

## INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book. These are also available as one exposure on a standard 35mm slide or as a 17" x 23" black and white photographic print for an additional charge.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# U·M·I

University Microfilms International  
A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600



**Order Number 9009734**

**“El Crótalon” en la tradición lucianesca. [Spanish text]**

**García Osuna, Alfonso José, Ph.D.**

**City University of New York, 1989**

**Copyright ©1989 by García Osuna, Alfonso José. All rights reserved.**

**U·M·I**  
300 N. Zeeb Rd.  
Ann Arbor, MI 48106



A

EL CRÓTALON  
EN LA TRADICIÓN LUCIANESCA.

by

ALFONSO J. GARCÍA OSUNA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1989

copyright 1989  
ALFONSO J. GARCIA OSUNA  
All rights reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

June 14, 1989  
Date

*Benjamin*  
Chair of Examining Committee

June 14, 1989  
Date

*Ottavio D. Canillo (Acting)*  
Executive Officer

*Ottavio D. Canillo*

*Joseph P. Ruiz*

*Benjamin*  
Supervisory Committee

Hoc vobis facio, Elvira Xavierque. Vos magis quam  
oculōs meōs anō.

## Indice

<b>I. Introducción</b>	
1. Planteamiento general.	pág. 1
2. Aspectos de la valoración estético-social de Luciano en el siglo XVI.	pág. 3
3. Características del arte de Luciano: problemas para su actualización compositiva en el siglo XVI.	pág. 9
4. Introducción de Luciano a la Europa Occidental: el Quattrocento.	pág. 25
5. "Ad nostrum dogma convertimus." El lucianismo de Erasmo.	pág. 29
6. Luciano en España. Los primeros traductores.	pág. 35
7. Recapitulación.	pág. 45
<b>II. <u>El Cróton.</u></b>	
1. El uso erasmista de Luciano.	pág. 52
2. La selección del contexto.	pág. 77
3. La moral y la experiencia consuetudinaria	pág. 101
4. El uso de la retórica lucianesca.	pág. 109
5. El modo didáctico.	pág. 136
6. La insula Eutrapielia.	pág. 160

7. Perspectivas en la construcción del texto	pág. 171
8. Las fuentes documentadas	pág. 190
9. <u>El Crótonon</u> , conclusiones.	pág. 227
III. Los diálogos de corte lucianesco, 1544-1556.	
1. Planteamiento.	pág. 233
2. El <u>Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio</u> (1547).	pág. 234
3. El <u>Coloquio muy placentero de la mosca y de la hormiga</u> (1544).	pág. 246
4. El <u>diálogo de las transformaciones de Pitágoras</u> (¿1550?).	pág. 248
5. Los <u>Coloquios satíricos</u> de Antonio de Torquemada (1553).	pág. 268
6. El <u>Coloquio del porfiado</u> de Pero Mexía (1547).	pág. 271
7. El <u>Endecálogo contra "Antoniana Margarita"</u> (1556).	pág. 286
IV. Conclusión.	pág. 287
Apéndices	
Catálogo de diálogos españoles, 1500-1600.	pág. 308
Obras de Luciano de Samosata.	pág. 365
Bibliografía.	pág. 373

## I. Introducción.

### 1. Planteamiento general.

Para comprender el arte de El Crótalon en toda su originalidad y a la vez explicar la novedad que representa, es indispensable verlo sumergido en el seno de una expresión literaria más vasta: la del diálogo lucianesco de mediados de siglo. Cuando se lo estudia así, en el entorno de su momento histórico, se ve en sus páginas a un Luciano imitado de una manera eminentemente creativa y en función de una nueva sensibilidad; se ve un erasmismo que permea sus páginas de una forma tan inextricable, que parece inverosímil que alguna vez se haya puesto en duda la relación íntima del autor con el movimiento erasmiano. La nueva sensibilidad que reflejan las páginas de El Crótalon, además, ofrece analogías evidentes con la de la gran revolución religiosa que conmueve por entonces a Europa, de modo que no es posible despachar el problema del pensamiento de Christóphoro Gnophoso declarando que coincide en ciertos puntos con el erasmismo. El humanismo de Gnophoso, por ello, ha de sondearse a fondo, y la clave de la originalidad y la novedad de su pensamiento se encontrará en la manera en que imita a Luciano, hacia el cual, como veremos, fue guiado por su misma ideología erasmista.

Ahora bien, el origen y el sentido de la influencia de Luciano de Samosata en la literatura de diálogo del siglo XVI es un problema numerosas veces planteado, y que ha obtenido, en general, respuestas poco satisfactorias. Corresponde el mayor grado de despreocupación a quienes creen haber cumplido con señalar "precedentes" y "paralelos" en la obra del griego con respecto a los numerosos diálogos peninsulares, pensando sólo en una coincidencia formal y no en la función de tal procedimiento. Cabe rechazar, por esos mismos motivos, el prefijar a una obra una cohorte de "precedentes" y catalogarla como lucianesca simplemente por tener ciertos rasgos procedentes del samosatense. Nos incumbe, entonces, indagar en las razones por las cuales en la obra de Luciano hay hallazgos de forma y contenido que constituyen los rasgos que vertebrarán tantos diálogos de la época. Debemos, además, buscar los motivos que mueven a escritores tan diferentes a aprovechar la obra de un hombre tan alejado en el tiempo y el espacio para llevar a cabo su particular proyecto de escritor.

Al aproximarnos a estas obras iremos indagando en qué sentido son "lucianescas", si, de hecho, el lucianismo

español es un sistema intelectual coherente o no; intentaremos, en fin, revelar qué quiere decir dicho término y qué acepción tenía para los autores del XVI. Las obras particulares que he elegido para el estudio, por ende, lo han sido porque cada una representa un "tipo" de diálogo que podríamos llamar lucianesco si nos limitáramos a pruritos simplemente formales: funcionan con referencias directas al griego o son el resultado de un plan constructivo previo inspirado por su imitación. Cada una funciona, entonces, como ejemplo, favoreciendo nuestro plan de presentar, con la mayor brevedad posible, el alcance y las características de la influencia de Luciano en el diálogo renacentista español, haciendo hincapié en los métodos y en las fórmulas que distinguen y definen a El Crótalon y lo destacan de los demás.

2. Aspectos de la valoración estético-social de Luciano en el siglo XVI.

De Luciano de Samosata dijo una vez Menéndez y Pelayo que "estaba en la atmósfera de las escuelas del siglo

XVI." <sup>1</sup> Creemos, en efecto, que la influencia del cáustico escritor sobre las mentes de esa época ha sido subestimada, y que no hay duda de que fue de tal peso que, de no haber conocido a Luciano, la literatura del XVI presentaría características muy diferentes. <sup>2</sup> De lo dicho se deduce la mucha materia que para el análisis puede ofrecer la literatura lucianesca del XVI. Pero antes de nada ocurre pensar, aun siendo tan evidente, que Luciano escribía para el público del siglo II, y no para el del XVI. Es fácil advertir, además, que una importante dimensión constitutiva de cada obra del samosatense es su fuerte sentido de "público", y que cada una incluye -como veremos- la imagen de aquellos para quienes se escribe. (La consumición, en la literatura como en cualquier otro tipo de producción, es parte del proceso mismo de producción.) Lo interesante, entonces, es que tanto los traductores como los imitadores españoles de Luciano impulsan la

---

<sup>1</sup> Orígenes de la novela, tomo I, pág. IV.

<sup>2</sup> Vid. Fernando Lázaro Carreter, El Lazarillo de Tormes en la picaresca. (Barcelona: Ariel, 1983), espec. págs. 33-34.

renovación de la literatura del XVI (en especial la de carácter correctivo) echando mano de un autor de quien los separan mil cuatrocientos años y cuyas intenciones no eran necesariamente ni didácticas ni morales.

Al indagar la peculiar importancia que para un hombre como Gnophoso tiene Luciano, se ha de comenzar por tomar en cuenta un problema de mayor envergadura: la importancia general que su obra tuvo dentro de la Europa del siglo XVI. En otras palabras, el papel que desempeña El sueño o el gallo en El Crótalon -su cristalización de una preocupación didáctica previa- depende en cierta medida de las circunstancias en que la obra de Luciano fue aceptada por hombres que, como Gnophoso y sus contemporáneos, vivían en el siglo XVI.

De modo que la interpretación de una obra literaria no se lleva a cabo inocentemente ni sin presupuestos, y la manera en que se reacciona ante ella tiene mucho que ver con el tipo de individuo social e histórico que es el lector. Cómo y por qué se ocupan de Luciano los españoles del XVI habremos de relacionarlo a las formas

dominantes de evaluación e interpretación de su sociedad en conjunto.<sup>3</sup>

Debemos, pues, comprender este fenómeno del lucianismo como el trasplante de un mundo literario foráneo, alejado en el tiempo, a un sistema de valores vivo, por humanistas que eligen aquello de Luciano que ellos "sienten" estar vivo en su presente. El hecho de que los intereses de muchos escritores renacentistas encontrasen un eco en la literatura de Luciano revela la existencia de una comunidad de valores; comunidad -empero- determinada y definida puramente en términos de los valores renacentistas. Esta actitud del humanismo del XVI, además, puede definirse como un sentido de tradición, pero esta "tradición" no es más que un modo de relacionar la literatura de Luciano con la práctica literaria contemporánea.

---

<sup>3</sup> Para un estudio acerca de la preceptiva literaria renacentista en relación a El Crótalon, vid. Ana Vian, Diálogo y forma narrativa en "El Crótalon", cap. V, págs. 412 y ss. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

Es preciso, pues, tener en cuenta la compleja relación entre la función y el significado original de la obra del samosatense y la función y el significado que adquiere dentro del contexto renacentista español. El típico lucianista español, al intentar la evaluación de Luciano, no podría sustraerse ni de su mundo ideológico y biográfico ni del clima mental en el cual se habría formado. En las palabras de W.K. Wimsatt:

"We are bound to have a point of view in literary criticism, and that point of view, though it may be shaped by tradition, is bound to be our own. [...] Our judgements of the past cannot be discontinuous with our experience or insulated from it." <sup>4</sup>

Existe, pues, una interacción entre el significado y la función del original y el significado y la función de su imitación renacentista. El estudio de los aspectos

---

<sup>4</sup> W. K. Wimsatt, "History and Criticism: A Problematic Relationship." en The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, (Lexington, University of Kentucky Press, 1954).

genéticos (originales) de las obras de Luciano nos ayudarán a evaluar los cambios que han ocurrido -a la altura del siglo XVI- en su función social, cosa que nos dará una clara perspectiva sobre los propósitos y objetivos particulares de los lucianistas del Renacimiento. Apuntemos que una interpretación renacentista de lo lucianesco será auténtica en cuanto logre el tono y el acento de su propia era: El Cróton es una obra renacentista y su mensaje es "contemporáneo" porque el significado contemporáneo de lo tomado de Luciano tiene prioridad sobre su significado original.

Es más, el lucianista más erudito de la España del XVI no podía -ni le interesaba- transportarse físicamente al mundo del siglo II ni recrear la producción original de las obras de Luciano. Aunque tuviera una idea clara de los propósitos que movieran al samosatense a escribir, seguiría encadenado a su propia experiencia, a la expectativa de sus lectores y a la influencia de las relaciones sociales de su época, muy diferentes de aquellas que, en tiempos de Luciano, constituían una gran parte de su obra. Todo estudio del lucianismo español debe tomar en cuenta, pues, esta

tensión entre los valores históricos (originales) de la obra de Luciano y su evaluación renacentista, entre el significado original de lo que esta obra refleja y el impacto que causa en el XVI. Por estas mismas razones, resultaría imposible comprender las verdaderas dimensiones del lucianismo español sin hacer referencia a Luciano, sus intenciones y su mundo; imposible resultaría a su vez comprender sus efectos en el Renacimiento sin hacer referencia a la sociedad y el mundo del siglo XVI.

### 3. Características del arte de Luciano: problemas para su actualización compositiva en el siglo XVI.

La suerte que corre Luciano de Samosata en la España del siglo XVI es en extremo compleja. Para fijar con exactitud la influencia del samosatense, debemos definir primeramente cómo se entendía su obra, a través de qué prismas se percibía y cómo se interpretaba. Para los españoles del XVI, existirían dificultades singulares al intentar la evaluación de unas obras cuyas características tendrían el efecto de enmascarar, muchas veces, su verdadera función. Esto era debido en gran

parte a la presencia de comentarios críticos y traducciones por parte de humanistas italianos como Guarino da Verona (1374-1460), Poggio Bracciolini (1380-1459), Rinuccio Aretino (1492-1556) y del humanista holandés Erasmo.

Este "corpus" de comentarios tiene el efecto de introducir en España a un Luciano portador de un bagaje cultural específico, filtrado e interpretado, que presenta una máscara concreta con dos facetas características: el elemento irrisorio y la intención moral. La revitalización del arte de Luciano está íntimamente ligada a la corriente crítico-reformista que impera en la Europa del XVI, y en este espíritu de reforma es que Erasmo lega, y España recibe, la obra del samosatense. A los lucianistas españoles, pues, les estaba reservado fundir de la manera más decisiva esta herencia clásica -entiéndase lucianesca- con las preocupaciones didáctico-morales y reformistas predominantes, impulsados a su vez por una arraigada

tradición erasmista <sup>5</sup>.

Hallaremos, sin embargo, que el resultado de esta actitud es el sacrificio de niveles puramente estéticos en la obra de Luciano en favor de lo ético que de ella se desprende. Ya Asunción Rallo apuntaba hacia el

---

<sup>5</sup> Margherita Morreale afirma que "el erasmismo (...) se vale de la fuerza, para no decir de la violencia verbal del inexorable moralista griego para dar 'desde dentro' a la organización religiosa quinientista aquella sacudida que los protestantes ya le dieron desde fuera." ("Imitación de Luciano y sátira social en el Cuarto Canto de El Crótalon.", en Bulletin Hispanique, LIII, 1951, no. 3, pág. 309). El que Morreale llame a Luciano "inexorable moralista griego" evidencia la fuerza que la interpretación moralística de su obra ha tenido y, hasta cierto punto, sigue teniendo. Esta interpretación, como veremos, no es del todo certera y responde a exigencias reformistas del XVI.

fenómeno. A propósito de El Crótalon dice que

"El lucianismo funciona como la médula de la composición, en una superación del modelo que no consiste en parangonarse con él como haría un ciceronista, sino atraerlo a su propio mundo, revivirlo en nuevo contexto, dejando atrás las características que ya no pueden ser actuales..."<sup>6</sup>

Si nos situamos en la intención de los dialoguistas del Renacimiento español, están claros el designio de aprovechar este molde clásico y la precisión de quebrantarlo cuando la materia narrable no cabe en él. Este "revivirlo en nuevo contexto", pues, presupone la

---

<sup>6</sup> Vid. su edición crítica de El Crótalon, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), pág. 50. No obstante los reparos que ha señalado A. Vian a esta edición (N.R.F.H. 33, 2, 1984), la empleo en este trabajo por ser la más accesible al lector.

supresión o adaptación de características propias del arte de Luciano que ya no encajan en la realidad contemporánea, "que ya no pueden ser actuales". Veamos algunas.

El diálogo Zeus tragodos<sup>7</sup> nos ofrece varios mecanismos internos y niveles estéticos que quedan vedados a los intereses de los imitadores españoles. Lo que primero salta a la vista al leer este diálogo es la constante parodia literaria, elemento importantísimo que impone amplios requisitos culturales en su público: en las primeras diecisiete líneas -todas en yámbicos o hexámetros- Zeus, Atena y Hermes inventan un centón de

---

<sup>7</sup> Iuppiter tragoedos. Vid. la edición de la Loeb Classical Library de las obras completas de Luciano, (Cambridge: Harvard University Press, 1960), vol. II, pág. 89.

líneas de la Comedia Nueva, una parodia suelta de Homero, una parodia meticulosa del principio del Orestes de Eurípides y una cita del Hércules furioso, también de Eurípides <sup>8</sup>. Luciano usa estas referencias literarias de modo que queden espectacularmente fuera de contexto, con miras a crear un ambiente humorístico intelectual en la escena y lograr una reacción de goce estético de su público. Por otro lado, sabe muy bien que no todos los integrantes de dicho público podrán captar el humor -dado el nivel en que se desarrolla-, y para ellos Hera explica lo que está pasando en la escena:

"No estés airado, Zeus. No nos es posible representar una comedia o cantar una balada épica como éstas, y además, no nos hemos tragado a Eurípides por completo para poder desempeñar un papel secundario a tu papel trágico principal." <sup>9</sup>

A veces los préstamos literarios son la base y el sujeto de la conversación. Al quejarse Zeus de que Hermes no ha logrado el estilo conveniente para dar una

---

<sup>8</sup> Ibid., pág. 90.

<sup>9</sup> Ibid., pág. 93. (Las traducciones de Luciano al español son mías.)

proclama, éste se defiende diciendo que el estilo elegante y elevado es para juglares y que él no tiene condiciones de poeta <sup>10</sup>. Entonces Zeus le aconseja que tome material de las proclamas de Homero, y el resultado es un centón de versos y fórmulas homéricas <sup>11</sup>. Igualmente, cuando Zeus comienza a dirigirse a los dioses, también tomando préstamos literarios de Homero, Hermes le aconseja que cambie su material, indicándole otra fuente:

"Si quieres puedes dejar a un lado esa pesada versificación y compaginas algunos de los viejos discursos de Demóstenes contra Felipe, cambiando sólo algunos detalles." <sup>12</sup>

Zeus toma el consejo inmediatamente y cambia el tono para ofrecernos una versión del comienzo de la primera Olynthiac. El gran número de préstamos literarios continúa a través de las escenas del cielo: el oráculo absurdo de Apolo, el discurso de Hermagoras con sus referencias al Orestes de Eurípides <sup>13</sup>, y las

---

<sup>10</sup> Ibid., pág. 99.    <sup>11</sup> Ibid., pág. 101.    <sup>12</sup> Ibid., pág. 113.

<sup>13</sup> Ibid., pág. 141.

cuantiosas citas de Homero. La atmósfera paródica tiene un efecto considerable en el tono de la obra, y hay tanto material arrancado de Homero que la obra entera se convierte en una parodia de los clásicos, con su correspondiente variedad de efectos cómicos. Hasta la seriedad del tema que los filósofos debaten se encuentra sumergida en la habilidad de la inter-referencia entre las ilustraciones del argumento y el estilo de su marco.

Este enfoque no se limita a Zeus tragodos. El comienzo del Pescador de los resucitados es una batalla campal entre citas homéricas y citas trágicas, entre Parrhesiades y los filósofos <sup>14</sup>. En el punto culminante de Los fugitivos, la Filosofía y los dioses encuentran a los cínicos fugitivos porque oyen a la mujer secuestrada por éstos lamentándose y declamando invectivas en una serie de cuatro parodias cortas de Homero <sup>15</sup>. Hay, además, un uso comparable de parodia literaria en los diálogos en que se visita el Infierno. En Menipo, el personaje Menipo abre con una serie de versos de Eurípides y uno de la Odisea, subrayando el juego

---

<sup>14</sup> Ibid., vol. III.

