

# Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola

Lía Schwartz Lerner  
Dartmouth College

Las poéticas y las retóricas clásicas conceptualizaban la creación literaria como el proceso de construcción de un texto a partir de la imitación de modelos. Gran parte del programa estético de nuestros escritores renacentistas se desarrolló, pues, en torno a la problemática de la *imitatio*, su función en las partes del discurso –*inventio*, *dispositio* y *elocutio*–, el canon de ejemplos a imitar según los géneros escogidos, la adaptación de modelos pre-cristianos a la redescritción de una realidad cristiana, cuestiones de decoro y otras anejas a esta noción del arte como *tejne*. Las prácticas artísticas estaban, por lo tanto, fuertemente regimentadas y funcionaban en la dialéctica de imitación e innovación. Las obras así producidas, sin embargo, se nos presentan como producto de circunstancias históricas claramente definibles. El mundo representado en ellas y los códigos empleados en su composición pertenecen a la cultura española de los siglos XVI y XVII y sólo pueden ser cabalmente comprendidas en su historicidad. ¿Cómo se relacionan, pues, los modelos imitados con el *modelo del mundo* que estos textos ofrecen? Utilizo esta vez el término *modelo* en el sentido que tiene en la teoría semiótica de J. M. Lotman y en la semiótica filológica de C. Segre<sup>1</sup>. En estas teorías los textos literarios son siste-

<sup>1</sup> Para la noción de *modelo*, el concepto de cultura y el de sistema de modelización, me baso en los trabajos clásicos sobre el tema: de J. M. LOTMAN, además de su *La estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1975), *Tipología della cultura* (Milano: Bompiani, 1975), *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (Venezia: Marsilio, 1985). De CESARE SEGRE, véanse *Semiotica, storia e cultura* (Padova: Liviana, 1977), *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali* (Torino: Einaudi, 1979) y *Principios de análisis del texto literario* (Barcelona: Crítica, 1985), en el que recoge materiales desarrollados en artículos y contribuciones anteriores e «Interstuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en *La Parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, ed. de C. Girolamo e I. Paccagnella (Palermo: Sellerio, 1982) y, además, de GIOVANNI POZZI, «Codici, stereotipi, topoi e fonti letteraria», en A.A.V.V., *Intorno al Codice*, Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici (Firenze: La Nuova Italia, 1976), 37-76.

mas modelizadores secundarios; representan el mundo mediante los códigos o lenguajes artísticos, culturales, que están disponibles en la cultura histórica a la que pertenecen. Las culturas históricas dan sentido al mundo, designándolo, describiéndolo e interpretándolo. ¿Qué función tienen, por lo tanto, los modelos imitados?

Me interesa estudiar, en esta ocasión, el problema de la relación que existe entre *fuentes* y modelos del mundo en un género literario particular, la sátira, y su realización en textos áureos que se construyeron primordialmente en la imitación de las obras de Luciano de Samosata. Y digo *primordialmente*, porque la sátira áurea se caracteriza por una marcada intertextualidad, es decir, por estar construida con fragmentos de discurso que imitan fuentes provenientes de diferentes obras del canon clásico de la *satúra*, o de sátiras neolatinas o romances, contemporáneas al texto, o del pasado inmediato<sup>2</sup>. Dentro del conjunto de obras satíricas que imitaron textos de Luciano, quisiera reconsiderar los diálogos satíricos de Bartolomé Leonardo de Argensola (1561-1631), en relación con una serie de textos construidos según las mismas convenciones genéricas y escritos desde alrededor de 1530 hasta mediados del siglo XVII. Mi propósito es situarlos en un momento preciso del desarrollo del género, las últimas décadas del siglo XVI, comparándolos con realizaciones como el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* y *El Crotalón*, escritos entre 1530 y 1555, y versiones posteriores como las de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos* de Quevedo, compuestos entre 1605 y 1627. Concomitantemente, me importa replantear, desde la perspectiva teórica mencionada, conclusiones sobre el *valor* de las sátiras de Argensola, formuladas en estudios de la influencia de Luciano de corte historicista tradicional.

La adhesión de Bartolomé Leonardo a los clásicos, a los *antiqui auctores*, en cuya frecuentación los humanistas hallaron nuevas formas para redescubrir al hombre y la realidad, ha sido puntualizada por J. M. Blecua en varias ocasiones<sup>3</sup>. Para Argensola, como

<sup>2</sup> Utilizo el término sátira como designación genérica y no modal. Me he ocupado de ello en varios trabajos: «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX (1985), 209-277; «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, VI (1987), 215-234 y «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *MLN*, 105 (1990), 260-287. Muchos trabajos sobre la sátira en la literatura áurea se apoyan en la definición modal o mezclan indiscriminadamente ambas caracterizaciones; *vid.* un caso reciente en el estudio de ANTHONY CLOSE, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *NRFH*, XXXVIII, 1990, 493-511: «La sátira es una corriente que fluye difusa en la mayoría de las obras de Cervantes, asomándose en algunas como aspecto dominante, pero nunca fácil de separar de otros aspectos afines, como son la agudeza apotegmática, el didacticismo moral, etc.» (493), frente a: «Antes de seguir adelante, debo aclarar mi concepción del género, que se basa en los criterios de la época» (501). Recuperar la designación genérica para todo un *corpus* de textos satíricos, apoyándome en las concepciones de la época es, precisamente, una de mis propuestas centrales. Pero entiendo, además, *género* en el sentido en el que se lo define en las teorías semióticas de LOTMAN Y SEGRE, y en las de la recepción: véanse los artículos de W. D. STEMPEL, y otros, recogidos y traducidos recientemente en la antología *Teoría de los géneros literarios*, ed. de M. A. GARRIDO GALLARDO (Madrid: Arcos, 1989) y JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Ou'est-ce qu'un genre littéraire* (Paris: Seuil, 1989).

<sup>3</sup> Véanse sus prólogos a las ediciones de las *Rimas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (Zaragoza: CSIC, 1950) y a las *Rimas* de Bartolomé Leonardo (Madrid: Espasa Calpe, 1974), en dos tomos, parcialmente reproducido en FRANCISCO RICO, *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona: Crítica, 1983), tomo III, 705-710. Sobre el clasicismo de los Argensola en el contexto de la estética barroca del XVII, *vid.* AURORA EGHIDO, *La Poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)* (Zaragoza, 1979), 38, 208 y *passim*.

para el autor de *El Crotalón*, para Alfonso de Valdés o para Quevedo, el quehacer poético era la búsqueda de una voz personal en la imitatio de varios modelos que se disponían en cambiantes combinaciones. El poeta libaba en muchas flores o escuchaba las voces de sus *auctores*, con los que dialogaba en la soledad y recogimiento de su biblioteca. Petrarca hizo famosas las dos imágenes clásicas en sus cartas: el *topos* senequista «apes ut aiunt debemus imitari» (*Ad Luc.*, XII,2) en el conocido *dictum*: «Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa convertirent» (*Ad fam.*, I,8); el escribir como conversación con los clásicos, de origen ciceroniano (*Ad Att.*, I,9), en la afirmación: «de me autem quid mereantur in solitudine quaedam voces familiares ac notae non modo corde conceptae, sed etiam ore prolatae, quibus dormitantem animum excitare soleo...» (*Ad fam.*, I,7).

Quevedo se identificó con la figura del Petrarca-humanista en la recreación de este segundo *topos*, fuente, creo, de un famoso cuarteto, el primero del soneto 131:

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos, pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos<sup>4</sup>.

Argensola, en cambio, recurrió al primero en su sátira 43 («Estos consejos das, Euterpe mía»), vv. 94-99:

Y cuando entre más cultos escritores,  
transformado en abeja, en nuestro monte  
te pluguiere pacer sus varias flores,  
Píndaro, Lino, Orfeo, Anacreonte,  
y los Homeros andarán contigo,  
que Arquifloco refiere y Jenofonte;

Sus autores preferidos fueron Horacio, Persio, Juvenal y Marcial, Virgilio y Cicerón. Los cita en sus obras poéticas, los comenta y apela a su autoridad en textos meta-poéticos. El género satírico le era, evidentemente, muy afín. Lo practicó en numerosas composiciones en verso: sátiras en tercetos, epístolas asermonadas, sonetos y composiciones en versos de arte menor, en las que imita la forma del epigrama satírico<sup>5</sup>. Su interés por Luciano se manifiesta especialmente en tres diálogos que llevan los títulos: *Menipo liti-*

<sup>4</sup> PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, ed. de J. FRACASSETTI (Florencia, 1859-63), en tres tomos. Cito el soneto de Quevedo por el texto de las ediciones de J. M. BLECUA, *Poesía original* (Barcelona: Planeta, 1968) y *Obra Poética* (Madrid: Castalia, 1969-1981). ELIAS R. RIVERS estudió este soneto en «Language and Reality in Quevedo's sonnets», *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial*, ed. por J. IFFLAND, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982, 17-32. La imagen sigue siendo eficaz en el discurso crítico de nuestros días; la hace suya FRANCISCO RICO al recordar la función de la imitación en las estéticas clásicas: «A decir verdad, en los trechos más largos de su recorrido, la literatura de Europa ha sido por definición un arte de conjugar reminiscencias, apuntar afinidades, incorporar matices, en un inacabable diálogo con los maestros y los cofrades». Véase su *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 281.

