que fabulosamente cuentan los poetas de la diosa Éride: que por no ser convidada a las bodas del rey Peleo echó en el medio de las mesas aquella mançana que después fue causa de aquella bravíssima y memorable contienda troyana.

[...] Y después desto consideraba en todo lo que en la comida había precedido entre aquellos que tenían el título y preeminencia en la auctoridad y letras, pensando que no hay cosa mas preciosa en ellas que procurar el que las estudia componer la vida con ellas. (G, p. 509)

En fin, todas las cosas me parecían que estaban allí al revés, porque vía allí una mesa de feligreses casados, idiotas populares, callando y comiendo con mucho orden y templança, que ni con el vino hablaban, ni en el puesto ni meneo mostraban algún descuido deshonesto, y solamente se reían de aquellos que hasta entonces por sólo el hábito, estado y opinión veneraban, honrraban y obedecían pensando que en sí fuessen de algún valor y precio; y agora se acusan por verdaderos idiotas engañados, pues ven por esperiencia éstos su desmán, su poco recogimiento y poca vergüença, cuando los ven tan desordenados, descomedidos en su comer y beber, tan infames y disolutos en sus injurias, con tantas voces y grita por tan fáciles y ligeras ocasiones venir a las manos y cabello. Y sobre todo me admiraba ver aquel monstruo de naturaleza, Alcidas, cura de San Nicholás, tan desbaratado en su vivir y costumbres, obras y conversación, que nos dexó confusos y admirados a cuantos estábamos allí: sin empacho ninguno de las dueñas hazía cosas de su cuerpo y partes vergonçosas, y dezía de su lengua que aun habría empacho de lo dezir y hazer un muy profano jocular. (R, pp. 525-526)

La versión final excluye una larga moralización del gallo con cierto sabor humanístico cristiano y también erasmizante, inspirada en otra de Licino, el narrador lucianesco, en *El banquete* 34, 35, parafraseada y cristianizada, con cambios de orden y alguna amplificación. Es un caso claro de autocensura, pero también de voluntad final de separarse de la fuente. La pérdida es en todo caso notable, pues aparte de recapitulación de lo pasado con alusiones a personajes y situaciones concretas (Alcidas, carta de Hetémocles, etc.), la denuncia toca a la vez al vulgo medio y bienpensante, y a los sacerdotes que habrían de dar ejemplo; representa por tanto una forma de recapitulación conclusiva donde se unen aciertos de estructura e intentos de clarificación ideológica.

21. La moralización acre no desaparece de la versión final, pero como ya hemos visto, el autor se interesa a la postre más por los aspectos legislativos:

MICILO.— Por cierto que me has admirado, gallo, con tu tan horrenda historia o, por mejor decir, atroz tragedia. ¡Cuán común cosa es faltar los hombres de su mayor obligación! Supliquemos a nuestro Señor los haga tan buenos que no erremos en los imitar. (R, p. 526)

MICILO.— Por cierto que me has admirado, gallo, con tu horrenda historia o, por mejor decir, atroz tragedia. ¡Cuán común cosa es faltar los hombres de su mayor obligación! Supliquemos a nuestro Señor los haga tan buenos que no erremos en los imitar, y merezcan con su officio impetrar gracia de nuestro Señor para sí, y para nós. Y avisemos de hoy más a todos los perlados que pues en la iglesia son pastores deste ganado no permitan que en los tales auctos y celebridades de misas nuevas haya estos ayuntamientos, por que no vengan a tanto desmán. (G, p. 509)