<sup>15</sup> Ibid., vol. V.

literario con su vestimenta: una gorra de fieltro (como Odiseo en su viaje al Infierno); una lira (como Orfeo) y una piel de león (como Heracles en el Alcestis de Eurípides). Todo, además, recuerda la ropa que viste Dionisio cuando desciende al Infierno en Las ranas de Aristófanes <sup>16</sup>. Sin duda, la atención del público de Luciano se prestaba suficientemente al juego de referencia literaria como para estar al acecho constante, tanto de las referencias que reconocemos hoy como de las que ya no nos son accesibles. Este inteligente juego literario pasa de ser una herramienta accesoria de la crítica satírica para convertirse en principal propósito cómico.

La sátira lucianesca, pues, tiene estos aspectos específicos: se apoya enormemente en la tradición retórica del momento y en la literatura previa, de donde saca temas y tipos; juega conscientemente con el conocimiento que posee el público de sus antecedentes literarios, y en muchos casos la técnica cómica eclipsa

---

<sup>16</sup> Ibid., vol. IV.

el elemento crítico. Es más, el lucianismo nos da un excelente ejemplo de ironía literaria. La sátira lucianesca se apoya en la existencia previa de mitos, tragedia, comedia, cuentos, todo lo cual absorbe para crear un rico mosaico. Pertenece a una tradición elitista, en que sólo los lectores competentes -aquellos que pueden identificar los elementos y percibir la asimilación- sabrán apreciar el arte de lleno. El arte de Luciano es sutil, complejo e intelectualmente exigente. El tema de sus sátiras no es, en efecto, su asunto aparente, sino el mismo hecho de imitación. No importa tanto lo absurdo de los dioses del Olimpo como la presentación de tradiciones paradójicas acerca de dichos dioses en la épica y en la tragedia. La de Luciano es una literatura que también muestra condiciones sociales y cultos absurdos, pero esto es, en fin, sólo el referente: el samosatense no construye su literatura con estos elementos. Las columnas que sostienen sus obras son hechas de obras ajenas, de tradiciones literarias, de mitos; es literatura hecha de literatura, que se va dando forma a sí misma, siempre consciente de su formación y que no necesita de elementos de la realidad para cobrar vida. Luciano, en

fin, explota la tradición filosófico-literaria con el fundamental propósito de entretener, y lo ético se desprende de su obra como subproducto.

Pues bien, al considerar a los lucianistas españoles y la manera en que se plantean la obra del samosatense, debemos recordar lo que apunta Hans-Georg Gadamer en su Truth and Method:

"...the meaning of a literary work is never exhausted by the intentions of its author; as the work passes from one cultural or historical context to another, new meanings may be culled from it which were perhaps never anticipated by its author or contemporary audience." <sup>17</sup>

En otras palabras, toda interpretación de una obra es "situacional", formada y restringida por los criterios históricamente relativos de cada cultura

---

<sup>17</sup> Vid. Hans-Georg Gadamer. Truth and Method (New York: Seabury Press, 1975), espec. "The hermeneutic significance of temporal distance," págs. 258-267, y cfr. Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), pág. 71.

particular. Es fácil comprobar que la configuración básica de un diálogo como El Crótalon se sustrae del molde preexistente en las obras de Luciano, y, sin embargo, esta comprobación, al no matizarla con mucho cuidado, nos haría perder de vista la novedad: la ecuación lucianesca ha sido invertida, de modo que se sondea la naturaleza del entretenimiento mismo, así como la de la persona que está siendo entretenida al leer.

Existe, entonces, una especie de "diálogo" entre el pasado lucianesco y el "presente" renacentista español. Pero se ha de tener en cuenta en todo momento que aquello que los textos de Luciano "dicen" a sus admiradores del Renacimiento está determinado por el tipo de preguntas que éstos puedan o tengan la necesidad de hacerles. En este sentido, y como veremos, la manera que tienen los españoles de entender a Luciano es "productiva", ya que cristaliza nuevos potenciales y posibilidades en sus textos.

Por estas mismas razones, para los autores lucianistas españoles, la obra de Luciano como proceso artístico presentaba problemas que nunca llegaron a

resolverse completamente. El cambiar el acento de lo retórico hacia lo moral-didáctico presuponia un reajuste al que no siempre se prestaba la obra de Luciano. Hemos visto cómo éste usaba viajes y descripciones como pretexto para llevar a cabo una fina ironía literaria. El imitador cristiano, al usar estos temas lucianescos, debía aceptar, suprimir o adaptar toda una gama de elementos extrínsecos a su propósito, y no siempre exitosamente. Margherita Morreale discernía el problema al afirmar, acerca de El Cróton, que

"...la descripción del Empíreo es una mezcla de doctrinas teológicas y tradiciones apocalípticas, iconográficas y legendarias aceptadas por el autor con una sencillez que nada tiene que ver con la fina ironía de Luciano." <sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> "Imitación de Luciano y sátira social en el Cuarto Canto de El Cróton." Bulletin Hispanique, LIII, 1951, no. 3, pág. 307.

Por su parte, A. Vives Coll se explica estos problemas de adaptación de lo lucianesco como deficiencias artísticas individuales, sin darse cuenta del fenómeno amplio. Afirma, por ejemplo, acerca del autor de El Cróton:

"Carecía de las cualidades propias de escritor. Ello se deduce observando, en primer término, la imitación casi siempre tan ceñida a Luciano, sin añadirle ningún elemento novelesco. Cuando el anónimo autor varía algo, suprime siempre lo vital y dinámico." <sup>19</sup>

A propósito del autor de El Cróton, así como los demás imitadores de Luciano del XVI español, se necesita comprender que el proceso de lectura e interpretación de un texto es siempre dinámico y complejo. La obra literaria se presenta -como explica el teórico polaco Roman Ingarden <sup>20</sup>- como una serie de "schemata", es

<sup>19</sup> Luciano de Samosata en España, 1500-1700. (Valladolid: Sever Cuesta, 1959), pág. 109.

<sup>20</sup> Vid. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1965), espec. "Die schematisierten Ansichten," págs. 278-280.

decir, esquemas o direcciones generales, que el lector debe "actualizar". Para lograrlo, debe encarar la obra portando ciertos prejuicios o preconceptos, una serie de expectativas y creencias según las cuales las varias características de la obra serán valoradas. Los lucianistas españoles del XVI, al intentar impartir un sentido coherente a los textos de Luciano, al "actualizarlos" por medio de sus imitaciones (y aun por medio de sus traducciones), seleccionaban y organizaban sus elementos en grupos consistentes o autosuficientes, excluyendo algunos y acentuando otros, "concretizando" ciertos elementos de ciertas maneras en el intento de mantener su interpretación moralística de Luciano, así como los objetivos didácticos de sus traducciones e imitaciones, intactos. Deducimos que, naturalmente, aquello que es "vital y dinámico" en el original de Luciano, no lo será necesariamente para la imitación -ni aun para la traducción- renacentista, y que lo que algunos críticos han tachado de errores o insuficiencias en los textos lucianescos españoles del XVI, responde a este proceso de "actualización" de los textos del griego, a este incesante "barajar" de elementos para hacerlos formar parte de los nuevos mecanismos renacentistas.

Y estos mecanismos responden, en muchos casos, y especialmente en El Crotalon, al erasmismo, y es el erasmismo el marco de referencia que determina la apreciación de Luciano. Las obras de éste, vistas a través del prisma erasmiano, son de un nuevo género didáctico que induce al lector a ver su mundo, sus costumbres y esperanzas con una nueva luz y una nueva perspectiva crítica. El lucianismo, como lo entiende un Gnophoso, interroga y transforma las creencias implícitas del lector y hace problemáticos sus hábitos rutinarios de percepción. (Este fenómeno lo estudiaremos más adelante).

Ahora bien, para entender este proceso de actualización compositiva de los textos lucianescos es preciso seguir las huellas de Luciano a través de sus peregrinaciones italianas y erasmianas. Convendrá, por ello, ir a un análisis de las características de estas peregrinaciones, conforme al propósito anunciado de indagar a fondo la naturaleza del lucianismo español.

4. Introducción de Luciano a la Europa Occidental: el Quattrocento.

El proceso de transmisión de las obras lucianescas de los bizantinos al Occidente europeo parece empezar en las últimas décadas del siglo XIV<sup>21</sup>, y las primeras referencias epistolares a Luciano datan de las primeras décadas del XV<sup>22</sup>. Ya en estas fechas, intelectuales griegos visitaban Italia, trayendo consigo la afición a un autor firmemente arraigado en el "curriculum" bizantino. Por su parte, intelectuales italianos viajaban a

---

<sup>21</sup> Vid. el excelente estudio de Christopher Robinson Lucian and his Influence in Europe, (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979), pág. 81. Debo a este estudio muchos datos acerca de las características de la obra del samosatense y de su influencia en la Europa renacentista.

<sup>22</sup> Ibid., y cfr. Christopher Robinson, introducción a la Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterdami (Amsterdam: North Holland Publ. Co, 1969) I, 1.

Grecia para volver con gran número de manuscritos, hasta el punto en que ya en la década de 1420, textos de las obras completas del samosatense se encontraban en manos italianas <sup>23</sup>. Pronto aparece un buen número de traducciones latinas, algunas anónimas, y otras de eruditos de la talla de Guarino da Verona (1374-1460) y Poggio Bracciolini (1380-1459). El primer factor de interés que se desprende de estas traducciones es que el número de obras que se traducen -unas treinta- es sustancialmente menor que el número disponible en el original griego; la preferencia de los italianos parece ser por obras simplemente retóricas como Alabanza de la mosca, Alabanza de la Patria y Calumnia, o por piezas moralísticas como Charón, La navegación del tirano y Los sacrificios. Del reducido número de obras seleccionadas para la traducción, percibimos que, según prolifera el interés por Luciano, surge una especie de "canon" o regla preceptiva de textos y traducciones. Este proceso

---

<sup>23</sup> Vid. Robinson, Lucian and his Influence in Europe, pag. 81.

de selección responde a criterios moralísticos y, en cierta medida, retóricos, y es importante tenerlo en cuenta, ya que así tenemos una clara indicación de la reputación que trae Luciano al entrar en España y de los aspectos de su obra que más probablemente inspiraran imitación. Las obras particulares que se eligen para traducir son seleccionadas porque sus temas eran adecuados a las preocupaciones éticas de los humanistas italianos o parecían reflejar las condiciones sociales de su época.

A este respecto escribe Theodore Beardsley:

"Thus, it seems to us conservative and even obvious to maintain that to a large extent the amount of Classical influence on Spanish literature in the sixteenth and seventeenth centuries will be controlled by the Classical works translated into Spanish or by other intermediaries in the realm of existing literary traditions, imitations and commentaries. In this respect the diffusion of the Classics through the intermediary of Italian literature must not be ignored." En Hispano-Classical translations printed between 1482 and 1699. (Pittsburgh: Duquesne Univ. Press, 1970), págs. 118-119.

Si en muchos aspectos la actitud de los italianos parece prefigurar los criterios que seguirán los lucianistas españoles, en uno muy importante difieren fundamentalmente: hacen rara alusión a las implicaciones que pudiera tener, para la Cristiandad, la postura contra la filosofía y la religión que se revela en muchas de las obras del samosatense <sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> A este respecto vid. Robinson, LUCIAN..., pag. 83. Las traducciones italianas más consultadas por los lucianistas españoles parecen haber sido los Dialoghi di Luciano filosofo (anónimo, Venecia, 1527) y, de Niccolò da Lonigo, Dilettevoli dialoghi (Venecia, 1535; reimpreso en 1541, 1543, 1551). Vid. Michael Zappala, "Luciano español", en NRPH, XXXI, 1984, pag. 25, n. 4.

5. "Ad nostrum dogma convertimus." El lucianismo de Erasmo.

Pero el lucianismo español no se puede entender sin tener en cuenta, además, las contribuciones de Erasmo. Pocos eruditos han dejado tanta evidencia de su conocimiento de Luciano y de la forma en que lo interpretan como él. El nutrido número de citas en los Adagios nada más, daría testimonio suficiente de su familiaridad con la obra del samosatense; sin embargo, son sus traducciones las que mejor nos enseñan la naturaleza de su interés por Luciano: de 1506 a 1533 aparece un gran número de traducciones, ediciones y re-ediciones que lo evidencian. Las varias epístolas dedicatorias que acompañan las traducciones, así como las opiniones que se encuentran en De ratione studii y De conscribendis epistulis sirven para darnos una clara perspectiva sobre qué pensaba Erasmo eran los méritos fundamentales de Luciano y por qué eligió para traducir ciertos diálogos en vez de otros. Lo primero que parece atraer a Erasmo es que la obra lucianesca se prestaba para la enseñanza de la lengua griega. La elegancia y claridad de sus textos, que acompaña con una buena dosis de

entretenimiento, lo hacía ideal para Erasmo el pedagogo. Además, Erasmo seleccionaba las obras que traducía -a todas luces- según un método pedagógico o didáctico, para así eliminar no tanto lo impropio como lo frívolo: en De conscribendis epistulis, por ejemplo, asegura que los Diálogos de los dioses 12 y 13 son ejemplos de diálogos agradables que, sin embargo, no se deben emplear ya que no tienen pertinencia moral alguna para con la vida consuetudinaria <sup>25</sup>. Esto nos trae a la segunda y más importante atracción que ejerce Luciano en Erasmo: su posible uso como fuente de instrucción ética. Los prefacios de Erasmo insisten en los frutos que se pueden obtener de ciertas obras lucianescas, especialmente de Toxaris o de la amistad y de Alejandro el falso profeta: El sueño o el gallo es "succo praesentaneo salubrem et efficacem" <sup>26</sup>, además de ser un buen ejemplo de cómo mezclar lo útil con el entretenimiento, de acuerdo con el precepto de Horacio. De tal manera estaba convencido Erasmo del valor moral de Luciano, que ante una obra tan ambigua como Astrología, propone que tiene que tener contenido moral simplemente porque Luciano es su autor ("Nam a Luciano nihil fere triviale solet proficisci.") <sup>27</sup>

-----

<sup>25</sup> Ibid., pag. 166.      <sup>26</sup> Ibid.      <sup>27</sup> Ibid.

Mucho del valor didáctico que encuentra Erasmo se basa en la actitud de Luciano hacia amplias cuestiones éticas, como, por ejemplo, la crítica de la riqueza en El timón y El sueño o el gallo. La atracción, empero, va más allá de una general utilidad moral. Lo que será importantísimo para el lucianismo español es que Erasmo ve una pertinencia contemporánea directa en la obra de Luciano. Los vicios que ataca la sátira del samosatense parecían idénticos a aquellos que Erasmo detestaba en sus contemporáneos. Lo que quizá más preocupaba a Erasmo era la decadencia de la Cristiandad, especialmente del clero. Esta decadencia la asociaba con la charlatanería, la desavenencia y la violencia entre intelectuales. Estos elementos los encontraba a mano en el arte de Luciano: la hipocresía, la superstición, el orgullo y el temperamento pendenciero. Es explícito al hacer el paralelo del filósofo-personaje que en Luciano personifica los vicios- con los teólogos y el clero de su época. A propósito de El sueño o el gallo dice de Luciano que

"No alude ni siquiera brevemente a alguna cosa sin antes disponer de ella con alguna pulla. Es especialmente hostil con los filósofos, y particu-

larmente con los pitagóricos y platónicos a causa de sus trucos y de su magia. Igualmente odia a los estoicos por su intolerable arrogancia, y en esto tiene mucha razón, porque ¿qué puede ser más aborrecible e intolerable que la depravación haciéndose pasar por virtud? Por eso es que le ha sido dado el nombre de blasfēmos, -calumniador- pero por aquellos cuyas faltas ha sacado a relucir. Con igual libertad se mofa de los dioses en todas sus obras y los desbarata. Por esta razón se le llama comúnmente ateo, pero hasta este mote le honra, ya que se lo han puesto gentes impías y supersticiosas." 28

En cuanto a la hipocresía y la superstición, ve en el Alejandro de Luciano a

---

28 Nichols, Francis Morgan. The Epistles of Erasmus. (New York: Russell & Russell, 1962), vol. I, pág. 371, epistola # 178. Las traducciones al castellano son mías.

"...un perverso sinvergüenza, pero más útil que nadie para descubrir e irrefutablemente exponer las imposturas de ciertas personas que también en nuestros tiempos, tienen la costumbre de abusar del vulgo con magia y milagros, con religión falsa, indultos fingidos y otros trucos de ese tipo." <sup>29</sup>

Del mismo modo, ve la discordia religiosa de sus tiempos reflejada en El banquete o los lapitas

"...vemos a las escuelas filosóficas y teológicas disputando como niños y peleando no menos ferozmente. Y la batalla entre los profesores de religión es tan sangrienta como la de la fiesta que Luciano inventó o de la cual nos informa." <sup>30</sup>

Del Toxaris o de la amistad añade que es obra de suma importancia, puesto que la amistad entre sus contemporáneos

---

<sup>29</sup> Ibid., vol. I, pág. 415, epistola # 197.

<sup>30</sup> Ibid., vol. II, pág. 558, epistola # 562.

"...hasta tal punto ha caído en el desuso entre los cristianos que no sólo sus huellas, sino su mismo nombre ha desaparecido." <sup>31</sup>

De las Saturnalia escribe que

"...la risa es (...) más provechosa que esos asuntos serios y fastidiosos." <sup>32</sup>

De esta actitud de Erasmo y de sus precursores italianos reciben los lucianistas españoles una herencia específica, hecho que explica el fenómeno que la tradición de traducciones lucianescas en España sea metódica y no libre. Metódica principalmente por los textos particulares que se seleccionaban para la traducción o por el criterio según el cual se seleccionan, así como el espíritu didáctico-moral con que se llevan a cabo. O sea, se había de traducir

---

<sup>31</sup> Ibid., vol. I, págs. 391-392, epístola # 186.

<sup>32</sup> Ibid., vol. II, págs. 133-134, epístola #287.

"Cristianamente, aunque algo se torciesse la letra."  
 (Pero Mexia, Silva de varia lección, Prólogo), o como ya  
 había dicho mucho antes Rabano Mauro, "ad nostrum dogma  
 convertimus". (En Zappala, op. cit., pág. 27.)

#### 6. Luciano en España. Los primeros traductores.

Juan de Jarava es el primer español que traduce el  
Icaromenipo, versión que alcanza dos ediciones: Lovaina  
 1544 y Alcalá 1546. Esta versión es parte de una obra  
 de mayor alcance que se titula

"Problemas o preguntas problemáticas, así de  
 amor, como naturales, y acerca del vino: bueltas  
 nuevamente del latín en lengua castellana y copila-  
 das de muchos y graves autores por el maestro Juan  
 de Jarava médico. -Y un diálogo de Luciano que se  
 dice Icaro Menippo o Menippo el Bolador.-Más un Dia-  
 logo del viejo y del mancebo que disputan del amor.  
 -Y un Colloquio de la moxca y de la hormiga." <sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Bataillon, Marcel. Erasmo y España. (México: Fondo  
 de Cultura Económica, 1982), pág. 644, n.