<sup>5</sup> Las sátiras en verso de Bartolomé llevan los números 43 a 104 en el tomo II de la edición de J. M. BLECUA, *Rimas*, citada. La práctica del género en dos formas emparentadas, sátiras o *sermones* y epístolas, estaba generalizada en la época: *vid.* CLAUDIO GUILLÉN, «Sátira y poética en Garcilaso», recogido y publicado nuevamente en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos* (Barcelona: Crítica, 1988), 15-48.

*gante*, *Demócrito* y *Dédalo*, publicados por el Conde de la Viñaza en 1887 y 1889. Argensola sabía indudablemente griego, aunque no hay que olvidar, de todos modos, que circulaban muchas traducciones de Luciano al latín, las de Erasmo, en primer lugar, que existían ya en su época traducciones al español y, además que no hacía falta ser helenista para leer a Luciano en el original, ya que un grupo de sus obras escogidas funcionaba como texto para el aprendizaje del griego, según lo indican varias *rationes studiorum* de colegios jesuitas de la época<sup>6</sup>.

En un conocido artículo en el que se ocupaba de las fuentes lucianescas de estos diálogos, Otis H. Green señaló que, además, Argensola había imitado en el *Demócrito* las cartas apócrifas de Hipócrates. En el *Dédalo*, en cambio, había reelaborado documentos históricos de la época, según anticipaba ya Pellicer, quien conectó el diálogo con las *Relaciones* de Antonio Pérez, cuya huida a Aragón había sido comentada en Zaragoza en una sátira anónima de esquema lucianesco, el *Pasquín del Infierno*, texto citado ya por Lupercio Leonardo, en su *Información de los sucesos de Aragón*<sup>7</sup>. El *terminus a quo* del *Dédalo* sería, por lo tanto, 1594. En 1628 Argensola indicaba aún su deseo de reformarlo «un día destes, porque algo de misterioso que hay en él, ya no es tiempo»<sup>8</sup>.

En el *Demócrito*, el personaje Hipócrates le describe a su interlocutor, Damageto, una visita médica a Demócrito, realizada a pedido de los abderitas, quienes estaban convencidos de que aquél había perdido el juicio. Pero Hipócrates descubre, aún antes de examinar al enfermo, que, en verdad, son los abderitas los locos, ya que la risa del filósofo es la única respuesta sensata a la corrupción del hombre y a los males irremediables de la vida en sociedad. A lo largo de esta segunda sección del diálogo, Demócrito expone los errores del mundo *persuasivamente*, es decir, según el esquema de la argumentación retórica, de lo general a lo particular. Por ello, reconfirma su exposición con el *exemplum* de los comportamientos humanos en la corte del rey Artajerjes, donde había visto multiplicados los males de Abdera. La ambición de poder de los persas, en todos los estados, y el quebrantamiento de las leyes morales, «siniestros sucesos del hombre» que «en él no son forzosos sino voluntarios», prueban que los hombres, «de indignos de la compasión se hacen dignos de la risa» (156-157). Luciano se refiere frecuentemente a los persas en todas sus sátiras pero las descripciones de Argensola modelan instituciones y la estructura social de su época.

Green, que elogiaba la imitación cuidadosa de las cartas apócrifas de Hipócrates, con la que se construye la primera sección del diálogo, consideró al *Demócrito*, lucianesco

<sup>6</sup> Véanse LEONARDO Y ARGENSOLA, *Algunas obras satíricas inéditas de Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 1887) y *Obras sueltas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza (Madrid, 1889); las citas de los diálogos corresponderán a esta segunda edición. Sobre las traducciones de Luciano en el siglo XVI, consúltense el estudio de A. VIVES COLL, *Luciano de Samosata en España* (Valladolid, 1959) y los trabajos de MICHAEL ZAPPALA, «Luciano español», *NRFH*, XXI (1982), 25-43; «Una edición desconocida del Luciano de Erasmo en Valencia: Juan Francisco Mas y los *Dialogi Luciani* de 1551», *Bulletin Hispanique*, 86, 1984, 452-465 y su reciente *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation* (Potomac: Scripta Humanistica, 1990).

<sup>7</sup> Véanse sus «Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 3 (1935), 275-293 y «The Literary Court of the Lemos at Naples», *Hispanic Review*, 1, 1933, 230-308; en este último, Green trata de la actuación de los Argensola en Italia y la creación de la *Academia de los Ociosos*.

<sup>8</sup> Cf. GREEN, «Notes...», *cit.*, 285.

sólo en su forma. Creo, sin embargo, que el procedimiento de composición no difiere del que se observa en los dos diálogos restantes. Argensola no imita la *lexis* de Luciano en ninguno de ellos. Escoge sí uno o más motivos lucianescos en su aspecto semántico y los combina con elementos procedentes de otras fuentes que se desconstruyen así en el juego de la *contaminatio*. El motivo central del *Demócrito* es la figura del filósofo-sabio como *persona* satírica. Demócrito vive una doctrina. Retirado en su casa, «pegada al muro», «sentado debajo de las ramas extendidas y sombrías de un plátano: un vestido grosero le caía desde los hombros; solo, descalzo...» ( 138-139), y con un libro sobre las rodillas, es la imagen del filósofo ideal que practica lo que predica. El personaje se define, pues, en *antítesis* de los falsos filósofos de Luciano, que sólo buscan medrar.

Por otra parte, la selección misma de la figura de Demócrito se apoya en la desconstrucción de un *topos* muy difundido en la época, *Democritus ridens et Heraclitus flens*, recreado asiduamente en textos filosóficos y satíricos y en la literatura emblemática. Alciato lo representa, por ejemplo, en el emblema CLI, «In vitam humanam», en cuya *pictura* aparecen los dos filósofos enfrentados. La *subscriptio* expresa, en sus versos finales, el conflicto de las dos actitudes: «Mientras más miro, más con vos barrunto / Cómo podré reír y llorar junto»<sup>9</sup>. El comentario del adagio cifra la interpretación de la risa en nuestro diálogo: «Democritus eadem de causa ridebat effusius, quod humanas actiones ludicras et stultas conspiceret».

Las versiones más antiguas del *topos*, según Blüher, provienen de Séneca (*De tranquillitate animae*, XV,2-3 y *De ira*, II,X,2), de la sátira X, vv. 28-35 de Juvenal y de dos obras de Luciano<sup>10</sup>. En el diálogo *Vitarum auctio*, 13-14, de Luciano, se ponen en venta diversas formas de vida filosófica y, entre ellas, la de Demócrito. El personaje lucianesco declara que se ríe porque los asuntos de los hombres y los hombres mismos son ridículos. En cambio, en un tratado burlesco compuesto a la manera de la diatriba cínica, *De sacrificiis*, la denuncia satírica final incorpora el *topos* para acentuar retóricamente la tontería recalcitrante de los seres humanos<sup>11</sup>. Así es como justifica su risa el Demócrito de Argensola, en diálogo con Luciano:

Él entonces, como teniendo las riendas a la risa, comenzó la defensa della diciendo: «Tú ¡oh Hipócrates! piensas que dos cosas son la materia de mi risa, o lo bueno o lo malo, y que a lo primero ha de corresponder el gozo y a lo segundo la piedad; pero no niegas que

<sup>9</sup> En la edición española de los *Emblemas* (Madrid: Editora Nacional, 1975), 347; cito los comentarios al adagio, a continuación, por la edición, *Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata. Cum Commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur*, Parisiis, 1602; cf. la página 702. Bartolomé recreó el *topos* en un conocido soneto [A un cuadro en que estaban retratados Heráclito y Demócrito], 104, en el que afirma su afinidad con la risa del segundo: «De los dos sabios son estos retratos,/Nuño, que con igual filosofía/ lloraba el uno, el otro se reía/ del vano error del mundo y de sus tratos./ Mirando el cuadro, pienso algunos ratos./ si hubiese de dejar mi medianía,/ a cuál de los extremos seguiría/ destes dos celebrados mentecatos./ Tú, que de gravedad eres amigo,/ juzgarás que es mejor juntarse al coro/ que a lágrimas provoca en la tragedia./ Pero yo, como sé que nunca el lloro/ nos restituye el bien, ni el mal remedia,/ con tu licencia el de la risa sigo». ANGEL GARCÍA GÓMEZ ha estudiado esta recreación de la figura de Demócrito, así como su fuente principal en Argensola: la correspondiente del pseudo-Hipócrates; *vid. The legend of the Laughing Philosopher and Its Presence in Spanish Literature (1500-1700)* (Córdoba: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1984), 154-168.

<sup>10</sup> KARL A. BLÜHER, *Séneca en España* (Madrid: Gredos, 1983), 511-512.