El nuevo añadido moralizador de G abunda en la necesidad de reprimir esta práctica entre sacerdotes. Procede de Luciano (*El banquete* 48), donde en clave irónica se reivindica la abolición de este tipo de celebraciones. Micilo llama al episodio «atroz tragedia» y Luciano trae a colación los versos conclusivos de varias tragedias de Eurípides. Otra vez la versión final se ciñe, pues, más al modelo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Al comparar internamente variantes alternativas o afines de este canto XVII pueden observarse como tendencias mayoritarias de R las redacciones más beligerantes o menos generalizadoras y asépticas, denuncias más directas o concretas, obscenidades en vivo, críticas más virulentas y, en general, descripciones más expresivas, costumbristas y desenfadadas. R, pese a ser redacción tan anónima como la otra por voluntad de su creador, ofrece también datos más precisos en torno al texto (ejemplo núm. 1) o al mismo autor (ejemplo núm. 16). Si G reduce o modifica a R, suele traducirse en evitar datos menudos que incluyen algún riesgo o suavizar párrafos injuriosos con especial cuidado; cuando amplía o transforma lo hace con intención artística (núms. 8, 12, 15, 18), estilística (núms. 7, 8, 9, 15, 17), por mayor apego a la fuente lucianesca (núms. 10, 11, 15), o por prurito moralizante (núms. 2, 3, 4, 5, 12, 13, 18, 21), amparándose en un aparato doctrinario y moral de fundamentos supuestamente incuestionables; es decir, existe un programa consciente para neutralizar en algo la vehemencia, ciertas incógnitas de recepción o el posible peligro que entrañaría R. Un propósito muy visible es el literario: añadir complejidad psicológica a algunos personajes o aligerar una escena recargada, rehacer un pasaje de forma más clara o menos premiosa, recordar la condición dialógica de la obra, etc. Este tipo de cambios no suelen producirse solos; la mayoría de ellos intenta a la vez edulcorar el alcance de las agresiones, lo que tiene a veces su contrapartida negativa: G, a pesar de mejorar —o pretender hacerlo— artística y estilísticamente a R, puede perder también concreción verosímil y dinamismo con respecto a él, consecuencia derivada con mucha frecuencia de la práctica de la autocensura (núms. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20). En lo ideológico, en este canto XVII es muy destacable, además de la mencionada autocensura, el intento de

presentar la crítica de forma más general y pedir en cambio medidas concretas de tipo legislativo. Se repiten aquí, por tanto, las mismas constantes que aparecen a lo largo de la obra entera como grandes líneas del movimiento creador: eliminación de claves autoriales, voluntad estilística y conciencia literaria, autocensura e intensificación del tono doctrinario y moralizante.

Para terminar, sólo un par de cuestiones. Primera: alteraciones de esta magnitud, discrepancias tan notables (y otras que aquí no hemos visto, como cambios de articulación diegética y de significación en algunas de las historias narradas), exigen la intervención directa del autor, su supervisión o dirección al menos, pues, pese a las incógnitas no resueltas que a menudo encierran, son más difíciles de explicar por un antepasado común; en esa medida, *G* al menos sería un idiografo⁴⁰. Por eso se ha hablado, desde hace cien años, de dos redacciones que, aun coincidiendo en el grueso del relato, se separan, en cambio, en momentos decisivos: una versión primitiva (*R*, borrador para algunos) y otra retocada (*G*, copia en limpio)⁴¹. Esa idea es la única aceptable siempre que a la vez se deje claro que los cambios de *R* a *G* son más rotundos que los que podrían esperarse de una simple copia en limpio.

Segunda cuestión: por encima de otros aspectos, me parece esencial dejar constancia de la fortísima personalidad de la primera redacción, pese a ser obligado —en caso de edición— el escoger al texto definitivo como texto-base⁴². La percepción de este y cualquier texto varía, se hace más rica y más matizada, menos esquemática y más diversificada. Me parece recomendable extremar la prudencia, evitar la infalibilidad y el absoluto en las decisiones ecdóticas, al menos en obras clásicas de transmisión manuscrita; en el caso de *El Crotalón*, como decía al principio, la obra no siempre permite lecturas paralelas de estados “auténticos”. A la hora de transmitir de forma depurada, reactualizar y reinterpretar nuestro pasado literario —es decir, lo que se supone que hace o debe hacer un filólogo que edita un texto clásico— hay que buscar el punto medio entre la voluntad de autor, concepto siempre escurridizo además de diacrónico, y los derechos de ciudadanía textual de cada copia, sobre todo de cada copia manuscrita.