Lo que más importa de esta traducción es que, según la construcción sintáctica y algunas idiosincrasias lingüísticas, Jarava parece que no maneja el original griego, sino una traducción latina, muy posiblemente la de Erasmo. La versión latina del de Rotterdam es anterior a la castellana de Jarava, y además sabemos que el español ya había traducido las máximas de Erasmo.<sup>34</sup> La lección más importante que aprende Jarava de su precursor holandés es el arte de usar el mundo de la obra de Luciano para hacer un comentario crítico general de su propio mundo. Encuadra la traducción de Luciano en una obra ampliamente didáctica y estimula al lector a ver las realidades de su sociedad encubiertas irónicamente bajo un conjunto de tipos literarios. Esta actitud está firmemente enraizada en la interpretación moralística de Luciano, característica de los italianos del XV así como de Erasmo.

---

<sup>34</sup> Vives Coll, A. Luciano de Samosata en España: 1500-1700. (Valladolid: Sever Cuesta, 1959), pag. 22 y cfr. Bataillon, Erasmo y España, pag. 625.

En el cisterciense Fray Angel Cornejo vemos la misma perspectiva sobre Luciano. En su traducción del Toxaris (Medina del Campo, 1548), que aparece junto con la del De Amicitia de Cicerón, que la precede en El libro llamado arte de amistad, el traductor modifica la obra que traduce intentando darle un sabor más contemporáneo, lo que da por resultado más una adaptación que una traducción. La manipulación estilística es en todo momento drástica, y particularmente interesan las lagunas que deja en el texto de Luciano y que evidencian el esfuerzo de Cornejo por dar una interpretación personal de las ideas y el espíritu del original, ya que la intención específica didáctico-moral del fraile hubiera quedado diluida en la extensión prolija del original. Dicha intención queda claramente expresada en el prólogo:

"Es la amistad la cosa más necesaria de la vida, tanto para los ricos, como para los pobres, para los viejos, para los moços, para los sabios, para los necios, para los que tienen oficios públicos en los pueblos, y para los que no los tienen [...] es de tanta magestad esta virtud, que guardando aquesta no solo vivimos dichosos la esta vida: pero merecemos

mediante Dios la gloria, porque el remedio que nuestro Dios nos dio para ganalla no fue otro, sino que amassemos a Dios y al proximo de donde so pena de ser nescios conosceremos el gran precio de esta virtud." <sup>35</sup>

Las traducciones de Francisco de Enzinas (1520-1552) no interesan aquí tanto por el dominio que evidencia del original griego <sup>36</sup> como por los textos lucianescos que selecciona para la traducción. Tal selección bien podría atribuirse a Erasmo o a un humanista italiano del XV, ya que en estas obras se encuentra la esencia del Luciano que interesaba a aquél y que traducían éstos: éste será también el Luciano que leerán los españoles. De 1550 son el Diálogo de amicitia (Toxaris), el Diálogo de Charón, el Diálogo del Gallo, el Menippo en los abismos y el Menippo sobre las nubes. De 1551 es la Historia verdadera. Este proceso

---

<sup>35</sup> Vives Coll, pág. 23.

<sup>36</sup> Ibid., pág. 26.

de elección nos revela que Enzinas elige traducir a Luciano según criterios típicamente erasmianos, y es un proyecto que, como su traducción del Nuevo Testamento, rezuma afán moralizador y heterodoxia.<sup>37</sup> La fuerte atracción que en reformadores y heterodoxos como Erasmo, Jarava y Enzinas ejerce Luciano no se le escapa a la ortodoxia española, y, según parece, la traducción y el uso de sus obras pronto se comenzó a asociar con el intento de difundir opiniones divergentes. Sin embargo,

---

<sup>37</sup> Sobre Francisco de Enzinas vid. Bataillon, Erasmus y España, págs. 513-515; Eduard Boehmer, Spanish Reformers of Two Centuries, from 1520. Their lives and writings. (Strassburg- Londres: Trübner, 1874-1904), 3 vols., t. I, págs. 133 ss.; Menéndez y Pelayo, M. Historia de los heterodoxos españoles. (Madrid: Victoriano Suárez, 1911-1932), 2<sup>a</sup> edición. 7 vols., t. IV, págs. 277 ss., y Vives Coll, Luciano de Samosata en España, págs. 26 ss.

la atracción del samosatense trasciende los posibles compromisos que pueda conllevar, y todavía en 1621, Francisco Herrera Maldonado, traduciendo varias obras, asegura que en ellas se encontrará una

"...doctrina tan provechosa para la reformatión de las costumbres, detestación de los vicios y mayor importancia del bien público." <sup>38</sup>

De principio a fin, pues, la tradición de traducciones lucianescas en España está firmemente enraizada en la interpretación didáctico-moral de los textos originales, característica de Erasmo, y que comienzan los humanistas italianos del siglo XV. En Luciano se creyó ver siempre un sistema ético de validez general, compatible con el Cristianismo y que merecía ser imitado por su brillante combinación de humor con instrucción.

Un escritor como Gnophoso, por consiguiente, no encontró los textos de Luciano en un vacío: estaba social e históricamente ubicado para recibirlos, y la

---

<sup>38</sup> Vives Coll, pag. 35.

forma en que los interpretó y los usó está profundamente configurada y estructurada por este hecho.

La resurrección de Luciano en el Renacimiento, como he intentado postular, se lleva a cabo en un contexto humanista con una misión determinada, y por ello se le priva de gran parte de la calidad específicamente literaria que hemos mencionado antes. Esta asimilación de Luciano en el nuevo contexto humanista presupone, antes que nada, una interpretación metafórica de su obra que opaca elementos originales ya anacrónicos, como la fina ironía literaria a que aludimos antes, elemento principalísimo en la obra del samosatense. Esta interpretación de lo lucianesco está basada en la "doble lectura" que proponía Erasmo:

"...se ha de guardar esta regla en la lición de toda escritura, que de dos partes está compuesta, es a saber, de sentido simple literal, de fuera, y de misterio encerrado de dentro, que son como cuerpo y ánima, que no haziendo hincapié en el literal, en este caso el principal respeto tengas al misterio que está dentro." <sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Erasmo, El Enquiridión. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971), ed. de D. Alonso, págs. 238-239.

Semejante lectura e interpretación de Luciano es casi un acto creador, un acondicionamiento del original clásico apoyado en una firme base cristiana y reformista. Esto, como hemos dicho, resulta en un eclipse de muchos elementos esenciales en Luciano, como la ironía literaria, el juego intelectual, y su visión -peculiarmente moderna- de la vida como "meaningless ramble".<sup>40</sup>

Ahora bien, este atraerse a Luciano y hacerlo contemporáneo no era un simple acto de selección literaria; para muchos incorporaba las características de un riesgo, tomado a causa de profundas convicciones. Para éstos, el destino de los "alumbrados" y de muchos otros enjuiciados por la Inquisición despertaría reminiscencias desagradables. Unos, como Fray Angel Cornejo o Francisco Herrera Maldonado (ambos sacerdotes de indudable ortodoxia) parecen traducir a Luciano sin pensar atraerse atenciones problemáticas, mientras que otros traductores como Francisco de Enzinas y Juan de

---

<sup>40</sup> Paulson, Ronald. The Fictions of Satire. (Baltimore: Johns Hopkins, 1967), pág. 31.

Jarava viven convenientemente fuera de España <sup>41</sup>, aquel de decididas tendencias protestantes <sup>42</sup>. Ejemplo concreto del ansia que despertaba para algunos traducir a Luciano nos lo da el erasmista <sup>43</sup> Juan de Aguilar Villaquirán en la epístola dedicatoria de su traducción de la mitad de los diálogos, fechada en 1617:

"Pero no falta a quien le parece que pudiera esta versión escusarse, por decir que no es decente cosa sacar a luz a un autor tan impío y detestable como Luciano, y que fuera mejor para callado y escondido que para publicado, porque con su lección no se ofendan las piadosas orejas, y que no se han de sembrar males pues ellos se vienen sin buscarlos.

---

<sup>41</sup> Vid. Vives Coll, págs. 21 ss.      <sup>42</sup> Ibid., pag. 26.

<sup>43</sup> Las notas marginales del manuscrito revelan la formación erasmista de Aguilar, bien entrado el siglo XVII. A este respecto vid. Bataillon, Erasmus y España, págs. 667-668 n. y cfr. M. Artigas, Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. (Santander: J. Martínez, 1930), págs. 85-88.

Quien ignora (dicen) que este fué un burlador de los Dioses y de los hombres, y tantos siglos á condenado de común voto por apóstata y atheista?" <sup>44</sup>

Pero más adelante, para mejor evitar problemas y malas interpretaciones, Aguilar Villaquirán se mezcla con ilustre e impecable compañía:

"No hay autor antiguo más alegado que él por cuantos profesan letras en todo el orbe, y cuya doctrina, y autoridad siguen y aprueban en sus escritos hasta santos canonizados, como San Juan Crisóstomo que en la homilía que escribió sobre el evangelio de S. Juan trasladó de verbo ad verbum la mayor parte del diálogo, intitulado (Luciano y Cinico)." <sup>45</sup>

La posición de Luciano, pues, estaba condicionada por las mismas posibilidades interpretativas que la lectura metafórica de sus obras producía.

---

<sup>44</sup> Vives Coll, pág. 29.

<sup>45</sup> Ibid., pág. 30.

## 7. Recapitulación.

He intentado postular en esta Introducción que un traductor o imitador estudia la obra de Luciano, no en un vacío, sino dentro de una cultura concreta y teniendo en cuenta la reacción -real o potencial- de los lectores para quienes traduce o escribe, ya que esta reacción será la clave del significado y valor artístico de su obra. He tratado de sugerir, además, que estos lucianistas deben formular sus obras particulares en términos adecuados a un propósito muy diferente al original, de modo que deben identificar los numerosos elementos y fenómenos en la obra del griego y relacionar cada uno de ellos con su propia cultura. Como escribía Ward H. Goodenough:

"As I see it, a society's culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members, and to do so in any role that they accept for any of themselves." <sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Goodenough, Ward H. "Cultural Anthropology and Linguistics", en Dell Hymes: Language in Culture and Society. (New York: Harper & Row, 1964), pag. 36.

Sin embargo, y pertinente a una correcta apreciación del lucianismo español, cabe subrayar que la llegada de Luciano a España coincide con una serie de cambios sociales, religiosos y culturales de gran complejidad y que por obvios sería ocioso estudiar aquí.<sup>47</sup> Coincide, más concretamente, con el descubrimiento, por parte de Erasmo, de un nuevo método didáctico, de una nueva pragmática para reaccionar ante el mundo, basados en Luciano, y que serán malinterpretados por su misma novedad. Estamos ante una sociedad más compleja cuyo número de sistemas cognitivos vigentes aumenta. En las palabras de Judith Willer, quien por sistema de conocimiento se refiere al conjunto de ideas relacionadas con la naturaleza del mundo y las relaciones que contiene:

"Individuals in the same society will necessarily share the same system of thought only if the society is simple, while in complex societies individuals may share a language but not a common knowledge system."<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Vid. esp. las obras de Américo Castro y M. Bataillon.

<sup>48</sup> Willer, Judith. The Social Determination of Knowledge. (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971), pág.17.

Este nuevo dinamismo y complejidad de las sociedades del Occidente europeo del XVI entrará en fricción con la sociedad "simple" cuyos defensores más acérrimos serán la Inquisición y teólogos como Martín Dorp, que tanto criticó a Erasmo; Luciano de Samosata se encontrará en el justo medio de la contienda.

Por eso el uso de Luciano no se puede enmarcar bajo una égida determinada, y aunque Erasmo y los erasmistas comenzaron el gusto europeo por el samosatense, otros no coincidentes con su ideología terminarían usando la obra del griego. De un cotejo de las traducciones de, digamos, Jarava y de Cornejo, se desprenderá una misma perspectiva sobre el valor de Luciano como fuente para realizar una doctrina moral, pero es interesante notar que la naturaleza de esa doctrina varía perceptiblemente de uno a otro: el erasmista Jarava compartirá muy poco

con el ortodoxo Cornejo fuera del gusto de ambos por Luciano. Por otro lado, las obras que han seleccionado para la traducción se prestan más fácilmente, en cada caso, a la promoción de su particular punto de vista.

Pero para el pensador erasmista, y pienso en alguien como Gnophoso, Luciano se presenta como vehículo perfecto para emplazar un nuevo sistema de conocimiento, una nueva actitud didáctica y una nueva perspectiva moral; para crear una nueva jerarquía de valores, categorías y modelos. Es casi un intento de cambiar la manera en que se le imparte "sentido" a las cosas, ya que no existe sentido inherente en las cosas: sólo la mente humana se lo confiere de acuerdo con su sistema de valores. Cambiar la manera en que se le imparte sentido a las cosas presupone un cambio en el sistema de valores, un nuevo sistema cognitivo no inteligible para muchos que todavía habitan en la sociedad "simple" de

Willer, como prueba la contienda entre Erasmo y Dorp que veremos más adelante.

Pero en fin, si vamos a enfocar el lucianismo de mediados de siglo en todas sus manifestaciones, no se debe pensar que todo lucianista, al usar la obra del griego, lo hacía con objetivos didácticos ni con una ideología erasmista. Andrés Laguna, por ejemplo, vierte al latín el Tragodopodaqra y el Ocipo, traducciones impresas sucesivamente en 1538, 1551 y 1552.<sup>49</sup> Lo que primero se desprende de estas dos obritas -probablemente espúreas- es el sarcasmo que las permea. Ambas tienen básicamente el mismo argumento: un gotoso invoca a la Gota, que se le aparece para enumerar las medicinas que han sido inefectivas en su contra. Al fracasar una

---

<sup>49</sup> Vives Coll, pág. 19.

última y definitiva cura, el coro le pide a la Gota dolores benignos. Si se puede extraer algún valor didáctico de estas dos traducciones es muy escaso, siendo editadas como apéndice a obras de mayor envergadura y en función de "comic relief".

Así, pues, en las interpretaciones contradictorias que de lo lucianesco pululan a través de los siglos XVI y XVII -ejemplificadas tan bien en la epístola dedicatoria de Aguilar Villaquirán- se enfrentan principalmente dos épocas culturales, dos períodos literarios, y por ello, dos formas de concebir lo didáctico. Por su parte, el nuevo didactismo lucianesco erasmista no siempre se entiende ni se percibe positivamente, y las innumerables formas que esta literatura ayudará a engendrar se encontrarán siempre sumergidas en esta luz de doble sesgo. El peligro que corre un lucianista en la España de la Inquisición no se debe subestimar, y a esta luz ha de verse el anonimato en que quedan lucianistas como el autor de El Crótalon <sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Cristóbal de Villalón nos ofrece los pormenores del

problema en El Scholastico: "...acontesce que por se descuidar los hombres en conversaçión en vna palabra que tenga en opinión de otro sabor de descuido / o muestra de horror / (...) a titulo de nescio infame le destierran de si sin le querer mas admitir. Y por esta causa somos venidos a tanta nesciedad que los hombres que quieren ganar fama y gloria por sus hechos escripturas / o saber son obligados a viuir en los hyermos, y procurarse mostrar desde lexos en sombra / o figura no se dexando comunicar:..." Cristóbal de Villalón, El Schlastico, edición crítica de J.A. Kerr en Clásicos Hispánicos. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967), vol. I, págs. 166-167.

## II. EL CROTALON

### 1. El uso erasmista de Luciano.

Refiriéndonos a todos sus aspectos, es lícito pensar que El Crótalon aparece permeado por la onda de irradiación erasmista, hasta el punto de que, sin la afición al diálogo (y, en el plano semántico, al gusto por lo lucianesco y el anticlericalismo) que aquélla provoca, sería muy difícil justificar su nacimiento. El verdadero sentido de su arte, pues, ha de buscarse en el uso de la simetría estética lucianesca al servicio de algo tan rigurosamente moderno como es el pensamiento erasmista de Gnophoso.

Un análisis textual comprobará la existencia de un sistema intelectual coherente y una posición filosófica sostenida cuyas bases están firmemente enraizadas en Erasmo. El uso del material lucianesco, pues, responde precisamente a esta posición intelectual del autor, y es el erasmismo lo que hace de esta obra un texto

verdaderamente contemporáneo, dándole un alcance correspondiente a las circunstancias históricas y sociales del siglo XVI; en este contexto hay que entender el aporte de Luciano.

Este es, sin duda, el designio del autor: sobre el mecanismo erasmista articular lo que toma de Luciano. De modo que se necesita conjugar la estética del maldiciente de Samosata con otro propósito, con otro plan, con una psicología adecuada al mundo contemporáneo y a su posición histórica. La estética de Luciano, como hemos visto, estaba dispuesta a ser el vehículo con el cual se acerca el hombre del XVI a ver su momento histórico, y dicho vehículo había sido preparado y dispuesto por Erasmo. Varios críticos, J. Kincaid entre ellos, han notado el fuerte vínculo entre Gnophoso y Erasmo: "El Crótalon" -escribe- "is an outstanding example of sixteenth-century Erasmian literature" (Cristóbal de Villalón, New York: Twayne, 1973, pág. 40.) En función de este vínculo es que nos aprestamos a estudiar la particular influencia de Luciano de Samosata en El Crótalon.

La tesis doctoral de Stanley E. Howell <sup>51</sup> bastará para establecer que nuestro autor tenía a mano la obra de Luciano al escribir su obra; además, es prácticamente seguro que conocía la versión del Gallus que Erasmo vertió al latín, de cuyo prefacio dedicado a D. Christophoro Ursewico tomaría una lección práctica del arte lucianesco <sup>52</sup>. En dicho prefacio da Erasmo una indicación clara y expresa de los rasgos esenciales de la expresión literaria del griego: su superioridad al resto de los satíricos y a los escritores de comedias; el desenfado con que hallan acomodo el "jocus" y el "serium" en su obra

---

51 "The Use of Lucian by the Author of "El Crótalon"  
Tesis de doctorado de Ohio State University, 1948.

52 Es también probable que dicha dedicación le diera la idea del pseudónimo "Christophoro Gnophoso".

"Tantum obtinet in dicendo gratiae, tantum in inveniendō felicitatis, tantum in jocando leporis, in mordendo aceti, sic titilla allusionibus: sic seria nugis, nugis seriis miscet: sic ridens vera dicit, vera dicendo ridet: sic hominum mores, affectus, studia, quaspenicillo depingit:...." <sup>53</sup>

el modo en que usa la agudeza (dicacitas) de la Comedia Vieja dejando a un lado su insolencia (petulantia).

El modo erasmista de ver lo lucianesco se evidencia de inmediato en el texto de El Cróton: echando un vistazo a una carta que escribe Erasmo a Martin Dorp a raíz de un malentendido entre ambos encontraremos indicios claros del erasmismo de Gnophoso.

---

<sup>53</sup> Desiderius Erasmus. Opera Omnia, (Amsterdam: North Holland Publ. Co., 1969) I, págs. 239-240.

Dorp (1485-1525), teólogo de la Universidad de Louvain, ha criticado duramente a Erasmo por publicar su Moriae Encomium. A todas luces, su crítica se basa en un error de percepción: el teólogo, plenamente consciente del contraste entre el juego y la seriedad, entre lo cómico y lo didáctico, no ve el nuevo elemento que pone en práctica Erasmo: "...the new element-which put even Martin Dorpius on the wrong track-was the lucianesque humour."<sup>54</sup> Esta perspectiva le impide acreditar los méritos morales de la obra, tan fuertes que se transparentan a través de todos los demás elementos. La respuesta de Erasmo toma la forma de una carta, escrita en Antwerp a finales de mayo de 1515<sup>55</sup>, en la cual defiende su proceder y con la cual deducimos de inmediato que el humor en la Moriae Encomium cumple una

---

<sup>54</sup> Screech, M.A. Ectasy and the Praise of Folly. (Londres: Duckworth, 1980), pág. 13.