<sup>11</sup> Para los textos de Luciano, cito por la edición de las obras completas en *Lucian*, ed. de A. M. HARMON (Cambridge: Harvard, 1961), tomos I al VIII.

el mundo anda de manera que o nos habemos de lastimar de sus cosas o reirnos dellas. Quiero, pues, que ahora, así indistintamente, sepas que yo destos dos afectos escogí el de la risa, y que solamente del hombre me río. Del hombre, porque lo veo lleno de locura y vacío de acciones justas, gobernándose puerilmente en todos sus consejos, tomando sobre sí trabajos inútiles, como si naciera sin ningunos. Verásle penetrar los senos y fines de la tierra para sacar oro y plata sin reposar jamás, ni en la última vejez, de las ansias de adquirir... (143-144)

La crítica de la conducta insensata de los hombres se desarrolla, en una sección central del diálogo, en torno de una serie de preguntas retóricas —«¿Quién guarda leyes? ¿Quién pone límite a sus deseos?» (145)— que recrean vicios del presente del sujeto de la enunciación, pero estos resultan atemporales en su formulación. El discurso utópico horaciano genera entonces la figura del labrador Timocaris, vecino de Demócrito, que explica por qué abandonó los negocios de su padre y se recogió en el campo:

Porque cuando yo me hallara dueño de tantas perlas y piedras, cuya estimación consiste sólo en las opiniones, tuve miedo no amaneciesen un día cuerdos todos lo hombres y yo me quedase pobre (158).

Se entrelazan con estos motivos, de reiterada aparición en la literatura áurea, otros *topoi* de presencia casi obligatoria en textos satíricos: el de la locura del mundo, el del sueño, que también deriva de Luciano, etc.<sup>12</sup> Hipócrates, por ejemplo, descubre la verdad sobre la condición de Demócrito en un sueño premonitorio, que correspondería al tipo del *oraculum* en la clasificación tan difundida de Macrobio. Se le aparecen en ese sueño, Esculapio, conduciendo de la mano a Verdad, y Opinión. Al interpretarlo, Hipócrates confirma «la costumbre (del vulgo) de interpretar con error las acciones de varones insignes» (135).

La sátira de Argensola se organiza así, en el plano semántico, en oposiciones binarias, características del género, de Horacio a Luciano: el sabio frente al vulgo, la vida retirada frente a la corte, los cuerdos frente a los locos, el dominio de los afectos frente a la desmesura del deseo, que revelan perspectivas ideológicas estoicas o que se mantienen, como afirma Blüher, «dentro de las coordenadas de una sabiduría vital ecléctica clásico-romana»<sup>13</sup>.

El *Dédalo* y el *Menipo litigante* de Argensola se complementan temáticamente. En ambos se desarrolla el tema de la justicia en dos dimensiones: como virtud y como designación del sistema judicial de la época. En el *Dédalo* se critica la justicia real, en particular *la razón de estado*, por la cual Dédalo fuera encarcelado aún antes de pronunciarse su sentencia. En *Menipo litigante*, la crítica está dirigida a los jueces, que se ocupan de las causas civiles y criminales «de gente menor», y a sus ministros.

<sup>12</sup> Véanse mi «Golden Age Satire», *cit.*, 273 y ss., AURORA EGIDO, «Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos», en *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer* (Barcelona: Quaderns Crema, 1988), 305-341 y J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1975), 309 y ss.

<sup>13</sup> Cf. *ob. cit.*, 302.

El *Dédalo* comienza, como los otros diálogos, *medias in res*. El personaje de este nombre presenta su caso a Polites que, en palabras de Pellicer, «cifra las prisiones de Antonio Pérez»<sup>14</sup>. Argensola utilizó fuentes no literarias para desarrollarlo, las *Relaciones* ya mencionadas, como Alfonso de Valdés utilizara documentos históricos en su *Diálogo de Mercurio y Carón* para interpretar los hechos de la vida del Emperador, desde antes de la batalla de Pavía hasta después del desafío al rey de Francia. Del mismo modo, el autor de *El Crotalón*, en los cantos V y VI, se basa en relaciones históricas, según lo ha señalado Ana Vian, para relatar las victorias de Carlos V, desde Pavía hasta la batalla de Mühlberg en 1547, representadas en una pintura profética que la bella Saxe le muestra al mancebo seducido en su casa<sup>15</sup>.

El género, definido ya como híbrido por Horacio en uno de sus sermones metasatíricos, se caracteriza por combinar motivos literarios con referencias a sucesos ocurridos históricamente, mezclando universales poéticos con particulares históricos<sup>16</sup>. Lo cual tampoco lo hace equivalente al discurso histórico per se. En efecto, el caso de Dédalo, en el diálogo de Argensola, es examinado *sub specie saturae*, es decir, como otro *exemplum* de la injusticia que reina en el mundo. De allí el interés por reelaborar el motivo lucianesco del ascenso o viaje por los aires del *Icaromenipo*. Esta estructura imaginaria permitía contraponer la tierra al cielo, por un lado, y fundir la crítica al sistema judicial con el *topos* de la huida de Astrea, argumento mitológico con el que se documentaba la ausencia de *iustitia* en los juicios humanos. En efecto, después de atravesar las nubes, que le recuerdan a Dédalo «un príncipe de los que yo había tratado acá abajo, abultados y pomposos, pero penetrables y gofos como ellas» (179), llega al cielo, donde ve con sus propios ojos a Astrea, que en la versión ovidiana, huyendo de la crueldad de los mortales, se había refugiado en el Zodíaco<sup>17</sup>. La diosa, muy hermosa, ostenta un rostro impasible: «ni le tenía alegre ni triste, tan exento está de nuestros afectos». Explica su ausencia de la tierra con argumentos tópicos: «¿Qué mayor justicia tengo de hacer en ellos que dejarlos vivir sin justicia?» (185). Reprocha además a los mortales que hayan usurpado su nombre para designar dos sillas que ocupan los tiranos que la desterraron. Uno es villano, «el que maneja todas las causas civiles y criminales de gente de menos poder»; el otro tirano:

que se precia de noble, porque se arroga las causas de los que lo son, y de los monarcas y reyes muy venerables, con mis ropas talares, que también me usurpa el nombre, del mismo linaje es que el otro, y osa llamarse razón de estado y competir conmigo en la calidad (185).

<sup>14</sup> Cf. GREEN, «Notes», *cit.*, 284.

<sup>15</sup> Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de ROSA NAVARRO DURÁN (Barcelona: Planeta, 1987), *passim*, y *vid.*, además, el prólogo a la edición de JOSÉ F. MONTESINOS (Madrid: Espasa Calpe, 1971); *El Crotalón*, ed. de A. RALLO (Madrid: Cátedra, 1982), 183 y ss. y la edición crítica y anotada de ANA VIÁN, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: Estudio literario, edición y notas*, Tesis doctoral (Madrid, Universidad Complutense, 1982), tomo III, 155 y ss.

<sup>16</sup> Cf. sus *Sermones*, I,4, 39-40: «Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis excerptam numero.» El autor de *saturae*, dice Horacio, no debe ser incluido en el número de los poetas, ya que compone obras de otra naturaleza.

<sup>17</sup> Cf. *Metamorfosis*, I, vv. 149-150. Trato la reelaboración de este *topos* en los *Sueños en mi Quevedo: discurso y representación* (Pamplona: EUNSA, 1988), 97 y ss.

El pasaje de Argensola dialoga con el párrafo que cierra la recreación de la parábola de la huida de Astrea en *El alguacil endemoniado* de Quevedo<sup>18</sup>:

Subióse al cielo y apenas dejó acá pisadas. Los hombres, que esto vieron, bautizaron con su nombre algunas varas que, fuera de las cruces, arden algunas muy bien allá (sc. en el infierno); y acá sólo tienen nombre de justicia ellas y los que las traen.

La acusación satírica denuncia siempre esta transgresión de las leyes de la *justicia natural* (171).

Argensola imita el motivo lucianesco del viaje aéreo, que procede del *Icaromenipo* de Luciano, 15-19, en la sección en la que Dédalo observa la tierra desde las alturas (178-179). Su versión *resume* la fuente, aprovechando básicamente la imagen de la ínfima dimensión de la tierra en el contexto del cosmos: «¿Podría ser, por dicha, que no abrazasen la paz, viendo que todo ese globo que yo miro es tan pequeño que ya casi no lo diviso? ¡Oh ambición de reinar!». Las ambiciones humanas resultan ridículas cuando Dédalo, en imitación de Icaromenipo, descubre que la tierra es un objeto diminuto. Luciano varía la imagen unas cuantas veces; Argensola reduce la variación a dos y recupera una frase, en particular, del *Icaromenipo*, 18, «me ref de los que reñían por los límites de la tierra», que imita en *amplificatio*<sup>19</sup>:

Acordéme entonces de algunos griegos que la fama celebra por tan amigos de sus patrias, que se dejaron hacer pedazos por adelantar un mojón de los términos dellas un palmo, reíme de buena gana (178).