Una ironía de la historia —una de tantas— es que esta obra en su primera versión se difundió más que en su texto definitivo y limado, si nos fijamos en las notas marginales de letras distintas que existen en *R*. Quienes anotaron al margen la primera versión no se escandalizaban con la ideología de la obra e incluso la consideraban apta para la enseñanza, a diferencia de los lectores —uno de ellos al menos— del texto definitivo. Esas notas, de todos modos, muy abundantes a lo largo de todo el diálogo, huelgan

⁴⁰ Véase A. Blecua, 1983, pp. 39-40, para la distinción entre borrador, original, copia autógrafa, apógrafo e idiografo.

⁴¹ Ésa es, con matices, la idea dominante entre los estudiosos de la obra desde Manuel Serrano y Sanz, 1905, cap. VII, II, pp. CX-CXXIII, en p. CXV.

⁴² Insistí ya en ello (ver A. Vian Herrero, 1982; 1984, pp. 453-454). La elección de *G* como texto base es obligada porque todos los cambios (excepto los errores mecánicos) son voluntarios: la mayor parte de las transformaciones estilísticas son, en términos estadísticos, una mejora a favor de *G*; sólo plantea problemas más espinosos la autocensura (implique o no transformación estilística), pero ésta no deja de estar dictada por un deseo consciente del autor, guste o no a todos los lectores sucesivos.

precisamente en este canto⁴³, seguramente porque era de verdad imposible de publicar en cualquiera de sus versiones en los primeros años de la Contrarreforma.

Bibliografía de obras citadas

- ALCOCER, Francisco de, *Tratado del juego*, Salamanca, 1559.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995, 2 vols.
- ARETINO, Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, intr. G. Bàrberi Squarotti, com. C. Forno, Milán, Rizzoli, 1988.
- BLECUA, Alberto, «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32, 1967-1968, pp. 113-138.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Il decamerone*, ed. Adolfo Bartoli, Milán, Società Anonima Notari, 1928, 3 vols.
- Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, ed. José Romeu Figueras, Barcelona, CSIC, 1965.
- CARO BAROJA, Julio, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid, Istmo, 1980.
- CATALÁN, Diego, «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, eds. Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y Rogelio Rubio, Madrid, CIS, 1978, pp. 245-270.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, 2 vols.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1977.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973.
- ESPINOSA, Francisco de, *Refranero (1527-1547)*, ed. Eleanor S. O'Kane, Anejos BRAE, XVIII, Madrid, Aguirre, 1967.
- FARINELLI, Arturo, *Dos excéntricos: Cristóbal de Villalón, el Doctor Juan Huarte*, Anejo XXIV de la *Revista de Filología Española*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936, pp. 9-51.

⁴³ Sólo hay una —explicativa por analogía—, en la carta de Herémocles a Aristéneto, al aludir al perdón que el cura otorga al usurero: «La fábula de la cigüeña con la raposa» (fol. 138 vto.).

- Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico a mediados del siglo XVI, ed. Francisco J. Sánchez Cantón, M. H. E., XLVIII, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1948.
- GIL, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1700)*, 2ª edición revisada, Madrid, Tecnos, 1997.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HOWELL, Stanley E., *The Use of Lucian by the Author of «El Crotalón»*, Ph.D. Diss., Ohio State University, 1948, XIX + 388 pp.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes* [1979], México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Obras Completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- LUCAS HIDALGO, Gaspar, *Diálogos de apacible entretenimiento*, BAE, 36, Madrid, Rivadeneira, 1950.
- Luciani samosatensis opera quae quidem extant, omnia, e graeco sermone in latinum partim iam olim diuersis autoribus partim nunc demum Iacobum Micyllum translata*, Francoforti, apud Christianum Egenolphum, 1538.
- LUCIANO, *Obras I*, introd. general José Alsina Clota, trad. y not. Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos, 1981.
- LUNA, Juan de, *Segundo Lazarillo*, en *Segunda Parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco, «El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano», *Criticón*, 26, 1984, pp. 5-15.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, 1905-1907, 4 vols.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, recogidas por..., 1ª serie, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1890.
- PEDROSA, José Manuel, «Mayos y cantamisas: de *El Crotalón* de Villalón a la tradición folklórica moderna», *Anuario Musical*, 48, 1993, pp. 251-268.
- PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, estudio preliminar y edición P. Juan Meseguer Fernández O. F. M., Madrid, Atlas, 1963, 5 vols.
- RIVADENEYRA, P. de, *Flos sanctorum*, Barcelona, 1688.
- ROBINSON, Charles, introducción a «Luciani Dialogi», en *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordinis Primi, tomus primus*, Amsterdam, North Holland Co., 1969.
- SCHACK, Adolfo Federico, *Historia de la literatura y del arte dramático en España* [1845], trad. E. de Mier, Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1885-1887, 5 vols.
- SCHOLBERG, Kenneth R., *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berna, Peter Lang, 1979.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, «Cristóbal de Villalón», en *Autobiografías y memorias*, NBAE, II, Madrid, Bailly-Baillière, 1905.
- SHARP, John M., *A Study of El Cróton: its Sources, its Ideology and the Problem of its Authorship*, Ph.D. Diss., University of Chicago, 1949, III + 710 pp.

- TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, tomo V, Madrid, Imp. Pedro Montero, 1855.
- VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. Joseph J. Ricapito, Madrid, Castalia, 1993.
- Viaje de Turquía*, ed. Fernando G. Salinero, Madrid, Cátedra, 1980.
- VIAN HERRERO, Ana, *Diálogo y forma narrativa en «El Crotalón»: estudio literario, edición y notas*, Madrid, Univ. Complutense-Servicio de Reprografía, 1982, 3 vols.
- VIAN HERRERO, Ana, «El Crotalón: el texto y sus sentidos», *NRFH*, XXXIII, 2, 1984, pp. 451-483.
- VIAN HERRERO, Ana, «La autocensura del yo creador en los orígenes de *El Crotalón*», *Compás de Letras*, I, 1992, pp. 13-28.
- VIAN HERRERO, «El yo creador y su proceso de elaboración artística: la génesis de *El Crotalón*», *Dicenda*, 12, 1994, pp. 217-239.

*

VIAN HERRERO, Ana. «Anticlericalismo, reescritura propia y reescritura ajena en *El Crotalón*: el banquete de la misa nueva (canto XVII)». En *Crítico* (Toulouse), 76, 1999, pp. 23-52.

Resumen. El canto XVII de *El Crotalón* contiene la sátira más feroz que escribió la prosa de ficción del siglo XVI, adaptando *El Banquete o los lapitas* de Luciano a la Castilla quinientista, y permite ver también el trabajo refundidor que el autor realiza entre la primera y la segunda versión de la obra. El análisis de los ejemplos aducidos sirve para plantear los problemas específicos de las obras clásicas que sólo tuvieron difusión manuscrita.

Résumé. Le chant XVII du *Crotalón* est une adaptation de l'œuvre de Lucien intitulée *Le banquet ou les Lapithes* et constitue, dans le contexte de la Castille du XVI^e siècle, l'une des plus féroces satires de toute la prose fictionnelle de l'époque. La première et la deuxième version de ce travail d'adaptation permettent par ailleurs de mesurer tout le travail de réécriture de l'auteur. L'analyse de quelques exemples conduit à poser les questions propres aux œuvres classiques dont la diffusion est restée seulement manuscrite.

Summary. Canto XVII of *El Crotalón*, an adaptation of Lucian's *The Banquet* recast in terms appropriate to Castile in the 1500s, contains the most ferocious satire to be found in 16th-century Spanish prose fiction and sheds light on the author's adaptive techniques as applied to the work's first and second versions. Passages analyzed here highlight specific problems peculiar to classical works that circulated only in manuscript form.

Palabras clave. Anticlericalismo. Autocensura. *El Crotalón*. Diálogo del XVI. LUCIANO. Reescritura. Sátira.