<sup>55</sup> Hillerbrand, Hans J. Erasmus and his Age. (New York: Harper & Row, 1970), pág. 84.

parecida función a la que le incumbe en El Crótalon. Comparando la Carta con el "Prólogo del auctor al lector curioso" se evidencia que el autor español reactiva conscientemente y a priori la defensa que Erasmo ha usado en su carta a Dorp y la entrega al servicio de su obra. Erasmo escribe a Dorp:

"¿Por qué no decir la verdad sonriendo? Esto lo entendían perfectamente bien los sabios de la Antigüedad, que preferían incorporar reglas saludables en cuentos divertidos, porque la severidad de la verdad penetra más fácilmente en los corazones cuando se adorna con el embeleso del placer" <sup>56</sup>

Gnósofo justifica el humor empleado en su obra de la misma manera en el "Prólogo":

---

<sup>56</sup> Ibid., Pág. 85 (traducción mía).

"Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplice más leer cosas del donaire: copias, chanzonetas y sonetos de placer, antes que oír cosas graves, principalmente si son hechas en represión; porque a ninguno aplice que en sus flaquezas le digan la verdad, por tanto, procuré darles esta manera de doctrina abscondida y solapada debajo de facecias, fábulas, novelas y donaires: en los cuales, tomando sabor para leer, vengan a aprovecharse de aquello que quiere mi intinción." <sup>57</sup>

Para robustecer su opinión, señala en su carta el de Rotterdam que Platón y Lucrecio la compartían <sup>58</sup>; asimismo Gnophoso nos entera de la filiación tradicional de su obra al nombrar a varios autores (Esopo, Catón, Aulo Gelio, Boccaccio, Juan Poggio, Aristóteles, Platón)

---

<sup>57</sup> El Crótalon, ed. de A. Rallo, (Madrid: Cátedra, 1982), pág. 23.

<sup>58</sup> Hillerbrand, op. cit., pág. 85.

"enderezados en este mismo fin." <sup>59</sup> Pero el paralelo más sobresaliente es el de haber confluído ambos autores en mencionar como preceptor a Cristo y su método de predicar con parábolas. <sup>60</sup>

La idea esencial que se extrae del "Prólogo" es, entonces, la ya expresada en la carta a Dorp:

"Entonces pensé con este artificio haber encontrado el modo de penetrar furtivamente en corazones sensibles, corrigiéndolos mientras les daba placer." <sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> El Cróton, pág. 23.

<sup>60</sup> El Cróton, pág. 23; Hillerbrand, pág. 85.

<sup>61</sup> Hillerbrand, pág. 85. Es de notar que esta carta de Erasmo a Dorp contiene varios conceptos de los cuales mana directamente un número considerable de ideas expresadas en El Cróton, tales como la falta de educación del clero, las enseñanzas de Cristo puestas en contraposición con las explicaciones y enseñanzas quasi-paganas de los religiosos contemporáneos, las rivalidades entre las diferentes facciones y grupos religiosos, la queja de que las definiciones escolásticas tengan más validez entre los cristianos que la misma palabra de Cristo, y demás. (Vid. la reproducción de la Carta en Hillerbrand, págs. 84-92).

En esta fijación de conceptos y propósitos se da cita el autor de El Crótalon con Erasmo precisamente por evitar que la creciente pedantería de la ortodoxia quinientista -tan rigurosa como filistea- malentienda su arte de la misma manera que Dorp malentendiera el Moriae Encomium.<sup>62</sup> Esta medida preventiva deja en claro que

---

62 Ya Luciano se quejaba de la confusión que causaba su obra por su proceder nuevo e inesperado. En "Dionysius", por ejemplo, afirma que "La gente ordinaria [...] cree que las danzas satíricas literarias, lo absurdo y la farsa pura son cosas que han de esperarse de mí. Por eso, sea como fuere que llegaran al concepto que tienen de mí, siempre se inclinan hacia una de dos actitudes. Unos rechazan del todo mis obras [...], y otros llegan a ellas con prejuicios, así que cuando encuentran que bajo la corteza hay una lanza con punta de acero, su sorpresa no les permite dar aprobación ni consentimiento." The Works of Lucian of Samosata. (Oxford: Clarendon Press, 1904), reimpresso en 1949. Traducción de H.W. Fowler y F.G. Fowler. Vol. III, pág. 254. El castellano es mio.

el lucianismo personal e inventivo del diálogo español está emparentado de cerca con el de Erasmo, no siendo los paralelos del "Prólogo" con la poderosa e influyente Carta a Dorp mera coincidencia: los editores del Moriae Encomium gustaban publicar dicha obra junto con la Carta<sup>63</sup>, lo que hace muy probable que Gnophoso la tuviera a mano<sup>64</sup> al escribir su obra.

Son muchas las alusiones literarias en El Crótalon, pero la extensa referencia que se hace, al comienzo y a través del diálogo, a la teoría y práctica del lucianismo, no tiene paralelo en la literatura española. Hay críticos que ven mucho de Luciano y poco de Erasmo en la obra<sup>65</sup>, mientras que otros ven un mínimo aporte

---

<sup>63</sup> Hillerbrand, op. cit., pág. 84.

<sup>64</sup> Así como la introducción al Gallus ya mencionada.

<sup>65</sup> Marcel Bataillon, Erasmo y España. (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), págs. 702-709.

del griego. <sup>66</sup> Sin embargo, sería mejor precisar que las influencias erasmistas y los elementos lucianescos son, antes que nada, la base sobre la cual construye y formula el autor su nuevo método didáctico, y los elementos lucianescos, por ende, son resultado de la influencia del humanista holandés. Los cantos de El Crótonon, empapados en el entreluz de la embriaguez narradora y la apologética moralizante, despiden un eco tan inquietante, que desde una perspectiva actual, el impacto de su lectura confunde a menudo el verdadero sentido que se revela en el estudio. Dicho de otra forma, simplemente, el autor nos hace un torvo compendio de la depravación humana a través de cuentos, aventuras y farsas que deforman y estimulan a la vez. Esto se hace posible gracias a la confluencia del componente estético lucianesco con el enfoque filosófico erasmista.

---

<sup>66</sup> Morby, Edwin S. "Orlando Furioso y El Crótonon." Revista de Filología Española, 22, 1935, pág. 43, e Icaza, Francisco A. de, Supercherias y errores cervantinos. (Madrid: Renacimiento, 1917).

Tomando como marco general El sueño o el gallo de Luciano, Gnophoso lo destiende para incluir muchas otras composiciones del satírico griego, de Plutarco, de Homero, Apuleyo, Virgilio, Lucano, Ariosto, Aretino y la Biblia, así como ideas difuminadas de Erasmo, Ovidio, Boccaccio y Alfonso de Valdés,<sup>67</sup> pero es la constante y continua advocación a Luciano el signo bajo el cual se construye la obray lo que más nos interesa aquí.

Gnophoso indica claramente que "...solamente imita el estilo" de Luciano, lo que parece revelar un intento por parte del autor de explotar este estilo en función de otra cosa. En la primera imitación de Luciano que encontramos en El Cróton, la historia de Evangelista

---

<sup>67</sup> Vid. A Rallo, op. cit., págs. 46-47

en el Canto I, tomada directamente de Contra un ignorante bibliómano, vemos de inmediato un enfoque que lo aleja bastante del original. Primero, Luciano dirige su diatriba contra uno de sus contemporáneos,<sup>68</sup> acusándolo de intentar ganarse las simpatías del emperador coleccionando libros, aun siendo un ignorante que no puede derivar ningún bien de ellos. Su crítica es directa, individual, y la intención expresada es la de hacer cambiar la conducta de su contemporáneo; el subproducto de esta diatriba sería la risa que produce con sus citas literarias.

En el Canto I, el gallo hace el cuento de Evangelista para ganarse la confianza de Micilo: "Esto te he contado, Micilo, porque me dixiste que con aparato de palabras no pensase decirte grandes mentiras. Yo digo

---

<sup>68</sup> Vid. The Works of Lucian, trad. de H.W. Fowler y F.G. Fowler, edición de Oxford de 1904 (Clarendon Press; reimpresso en 1949), vol. III, págs. 265-278

que te prometo de no ser como este músico Evangelista...". (pág. 99) Vemos de inmediato, pues, direcciones diferentes. El preciso evento que se expresa en Luciano no tiene función filosófico-cultural para Gnophoso, que lo entiende básicamente como un fenómeno social negativo. Al adaptar este evento a su obra, lo hace sin tener una "identidad compartida" con su modelo: a Luciano no le interesaba reformar a la Cristiandad; ni era reformador ni cristiano.

Gnophoso, sin embargo, se encuentra en "sincronía cultural", si se quiere, con Erasmo y no con Luciano, o sea, que con él comparte una red estable de códigos: los que existen en su determinada época. En El Crótalon la historia de Evangelista tiene valor de "exemplum", y es, además, el primer peldaño en el programa de retórica persuasiva que el gallo proyecta contra Micilo. Inmediatamente después de esta historia y pensando con ella haberse ganado la confianza del zapatero, el gallo emprende una corta diatriba erasmista anticlerical apoyándose en las Sagradas Escrituras (San Pablo, Epístola a los Gálatas 3, 18-29); aquí se nos revela la función del cuento lucianesco, función subordinada al propósito básico erasmista del autor.

Ejemplos hay muchos que nos indican que la función del lucianismo de la obra se revela relacionando el material tomado del samosatense con el sistema de funciones subyacentes, con las nuevas normas y categorías erasmistas que hacen posible la obra de Gnophoso.<sup>69</sup> Precisamente porque el lucianismo del autor opera en función de otra cosa, es que en la obra encontramos, con respecto a Luciano, como dice la misma A. Rallo, "pocos detalles de relación directa." (op. cit., pág. 138, n.)

---

<sup>69</sup> Me parece inaceptable la afirmación de A. Rallo "Si Erasmo de alguna manera ha podido ser punto de arranque, palanca iniciadora, en El Cróton Villalón vuela por sí solo. [...] apoyado en una base [...] libre de condicionamientos doctrinales o sectarios." Vid. su edición de El Cróton, pág. 26. A este respecto Ana Vian escribe: "... me llama la atención la frecuencia inevitable con que la editora (A. Rallo) se sirve de Erasmo, a pesar de manifestar en el prólogo reticencias múltiples sobre el erasmismo del autor." en NRFH XXXIII, pág. 479.

Críticos coinciden en ver dos elementos, el pesimista y el de humor-entretención en El Crótalon, pero se les hace difícil escribir de uno sin desatender el otro, como, por ejemplo, Kincaid, que asegura que la obra

"is [...] meant to be pessimistic in its underlying philosophical orientation, since it deals essentially with the perverse nature of man." (op. cit., pág. 40).

mientras Morreale bien dice que lo que interesa al autor es

"la actualidad contemporánea con los abusos que infectan al mundo cristiano." <sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Morreale, Margherita. "Imitación de Luciano y Sátira Social en el Cuarto Canto de El Crótalon." BH, 53, 1951 #3, pág. 303.

para después mencionar que Gnophoso "llenó todas las partes de su libro de fantásticas aventuras",<sup>71</sup> aventuras que a Kincaid se le hace difícil incluir en el programa pesimista de la obra.<sup>72</sup> Lo que nos interesa aquí es dejar a un lado esquemas y definiciones inconsistentes con la literatura crotalonesca para estudiar el método con que el autor combina la moral con la farsa y la aventura.

El uso erasmista de Luciano marca el derrotero y determina la particular fisonomía de la obra; este particular enfoque de la estética lucianesca permite a El Cróton ejemplificar las varias maneras en que la farsa, la aventura y el cuento pueden estar permeados de contenido moral. Quizá el resultado más importante de

---

<sup>71</sup> Ibid., pág. 306.

<sup>72</sup> Kincaid, op. cit., pág. 49.

este procedimiento sea su capacidad de dar una visión moral de forma exagerada o simbólica. El comilón y lujurioso Heliogábalo del primer Canto, por ejemplo, purgando su vientre en su "privada" tras una espléndida comida, es un símbolo gráfico del estado espiritual en que se encuentra. Que allí mismo le asesinen y le echen entre las inmundicias es un detalle que refuerza la intención del autor. Otro tanto se podría decir de los curas pendencieros del decimoséptimo Canto, de la monja del octavo. etc. Los personajes nos dan a conocer, oblicuamente y a través de diversas situaciones "lucianescas", el absurdo al que les lleva la codicia, la gula, la avaricia y demás pecados cotidianos inaceptables por la ideología erasmista. Es la misma crítica que lleva a cabo Erasmo con la sonrisa en los labios, como explicaba a Dorp:

"Y los principes de antaño empleaban bufones en su corte simplemente porque con sus observaciones sinceras podían revelar y corregir leves defectos sin ofender a nadie." Erasmo, "Carta a Dorp", en Erasmus and His Age. Selected letters of Desiderius Erasmus. Edición de Hans J. Hillerbrand, (New York: Harper & Row, 1970) pág. 85

Se presenta un mundo muchas veces absurdo que adopta como base de referencia, implícitamente, la filosofía erasmista; mundo que está explícitamente anunciado en el Moriae encomium:

"Sin mí" exclama Moria, "el mundo no podría existir ni por un momento. Todo lo que hacen los mortales está repleto de insensatez y extravagancia; todo en este mundo lo ponen en obra badulaques para entretener a mentecatos." J. Huizinga, Erasmus and the Age of Reformation (New York: Harper & Row, 1957), pág. 70.

Pues bien, apuntemos ahora un elemento básico de esta ecuación lucianesco-erasmista: la intención de crear un contexto según el cual el lector pueda derivar una lección pragmática de lo que lee, un contexto incluyente

e implicante. Esta acumulación de farsas y cuentos no presenta una clara disyuntiva bien-mal, y es un arma que bien puede ser dirigida al lector, ya que en vez de clarificar la cuestión que seriamente se debate y el objetivo moral, los oscurece de tal manera que el lector tiene que poner en juego sus poderes de discriminación. En El Crótalon, la tentación de reirse de las maldades de Alejandro, de los disparates de los curas, de las impertinencias del marido cornudo y, además, de reirse de la maldad y así tomar parte en ella, es tan fuerte como el estímulo que se nos da para que la rechacemos.

Para un escritor que no esté interesado en darnos una fatigosa monotonía de enseñanzas piadosas, este procedimiento tiene la ventaja de presentar situaciones interesantes -cómicas- que no contienen una enseñanza moral directa, confiable, y que en todo caso ha sido diluida entre narraciones dispares e interesantes, necesitando un esfuerzo mental por parte del lector para definir y cristalizar su sentido. Establecido este método, incumbe al lector elegir el nivel en que se adentra en la obra. O se lleva una impresión viva y clara de la lección moral implícita, o la sucesión de

ocurrencias chistosas e ingeniosas le arrastran hacia ese mundo jocoso e hilarante que son los cantos de El Cróton, haciéndole gustoso cómplice del pecado. Este proceder es producto de una de las contribuciones más importantes de Erasmo a la obra: el concepto erasmista del "lusus", la manera juguetona con que se pone a prueba la inteligencia moral del lector. Aquel lector que se deje llevar por todo este mundo lucianesco de El Cróton puede reaccionar a la obra con una actitud negativa, precisamente porque ha sido llevado a reconocer sus propios defectos. Erasmo explica:

"Sin embargo, no me sorprende que mis difamadores seleccionen trozos de alguna obra larga y los interpreten como escandalosos, irreverentes o mal expresados, y hasta impíos y heréticos. No es que verdaderamente hayan encontrado estos defectos en la obra, sino que han visto sus propios defectos reflejados por ella." (Carta a Dorp, pág. 87.)

Un paralelo se puede trazar entre este acercamiento al lector y el de Luciano. En un nivel muy superficial, el receptor de Luciano podría derivar placer de las numerosas situaciones cómicas que se presentan en su

obra. Pero aquél que posea un conocimiento de su tradición cultural podrá adentrarse en la obra a otros niveles, podrá ver en sus páginas toda esa tradición satirizada. Gnophoso entendió muy bien este aspecto contextual de la obra del samosatense y lo empleó con connotaciones éticas: el acceso al nivel superior de El Cróton lo determina la constitución moral del lector, como insinuaba Erasmo acerca de su propia obra en su carta a Dorp.

El ejemplo de Erasmo nos ayuda a entender por qué Gnophoso puede practicar el arte lúdico de manera tan eficaz. Con Erasmo comparte nuestro autor un conocimiento retórico muy avanzado, del cual nos da varias demostraciones y que entreteje a través del diálogo. Por otro lado el autor español, al igual que el holandés, escribe desde una base de certidumbre moral, cosa que le facilita jugar con los "standards" morales de sus lectores y ponerlos a prueba. <sup>73</sup> Como

---

<sup>73</sup> Acerca de esto escribe Johan Huizinga: "Erasmus is in profound sympathy with that revered Antiquity by

veremos muy pronto, Gnophoso refracta en el texto una imagen de lo que él, como autor, está haciendo con el lector, y esta imagen se presenta como la relación entre sus dos dialogantes.

La técnica con que se equilibra este peculiar proyecto didáctico se articula con el personaje del gallo. En el gallo tenemos un personaje experto en retórica que cuenta historias -como un Luciano emplumado- cuyo contenido seduce al oyente, Micilo, que las goza particularmente:

"¡O gallo! ¡Cuán admirado me tiene esa tu elocuencia, con la cual tan eficazmente te has esforzado a me persuadir esa tu opinión! ¿Que puedo decir? Que nunca gallo cantó como tú hoy. En tanta manera me tienes contento que no creo que hay hoy en el mundo hombre más rico que yo..." (pág. 122)

---

his fundamental conviction that it is the practice of life that matters. Not he is the great philosopher who knows the tenets of the Stoics or Peripatetics by rote-but he who expresses the meaning of philosophy by his life and his morals, for that is his purpose. Erasmus and the Age of Reformation. (New York: Harper & Row, 1957), págs. 112-113.

En todo tiempo el gallo presenta un mundo en que el disparate y la avaricia han abrumado la lógica y el buen juicio; las descripciones del Cielo, del Infierno, del entierro del marqués del Gasto, etc., además, están permeadas de un efectismo sensacional que en principio se opone a la discriminación moral. Estas descripciones hipnotizan al zapatero (y, por extensión, al lector) de manera asombrosa:

"Esme tan sabrosa tu música, oh Gallo, que durmiendo te sueño, y imagino que a oírte me llamas." (pág. 125)

En cierta medida puede decirse que este gallo es experto en retórica "enrevesada" -como lo fuera Luciano en su tiempo-, un personaje de cuya dirección moral nunca podemos estar seguros, que nos alecciona un momento para seducirnos enseguida con cuentos maravillosos en un constante vaivén moral. Las advertencias morales de las que está llena la citada descripción del entierro del marqués del Gasto (págs. 276-290) chocan violentamente con el entusiasmo y gusto con que se describe. Al entregarse a contar de esta manera, el gallo pierde el control de la dirección moral de la obra. Por extensión contextual, es el autor que

advierte al lector del peligro inherente a esta "lección" que se le imparte y en el placer que deriva de ella.