La estructura del viaje, en cambio, resulta de la imitación del relato mitológico del vuelo de Dédalo, desarrollado en el libro VIII, vv. 183-236 de las *Metamorfosis*, que Pérez de Moya parafrasea, por ejemplo, en su *Philosophia secreta*<sup>20</sup>. De Ovidio provienen los nombres de los personajes, así como la mención de la prisión compartida con Icaro, la construcción de las alas con plumas pegadas con cera –en el *Icaromenipo*, Menipo adapta las de un buitre y un águila–, la muerte de Icaro y su caída al mar.

La comparación del *Dédalo* con los cantos XII a XIV de *El Crotalón*, que siguen también el *Icaromenipo*, revela diferencias en cuanto al *tipo* de imitación practicado por ambos autores. Por un lado, el autor de *El Crotalón* incluye un mayor número de elementos constitutivos del relato en su versión. Se conserva, por ejemplo, la motivación del viaje del personaje. Icaromenipo emprende su vuelo para descubrir cómo es el universo, ya que las teorías de los filósofos que había consultado eran poco convincentes y contradictorias entre sí. Desde la luna, la tierra le parece una *lenteja* –traducción literal del griego φακοῦ<sup>21</sup>. En el *Dédalo*, en cambio, parece «una pequeña bola de cera de dos colores con las manchas desiguales», y desde mayor altura, un punto o un átomo. Sin embargo, la reproducción del dato minucioso no es siempre consistente en *El Crotalón*, ya que a veces se omiten elementos singulares de la fuente: las alas de Menipo, por ejemplo, que,

<sup>18</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, ed. de F.R.C. MALDONADO (Madrid: Castalia, 1972), 99.

<sup>19</sup> Esta es la traducción literal del griego: «Μάλιστα δὲ ἐπ' ἐκείνοις ἐπρη μοι γελᾶν τοῖς περὶ γῆς ὄρων ἐρίζουσι».

<sup>20</sup> *Philosophia secreta* (Madrid: Los clásicos olvidados, 1928), libro IV, cap. XXVII.

<sup>21</sup> Cf. *Icaromenipo*, 18 y *El Crotalón*, 307.

en este diálogo, *viaja guiado por un ángel o genio*. La selección de este recurso corresponde a la convención de suplir información sobre modelos del mundo cristiano, como para neutralizar una visión que entra en conflicto con los contextos religiosos de la época. Así, a pesar de la *fidelidad* al *Icaromenipo* griego, se incluye una descripción extensa del universo, que se basa en fuentes religiosas, y que termina por modificar considerablemente la recepción del motivo lucianesco<sup>22</sup>. En la obra de Luciano, el personaje confirma en su viaje la visión imaginaria del universo forjada por los poetas clásicos, que, irónicamente, se perpetuó en lugares comunes de la opinión popular, frente a teorías cosmológicas más refinadas de la cultura griega. En *El Crotalón*, las ficciones paganas preludian sólo la auténtica visión cristiana. Tres o cuatro décadas más tarde, Argensola no parece sentir la necesidad de validar cuestiones de doctrina. Concluye en cambio su diálogo con un comentario irónico sobre la trivialización de los relatos mitológicos en su época, más a tono con el tratamiento lucianesco de la visión desde arriba, que la descripción *cum amplificatione* del empíreo, en *El Crotalón*, en el que se halla el trono de Dios<sup>23</sup>. A propósito de la fama de Icaro, que dio nombre a uno de los mares de Grecia, dice Dédalo:

—¡Oh Polites! que en descuento desa gloria no habrá poetilla ni pedagogo retórico que no lo traiga de aquí adelante por ejemplo de los que con poca suficiencia (que la compararán a sus alas de cera) emprendieren cosas grandes; y vendremos a ser Icaro y yo uno de los lugares comunes de que usan en sus pláticas los ingenios ordinarios (187).

En el *Menipo litigante*, la crítica de la justicia civil se organiza en torno a la imitación de dos motivos lucianescos. El primero es el de la herencia y el testador, recurrente en los *Diálogos de los muertos*, y característico de la *satura* romana, que *El Crotalón* recrea en un episodio del canto XVI y que Quevedo rehace, por ejemplo, en el monólogo del testador, del *Discurso de todos los diablos*<sup>24</sup>. El segundo motivo es el del descenso al Hades, desarrollado en el *Menipo* de Luciano, que *El Crotalón* también imita en los cantos XV y XVI. El motivo de la herencia era de doble filiación: retórica, como *topos* obligado de la oratoria forense, y filosófica, donde constituía, especialmente en la diatriba cínica, un rasgo definitorio de la vanidad de las actividades humanas. Quevedo rehace el motivo en esta segunda dimensión. Cuando el testamento de su personaje es hecho público, suscita la avaricia de todos los futuros herederos y dice en el *Discurso*:

Maldito sea yo, dezía vn testador, que me veo desta suerte por mi culpa. Voto a N. dezía (y llamaua a todos) que si sé hazer testamento, que estoy viuo ahora... La enfermedad más peligrosa después del Doctor, es el testamento... al instante que firmé el testamento, la tierra a quien mandé el cuerpo, tuuo gana de comer, mi hijo de heredar, mi muger de mongil, mi criado de lágrimas y vestidos, mi amigo de acordarse y todos andauan dados al diablo... (56-58)

<sup>22</sup> Cf. *Icaromenipo*, ed. cit., vol. II, 319 y ss. y en la ed. de ANA VIAN, tomo III, 301, quien indica sus fuentes en la *Summa Theologica*, de Santo Tomás.

<sup>23</sup> Cf. en la edición de A. RALLO, cit., 318-322.

<sup>24</sup> *Discurso de todos los diablos*, ed. crítica de J. WAHL, Tesis doctoral de la Universidad de Bochum (1975), 56-58; corresponde a las p. 213b y ss. de la edición de ASTRANA MARÍN, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1932), *Prosa*. Este monólogo del testador se relaciona, por otra parte, con el tipo del padre que se condena por dejar rico a su hijo, del *Sueño del infierno*, ob. cit., 126.

Argensola, en cambio, se centra en la denuncia de abogados y jueces que se enriquecen con la prolongación de litigios y causas, despojando a los herederos de lo que les corresponde por legítimo derecho. A propósito del extraño caso de Erostrato, que «acordó de no escribir testamento, sino que ... entregó toda aquella abundante hacienda» .... a los abogados, a cuyas manos habría ido a parar, de todos modos, si lo hubiera escrito, Menipo relata su propio *caso*. Víctima de jueces y abogados, había perdido la herencia recibida. Ya pobre y sin recursos se vio obligado a emprender varias peregrinaciones, para sobrevivir. Entre ellas –y Argensola rectifica así las andanzas fabulosas del personaje de Luciano– Menipo decidió descender al Hades a entrevistarse con su bisabuelo Alitias, para conseguir un documento con la firma de Radamanto, que refrendase su derecho a la herencia. Los esfuerzos son inútiles, por supuesto, y al final del diálogo, los personajes entran a la ciudad, mientras Arsites exclama ciceronianamente: «¡Oh siglo! ¡Oh costumbres!».

La imitación de las fuentes está regida por el principio de selección y resumen que ya mencionamos; también se caracteriza por juegos intertextuales con otros textos que tratan el motivo. En el Hades, Menipo conversa con Platón y Aristóteles, como Luciano hace hablar a personajes históricos, recurso desarrollado por Quevedo en el *Sueño del infierno* y en el *Discurso de todos los diablos*, donde se destacan los discursos de los tiranos Alejandro, Nerón y Tiberio y los de sus privados, Clito, Séneca y Seyano. Pero Argensola se distancia irónicamente de sus fuentes en los comentarios que adscribe a su personaje, Menipo; comentarios que los independizan, por así decirlo, de Luciano, como cuando le confiesa a Arsites que: «cuando referí a Luciano Samosateno éste mi viaje, adrede le callé el haber visto a Platón (porque me lo rogó él mismo), por el odio grande que Luciano siempre tuvo a los filósofos» (118). Pero, nuevamente, en una instancia, rehace el castigo asignado a los ricos en una sección del *Menipo* de Luciano, imitada por *El Crotalón* y el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*<sup>25</sup>. En ella se indica que la pena infligida es que sus almas retornen al mundo para meterse en cuerpos de asnos. En *Menipo litigante*, son las almas de los jurisconsultos las condenadas a encarnarse en cuerpos de animales predatorios:

(Platón recomendaba, por consejo de Sócrates) que sus almas... quedasen relegadas entre los litigantes para castigo de los que quieren pleitear, y que se entrasen en cuerpos de zorras, y de lobos y de otros animales que viven de sus robos (119).

En el universo satírico de Quevedo será ya convención esta fórmula doctrinal del castigo inherente a la culpa, que, aunque presente en la *República* de Platón, sólo se institucionaliza en el contexto cristiano con Miguel Paleólogo, a partir del Concilio de Lyon de 1274<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Cf. *El Crotalón*, 372 y 373 y el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, en *Orígenes de la novela*, ed. de M. MENÉNDEZ PELAYO (Madrid, 1907), vol. II, 99-119. ANA VIÁN ha estudiado los paralelos entre ambos diálogos: véanse sus trabajos «El diálogo de las transformaciones y el problema de su autoría», *Dicenda*, 3 (1984), 117-140 y «El diálogo de las transformaciones: hallazgo y descripción del manuscrito», *Críticón*, 31 (1985), 142-152.