Esta pérdida de control se concretiza desde el principio. En la interesada defensa de los clérigos en el tercer canto, no sólo es incapaz el gallo de convencer a Micilo del bien que hacen éstos al reino, sino que tiene que confesar su error y declararse derrotado por el zapatero: "Tú dices la verdad." (pág. 130) El resultado de esto es previsible: hay que sospechar de este moralista que nos lleva de la mano a ver los pecados del mundo. Esto perturba y confunde al lector, acentuándose la confusión al ver que el gallo no aplaza su venganza de esta derrota retórica a manos del zapatero:

Gallo- "Eso quiero yo para que me puedas pagar el mal que has hecho de mí."

Micilo- "¿Qué dices entre dientes? ¿Por qué no me hablas alto?" (pág. 132).

La confusión moral que indudablemente experimenta Micilo hace eco en el lector, que ve cómo el Gallo ejerce su venganza en el pobre zapatero haciéndole el cuento de Menesarco (págs. 133 ss.). El lector, pues, ha de encontrarse flotando en un vacío ético sin directrices morales claras; él mismo habrá de encontrar el camino en este texto problemático sin la ayuda del autor, quien, a veces, pone obstáculos.

## 2. La selección del contexto.

Investigar la naturaleza del texto de Gnophoso nos obliga de manera interesante a remontarnos a la obra de un humanista que cambia los destinos del didactismo y del modo de percibir la literatura en general. Lorenzo Valla abandona el concepto del texto recibido de la Antigüedad como "inmaculado", reemplazándolo por un concepto más pragmático, el del texto problemático, que ha pasado por manos de copiadotes irresponsables y de académicos incapaces en su larga trayectoria. Como dice cuando habla de su investigación sobre el texto bíblico, "yo no enmiendo las Sagradas Escrituras, sino su interpretación." ("Antidoti in Pogiun", Lib. 1 de la

Opera Omnia, págs. 268-269). Este enfoque apunta hacia una redefinición del papel del autor, hacia el descubrimiento de la importancia del uso del lenguaje en la determinación del referente. Así, Valla parece abogar por una sensibilidad que tome muy en cuenta el papel del autor: no sólo lo que se dice, sino quién y cómo se dice cobrarán mucha importancia dentro de sus hipótesis contextuales.

Sus investigaciones del Nuevo Testamento le darán una perspectiva nueva sobre el texto y su accesibilidad: el texto fácilmente accesible es de menor valor que aquél difícilmente abordable, que requiere tiempo, esfuerzo y estrategias trabajosas. Con esta nueva perspectiva reconocerá que la lectura más difícil es la más válida, y que, además, es un proceso muy diferente a la lectura fácil que consiste en simplificar los elementos del texto recurriendo a un sistema teleológico o a razonamientos circulares y auto-gratificantes. La teoría pragmática general que deriva de sus conclusiones insistirá en la relación de la palabra con el que hace uso de ella, y ésta incluirá la teoría semántica general de la relación de la palabra con el referente

extra-lingüístico. Parece, a juzgar por lo que se lee en su De vero falsoque bono (ed. de M. Lorch, Bari: 1970, págs. XLIX ss.), que Lorenzo Valla no simplemente resta valor a los viejos esquemas deductivos, sino que presenta una nueva y polémica valoración de la fuerza del discurso contextual en la creación del significado. Para Valla, esto no es sólo teoría: en la práctica, el haber escogido el diálogo como el género moralizante, ideal a sus propósitos, nos muestra que el marco de las intenciones de los dialogantes y de las convenciones retóricas encapsula las estructuras argumentativas de inferencia; las ideas se expresan dentro de una matriz de convicciones, propósitos, motivaciones e intereses evidentes al receptor. Reconocer que el modo referencial depende del tipo de intención representa un intento de explotar la habilidad de seleccionar el contexto.

Quiero sugerir aquí que una definición de la función del gallo y del zapatero ha de basarse en la consideración de esta relación, proclamada y estudiada por Valla, entre lo enunciado y el enunciante, entre el discurso y la situación enunciativa.

El gallo, al hablar con Micilo, irá creando un texto problemático, arduo, ya sea por su uso del lenguaje, por su irresponsabilidad, o por la naturaleza de la narración. Un texto difícil de abordar, matizado por aquél que lo crea, por la índole de sus palabras y por un marco que transparenta intenciones e intereses. Así Gnophoso ha seleccionado un contexto al seleccionar a un "autor" (el gallo) y una esfera concreta (el diálogo) dentro de la cual se desarrolla la narración. El valor ético de este procedimiento deriva del haber detallado el campo ético dentro del cual se especifica el alcance semántico. Considerando esta nueva sensibilidad artística que desde Valla se viene haciendo sentir, resulta algo desatinada la afirmación de Ciriaco Morón Arroyo de que en La Celestina no existe un diálogo verdadero puesto que sus personajes se mienten <sup>74</sup>. En su afán de presentar el diálogo como precursor del

---

<sup>74</sup> "Sobre el diálogo y sus funciones literarias", Hispanic Review, 1973, vol. 41, pág. 280.

ensayo moderno, Morón Arroyo olvida las posibilidades artísticas del género que empiezan a desarrollarse con Valla y en La Celestina y que en el XVI culminan en El Crótalon.

A propósito de esto, Jacqueline Ferreras, en su tesis doctoral Les dialogues espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience <sup>75</sup> hace una distinción entre "Diálogo" y lo que ocurre en La Celestina que merece comentarse aquí:

"On ne saurait donc confondre le Dialogue, tel que le pratiquent nos auteurs, et qui s'inscrit très directement dans les traces de Cicerón, héritier lui-même de toute une tradition, avec les scènes dialoguées de La Celestina, oeuvre dans laquelle le dialogue confronte non des opinions, mais des vies, qui se voient transformées par cette confrontation, dialogue qui naît de l'action des personnages et les

---

<sup>75</sup> Universidad de Burdeos, 1982 (Paris: Didier, 1985).

exprime tout entiers, dans le rapport de forces que chacun entretient avec les autres. [...] La Celsina appartient de plein droit à la Littérature, les Dialogues que nous étudions représentent un genre hybride, dont la forme relève de la littérature mais le contenu de la philosophie." <sup>76</sup>

Según estas declaraciones, pocos diálogos de Luciano pueden ser considerados, en efecto, Diálogos, y una imitación renacentista como El Crótalon sería defectiva en cuanto no existe en ella una verdadera confrontación de opiniones ni un contenido filosófico aparente y sostenido. Es más, el dialogante principal no sólo le miente a su dueño, sino que la obra entera se forma en función de su afán de persuadirlo, y la persuasión toma a veces las características de un truco, un malabarismo retórico en el cual cualquier arma (cuentos escabrosos, etc.) vale. La persuasión opaca, es más, el asunto que se intenta probar. Nada más lejos del diálogo genérico que estudia Ferreras.

---

<sup>76</sup> Ibid., págs. 1006-1007.

Pero aquí se encuentra la novedad del lucianismo que practica Gnophoso. El Cróton sí es diálogo, pero en un sentido renovador, porque explota la heterodoxia anti-genérica del samosatense para desarrollar un método pedagógico pragmático que, si se toma a primera vista y usando conceptos escolásticos, puede pasar inadvertido. Después de Valla ya no hace falta inscribirse sin reservas en la tradición ciceroniana, ni confrontar opiniones, ni ceñirse a una verdad estricta para escribir Diálogos: los motivos, intereses y tácticas de los interlocutores, transparentes para el lector, bastan para desarrollar en él un sentido práctico de la vida: le hacen ver el error y le dan a entender que participa de él. Se logra el objetivo didáctico indirectamente.

En la disputatio escolástica -y en esto parece que pensaban Morón Arroyo y Ferreras al hablar de un "diálogo" que excluye ciertas manifestaciones de literatura dialogada por no tener características que ellos piensan ser absolutamente necesarias- las convenciones exigen que el que habla se encare, de una manera que podríamos llamar impersonal, a la tarea de construir un sistema lógico/ontológico; Gnophoso, en cambio, toma la

personalidad como parámetro y, a diferencia del sistema escolástico, rehúsa divorciar lo que se dice de cómo y por qué se dice. De manera que su diálogo hace palpable que la intervención del que habla se puede poner en tela de juicio y clasificarse como loable o censurable. Tal intervención tiene implicaciones éticas, y muestra que la erudición es una adquisición personal, frágil y vulnerable, siempre expuesta a que se la reevalúe. (Gran diferencia con el Escolasticismo, con su fidelidad a un sistema de ideas inmutables expresadas en un ambiente de conformidad).

Dentro de este procedimiento, pues, la configuración del papel que juega el lector sufre también un cambio. Donde la disputatio escolástica presumía y elaboraba una estructura lógico-ontológica ahistórica, construyendo una hipotética y homogénea comunidad de inquiridores motivados, bien intencionados, Gnophoso presupone una comunidad heterogénea de motivaciones desconocidas, a la cual hay que impartir una lección pragmática. De ahí que haya escogido al gallo y le haya dado su configuración específica. El gallo no puede impartir directamente la lección al receptor, ya que sus

bases morales no son lo suficientemente firmes. Pero el interés que crea una criatura de su erudición y experiencia precluye que lo rechacemos. La naturaleza precisa de la narración que nos hace es algo que el lector/receptor sólo puede intentar derivar del contexto situacional. Por eso el lector se compromete a jugar con él (entra en acción otra vez el "lusus" erasmiano) un juego inteligente cuyo interés lo encarece el hecho de estar, en todo momento, consciente del peligro que conlleva. Se siente tensión entre la moral y el entretenimiento, no con el fin de que rechacemos el entretenimiento, sino con el objetivo de hacer de la lectura una actividad con significado moral. De este modo, además, El Crótalon continuamente trasciende las márgenes de sus páginas, poniendo en contacto al lector con realidades no-textuales.

El gallo, como guía moral, es al menos equívoco. De hecho, su razón primaria para amonestar a su interlocutor en una forma que podríamos llamar de ascendente moral es la de entretener; en todo momento sus promesas al zapatero y las reacciones de éste lo evidencian. De su uso del lenguaje se desprende, entonces, el

entretenimiento, cubierto por una superficie textual de amonestación ética. El paralelo de la actitud del gallo con la de Luciano de Samosata es más que evidente: éste era el procedimiento del griego y su uso de la amonestación era pretexto para hacer reír, para entretener. En el caso del gallo, sin embargo, hay un Christóphoro Gnophoso tras las cortinas con un verdadero plan didáctico que desarrolla a través de su emplumado Luciano, personaje que es principalmente herramienta suya para dejar sentado un contexto preseleccionado.

El texto se desborda así en contextos que involucran al receptor y dentro de los cuales se tiene que proyectar. Respondiendo a este "desbordarse" del texto reconocemos que al lector se le induce a seguir sus peores instintos a través de su reacción a los acontecimientos narrados. En muchos lugares de la obra encontraremos ejemplos que lo comprueben, pero quizá el área donde la estrategia del autor sea más profundamente incómoda se centre en Rosicler, figura más importante de lo que aparenta a primera vista. Pensar que el deseo carnal que experimenta por su padre sea una simple representación del pecado nos trae a errar por apurarnos

a la correcta conclusión. Lo que se pasa por alto en route es la belleza física de Rosicler, su "sex appeal", presentados con un lenguaje notablemente sensual: "yo era por maravilla en extremo hermosa doncella y deseada por todos..." (pág. 360). Además, Rosicler habla de Narciso, su padre, usando un lenguaje que a duras penas oculta su lujuria: "...presa de amores de Narciso mi padre, que en hermosura y disposición no había en el mundo varón de su par..." (pág. 360). Aun cuando la naturaleza moral-didáctica de la obra parezca levantarse sobre bases firmes y verificables, la fascinación y el atractivo de esta dama permanecen como un potente factor en la retórica de la obra. El deleite con que se presenta a Rosicler como hembra lujuriosa, excita al lector a un nivel psicológico en donde aún el estar consciente de la fundamental intención didáctico-moral del autor cuenta poco. Con este proceder el gallo apela a los instintos más oscuros del lector; el impulso y el apetito de Rosicler logran tocar una nota psicológica. Es más, si sentimos la natural repugnancia ante una hermosa doncella presa de amor por su padre, debemos también recordar, como Gnophoso seguramente lo hiciera, que el incesto y todo tipo de atracción sexual tabú son

una fuente reconocible de placer en la ficción de todos los tiempos.<sup>77</sup> Mientras Rosicler va contando su historia ocurre un lento y seguro aumento en la tensión, acentuado por el lenguaje sensual, que desemboca en la escena en que, desnuda, se dispone a abalanzarse sobre su padre (pág. 365).

Otro ejemplo puede darse recordando el décimotercer Canto, donde Sophrosina se enamora de Drusila, que está enamorada de Andrónico, el cual la abandona por Sophrosina, "...donzella y linda que no habia cumplido catorce años..." (pág. 314). Al conocer su abandono, Drusila, "desnuda en carnes", comenzóse "cruelmente a

---

<sup>77</sup> Vid. El amor y el erotismo en la literatura medieval. Ed. de Juan Victorio. (Madrid: Editora Nacional, 1983).

herir...(a) romper, ronca de llorar, todo su rostro y delicados miembros despedaçados con las uñas..." (pág. 315). El texto describe gráficamente y con una intensidad que no está en el modelo. (Cfr. Ariosto, Orlando Furioso, X, 23-33).

En el segundo canto, hecho para "...dar a entender que cuando los hombres están ençenegados en los vicios y principalmente de la carne son muy peores que brutos, y aun hay muchas fieras que sin comparación los exceden en el uso de la virtud" (pág. 106) hay una colección de aberraciones a las que llama "carnales açessos", tomadas de las Morales de Plutarco, donde habla de hombres que "han tenido sus ayuntamientos con cabras, ovejas y perras; y las mugeres que han efectuado su luxuria con gimios, asnos, cabrones y perros..." <sup>78</sup>

Se está atendiendo a intereses lascivos en el lector, en quien debe haber ocurrido una mezcla de repugnancia y placer.

---

<sup>78</sup> pág. 117. Cfr. Plutarco, Moralia, edición de H. Cherniss y W. C. Helmbold, (Londres: Harvard Univ. Press, 1968), vol. XII, 7, págs. 520-522).

En Erasmo es fácil reconocer el mismo procedimiento. En su coloquio El pretendiente y la doncella hay un intercambio que recuerda el enfoque que acabamos de ver en El Crótalon:

Pánfilo. Ella era una doncella de familia respetable y rica,... y en extremo hermosa; en fin, como para casarse con un príncipe. La requería un joven cuyo estado social era igual al suyo.

Maria. ¿Cómo se llamaba?

Pánfilo. ¡Malos augurios! Se llamaba Pánfilo como yo. Intentó de todo, pero ella era obstinada y le despreció. El joven se moría de la tristeza. Poco después ella enloqueció de amor por uno que era más un mono que un hombre.

Maria. ¿Qué dices?

Pánfilo. Tan locamente enamorada que no se puede expresar.

Maria. ¿Doncella tan hermosa enamorada de un hombre tan despreciable?

Pánfilo. Tenía la cabeza en pico, y el poco pelo rasgado y sucio, lleno de mugre y huevos de piojo. Era bizco y tenía la nariz aplastada y abierta, como la de un mono, boca delgada, dientes podridos, gagueaba, tenía huecos en el rostro, corcoba en la espalda, era barrigón y tenía las piernas gambadas.

María. Me describes algún Thersites.

Pánfilo. Es más, dicen que tenía una sola oreja.

María. Quizá perdió la otra en la guerra.

Pánfilo. ¡Oh, no!, en la paz.

María. ¿Quién se atrevió a hacerle eso?

Pánfilo. Denis el de la horca.

María. Quizá una amplia fortuna familiar atenuaba su apariencia.

Pánfilo. Al contrario; estaba en bancarrota y le debía a todos. Con este marido, una joven tan excepcional pasa su vida aguantando palizas.<sup>79</sup>

Es necesario postular la reacción del lector únicamente para insistir en que, al mostrar el autor la fuerza con que corrompe el apetito sexual, no sólo son viciados los personajes, sino que la corrupción se desborda para incluir al lector. Lo mismo, a otros niveles psicológicos, hará el autor en los demás cantos, donde sus representaciones (como, por ejemplo, la del Cielo como un paraíso de piedras preciosas y demás golosinas mundanales) son saetas dirigidas al lector.

---

<sup>79</sup> Ten Colloquies of Erasmus. Trad., introd. y notas de Craig R. Thompson, (New York: Liberal Arts Press, 1957), págs.28-29. La traducción al castellano es mía.

La naturaleza de los personajes de Gnophoso, entonces, está determinada por su función retórica: por aquello que hagan al lector reconocerse en sí mismo. En las reacciones de Micilo "O gallo, Dios te agradezca el placer y la honra que me has hecho con tu felicísima narración" (pág. 374), Gnophoso afronta al lector con un correlativo de lo que quizá sea su propia experiencia al leer.

Entonces el gallo, su valor como personaje -su éxito- no depende de alguna complejidad interior, sino de la destreza con que combina, alterna y proyecta sus variadas facetas contra el lector, cada una por separado y ejerciendo todas una fascinación poderosa y peligrosa. En términos del impacto retórico, se exige del lector una agilidad mental y una reserva emocional que iguale a la del autor. De no, tomará parte de los excesos de la obra.

En la forma en que el personaje más inteligente atormenta al más humilde reconocemos, además, el propósito retórico del autor. Cuando el gallo juega con su amo-víctima podemos reconocer -por extensión- las

mismas tácticas que emplea el autor para jugar con el lector. Ni Gnophoso quiere un público que se deje llevar de la mano pasivamente por un personaje cuya dirección moral sea incuestionable, ni es la obra una simple exposición de lo bueno y lo malo que tiene el mundo, de lo blanco y lo negro. La inseguridad que se crea en el lector le coloca en un área gris; el mensaje moral lo debe descifrar por sus propios medios, por sus propias normas y usando la evidencia que se desprende del libro. O como diría el gallo a Micilo: "...hoy tienes necesidad de nuevo entendimiento y nueva atención..." (pág. 292). Habiendo sido entretendida entre aventuras y cuentos de diversa índole, esta evidencia puede parecer tenue, de modo que el lector necesita desarrollar la capacidad de percibir la lección moral a través del bullicio narrativo y, por otro lado, de reevaluar la naturaleza de las cosas que le entretienen. Se apunta claramente hacia el objetivo de echar por tierra convenciones aceptadas y hábitos morales que obligan a ver las cosas de una manera determinada de antemano y en cierta manera arbitraria.

Es de notar, a propósito, que complementario a esta dirección artística existe un proceder que se asemeja

notablemente a la experiencia empírica, o sea, que la obra consiste en una serie de sucesos singulares cuyas apariencias superficiales pasan por delante del lector. Este, divertido y embriagado, percibe un flujo intermitente de acontecimientos que su inteligencia, su sentido común y sus normas éticas pueden -o no- relacionar posteriormente con la lección moral, extrayendo provecho significativo.<sup>80</sup> Gnophoso, como hemos visto, echa a un lado el idealismo ingenuo del didacticismo anterior y con su nuevo método le hace

---

<sup>80</sup> El lector evalúa sensaciones reales acumuladas, presentadas en la obra como sueños: "Y házelo el auctor porque en esta su obra pretende escribir de diversidad de cosas y sin orden, lo cual es proprio de sueño, porque cada vez que despierta tornándose a dormir sueña cosas diversas de las que antes soñó." (pág. 84). Recoge aquí el autor la teoría aristotélica del sueño, definido como el resultado de sensaciones reales acumuladas. (Vid. A. Rallo, op. cit., pág. 84, n. 12).

reconocer al lector el pecado en sí mismo; a este respecto pone en marcha un didactismo y una moralidad prudentes y un sistema cognitivo nuevo, basados en el descubrimiento empírico y en el conocimiento del mundo, de la vida y del ser humano. O, como dice Asunción Rallo, "La realidad humana se refleja tan compleja como ella es: desde el canto segundo asistimos a la demostración de 'cuánto está corrompida la regla y orden de vivir de los hombres', llevados de los más diferentes relatos y vivencias." (op. cit., pág. 67).