<sup>26</sup> LO recuerda CESARE SEGRE en «L'invenzione dell'altro mondo», *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (Torino: Einaudi, 1990), 21 y ss.

Las sátiras de Bartolomé Leonardo de Argensola no despertaron mucho entusiasmo en los estudios sobre la influencia de Luciano en Europa de A. Vives Coll y C. Robinson. El primero las definió como «tres escritos con ribetes lucianescos, expresados en estilo ciceroniano, que no disimulan la preocupación del sacerdote por la vida de ultratumba y su pesimismo a la vista de la sociedad que le rodea.» Robinson las relacionó con imitaciones bizantinas –el diálogo *Philopatris*, del siglo XI, o las obras de Teodoro Prodromos del siglo XII o las de Manuel Philes, del siglo XIII. Argensola, como los bizantinos, afirma Robinson, parecería «haber vaciado los diálogos de sus aspectos esenciales para usar sólo la cáscara»<sup>27</sup>. La descripción superficial de las técnicas compositivas de Argensola se completa, en ambos estudios, con una evaluación, explícita o implícita, de la capacidad del escritor para atenerse a los modelos imitados. La mejor imitación es la que es *fiel* a su fuente. Quevedo es mejor que Argensola, el autor de *El Crotalón* es mejor que Argensola. Me parece, sin embargo, que la noción de *valor* empleada por ambos estudiosos requiere cuidadoso examen. ¿Qué se evalúa y dentro de qué parámetros? De adoptar los de la filología clásica del siglo XX, llegaríamos a juicios de valor paradójicamente ahistóricos. ¿Qué significa *fiel*, por otra parte?

En primer lugar, seguir de cerca una fuente no asegura que el texto imitado reproduzca la *lexis* del modelo, ni el tono ni el *espíritu* de aquella; valga el ejemplo de *El Crotalón*, fidelísimo a Luciano en muchos pasajes. En segundo lugar, la voluntad de imitar la *lexis*, el estilo, o el tono de una fuente, en vez de imitar sólo motivos determinados, no depende sólo del talento de un escritor, sino de las convenciones históricas que un autor ha internalizado o hecho suyas en su entrenamiento escolar o artístico. En otras palabras, la *recepción* de Luciano no se mantuvo estable en el período áureo y, a su vez, difiere considerablemente de nuestra recepción de sus sátiras. Habría que replantear, creo, las conclusiones de estudios que se manejan con generalizaciones y esquemas abarcadores, aplicando a la historia literaria de nuestro período áureo las observaciones de Eugenio Garín sobre la historiografía renacentista<sup>28</sup>. Al consignar y evaluar las imitaciones de un modelo en un período de larga duración –casi dos siglos– perdemos de vista la historicidad de las imitaciones de Luciano. Para detectar o reconstruir etapas diferenciadas de las transformaciones históricas de nuestra cultura, debemos centrar la atención en períodos de corta duración. Así podremos recuperar analíticamente cambios en ciertos códigos de evolución mas rápida o en ciertos subconjuntos de la cultura.

<sup>27</sup> A. VIVES COLL, *Luciano de Samosata en España* (Valladolid, 1959), 137 y ss. y CHRISTOPHER ROBINSON, *Lucian and His Influence in Europe* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979), 128 y ss.

<sup>28</sup> EUGENIO GARÍN, «Edades oscuras y Renacimiento», en *La revolución cultural del Renacimiento* (Barcelona: Crítica, 1984). Me han servido siempre de ejemplo, en el ámbito hispánico, las investigaciones sistemáticas realizadas por AUGUSTIN REDONDO, y por el equipo del CNRS que dirige, sobre cuestiones históricas e ideológicas y sistemas de representación en textos literarios y populares; *vid.* entre otros muchos ejemplos, que no puedo citar por problemas de espacio, «L'emprise idéologique de l'église dans l'Espagne du XVIe siècle, a travers les 'Manuels de Confesseurs'», en *Les groupes dominants et leur(s) discours* (Paris: Sorbonne, 1984), 75-90; «Le discours d'opposition des groupes ruraux face au pouvoir ecclésiastique dans la Castille du XVIe siècle. Analyse de quelques exemples», en *Le discours des groupes dominés* (Paris: Sorbonne, 1985), 37-47 y «Les Relations de sucesos dans l'Espagne du Siede d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle», en *Les médiations culturelles* (Paris: Sorbonne, 1989), 55-67.

Parece ocioso recordar aquí que las prácticas de la *imitatio* no permanecieron estáticas durante estos siglos. Por el contrario, la *praxis* artística que la mantuvo como mecanismo privilegiado de la producción de textos literarios, fue modificando su realización, en diálogo con disciplinas tan influyentes para la poética como la retórica y la dialéctica. Las poéticas y las retóricas renacentistas registraron estas alteraciones del concepto en el ámbito europeo, de Petrarca a Bembo y Poliziano, de Erasmo a Ramus, de Vives al Brocense, de los Escalfigero a Justo Lipsio. Hoy contamos, además, con estudios que trazan los vaivenes de estos cambios y reajustes del concepto de *imitatio* en relación con los contextos ideológicos del Renacimiento. Basta recordar, por ejemplo, los trabajos de Hermann Gmelin, de Ferruccio Ulivi, de Bernard Weinberg o de Marc Fumaroli<sup>29</sup>.

Algo semejante ocurre con la comprensión de las formas genéricas de la *satura* clásica, que los humanistas se propusieron recrear, más o menos al margen de las formas satíricas autóctonas que circulaban en nuestra cultura áurea. La sátira en hexámetros o la menipea operaban con un modelo del hombre que podía asimilarse a la reconceptualización de la experiencia moral desarrollada en la cultura renacentista. El género se constituyó en Roma a partir de presupuestos ideológicos que derivaban de la filosofía helenística: la diatriba cínica, el estoicismo, elementos particulares del pensamiento epicúreo, etc. La vida en sociedad, con sus locuras y excesos, generaba *vitia*, defectos, que constituían una desviación de los preceptos de la moderación y el justo medio propugnado por esos sistemas. El hombre se definía como la antítesis, por naturaleza, de los *desiderata* éticos que el autor de sátiras, su voz, su persona satírica, se veía obligado a criticar. Las sátiras de Luciano rehicieron, en el siglo II de nuestra era, los mismos motivos cínicos que denunciaban la corrupción innata del hombre, la vanidad de los deseos humanos y aun la futilidad de las doctrinas filosóficas. Luciano compartía con la *satura* latina por lo menos una fuente común: las diatribas cínicas de Menipo de Gádara, cuyo nombre aparece en la designación misma de la variante de la menipea.

Quienes recrearon la *satura* clásica y el modelo de Luciano en el Siglo de Oro también representaron la vida del hombre en sociedad como desviación de conductas éticas sancionadas por los códigos religiosos y éticos contemporáneos, éstos últimos de filiación clásica reconocida y ya estudiados, en relación con autores determinados, por K. A. Blüher, H. Ettinghausen y A. Rothe<sup>30</sup>. Ahora bien, mientras que los sistemas éticos que informaron las sátiras de Horacio, Persio, Juvenal, Séneca o Luciano se mantuvieron considerablemente estables en la cultura occidental, otros sub-conjuntos culturales, los discursos o estilos literarios, las normas poéticas, se modificaron con mayor velocidad o según tiempos distintos. Retomo aquí, nuevamente, nociones desarrolladas por Lotman sobre la conformación de las culturas: en toda cultura existen diferentes niveles y sub-

<sup>29</sup> Véanse, entre otros títulos, HERMANN GMELIN, «Das Prinzip der *Imitatio* in den romanischen Literaturen der Renaissance», *Romanische Forschungen*, 46 (1932), 83-173, FERRUCIO ULIVI, *L'imitazione nella Poetica del Rinascimento* (Milano: Marzorati, 1959), BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Chicago: Midway Reprint, 1974), MARC FUMAROLI, *L'age de l'éloquence. Rhétorique et res litteraria de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Géneve: Droz, 1980).