Ahora bien, este procedimiento artístico nos obliga a explorar niveles más profundos de la ironía y de la presencia de Luciano. Hemos notado el desmedido goce con que Micilo recibe las vivencias (aventuras) del gallo, su adicción a oír más y más. Nos damos cuenta, por otro lado, de que el gallo tiene conciencia del gran interés del zapatero, interés que alimenta cada vez más con maravillosas aventuras:

"Despierta, Micilo, y tenme atención, y contarte he hoy cosas que a toda oreja pongan espanto." (pág. 340)

Y en un nivel más recóndito de la ironía verificamos que el autor nos ve a los lectores a la misma luz, cosa que nos lleva a reconocer que lo que el gallo hace con Micilo representa una sutil perversión de lo que venimos diciendo que el autor hace con el lector. Podemos hacer una distinción entre el uso "erasmista" de las técnicas de Luciano por parte del autor, y el uso atrevido e indiferente de las mismas por parte de un gallo que se apoya en la superficialidad cómica de la obra del griego. Del gallo se puede decir lo que comenta Luciano acerca de sí mismo:

"...Ahora diré la única verdad que se ha de esperar de mí: soy un mentiroso. Esta confesión -así la considero- es mi defensa contra toda acusación. Me ocupo, entonces, de todo aquello que nunca he visto ni experimentado; de lo que nadie me ha contado; de lo que no existe ni podría jamás existir. De esta manera solicito humildemente la incredulidad de mis lectores." Historia verdadera, en The Works of Lucian of Samosata, trad. de H.W. y F.G. Fowler (Londres: Oxford University Press, 1904, reimp. en 1949) vol. II, pág. 137.

De Gnophoso, sin embargo, no se podría decir lo mismo, ya que estos mundos inexistentes que despliega su personaje emplumado se proyectan hacia una verdad más alta y concreta: la del mundo del autor, reflejándolo en su deplorable estado. La persona del autor, su intención, tan bien expresada en el Prólogo, dejan en claro un esfuerzo moral y ético -enraizado en el erasmismo- que muchas veces parece entrar en conflicto con el lucianismo superficial y arriesgado del gallo. He aquí la esencia del lucianismo erasmista. Es la máscara providencial, el truco, el malabarismo con que el pensador erasmista se proyecta contra el lector, forzándole a elegir, según su inteligencia moral, el nivel en que recibe el mensaje de la obra, haciéndole ver que él también es pecador y yerra tanto como -o más que- los personajes. Por esto coincidimos con A. Rallo, quien encontraba tan interesante la situación en que vemos "defender el narrador lo que condena el autor." (op. cit., pág. 42)

Analizando un ejemplo concreto de este procedimiento, vemos en el canto de la Misa Nueva un propósito mimético: retratar el humor negro del gallo, y

otro retórico: infectar al lector con la risa que produce. El gallo nos da incentivas para que riamos de los disparates de los curas pendencieros: "Desto reían todos los casados y sus mujeres, que les era muy gran pasatiempo", y el lector, a través de Micilo, ríe también: "Por cierto, cosa digna de risa me cuentas." (vid. págs. 376-393) Se convierte este canto, en fin, en una parodia burlesca de la Pasión de Cristo:

"...lo primero que consideraba era que aquel nuevo ungido sacerdote representaba al verdadero Cristo, sacerdote eterno según el orden de Melchisedech, y allí en aquel mal tratamiento se me representó todo el que (Cristo) padeció por mí (...) que no me pude contener sin llorar..." (pág. 392)

Es difícil no dejarse llevar por el torbellino de esta batalla campal entre dignos hombres de la Iglesia, no mezclarse, junto con Micilo, entre los palos y los vituperios, y reír. Pero en un nivel más esencial de la ironía, nos da el fuerte presentimiento de que esperando puertas afuera de la casa del misacantano espera la realidad del mundo del lector y de Gnophoso, realidad

hacia la cual apunta este mundo lucianesco y que por trágica y pervertida no tiene nada digno de risa. El lucianismo del gallo, pues, sirve para inducir regocijo en mentes de moral floja, pero si ya hemos aprendido a desconfiar del gallo, la distancia crítica que hemos interpuesto entre él y nosotros facilitará el rechazo de su diatriba y la recepción de la verdadera intención del autor. Este uso ambivalente de las técnicas lucianescas es perfectamente plausible en un momento histórico en que la obra del helenizado sirio era percibida de dos maneras enteramente opuestas. Al adentrarnos cada vez más en la obra vamos compartiendo el humor malicioso del gallo; la tarea del gallo consiste en alimentar nuestro apetito por este tipo de humor, y su éxito lo atestigua el interés del zapatero. Así, el autor ha seleccionado y establecido un contexto dentro del cual su lector-alumno experimentará vivencias y engranará su constitución moral. El lector que vea en la reacción de Micilo un correlativo de la suya habrá perdido el juego.

En las páginas de El Crótalon es fácil reconocer el debate humanista acerca de la validez moral del humor lucianesco: la postura del gallo, su uso del lucianismo,

en contraposición con la intención didáctica de Gnophoso.

### 3. La moral y la experiencia consuetudinaria.

"...[to Erasmus] it is the practice of life that matters."

Johan Huizinga.

Gnophoso es uno de los más interesantes españoles de su tiempo que indaga, basado sobre principios firmes, la manera en que el ser humano puede separar lo bueno de lo malo, el error de la verdad. Claro está que un autor que pretenda enseñar y dar una interpretación de lo que es moral, lo que es bueno y verdadero, debe también ser perito en el discernimiento del error y de la maldad. Y como es difícil, en la experiencia normal del hombre, ver las cosas en términos absolutos, es de esperar que tal autor sepa distinguir los niveles, gradaciones y sutilezas que existen entre los extremos del bien y del mal. La simetría estética lucianesca, conjugada en la red de historias y aventuras que entreteje Gnophoso, está destinada a explorar la complejidad de nuestra

experiencia moral -la del lector-, dándole gran latitud moral y complejidad al error y a la maldad. Con esta red se atraparà al lector y se le manejarà para que participe en la maldad con su propio aporte de flojera moral.

De modo que no se puede uno acercarse a El Crótalon esperando juzgar a sus personajes a través de antinomias manejables y como espectadores. Esto, para muchos, ha resultado en confusión. Para Gnophoso la moral se funda en el hábito más que en una razón filosófica premeditada. De su obra se desprende que le preocupan más los tipos y grados de tentación que acontecen consuetudinariamente y que se distinguen desde el punto de observación que ocupa el lector. De ahí la particular estructura de El Crótalon: si lo expuesto no es una simple negación del "mal", la narración debe conformarse a una serie de movimientos oblicuos y dispares, centrífugos del "bien" y de la "virtud". Los opuestos absolutos bien-mal quedan fuera del perímetro narrativo de Gnophoso, influenciando la estructura de su obra sólo muy remotamente, de modo que la narración se genera dentro del espacio que media entre los dos. En

el amplio mundo moral que se abre entre dichos opuestos absolutos, el gallo puede moverse con libertad, arrastrándonos con él a experimentar una variedad de altibajos morales que resultarían impracticables en una obra de ortodoxo didacticismo.

El resultante principal es la presentación de un mundo verdaderamente lucianesco, lugar en que los engañadores tienen algo de engañados y vice-versa; en que los que hacen víctimas a los demás de sus trucos y engaños han sido víctimas ellos mismos: por eso aprendieron. Tal vez uno de los personajes más negativos de la obra lo sea Alejandro, el falso profeta del cuarto canto. Alejandro nace "hijo de un pobre labrador..." (pág. 140) a una vida donde "era necesario morir de hambre." (pág. 140) Para que pueda sobrevivir, su padre le encomienda a "un capellán que servía beneficio a tres leguas de allí." (pág. 141), hombre de "bajezas y poquedades..." (pág. 141). Los primeros pasos de Alejandro los encauza la necesidad, "...andaba por todas las casas a la hora del comer echando a todos agua, y en cada casa me daban un pedazo de pan, con los cuales mendrugos me mantenía..." (pág. 142). La

realidad negativa de este personaje ha de atenuarse, entonces, por el hecho de que carece de alternativas: o es verdugo o víctima. No es raro que haya optado por lo primero.

La monja del octavo canto, hija de pobres, adopta una actitud vanidosa y se entrega a todo género de disparates simplemente por adaptarse a lo que la sociedad circundante exige de ella. En el intento de "aclarar" su linaje, por ejemplo, su devoción cristiana explora los límites de la exageración. Es más, "por desmentir la huella" (págs. 224-225) finge haber sido concebida a causa de la unión extramatrimonial de su madre con un caballero, dejando atrás, así, el estigma de ser hija de un pobre.<sup>81</sup> La sociedad, pues,

---

<sup>81</sup> Existían requisitos para entrar en muchos conventos de la España del XVI. A. Rallo (op. cit., pág. 225), recoge del Liber Facietarum lo siguiente: "esta casa está puesta en no rreçibir monja que por lo menos no sea hija de caballero he asi en quantas aqui veis no hai dos sin don."

fuente y causa de la transformación de estas personas, impone la falta de todo sentido común como norma. Son las presiones diarias que todo español del momento experimenta, pero que por comunes han dejado de percibirse como anormales -o no se perciben en absoluto-. La sociedad ordena un comportamiento diario que se opone al verdadero Cristianismo: estamos en un mundo en el cual, como dice Micilo, "...en alma y obras y pensamiento se vive al revés..." (págs. 238-239).

Así es que el uso de Luciano permite el conocimiento moral a través de un proceso negativo: la presentación de aquello que no es moral, pero que se ve y se vive diariamente, hasta el punto de aceptarse como normal. El mundo de El Crótalon apunta claramente hacia la España del XVI, la de todos los días, la que vive el lector, la de "una realidad negativa que no tiene defensa posible ni aun por estar abordada por su propio protagonista." (A. Rallo, op. cit., pág. 32) ni por ser vivida por el propio lector. Conceptos como la moral y la virtud se definen en la obra menos por su contenido

explícito<sup>82</sup> que por su ausencia. De esta forma ningún personaje proyecta la personalidad del autor en el mundo que se presenta, es más, defienden posiciones que el autor condena, explícitamente, con el objetivo de descubrir las múltiples fachadas de la experiencia moral diaria tal y como ella ocurre: sin guía ni manuales.

Las líneas sustentadoras de este peculiar acercamiento al receptor de la obra vienen directamente de Luciano. Este jugaba con el conocimiento literario de su público usando una fina ironía literaria. Las normas morales que posee el público de Gnophoso, y los conocimientos literarios que posee el público de Luciano, en otras palabras, determinan, en cada caso, la correcta apreciación y captación de la intención del autor. En Luciano se apreciaba el arte, decíamos, indirectamente, reconociendo en sus obras toda una tradición literaria usada, a menudo, fuera de contexto y

---

82 Las diatribas morales del gallo, recordemos, son de origen sospechoso, ya que desde el principio el lector se habrá distanciado de él con visión crítica.

en función del humor. En El Crótalon se "llega" a su significado moral, se confirma, si se quiere, indirectamente, visitando las regiones del error diario y reconociéndolo en nosotros mismos. Es en el camino hacia esta confirmación que nos vamos dando cuenta que nuestra manera de percibir y juzgar la vida que se desarrolla frente a nuestros ojos es fallida; al lector se le muestra que despliega sus mecanismos morales conforme a movimientos rituales y arbitrarios, en función de una "moral" aprendida e institucionalizada que es cualquier cosa menos cristiana. Por eso es constante el prurito de enfrentar al lector con correlativos de lo que tal vez sea su errada posición ética:

"Gallo- Mira, Micilo, que ya esa guerra no fuese lícita según ley evangélica, basta serlo de auctoridad eclesiástica para que se pueda entre principes proseguir; porque con ese título ayuda para ellas con indulgencias su sanctidad." (pág. 344)

Esta es la verdadera función de la táctica que revelaba A. Rallo de "defender el narrador lo que condena el

autor" (op. cit., pág. 42). El gallo actúa como guía de la atención del lector a través de la topografía narrativa, paisaje donde las aventuras parecen estacionarias en relación con el gallo pasajero. Al acumular estas aventuras y combinarlas de manera que queden en forma inteligible, el lector va dando sentido a lo que lee: una obra que se le presentará más como un "libro" que como una "historia", más como una serie de vivencias consuetudinarias en las que él mismo engrana su constitución ética que como un manual didáctico.

Se podrá decir, por lo tanto, que el ojo del lector se convierte en caballero errante que cruza las regiones del pecado, regiones en las que las tentaciones que ofrece la lectura son los episodios de esta obra didáctica. Entra siempre en juego la crucial, aunque limitada, facultad de cada lector de hacer distinciones éticas de acuerdo con sus normas.

El mecanismo que permite al autor tales latitudes de intercambio con el lector es, desde luego, la retórica. En El Crótalon la ironía tiene un significado más sustancial, ya que involucra el carácter del

"receptor" o lector. A través de la retórica los dialogantes se enmascaran, pero esta máscara verbal le es aparente al lector competente y sirve para crear en él una actitud de disociación crítica, facilitando así la percepción del error.

Para el lector, entonces, la lectura de El Cróton debe permanecer siempre bajo control y encauzada por la razón, pues de otra manera resulta peligrosa, ya que puede convertirle en prisionero de su propia falta de recursos morales.

#### 4. El uso de la retórica lucianesca.

La retórica tradicionalmente se ha visto desde puntos de vista muy diferentes. Se considera como la doctrina de un tipo de discurso que los retóricos tradicionales (políticos, religiosos) necesitan, pero sólo como arte, una técnica de persuasión. Por otra parte, se percibe en relación a la filosofía, a la búsqueda de la verdad, al discurso teórico. Pero este

segundo punto de vista siempre quedó en tela de juicio, considerando los objetivos tradicionales de la filosofía como proceso racional, teórico: el elemento retórico, por sus influencias patéticas -influencias del sentimiento-, perturban y deforman la claridad del pensamiento racional y falsean la naturaleza de la verdad que se busca.

Locke y Kant, por ejemplo, expresan claramente esta actitud. Locke escribe:

"Confieso que, en discursos donde buscamos placer y entretenimiento más que información y mejoramiento, tales ornamentos [...] no se pueden considerar como fallos. Pero si queremos hablar de las cosas como son, debemos pensar que todo el arte retórico (orden y claridad aparte); toda la aplicación artificial y figurativa de palabras inventadas por la elocuencia, sirven sólo para insinuar ideas erróneas, estimular las pasiones, y así despistar el juicio; son perfectos engaños." <sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> John Locke. An Essay Concerning Human Understanding. 2 vols. Ed. de Alexander Campbell Fraser, (Oxford: Clarendon Press, 1894), vol. 2, libro 3, cap. 10, sección 34.

Y Kant añade:

"La retórica, si la entendemos como el arte de persuasión, el arte de despistar usando un bello semblante (como el ars oratoria), y no simplemente como la excelencia en la dicción (elocuencia y estilo), es una dialéctica que toma de la poesía sólo aquello que le sea necesario para atraerse a las personas al partido del que habla y convencerlas antes de que hayan tenido el tiempo de juzgar por su cuenta la veracidad de lo dicho. La fuerza y la elegancia en la dicción (que juntos constituyen la retórica) pertenecen a las bellas artes; pero la oratoria (ars oratoria), como es el arte de convencer (aunque sea con buenas intenciones), no es meritorio de ningún respeto." <sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Kant. The Critique of Judgement: Part I, Critique of Aesthetic Judgement. Trad. de James Creed Meredith, (Oxford: Clarendon Press, 1952), secc. 53.

También para Descartes la retórica está despojada de significado positivo: aunque nos da reglas para lograr un discurso bello, el único método para convencer es la severidad de la prueba lógica que nos conduce a la verdad. <sup>85</sup>

Si nos remontamos al diálogo Gorgias, vemos una posición similar en contra de la retórica por parte de Platón, un rechazo de la doxa, u opinión, y del impacto de las imágenes, de las cuales necesariamente depende la retórica. Hay, al mismo tiempo, una defensa del discurso racional y teórico, del episteme. Sólo el que "sabe" (epistatai) puede hablar correctamente; ¿para qué sirve lo "bello" del discurso retórico si es producto de opiniones (doxa), y no del saber? El conocimiento racional (episteme) y el discurso racional son superiores, no admiten opiniones ni nada que no esté basado en el conocimiento. Ya como que la retórica no convence a través del conocimiento racional, debe alojarse permanentemente en el reino del falso saber. <sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Discours de la Méthode. (Paris: J. Vrin, 1947), parte I, pág. 9.

<sup>86</sup> Platón, Gorgias, ed. de E. R. Dodds, (Oxford: Clarendon Press, 1959), 451d-454d.

Sin embargo Gorgias, justificando la utilidad de la retórica, presenta la siguiente objeción a Sócrates:

"La comunidad rara vez opta por lo que aconseja un especialista, sino por lo que propone un orador capaz." <sup>87</sup>

El dilema, como lo percibe Platón aquí, parece infranqueable: por un lado la ineffectividad del conocimiento racional, por el otro, el discurso retórico como pura seducción.

Para Quintiliano, la dualidad "materia" y "forma", la separación de los elementos del discurso en un principio no existieron. El contenido y la forma, la sabiduría y la elocuencia

"...eran, como Cicerón ya ha probado [De oratore], uno por naturaleza, conectados en la práctica, de modo que los mismos hombres eran estimados como sabios y como elocuentes." <sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Ibid., 454d et passim. <sup>88</sup> Institutiones oratoriae.  
1. 13.

Esta unión -nos dice- después se perdió (scidit deinde se studium), probablemente como resultado de la indolencia, cosa que trajo consigo que los oradores se olvidaran de sus responsabilidades morales (curam morum reliquerunt), y que sólo los académicos se llamaran "exploradores de la sabiduría" (ut soli studiosi sapientiae vocarentur).<sup>89</sup>

Siguiendo en los pasos de Quintiliano, Poliziano escribe que el discurso emotivo representa el origen de cada contenido humano (res), porque solamente a través de él los hombres han podido formar comunidades.

"Sólo esta materia [la retórica] ha unido a los hombres, previamente dispersados, para formar la comunidad, ha reconciliado a aquellos que se peleaban y los ha unido con leyes, costumbres, y toda la cultura humana o cívica."<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Ibid., l. 13-14.

<sup>90</sup> Poliziano. Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis. Opera Omnia. (Basilea: Nikolaus Bischoff, Jr, 1553) reprod. y ed. de I Maier, Turin, 1970-71, vol. 3, 111-112.