<sup>30</sup> Véanse los estudios ya clásicos de BLÜHER, *ob. cit.*, HENRY ETTINGHAUSEN, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement* (Oxford, 1972) y ARNOLD ROTHE, *Quevedo und Seneca: Untersuchungen zu den Frühchriften Quevedos*, Kölner romanistische Arbeiten, 31 (Geneva/Paris, 1965).

conjuntos que poseen estructuración propia y duración diferente<sup>31</sup>. Desarrollando las ideas de Lotman sobre el mecanismo semiótico de la cultura, Segre ha descrito su funcionamiento como una especie de depósito, en el que se han conservado textos muy antiguos, conformados según diferentes concepciones del mundo. Este es el caso, entre muchos otros, de los textos satíricos clásicos que, olvidados o marginalizados en los siglos medios, vuelven a leerse a partir de los estereotipos renacentistas y áureos. Erasmo, el autor de *El Crotalón*, Argensola o Quevedo, interpretan sus fuentes desde sus contextos culturales. El modelo de la *satúra*, transhistórico en sus rasgos esenciales, fue acogido y resemantizado en la imitación. El universo imaginario que aquellas imitaciones construyeron se transformó en nuevo modelo de la realidad, construido con los discursos ideológicos de una cultura diferente. No es posible, por ello, postular una fusión total entre fuentes y nueva obra, ni siquiera en casos en los que la imitación se acerca a la traducción de pasajes enteros de obras clásicas.

Se ha venido designando este fenómeno de resemantización como la «cristianización de las fuentes clásicas». Margherita Morreale, por ejemplo, se refiere a él en tres artículos sobre *El Crotalón* ya famosos<sup>32</sup>. Sin duda, los humanistas y escritores renacentistas racionalizaban la utilización de modelos paganos mediante argumentos semejantes de «sustitución» de figuras o circunstancias imaginarias clásicas por sus equivalentes cristianos. Erasmo enseñó a los autores satíricos cómo la crítica lucianesca a los sofistas podía aplicarse a la de los teólogos o a la de los escolásticos, por ejemplo. La tradición alegórica coadyuvaba a mantener esta técnica de la adaptación. Pérez de Moya, entre otros autores de manuales mitográficos, sigue ofreciendo interpretaciones morales de los relatos mitológicos que faciliten su aplicación. El autor de *El Crotalón*, por ejemplo, prelude su imitación del descenso a los infiernos de Menipo, en el canto XIV de este modo:

Pero primero quiero que sepas que no hay allá aquel Plutón, Proserpina, Aeaco y Cancerbero, ni Minos ni Rhodamante, jueces infernales; ni las lagunas ni ríos que los poetas antiguos fingieron con su infidelidad: Flegeton, Cociton, Stigie y Letho... ni la barca de Acheron (sic) que passa las almas a la otra ribera... Todo esto Micilo, cree que es mentira y ficción de fabulosos poetas y historiadores de la falsa gentilidad... aunque quiero que sepas que esto que estos poetas fingieron no carece del todo de misterio algo dello, porque aunque todo fue ficción, dieron debajo de aquellas fábulas y poesías a entender gran parte de la verdad (336-337).

La oración final de este pasaje retoma ideas de Erasmo sobre el valor de los textos clásicos como fragmentos de piedras vivas que remiten a una *philosophia perennis*, cuya fuente original es la primera Revelación, y por ello, pueden adaptarse a las enseñanzas de la segunda<sup>33</sup>. Así racionalizaban los erasmistas su «cristianización» de las fuentes. Ar-

<sup>31</sup> Véanse su *Tipología della cultura y Semiótica de la cultura*, citadas en la primer nota.

<sup>32</sup> «Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto del *Crotalón*», *Bulletin Hispanique*, LIII (1951), 301-317, «Luciano y las invectivas "antiescolásticas" en *El Scholastico* y *El Crotalón*», *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), 370-385 y «Luciano y *El Crotalón*. La visión del más allá», *Bulletin Hispanique*, LVI (1954), 388-395.

<sup>33</sup> Cf. FUMAROLI, *ob. cit.*, 93 y ss.

gensola, en cambio, cuando establece distancia ideológica entre las fuentes que imita y la verdad cristiana, no construye frases admonitorias que enseñen al lector a interpretar la literatura y la mitología antiguas, sino que recurre a la ironía, lo cual revela una fase diferente de la recepción de los modelos y de su «cristianización». Cuando Arsites, en el *Menipo litigante*, le pregunta cómo descubrió el camino del infierno, Menipo le responde: «¿Cómo? Porque lo que dél nos dijeron Homero y sus imitadores» (116). Y construye la descripción de la *nekya* imitando el canto XI de la *Odisea*, y el canto VI de la *Eneida*, en *contaminatio* con el *Menipo* de Luciano<sup>34</sup>. Con el mismo tono irónico, Quevedo hace que su *persona* satírica constata discrepancias entre las representaciones literarias del Hades y la realidad del infierno cristiano:

Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno, chico ni grande, y que mintió Virgilio en decir que había mirtos en el lugar de los amantes, porque yo no vi selva ninguna, sino en el cuartel que dije de los zapateros, que estaba todo lleno de bojes, que no se gasta otra madera en los edificios (120).

Evidentemente, el concepto de cristianización de las fuentes había variado a fines del XVI. También se habían modificado las prácticas de la *imitatio*; de allí el peligro de utilizar el criterio de *fidelidad* al modelo como evidencia de una buena o mala imitación renacentista. Lo mismo podría decirse de la idea de reducir la fidelidad a la capacidad personal del escritor, con lo cual estaríamos proyectando criterios de valoración que derivan de una concepción decimonónica del arte, como expresión de un sujeto individual, a obras que fueron compuestas según normas esencialmente diferentes.

El autor del *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* o el de *El Crotalón* funcionan según las normas desarrolladas en la controversia entre ciceronianos y erasmistas en la tercera década del XVI y en años posteriores a la publicación del *Ciceronianus* de Erasmo, en 1528. En este diálogo satírico, compuesto a imitación del *Lexiphanes* de Luciano, Erasmo parte de la caricatura de un aticista para desarrollar la figura ridícula de su ciceroniano Nosopomus. El extenso diálogo de Erasmo combina la *reductio ad absurdum* de los principios defendidos por Longueil con la exposición de una doctrina de la *imitatio* que, oponiéndose a las tendencias puristas de Bembo, rehace, con modificaciones, el ideal de Poliziano de una imitación ecléctica que combine un tejido de fuentes para emularlas en su recreación. Erasmo rechaza así la intención esteticista del programa ciceroniano, recordando el compromiso ético del escritor cristiano<sup>35</sup>. El erasmismo ideológico del autor de *El Crotalón*, puntualizado por Marcel Bataillon y nuevamente analizado por Ana Vian, Asunción Rallo y ahora Jesús Gómez, es evidente para cualquier lector competente. También proviene del ejemplo de Erasmo la selección del modelo

<sup>34</sup> Bartolomé recrea los *topoi* tradicionales: arrojar «una sopa amasada con cosas que dan sueño a Cancerbero», como en la *Eneida*, VI, vv. 419-421: «cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatum et medicatis frugibus offam / obicit.», o se refiere a los castigos canónicos de Sísifo, Tántalo, Xiones y Ticios.

<sup>35</sup> *Ciceronianus*, en *Collected Works of Erasmus* (Toronto: University of Toronto Press, 1986), tomo 28. FUMAROLI analiza los principios de Erasmo en su *L'Age de l'éloquence*, cit., 100-109, puntualizando la función de la imitación en el ámbito de la *inventio*, según lo desarrollara en el *Ciceronianus* y en otras obras, como *De duplici copia verborum et rerum*.

lucianesco para recrear la sátira menipea. Como Erasmo en su *Ciceronianus*, el autor de *El Crotalón* afirma en su prólogo que:

contrahaze el estilo y invención de Luciano... en el su *Gallo*, donde reprehendió los vicios de su tiempo... Y es de notar que por no ser traducción a la letra ni al sentido le llama contrahecho, porque solamente imita el estilo (84).

Estilo e invención: los términos remiten al *Ciceronianus*, nuevamente, o al *De duplici copia verborum et rerum*, de 1514, en el que Erasmo realza la importancia de las fuentes antiguas en el ámbito de la *inventio*<sup>36</sup>. El autor de *El Crotalón* produce un trabajo de montaje que incluye fragmentos imitados de diversas fuentes pero no conserva el sentido total de las obras de las que provienen. Por ello, insiste en que su obra no es traducción a la letra ni al sentido, sino sólo imitación del estilo de Luciano, es decir, de su código satírico, cuya convención básica era «la reprehensión de vicios». Con ello, el autor de este diálogo se adhiere a las normas desarrolladas por Erasmo en sus cartas y en sus escritos de retórica, normas practicadas en sus obras satíricas. Erasmo recomendaba precisamente superar el sentido de un texto pagano para que se adecuara a la verdad cristiana. La crítica del *Tullianus stylus* refleja el temor de que la *renovatio litterarum* se apartara de la *renovatio spiritus*. Así dramatizaba jocosamente en su coloquio *Echo*, de 1526, esta dialéctica de las *ponae literae* y la *pietas* y hacía preguntar al personaje: «Fuerone beatus si persevero in bonis literis?»<sup>37</sup>.