Para Poliziano el lenguaje retórico es útil, es la base de la historicidad del hombre que se desarrolla en la sociedad. Con él se seduce al bárbaro; es la utilidad de la seducción a que se refería Gorgias.

Es la eterna dualidad entre contenido y forma: de la forma parece desprenderse una utilitas que poco tiene que ver con la veritas. El Humanismo, el Renacimiento, giran en torno a dicha dualidad, la del logos y el pathos, y el intento de eliminarla surge repetidamente.

En una carta fechada el 3 de junio de 1485 y dirigida a Hermolao Barbaro, Giovanni Pico della Mirandola explica que los filósofos disponen de una elocuencia interna, no externa (habuisse barbaros non in lingua sed in pectore Mercurium); que la sabiduría y la elocuencia son de naturaleza diferente, y que cualquier intento de unirlos es sacrílego (ut coniunxisset nefas); y que no se puede imaginar contraste mayor que el de un orador con un filósofo (tanta est inter oratoris munus ac philosophi pugnantia, ut pugnare magis invicem non possint).<sup>91</sup> Como el objetivo principal de

<sup>91</sup> Pico della Mirandola. "De genere dicendi philosophorum", en E. Garin, Prosatori Latini del Quattrocento. (Nápoles: R. Ricciardi, 1952), pág. 808.

la retórica es -dice- el de engañar, el que busca la verdad perdería su autoridad moral si se vale de sus emotivos y seductores mecanismos. Después de todo, ¿cuál es la función del retórico sino mentir y engañar? (quam mentiri, decipere, circumvenire, praestigiare?).  
92

En la España del XVI, Furió Ceriol, en su diálogo latino Bononia (1555), denuncia a los pedantes que no quieren hacer la Biblia accesible a todos, atrincherándola, entre otras cosas, detrás de la retórica.<sup>93</sup>

Fray José de Sigüenza, predicador, prosista y bibliotecario de Felipe II, sufre una revelación que, según parece, cambió su vida radicalmente:

---

92 Ibid.

93 Vid. Bataillon, Erasmus y España, pág. 553.

"Dejó [...] el modo de predicar flores y gallardías que hasta allí había usado, con que se ceba al vulgo." <sup>94</sup>

después de este cambio, a sus hermanos de hábito, así como al prior de San Lorenzo, les "critica su retórica demasiado ingeniosa, que sacan temas del Antiguo Testamento o de la mitología pagana como de un doble tesoro de fábulas..." <sup>95</sup> A esto él opone una predicación puramente cristiana basada en el Evangelio y con el afán de edificar las almas. <sup>96</sup>

El mismo Erasmo, abogando por un lenguaje más simple y accesible, sólido, vigoroso y menos pulido, que sea de buen servicio a la Cristiandad, critica la vacía elegancia y el purismo preciso de muchos latinistas que imitan servilmente los patrones retóricos paganos, ciceronianos. <sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Bataillon, op. cit., pág. 743.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid. A Sigüenza se le seguirá después (1591-1592) un proceso inquisitorial (vid. nota 94).

<sup>97</sup> Vid. J. Huizinga, Erasmus and the Age of Reformation, (New York: Harper & Row, 1957) págs. 170-172.

Si a esta luz entendemos la constante alusión a la retórica en El Crótalon, su excepcional carácter retórico,

"O gallo, ¡cuán admirable maestro me has sido hoy de retórica!, pues con tanta abundancia de palabras has persuadido tu propósito aun en cosa tan seca y estéril." (pág. 113).

nos daremos cuenta de inmediato que los personajes han sido concebidos irónicamente. Todo lo que se genera en el texto es producto de la retórica, en función de la persuasión. Como uno de los dialogantes al hablar con el otro genera la acción, tenemos que el texto, en un primer nivel, no nos muestra, no nos asegura la sinceridad ni la veracidad de su modo de ver, juzgar y resolver los problemas expuestos.

Si analizamos, además, las premisas básicas sobre las cuales Gnophoso levanta su Crótalon, veremos que para entender su obra no podemos llevarnos por lo que se dice directamente en ella, ya que se nos señala la locución de los interlocutores como producto de la retórica, irónica desde el principio; es más, Gnophoso

desarrolla su retórica del modo poco ortodoxo que hereda de Luciano: el lenguaje retórico, en vez de esconderse bajo la ilusión de una expresión natural y animada, se le indica claramente al lector. ¿Qué propósito tendrá el gallo, nos preguntamos, sino "mentiri, decipere, circumvenire, praestigiare", sino convencer a Micilo usando los trucos afines a la retórica?

"...pero porque tienes entendido de mí, Micilo, que soy retórico, quiero que procedamos en el discurso desta virtud según las reglas de la retórica, porque por ellas pienso vencerte con más facilidad." (págs. 114-115).

Por otro lado, los resultados de la retórica también se evidencian a cada paso, se indican claramente para que siempre tengamos constancia del proceso de persuasión que se lleva a cabo:

Gallo- "De pocas cosas te comienzas a admirar, o Micilo, y de cosas fáciles de entender te comienzas a alterar, y mueves dudas y objeciones que causan repunancia y perplegidad en tu entendimiento. Lo cual todo naçe de la poca esperiencia que tienes de las cosas..." (pág. 102).

(...)

Micilo- "...quiero dexar de estorbar el discurso de tu admirable narración con mis perplexos argumentos, y bástame gozar del deleite que espero recibir de tu gracioso cuento..." (pág. 103).

El derrotismo de Micilo, su completa inmersión en la narración del gallo, marca un paralelo psicológico en el lector, que se ve implicado en la actitud del zapatero. El lector, empero, tiene que rechazarla y no dejarse llevar, aunque esté involucrado: tiene que separarse y mirar -mirarse- desde una distancia crítica, a la cual ha podido llegar gracias al ambiente altamente retórico en que se desarrolla la acción.

Muestra y discusión de esta técnica de involucrar al lector-espectador y al mismo tiempo mantenerlo distanciado nos las da Luciano en De Saltatione (Acerca del baile). La forma de arte que se discute, la orchesis, era la representación dramática de un mito por

parte de un bailarín y un actor que habla, acompañados éstos por un coro y músicos. A Luciano le concierne el balance entre el distanciamiento y la involucración que deben obtener los actores, cosa que determinará el nivel en el que los espectadores se identificarán con el espectáculo. El objetivo final es efectuar en ellos una suerte de katharsis, que Luciano parece interpretar como el lograr inducir el equilibrio mental en su público, como un remedio para emociones perturbadas. "Si un amante entra en el teatro, recuperará su buen sentido al ver todas las consecuencias nefastas del amor..." (pág. 79). O sea, que el amante se verá, desde una distancia crítica, representado en la escena con sus pasiones y sus errores. Eso sí, el espectador tiene que identificarse hasta cierto punto con el bailarín: "los aplausos que éste devenga de los espectadores serán consumados y cabales cuando cada uno de los que han presenciado el espectáculo reconozca rasgos y características propios, cuando se reconozca en el bailarín, como en un espejo, con sus sentimientos y acciones consuetudinarios." (pág. 81). Además, "...cuando salen del teatro han aprendido lo que deben escoger y lo que deben rechazar, y se les ha enseñado aquello que no

sabian antes." (pág. 81). Pero para que ocurra la enseñanza, se ha de lograr que el espectador mantenga un distanciamiento crítico, que no se identifique o acerque demasiado al espectáculo, ya que de ocurrir esto el espectador tomará parte en él, se adentrará en el espejo y no se podrá ver, con sus limitaciones y errores, representado en la escena: viviría así la representación como un acontecimiento normal más.

Luciano nos da aquí una relación interesante de un bailarín que perdió el seso durante una representación, en "La locura de Ajax". Este, después de casi romperle la cabeza al actor que hacía el papel de Odiseo, se metió en las primeras filas del público. Los senadores que se encontraban presentes temían por sus vidas, no fuera a ser que el enajenado bailarín les tomara por la oveja que Ajax tradicionalmente mataba. Aunque el sector "cortés" y "educado" del público se sintió apenado por el espectáculo, su efecto en los menos "iluminados" y de más humilde entendimiento (idiotai) fue el de hacerles quitarse la ropa y actuar tan locamente como el bailarín. Esto es, precisamente, una "malinterpretación del arte histriónico" (pág. 84), es confundir mimesis

con realidad. Para que ocurra la enseñanza, pues, el decoro dicta que ambos el que produce el arte como su receptor controlen la involucración emocional con una buena dosis de distanciamiento intelectual-moral. Este confundir mimesis con realidad hizo que Martín Dorp malentendiera el Moriae Encomium.<sup>97a</sup>

Gnophoso por su parte ha buscado una herramienta con la cual distanciar a sus lectores del espejo que les presenta, de manera que pueda ocurrir la enseñanza, y la ha encontrado en Luciano, en el empleo de la retórica

---

<sup>97a</sup> Para más información acerca de De Saltatione, vid. Anderson, G., "Lucian and the Authorship of De Saltatione," en Greek, Roman and Byzantine Studies 18 (1977) 275-286; Robert, L., "Pantomimen im griechischen Orient," en Hermes 65 (1930) 106-122; Robertson, D. S., "The Authenticity and Date of Lucian's De Saltatione," en Essays and Studies Presented to William Ridgeway. (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1914) 180-185; y Jones, C. P. Culture and Society in Lucian, (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1986), 68-76.

para que el público la reconozca, que, como hemos visto, es característica del samosatense. Al lector se le atrae con infinidad de cuentos y aventuras, pero la retórica crotalonesca se reconoce de inmediato y de ella está constante y plenamente consciente, ya sea por comentarios explícitos por parte de un personaje o por el tono: el énfasis final de este procedimiento está en el efecto y significado que tiene para el lector, es el reverso de la atracción, el aviso del peligro.

Y ésta es una de las cosas que, pienso, constituyen la modernidad de El Crótalon como obra literaria. El camino para plasmar literariamente este juego con la constitución moral del lector no era fácil, pero el que Gnophoso ha alcanzado a recorrerlo con éxito nos es evidente a cada paso. En parte nos lo atestigua la forma en que, a través de la retórica, el autor ofrece al lector un vehículo con el cual distanciarse de la maldad y el disparate operantes en la obra, para así no tomar parte en ella. Pero el lograr distanciarse de la maldad que se presenta miméticamente no depende del conocimiento retórico que pueda tener el lector, depende de su constitución moral.

De tal modo que las características básicas de la retórica del gallo son la hipérbole y la exageración. La expresión a veces exagerada del gallo representa el tipo de retórica persuasiva que separa al lector moralmente de él, ubicándolo en una actitud de vigilancia objetiva. Hemos, pues, ante un efecto irónico según el cual el lector competente tiene conciencia del lenguaje que se usa; atento tanto a lo que se dice como a la manera en que se dice, encontrándose, por ende, en una posición de superioridad consciente y oyendo al gallo con distanciamiento crítico. Al mismo tiempo verá, desde su nueva posición, los errores morales que él mismo comete, diariamente, reflejados en el texto-espejo. El lector será un nuevo Icaro-Menipo, que se separa de su propio mundo para mirarlo desde una nueva perspectiva, para verse a sí mismo funcionando en él.

Con estas notas se va perfilando, pues, un lenguaje pintoresco y exagerado cuyos efectos dependen de que el lector tome conciencia de él, produciendo así un efecto irónico. El paralelo con Luciano es evidente: el pensamiento erasmista del autor español le inyecta una función didáctico-moral a este procedimiento.

Pues bien, quizá no peque de obvio subrayar que el autor, en vez de dirigirse al lector directamente, hace que sus personajes se dirijan el uno al otro, haciendo del lector un espectador irónico de la persuasión retórica, haciendo de ésta vehículo de la ironía. A este respecto recordemos que en las escuelas de retórica era ejercicio común defender el lado más difícil de una polémica, y sin mucho interés por la verdad, los discutidores tomaban en serio sus argumentos sólo si sonaban especiosos, práctica que daba lugar a contiendas en que se probaba la supremacía de uno de los que discutían; era un triunfo personal. Esto recuerda contiendas como el Conflictus Veris et Hiemis y el Certamen Rosae Lillique, del siglo IX y los contrast italianos y débats y tensons de los franceses y provençals (a este respecto véase E. Merrill, The Dialogue in English Literature, 1911, reed. 1969, págs. 24-26). La defensa que de los clérigos hace el gallo nos ilustra este ejercicio. En el Fedro, Sócrates pone en ridículo esta actitud al hacer un discurso en el que pretende probar que se debe aceptar antes a un falso amante que a un amante verdadero. Con su ironía plantea cuestiones serias acerca de los objetivos de la retórica

y de la moral de aquéllos que practican su arte. El lector reconoce la ironía y ve a través de la retórica el significado más profundo que se le quiere comunicar. Este es, precisamente, el enfoque de Gnophoso, pero en imitación directa no de Platón, sino de Luciano, el Luciano que escribía discursos tomando como tema cosas improbables, inverosímiles y hasta imprudentes (como la mujer secuestrada en Los Fugitivos declamando parodias de Homero), introduciendo la ironía -como Platón- de esta manera. Se espera que el lector no acepte, sin más, lo que dice el gallo, y que vea a través de su retórica un significado más profundo. El autor ha de evitar que el receptor de su obra se quite la ropa como los idiotai de Luciano, o sea, se tiene que lograr una distancia crítica entre él y el gallo, y esto, a través de la retórica.

Comentando Micilo acerca de su saber mundanal y su cordura, le confiesa al gallo que

"por cierto, yo nunca oí cuentos ni músicas más agradadas que aquellas que hazen entre sí cuando en mucha priesa se encuentran las hormas y charambiles con el tranchete." (pág. 91).

Más adelante, el grandilocuente gallo promete decir

"...cosas tantas y tan admirables que con ningún tiempo se puedan medir, y si no fuese por tu mucha cordura no las podrías creer." (pág. 92).

El efecto irónico depende no sólo de la grandilocuencia del gallo, sino también de la falsedad de su apreciación de Micilo, y señala el discurso del gallo, para el lector, como un ejercicio en retórica persuasiva. El artefacto retórico se hace más obvio cuando Micilo le enfoca la atención del lector:

"Mira, gallo, bien que yo me confío de ti, no piensses agora con arrogancias y soberbia de elocuentes palabras burlar de mi contándome tan grandes mentiras que no se puedan creer, porque puesto caso que todo me lo hagas con tu elocuencia muy claro y aparente, aventuras ganar poco interés mintiendo a un hombre tan bajo como yo..." (pág. 93).

Sin embargo es obvio que la disposición del zapatero a oír los cuentos del gallo y a aceptarlos como verdaderos

la causa la retórica, es su producto, su efecto, y parte de ella es la artificial lisonja que el gallo rinde al zapatero, la hipérbole, y la exageración. La sensualidad y la hipérbole pueden ganar el interés de los idiotai, pero la mayoría estaría predispuesta no sólo a desconfiar del gallo, sino también, como el lector del Moriae Encomium de Erasmo, a reevaluar su perspectiva moral, su punto de mira. Entonces, la retórica es vehículo de la ironía, y el lector se encuentra siempre al corriente de los objetivos persuasivos del gallo, manteniendo así su distancia crítica.

Con claro designio es que, entonces, el gallo atrae la atención del lector no a lo que cuenta tanto como a cómo lo cuenta, a la destreza y habilidad de su oratoria y de sus razonamientos:

:...¡O Dios inmortal!, ¿qué diré?, ¿por dónde comenzaré?, ¿qué vi?, ¿qué sentí? (pág. 355).

así como a sus efectos: la creciente persuasión del zapatero, cuyo interés desborda en frases como ésta:

"Cosas me cuentas que aun con ser picado del áspide un puro flemático no podría dormir." (pág. 355).

Pero lo que resulta de primaria importancia no es tanto el efecto del lenguaje retórico en Micilo, ni siquiera la perspectiva peculiar que nos da sobre el gallo; lo importante es que los dialogantes han sido concebidos irónicamente, y esta concepción se le comunica al lector principalmente a través de la representación del lenguaje.

Ejemplo concreto de cómo se pone en práctica este estilo retórico lo podemos dar reproduciendo una pequeña parte de la descripción que hace el gallo de sus andanzas por el Infierno:

"Aconteció salir a la ribera delante de nosotros un viejo capitán español que conocimos tú y yo, el cual acertó a pisar una dipsas, (sierpe cruel), y ella vuelta la cabeza le picó, y luego en un momento se extendió por todo él la ponçofia de un fuego que le roía los tuétanos y un calor que le corrompía las entrañas, y aquella pestilencia le chupaba el derredor del corazón y partes vitales, y le quemaba

el paladar y lengua con una sed inmensa y sin comparación, que en todo su ser no había dexado punto de humor que sudar, ni lágrima con que llorasse, que todo se lo había ya la ponçofia resollido; y así como furioso corría por los campos a buscar las lagunas que en las entrañas le pedía el ardiente veneno. Pero aunque se fuera al río Tanais, Ródano, y al Po, y al Nilo, Indus, Eúfrates, Danubio y Xordán no le mataran todos estos ríos un punto insensible de su ardiente sed; y así desesperado de hallar aguas se volvió a zapuzar en su río de donde salió. Pregunté qué pecado había causado tal género de tormento y respondiome mi ángel que este había sido en el mundo el más insaciable y vicioso bebedor de vino que nunca en el universo se vió, y que por tanto se atormentaba así." (págs. 351-352).

El panorama de exageración y de exceso encarecen la ironía, y además, la calidad del lenguaje forma un comentario acerca de los dialogantes y de la acción narrada, produciéndose la ironía en proporción a la exageración del lenguaje. Los excesos de la descripción

hipnotizan, entretienen, hasta hacen gozar -como lo hace Micilo-. El ambiente retórico, sin embargo, aconseja tener cuidado, andar con reservas. La ironía se encarece cuando nos damos cuenta que el castigo que hemos presenciado -los tormentos- están fuera de toda proporción al pecado cometido -beber vino-. Estamos ante un proceso retórico según el cual se juega a todo momento con la reacción emocional y psicológica del lector. Este debe sentirse algo perdido a causa de la falta de perspectiva central, autorial, que ocasiona este procedimiento artístico. Sin las "directivas" éticas que normalmente se esperarían del autor, sin fidedignas guías morales para interpretar la acción, el lector se encuentra cara a cara con la "realidad" sin procesar de los dialogantes. La naturaleza -indefinida, por lo tanto- de la narración, es una provocación estética que fuerza al lector a desarrollar por sí mismo las posibilidades de comprender y juzgar el mundo que se le ofrece en el texto. Para lograr este entendimiento, debe hacer uso activo de sus facultades de percepción y morales.

De este modo Gnophoso, en vez de dar su opinión o

explicar lo que presenta en sus cantos, hace que su dialogante principal, un retórico lucianista de dudosa constitución moral, describa y haga observaciones que no nos dan con seguridad la verdadera opinión del autor. De esta manera, al lector se le enfrenta con la realidad "efectiva" de los dialogantes y no con una versión editada por el autor, que, como aquél, parece estar observando desde la distancia. Así, la pasividad del autor sirve de estímulo y activa al lector.