Argensola, en cambio, trata sus fuentes según convenciones de composición diferentes. Aunque los diálogos no pueden fecharse con exactitud, lo que sabemos de la educación de Bartolomé, puede proporcionarnos puntos de referencia para considerar el *tipo* de imitación practicado. J. M. Blecua indicaba en su prólogo a las *Rimas* que, en Salamanca, donde estudió derecho canónico desde 1581 a 1584, Argensola pudo conocer a Fray Luis, al Brocense y a otros intelectuales de su tiempo<sup>38</sup>. El Brocense expuso sus ideas sobre la *imitatio*, indirectamente, en su *De autoribus interpretandis*, de 1581, por ejemplo, o en el *Organum dialecticum et rhetoricum*, de 1586 y en el prólogo a la segunda edición de las *Anotaciones* de Garcilaso, de las que se han ocupado Eugenio Asensio y Pedro Ruiz Pérez<sup>39</sup>. Asensio puntualizó el interés suscitado en Salamanca por la obra de Ramus

<sup>36</sup> Véase la interpretación de GMELIN, *art. cit.*, 237 y ss. que anticipaba los comentarios de Fumaroli, señalados en la nota anterior.

<sup>37</sup> *The Colloquies of Erasmus*, tr. de C. R. THOMPSON (Chicago: The University of Chicago Press, 1965), 373 y ss.

<sup>38</sup> Cf., el prólogo, en *ed. cit.*, viii.

<sup>39</sup> Véanse EUGENIO ASENSIO, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de Littérature Comparée*, (1958), 1-20 y «El ramismo y la crítica textual en el círculo de Fray Luis de León», en *Academia Literaria Renacentista*, I, Fray Luis de León (Salamanca: Universidad, 1981), 47-76 y Pedro RUIZ PÉREZ, «Las Anotaciones del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *RILCE*, IV (1988), 73-98. Consúltense, además, el breve tratado de poética, *DE / AVTORIBVS INTERPRETANDIS, / SIVE/ De Exercitatione./ FRANCISCI SANCTII BRO-/censis in inclyta Salmanticensi / Academia Rhetorice professoris./ Antverpiae./ Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regij. / M.D. LXXXI* y otros escritos retóricos, en traducción, en la edición de sus *Obras* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense». 1984), tomos I y II. También reconoce la filiación ramista del *Organum*, A. MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1972), 62-83. W. ONG indica que el primer país al que emigró el ramismo fue España, y aunque

entre 1560 y 1562 y su influencia en la reestructuración de la retórica efectuada por el Brocense. La filiación ramista del *Organum* es obvia: en ambas teorías la dialéctica abarca el estudio de la *inventio* y la *dispositio* y la retórica queda restringida al estudio de la *elocutio*, de la que sólo se ocupó, por ejemplo, un manual como la *Elocuencia española en arte* del maestro Bartolomé Ximénez Patón, discípulo del Brocense<sup>40</sup>. En ambas teorías, la *imitatio* no se focaliza en el ámbito de la *elocutio* sino en el de la *inventio*, con lo que se retoman y expanden los preceptos de Erasmo. Para construir un nuevo texto, el escritor debe seleccionar sus *argumenta* en fuentes clásicas con el criterio ecléctico postulado por Poliziano y Erasmo. Pero Ramus, por ejemplo, insiste en que lo importante en el trabajo de la imitación no es la recreación del aspecto verbal de una fuente, sino los rasgos generales del modelo: «Haec autem similitudo nec in singulis verbis erat, nec in eorum phrasi sed in genere elocutionis et actionis, acumine inventionis iudiciumque». Retomando el ya citado símil de la abeja que liba en muchas flores, Ramus defiende el valor de la imitación ecléctica, pero *limita*, en su *Ciceronianus*, la libertad del escritor en la selección de estilos de la *elocutio*, indicando que, en la estilización de la *lexis* clásica, se debe recrear la norma lingüística del latín escrito por los contemporáneos de Cicerón: Terencio, Varrón, Salustio y César<sup>41</sup>.

El Brocense, por su parte, que se había situado en la línea anticiceroniana inicialmente bajo la influencia de Erasmo, se acerca a Ramus en las obras de madurez. Sitúa así la práctica de la *imitatio* en la *inventio*, regida ahora por la dialéctica. La literatura se define así en su «armazón lógica» o, como diría Argensola en su *Carta sobre el estilo de la sátira*, la poesía es «una facultad lógica»<sup>42</sup>. La selección del estilo, ornato del discurso, no dependía ya de las fuentes imitadas, probablemente porque se veía difícil la estilización en romance de las *lexis* diferentes que ofrecían textos escritos por autores griegos y latinos, combinados eclécticamente en la imitación. Propugnaban, por ello, la norma de un estilo clásico que estilizara el latín de la República tardía y de los primeros años del Imperio. Su recreación en romance se basaba en esquemas semejantes de la *collocatio verborum*, en juegos paralelos de simetrías y disimetrías, de proporciones y de gradaciones, en la búsqueda de «lo apto». La alianza de ramismo y ciceronianismo en los años posteriores a 1560 generó, según Asensio, una revaloración de la obra de Cicerón y expandió el interés por el *Tullianus stylus*, propagado ahora por «dignatarios eclesiásticos y jesuitas que estaban en contacto con Italia»<sup>43</sup>. Este clasicismo en el que se formó Argensola y

su influencia parece haber sido de corta duración, por cuestiones de ortodoxia, se hace notar en la obra del Brocense: *Ramus, Method and the Decay of Dialogue, from the Art of Discourse to the Art of Reason* (Cambridge: Mass., 1958), 305.

<sup>40</sup> B. JIMÉNEZ PATÓN, *Elocuencia española en arte*, introducción, notas e índice de términos, de GIANNA CARLA MARRAS (Madrid, 1987). ANTONIO VILANOVA estudia las teorías del Brocense y de su discípulo en «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona, 1953, tomo III), 571 y 662 y ss.

<sup>41</sup> Las citas proceden del *Ciceronianus*, de P. Ramus (1515-1572), que data de 1556: «Atque ut apes e variis variorum arborum floribus mellificant, sic a poetarum, historicorum, oratorum, omninoque bene loquentium hominum dictis et scriptis sermonis copiam et elegantiam comparabit.»; GMELIN analiza estas ideas en el contexto de las preocupaciones pedagógicas de la Ramée, *art. cit.*, 340-341.

<sup>42</sup> Cf. la Carta al Conde de Lemos, *Del estilo propio de la sátira*, publicada en las *Obras sueltas*, *cit.*, 295-301.

<sup>43</sup> Véase su trabajo «Ciceronianos...», *cit.*, 18-20.

al que permaneció fiel hasta el final de su vida es el que informa el estilo en sus diálogos satíricos, tan poco lucianescos para Vives Coll. Del mismo modo, su práctica de la *imitatio* se define en la selección de motivos lucianescos en su aspecto semántico, *argumenta* satíricos para redescubrir la conducta de los hombres en su sociedad según los presupuestos del género.

En la carta sobre el estilo de la sátira, dirigida al Conde de Lemos, publicada también por el Conde de la Viñaza en 1887, Argensola explicita su visión de la creación poética – *esforzado ejercicio intelectual*– y cuestiona la *correspondencia tradicional entre géneros y estilos* en lo que respecta a la sátira. Este sistema de correspondencias, afirma Bartolomé, se fue modificando con el tiempo, ya que las reglas poéticas son como la ley que rige la práctica de las virtudes, la *epiqueya*. La *ἐπιείκεια*, que Aristóteles expuso en sus *Topica*, no es una ley severa e inapelable sino «moderada y prudente, según las circunstancias del tiempo, lugar, ocasión y persona.» (*Aut.*)<sup>44</sup>:

Yo, señor, toda la vida he respetado estas leyes por ser justas y por la autoridad de sus autores; pero he procurado que éste mi respeto no llegue a superstición, porque... algunas veces el buen escritor debe contravenir a la ley o subirse sobre ella, como en las acciones y ejercicio de las virtudes lo suele hacer la de la epiqueya, y más en estas facultades lógicas, cuyas leyes se fundan en la autoridad o consentimiento de varones sabios y ellas prescriben con el uso; pero como éste suele ser el tirano de la república, al paso de las alteraciones de los tiempos altera él sus preceptos...

Para Argensola, el ejemplo de la sátira demuestra el carácter convencional de la relación género-estilo. Argensola se refiere, por supuesto, a las prácticas del *sermo humilis* y del tono cómico en textos satíricos. Parafraseando a Aristóteles continúa:

y cuanto a la sátira, que en sus principios se ejerció en yambos, él confiesa que se dijeron así de la voz griega *ἰαμβίζετον*, que quiere decir denostar; de manera que correspondía a las matracas de ahora. Mire, pues, V.E. qué buena estuviera la sátira reducida a las pullas y apodos y a las injurias descortesas de la matraca. Este fue su principio, y poco a poco, de la manera que un río que nace pequeño, pero en alejándose, *vires acquirit eundo*, ha cobrado la sátira tanta autoridad, que por ser reprensión de costumbres es la poesía que más provecho puede hacer en la república.

Argensola alude aquí al pasaje de la *Poética* (1448b 32-33), en el que Aristóteles da como antecedentes de la comedia las invectivas escritas en yambos, en las que dos individuos se dirigían burlas y denuos, el *ἰαμβίζετον*, citado. Retomando el argumento aristotélico de la evolución de las formas literarias –la invectiva *generó* la comedia, parece decir Aristóteles– Argensola relaciona y separa analógicamente la sátira popular de la literaria, reforzando con el proverbio virgiliano (*Eneida*, IV, 175) la trayectoria ascendente del género, que ilustra luego con ejemplos de Horacio, Persio, Juvenal, Ariosto y Ronsard<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Cf. la *Carta*, 296-7.

<sup>45</sup> Cf., 297-300; para la cita de Aristóteles, véanse la ed. trilingüe de la *Poética*, de V. GARCÍA YEBRA (Madrid: Gredos, 1974) y la ed. de R. DUPONT-ROC y J. LALLOT, *La Poétique* (Paris: Seuil, 1980). Según Aristóteles, el verbo derivaría del nombre del pie métrico empleado y también la composición, *ἰαμβεῖον*, aunque, en verdad, la derivación siguió el camino opuesto.

La carta de Argensola confirma una conciencia de género en la época, refrendada ya en algunos estudios sobre la poesía del XVI, que convendría examinar aun en lo que respecta a textos satíricos adscriptos a otras formas genéricas por la historia literaria tradicional<sup>46</sup>. En efecto, en la época áurea se escribían sátiras populares o paraliterarias y variantes de la *satira* clásica en sus dos formas: *sermo* en verso y menipea, producidas en la imitación de textos del género. Ciertos subgéneros menores del XVI –los apodos, las matracas, las ordenanzas burlescas, las cartas en apodos y refranes– así como otras formas de poesía marginal y política del XVII gravitaban hacia lo que podría llamarse el ámbito de la sátira *qua* género. Este acervo de sátiras anónimas, que circularon en manuscritos o que fueron recogidas en florestas y repertorios, funcionó también como fuente de sátiras cultas, las escritas por Góngora o Quevedo, por ejemplo, y de figuras retóricas en la literatura conceptista<sup>47</sup>. Las relaciones dialógicas entre sátiras cultas y populares fue constante y la influencia mutua. Por ello, la distinción jerárquica impuesta por Bartolomé debe ser interpretada como manifestación de tendencias poéticas específicas con las que se identificaba, ya que un gran número de sátiras cultas áureas, las de Quevedo, por ejemplo, se compusieron en variaciones del *sermo humilis*, que permitían el diálogo con textos populares y se proponían estilizar dialectos sociales y recursos creadores de comicidad.

<sup>46</sup> Esta conciencia de género se manifiesta no sólo en las poéticas áureas (ver *supra* n. 2), sino también en los diccionarios que definen el término en su sentido específico y en los traslaticios; cf., por ejemplo, Covarrubias, s.v.: «Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres...» y *Aut.*, s.v. *satyra*: «La obra en que se motejan y censuran las costumbres, u operaciones, u del Público, u de algún particular. Escríbese regularmente en verso. Por extensión, se toma por qualquier dicho agudo, picante y mordaz». JUAN MONTERO recupera así la definición genérica para una obra de Francisco Pacheco, cuyas fuentes italianas y clásicas estudia en la comunicación leída en este congreso «La *Sátira contra la mala Poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria». Estos ataques contra los poetrastos están relacionados, además, con la tradición de visitas o viajes al Parnaso, estudiada por ELIAS RIVERS en el contexto de la sátira menipea, en el prólogo de su edición de esta obra cervantina próxima a aparecer, y examinada también por FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA en «El retorno del Parnaso», *NRFH*, XXXVIII (1990), 693-732.

<sup>47</sup> MAXIME CHEVALIER se ha ocupado de estas relaciones en numerosos trabajos; además de sus conocidas antologías de cuentos y cuentecillos populares, véanse, en particular, «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo. Contribución a una historia del conceptismo», *NRFH*, XXV (1976), 17-44, «Pour une définition du *Buscón*», *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, 1987, 119-130, «Le Gentilhomme et le Galant. A propos de Quevedo et de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (1986), 6-46. AUGUSTIN REDONDO estudió las relaciones entre discursos populares y narrativos cultos en «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento. De Pedro de Urdemalas al 'Viaje de Turquía' y al 'Lazarillo de Tormes'», en *Actas del IX Congreso de la AIH* (Franfurt: Vervuert Verlag, 1989), 65-88.

Desde una perspectiva diferente y otra concepción de la sátira, MONIQUE JOLY, por su parte, que ha explorado el vocabulario de la risa y las facecias en *La bourle et son interprétation* (Lille, 1982), y en numerosos otros artículos, las relaciones entre textos cultos y populares, ha contribuido a sugerir, involuntariamente, la posibilidad de una conexión entre las sátiras de estos dos ámbitos. Para la difusión de otras formas populares que comparten ciertos recursos con los de estos textos satíricos, vid. MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y Poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973) y JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE, «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», *HR*, 51, 1983, 371-392 y para la sátira política, considerada como género, TEÓFANES EGIDO, *Sátiras políticas de la España Moderna* (Madrid: Alianza, 1973) y MERCEDES ETREROS, *La sátira política en el siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983).

La imitación de Luciano que practica Quevedo es, sin duda, diferente de la de Argensola, ya que su ideal de estilo es diferente y su recepción de la menipea debe haberlo sido también. Recreada inicialmente en la imitación de textos de Luciano, difundidos por Erasmo a partir de 1506, se afianza luego en la imitación del *Apocolocyntosis* de Séneca, como ya he señalado en otra ocasión, y de sátiras neolatinas como el *Somnium. Lusus in nostri aevi criticos* de Justo Lipsio o las *Sardi Venales*, de Petrus Cunaeus<sup>48</sup>. Blüher ya ha estudiado las conexiones ideológicas de Quevedo con el programa del humanismo contrarreformista de Lipsio, así como la relación que une ciertos rasgos de su práctica estilística con la de aquél, expuestas, por ejemplo, en su *Epistolica Institutio* de 1591<sup>49</sup>. Quevedo compartía con Lipsio el ideal del erudito laico, ortodoxo, sabio y artista, para el que reclamaba una posición eminente en la nueva república de las letras y en la monarquía, que no fuera inferior a la del teólogo o a la del predicador. Quevedo también habría aprendido a leer a muchos autores clásicos de manera distinta gracias a la labor de humanista de Lipsio. En verdad, la serie de nuevas ediciones de los clásicos preparadas en la segunda mitad del XVI por los Escalígero, por Isaac Casaubon y por Lipsio mismo, que Quevedo conocía, había modificado la comprensión de muchos autores y, en nuestro caso en particular, de muchos textos satíricos. En 1605, precisamente, Isaac Casaubon publicó su *De satyrica Graecorum Poesi, et Romanorum satira*, obra en la que evaluaba las convenciones del género satírico con criterios modernos que rigen aún hoy<sup>50</sup>.

Nuevas ediciones, nuevos estudios y las prácticas neolatinas, con las que siempre dialogaron nuestras sátiras cultas en romance, desde el *Moriae Encomium* y los *Colloquia* de Erasmo, hasta el *De bello turcico* y el *Somnium* de Vives, el *Somnium* de Juan Maldonado y el *Somnium* de Lipsio, fueron cambiando la recepción de los *antiqui auctores* y la producción de textos en su imitación. Creo, por ello, que las recreaciones de Luciano no pueden ser juzgadas con criterios atemporales, o tal vez convenga decir, con criterios derivados de teorías modernas que se presentan como universales de las prácticas literarias. Los diálogos de Argensola fueron compuestos según normas perfectamente recuperables y el éxito del intento debe apreciarse en la reconstrucción de las expectativas de recepción y de producción del clasicismo conservador de su autor.

<sup>48</sup> Véase la edición de estas dos sátiras en *Two Neo-Latin Menippean Satires. Justus Lipsius: Somnium. Petrus Cunaeus: Sardi Venales*, ed. de C. MATHEEUSSEN y C. L. HEESAKKERS (Leiden: Brill, 1980). En mi «Golden Age Satire» *cit.*, establezco otras conexiones con la menipea latina, y doy la bibliografía correspondiente.

<sup>49</sup> Cf. Blüher, *ob. cit.*, 405 y ss. También mencionó esta relación LUISA LÓPEZ GRIGERA, «Lengua y retórica en la prosa de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo* (Salamanca, Universidad 1982), 405-416 y «La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época», en *Quevedo in perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial* (Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982), 81-100.

<sup>50</sup> Remito nuevamente a mi «Golden Age Satire», *cit.*, 281-282; *vid. Isaaci Casauboni de satyrica Graecorum poesi, et romanorum satira libri duo* (Parisiis, 1605), de la que hay una edición facsímil que lleva una introducción de Peter E. MEDINA (New York: Delmar, 1973). Para un análisis de los nuevos criterios filológicos aplicados por los editores de la segunda mitad del XVI, y la transformación del humanismo erudito de la primera mitad del siglo en investigación «crítica», véase JEAN JEHASSE, *La Renaissance de la Critique: l'essor de l'Humanisme erudit de 1560 à 1614* (Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980).