La ironía como producto directo de la retórica se puede atribuir a las lecturas que ha hecho Gnophoso de Luciano, la preocupación por atraer y distanciar a la vez al lector lo es también, y estas preocupaciones permean todas las páginas de la obra, tanto así que aun cuando el autor se apoya en pasajes bíblicos, sus alusiones son irónicas. En el canto décimocuarto, por ejemplo, al describir su subida al Cielo, presenta el gallo la morada de Dios como un paraíso de oro y piedras preciosas:

"Había demás destas piedras y gemas que conocemos acá otras infinitas de admirable perfección, y aun

debes creer que por ser nacida allá cualquiera piedra que por allí estaba cien mundos no la podrían pagar." (pág. 320).

Ya en la Biblia (Ez. 1, 4, 16, 22, 26-28; Ap. 21, 19), así como en Ariosto (Orlando Furioso XXXIV, 49) y en Platón (Fedón 110, 111), se había representado el Cielo repleto de piedras preciosas, y, sin embargo, en el contexto de la obra, permeada de las diatribas lucianescas contra la riqueza y del espíritu erasmista contra toda afectación, esta descripción es claramente irónica.

Por ende, los resultados parecen corresponder con la intención. La ironía resultante de este uso lucianesco de la retórica impide al lector una lectura fácil y un acceso cómodo al mundo de El Crótalon: se está jugando con su reacción emocional. Gnophoso no nos enseña claramente lo que él concibe como la moral y la ética: estos conceptos los tenemos que buscar en nosotros mismos. En este sentido, no sólo ha violado Gnophoso la confianza que todo lector otorga al autor de la obra en que se adentra, sino que aparentemente acepta

y explota la ecuación que junta el interés por una obra con la desviación moral. En una cabal apreciación de su arte, debemos estar constantemente midiendo y examinando el placer que nos da con el reconocimiento de que, al gozar, pecamos, cosa que requiere cierto grado de distanciamiento intelectual. Este reconocimiento, lejos de atenuar, debe aumentar nuestra estima por el esfuerzo del autor.

Se comentará tal vez que este uso de la retórica es inconsistente con la realidad del mundo que rodea al autor. Pero el habla retórica de sus dialogantes es el lenguaje de la vida según la ve Gnophoso: es el lenguaje de la pretensión, las apariencias y la afectación. El autor ha aprendido de sus lecturas de Luciano que las palabras tienen la capacidad no sólo de expresar sentimientos genuinos, sino también de engañar y desviar. Un erasmista como Gnophoso, decepcionado con sus contemporáneos y que los ve divididos principalmente entre engañadores y engañados (percepción íntimamente lucianesca), verá el lenguaje de los hombres como herramienta de la decepción y del pretexto. El arte según el cual el autor hace efectivo este lenguaje en su

obra es el de la retórica. La retórica, entonces, es el vehículo más apropiado para acercarse a su realidad y expresarla. Al respecto escribía A. Murillo:

"...el Diálogo [es] una manera de aprender, entender y razonar; una manera de concebir el mundo característica de la época." <sup>98</sup>

##### 5. El modo didáctico.

Esto nos trae a considerar el verdadero sentido de la inventio o la res en el quehacer literario de Gnophoso, por lo cual veremos el papel que juega Erasmo -y específicamente el de los Coloquios- en la obra.

Empecemos por recordar que los Coloquios fueron escritos para muchachos, no para canónigos y menos para Martín Dorp. A través de ellos Erasmo quería atraerse a los jóvenes para enseñarles lo refinado del latín, el

---

<sup>98</sup> "Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español" Revista de la Universidad de Buenos Aires, quinta época, año IV, I, 1959, págs. 58-59.

culto a la excelencia y el amor a Dios.<sup>99</sup> Como piezas didácticas, los Coloquios se ajustaban a las directrices enunciadas en varios tratados de Erasmo acerca de la educación, especialmente De Pueris Instituendis (Erasmus Opera Omnia, Leiden: 1703-1706, vol. 1 columnas 496D-497B) y Christiani Matrimonii Institutio (Opera Omnia Vol. 5, cols. 710 C-E et passim), ya que proveían la experiencia que tanto recomendaba y que aconsejaba como requisito para la verdadera educación. Dicha experiencia no era exactamente un exercitatio, pero era un buen sustituto. Si hemos de aplicar la exercitatio a la enseñanza y el conocimiento de, por ejemplo, cierto verbo latino o a la multiplicación, se hará en la forma de repetición constante de ejercicios, proceso donde se errará y, reconociendo el error, se llegará a la conclusión correcta. Pero si el precepto concierne la enseñanza de actitudes morales sanas y la habilidad de enfrentar las diferentes circunstancias y situaciones

---

<sup>99</sup> Vid. pág. 625 de la ed. de C. Thompson, Ten Colloquies of Erasmus, (N.Y.: Liberal Arts Press, 1957).

de la vida con integridad y sentido común, proveer la exercitatio se hace más difícil. La vida no se puede maniobrar de manera que se ajuste a los preceptos individuales que se imparten. De ahí los Coloquios.

La función de los Coloquios y de El Crótalon es clara: servirán ambos de sustitutos de la experiencia empírica; nos darán la oportunidad de integrar nuestra constitución moral en situaciones de diversa índole. El hombre del XVI -hemos de deducir de la lectura pausada de Erasmo y Gnophoso- es esclavo de una forma de pensar tan arbitraria como errada, de un sistema donde el disparate es norma. El mundo, y así lo entendía Luciano, es un teatro donde se representa una farsa en la cual el desatino y la insensatez han desplazado a la lógica y al sentido común. Y toda esta disparatada realidad se capta como normal, se acepta como natural, como norma.

Gallo- "Pues tal es la vida de los hombres sin orden ni concierto entre sí. Cada uno piensa, trata, habla y se exercita según su condición particular y parecer, mientras en el teatro deste mundo dura la representación desta farsa; y después de acabada (que se acaba con la muerte) todas las

cosas vuelvan en silencio y quietud; y todos desnudos de sus disfraces que se vistieron para esta representación quedan iguales y semejantes entre sí, porque acabó la comedia...." (302) Cfr. Luciano, Necromancia.

Gnophoso intenta hacer ver el disparate. Usando el ejemplo de Karl R. Popper, podríamos decir que la lectura de El Crótalon, en cuanto enseña a su lector contemporáneo su manera errada de pensar, de vivir, de juzgar, de **captar** su realidad circundante, es como "la experiencia de un ciego que, al chocar con un obstáculo, reconoce su existencia." <sup>100</sup> Según Popper, la impugnación de nuestros errores es la experiencia positiva que adquirimos de la realidad. <sup>101</sup> Así lo entiende el erasmismo.

El lector de El Crótalon, así como los jóvenes lectores de los Coloquios, tienen la ventaja de no tener que errar ni enfrentarse al obstáculo en la vida real.

---

<sup>100</sup> Karl R. Popper, en Theorie und Realität. Ed. de H. Albert (Tübingen: Mohr, 1964), pág. 102.

<sup>101</sup> Ibid.

Se pretende que su lectura les libre de las adaptaciones y de los prejuicios de la vida y les fuerce a adoptar una nueva percepción crítica de ella sin haber tenido la experiencia empírica. Es exercitatio.

La literatura, como la concibe un erasmista como Gnophoso, sirve para "orientar" la experiencia del lector, ayudándole a sobreponerse al proceso mecánico de la percepción consuetudinaria y estimulándolo a considerar moralmente sus experiencias. Los cantos de El Crótalon, sin embargo, no existen como un total reemplazo de la experiencia empírica, sino que hacen posible una nueva percepción de las cosas porque "forman" el contenido de una experiencia, haciéndolo aparecer primero en forma manejable, en forma literaria. La relación de la literatura erasmista con el lector-alumno, en el plano ético -y respondiendo a las necesidades de este exercitatio- se da como estímulo para la reflexión moral. Esta literatura didáctica ha de recibirse y juzgarse contra el telón de fondo de la experiencia diaria de la vida, con sus pecadillos que se escriben en minúscula en las vidas individuales de los hombres. Provee una manera de errar, en el plano moral,

y de reconocer el error; crea, además, un arma crítica, un redil de experiencias con el cual el alumno de Erasmo y el lector de Gnophoso después se enfrentarán a su entorno social.

El Crótalon demuestra cómo la literatura lucianesca erasmista puede tener consecuencias morales para el receptor; cómo puede darle, a la problemática moral de la época, el mayor impacto social posible. Gnophoso se esfuerza para estimular al lector a través de los constantes comentarios sobre la acción que se presenta, ya sea por parte del gallo o de Micilo. Este estímulo indirecto se puede relacionar directamente con el punto de vista, los hábitos mentales del lector. Hay que lograr que el lector, como el alumno de Erasmo, desarrolle su sentido común, su buen juicio, que piense en su propia situación al hacerlo, en su propio punto de mira. Gnophoso ha de concebir a su lector, consecuentemente, con ciertas características particulares; ha de plantearlo jugando determinados papeles que pueden variar de acuerdo a las circunstancias. Tal como el gallo hace las de actor, narrador y comentarista, el lector también, hasta cierto punto, se estiliza, se le aportan atributos que él debe después aceptar o

rechazar.

Evidentemente hay que comprender al lector aquí como tal, como lector, no el individuo que va al mercado por pan y vino y que paga sus impuestos al rey, sino ese mismo individuo, pero que se ha sentado a leer la obra, que se ha subordinado al libro y se está dejando absorber por él. Pues bien, en este sentido Gnophoso crea en la obra una imagen de sí mismo y una del lector, su segundo yo, y la mejor manera de captar la obra es cuando este segundo yo -el lector- y el primero -Gnophoso- coinciden, son armónicos, es decir, cuando miran la comedia desde el mismo sitio. Para atraerlo a sí, recordemos que, a través de la retórica, el autor ha intentado distanciar al lector de lo que acontece en su obra, que se distancie críticamente de los dialogantes. Es una invitación al receptor para que se siente en el mismo palco donde se encuentra el autor, para que observe la pieza desde el mismo lugar que él.

Tal coincidencia, sin embargo, en el contexto de la literatura crotalonesca, se logra de modos a veces inesperados, como, por ejemplo, el desacuerdo, la sutil

oposición entre autor y receptor que ocurre cuando aquél, a través del zapatero, representa las reacciones de este.

Como en el tercer canto, cuando el gallo presenta su previa existencia como sacerdote, situación que por consenso podemos describir como inmoral y en la cual se detallan la avaricia, la ambición y el amor por los bienes del mundo que gufan al clero contemporáneo. Micilo, con debida indignación moral y en una larga tirada, censura al gallo su previa conducta como sacerdote, recriminándole los vicios a que se entregaba y subrayando la buena ventura y la virtud inherentes al pobre honrado (125-132). La línea moral y psicológica que se sigue marcará un paralelo en la conciencia del lector, reflejando efectivamente el juicio, la evaluación de lo que ocurre por parte de éste. Sin embargo un momento después, cuando el gallo le informa que en una vida anterior fue "una hormiga de la India que te mantenías de oro que acarreabas del Centro de la tierra" (132), la reacción de Micilo es la siguiente:

"Pues desventurado de mi, ¿quién me hizo tan grande

agravio que me quitasse aquella vida tan bienaventurada en la cual me mantenía de oro, y me truxo a esta vida y estado infeliz, que en esta pobreza de hambre me quiero finar?" (133).

Hasta aquí Gnophoso daba la impresión de estar interviniendo, recriminando al gallo en la primera persona del singular; de estar emitiendo un juicio y evaluando personalmente la situación a través de Micilo y del desarrollo del tema lucianesco de la pobreza honrada. De pronto, esta reacción revela el lado humano del zapatero: él también sufre de la avaricia y de la ambición, a él también le duele el hambre. Reacción que se presenta como muy normal, nada fuera de lo común. Entonces, al parecer identificarse primeramente con Micilo, el autor refuerza -hace oficial- la subsiguiente reacción de Micilo, que es sintomática, a fin de cuentas, de la naturaleza humana (así lo verá el lector). Pero al pretender estar describiendo reacciones **normales**, lo que hace es atrapar al lector para que reaccione como Micilo: sí, prefiero ser pobre honrado/sí, prefiero ser rico. Al verse atrapado, en desacuerdo consigo mismo, se dará cuenta de lo

contingente y subjetiva que es la experiencia humana, de hasta qué punto el mismo participa de lo expuesto, acercándose así un poco más al sitio en donde se encuentra, moral y psicológicamente, el autor. Estas auto-confrontaciones que permean la obra hacen que el lector esté consciente de su propia posición al evaluar la de los dialogantes.

De modo que El Crótalon no puede entenderse como la mera reflexión de una realidad social. Su forma verdadera sólo se revela cuando el mundo que presenta, como toda imagen, haya sido refractado y convertido en realidad íntima por el lector.

Si parece absurda la facilidad con que se retractan posiciones que se han tomado momentos antes, recordemos que el texto funciona como un irritante para el lector, rehusando darle una brújula con la cual guiarse a través de su ecléctica geografía, provocando inquietudes y preguntas que el lector mismo tiene que descifrar y contestar. Otro ejemplo concreto lo encontramos cuando el gallo empieza a contar el modo de vida ruin de aquellos que sirven a señores y príncipes: Micilo hace

un comentario absolutamente válido que contrarresta lo que ha ido diciendo el gallo hasta entonces: "¿Y no te parece, gallo, que es gran felicidad y cosa de grande estima y valor tener a la continua comunicación y familiaridad con ilustres, generosos príncipes y señores, aunque del palacio no se sacasse otro bien ni otro provecho, ni otro interés?". A esto el gallo responde: "Ha, ha, ha", (423) y prosigue con una diatriba retórica y persuasiva que por fin hace su marca en Micilo: "Por cierto, gallo, convencido me tienes a tu opinión por la eficacia de tu persuadir...". Pero insiste el zapatero, más adelante, que a los muy pobres no se les puede culpar el querer entrar en el servicio de príncipes y señores: "Estos tales no parece que serán dignos de reprehensión si por no padecer pobreza y miseria quieren servir." (432) A lo cual el gallo responde: "no cebes ni engañes tu entendimiento con la vanidad de las cosas desta vida, que fácilmente suelen engañar, y mira bien que Dios y la naturaleza a todos crían y producen con habilidad y estado de poder gozar de lo bueno que ella crió..." (432) Micilo, convencido, responde: "O gallo bienaventurado, que bienaventurado me has hecho hoy, pues me has avisado de tan gran bien

(...) y porque es venido el día huelga, que quiero abrir la tienda por vender algún par de çapatos de que nos podamos mantener hoy." (433) Si nos ha persuadido la hábil diatriba del gallo, hemos de contrapesarla pensando en qué pasará si Micilo no vende el par de zapatos. Recordemos, además, que antes, en un raro monólogo, el gallo ha dicho lo siguiente:

"...la pobreza çiertamente nos fatiga tanto que con dificultad nos podemos mantener, (...) agora, porque esta maçilenta loba (el hambre) no nos acabe de tragar, tómete por ocasión para atraerle al trabajo contarle mi vida miserable." (233)

Este vaivén de posiciones opuestas y aún válidas despoja la acción de su carácter ejemplar-representativo, y ésta se presentará como una serie de girones individuales de las múltiples posiciones del gallo -y de Micilo-, que el texto no parece integrar en ningún orden normativo, armónico o simétrico, incrementando la inverosimilitud:

"¡Cuán contrarias fueron estas dos cosas (...), tan contrarias, que me hazen creer que finges por burlar

de mí! (...) Mira pues, o gallo, que manifiesta contrariedad hay entre estas dos por donde veo yo que me estimes en poco, pues tan claramente propones cosa tan lexos de verosimilitud." (101-102)

Esta negativa de integración, de armonía, está relacionada con el lector mismo. Si éste ha de comprender la obra, lo hará integrando ciertos factores subjetivos suyos, orientaciones habituales atadas a su modo de ver, y si El Crótalon aparentemente sufre de inconsistencias, no es debido a una deficiencia en la construcción o en la estructuración: las inconsistencias, la falta de integración y de dirección actúan como irritantes, imposibilitando la comprensión fácil y forzando al lector a rechazar sus orientaciones habituales y sus normas de captación como inadecuadas. Tildar este proceso de deficiencia artística es robarle su función más básica.

De esta forma la continua fluctuación refleja el yo más íntimo del receptor y penetra su conciencia, por eso, de seguir una línea consistente, de contener una simetría armónica, el diálogo le ofrecería ya una

interpretación prefabricada, legitimada y disponible a ser consumida, a la cual sólo tendría que ajustar sus normas un poco aquí y allá. La obra sería entonces el reflejo de la conciencia del autor, la formulación de sus "standards". Pero al presentar una obra asimétrica y ambigua con un punto de vista en constante fluctuación, con sus posiciones válidas aunque opuestas, el autor fuerza a su receptor-alumno a proyectar sus propias normas y "standards", a ejercitarlos, y si el texto ha de quedar con un significado uniforme, será éste proyección del lector y no resultado de algún contenido misterioso del diálogo. El receptor, como persona activa en una determinada sociedad, también funciona en ella como una serie de auto-representaciones impuestas por la expectativa de esa sociedad, imponiéndose máscaras condicionadas por ella que a veces se contrarían, reflejando un constante fingir, como el del gallo:

Micilo- "Pues dime, gallo, ¿no dices que estaba todo oscuro y en tinieblas?, ¿de dónde teníades luz para ver?" (347)

Siguiendo, y aún ampliando la línea que marca Erasmo en los Coloquios -su plasmación literaria del exercitatio- la ambigüedad y la asimetría del texto crotalonesco son vitales: la vida no se nos presenta ordenada en cantidades iguales ni fácilmente digerible, lista para ser percibida y juzgada. A un nivel más individual, las máscaras que se impone el gallo (Alejandro, la monja, la ramera toledana...) son reflejo psicológico de las que se impone el receptor-alumno para poder sobrevivir en una sociedad cuyas normas se hacen ver como determinantes de todo:

"Semejantes mujeres (rameras) salen de tales padres (pobres), que pocas vezes se crían bagasas de padres nobles." (214)

La vida asigna ciertos papeles a jugar de acuerdo al lugar y el estado en el cual se nace o por necesidad se encuentra uno. El lector ha de verse jugando los suyos propios, y antes de juzgar lo que percibe en el texto, lo ha de poner en su apropiado contexto: la ramera toledana no nació pecadora, nació pobre. Ese es el punto de partida del cual el lector debe estar en todo momento

consciente.

El gallo tiene a Micilo que le indique las contradicciones inherentes a su forma de ser y de obrar: a través del texto, en otro nivel, Gnophoso le indica a su lector lo mismo. De este modo, al gallo-narrador le es imposible encontrar una identidad propia, no existe tal cosa precisamente porque esta imposibilidad lleva al lector a hacerse consciente de lo fluctuante que es su propia identidad y del falseamiento al cual se somete según las directivas de una sociedad caída.

Nietzsche hablaba del llegar a ser consciente como una "re-formación completamente activa." Cada actividad de la mente consciente implica cierto tipo de proyección o suposición, y ésta es la única manera en que el mundo se nos hace accesible a la

observación. Gnophoso, sin embargo, hace que el lector, su mente consciente, no esté tan al tanto del mundo o de los acontecimientos narrados como del proceso de hacerse consciente de él, de sus propias reacciones a él, de sus actitudes, de las actividades de su propia conciencia. Le intenta hacer ver, a través de los girones de vida que le despliega frente a los ojos, que las suposiciones con que se proyecta a observar y juzgar al mundo no son confiables, y que sus reacciones han sido condicionadas por su sociedad.

Mientras más el lector se hace consciente de sus reacciones y se va dando cuenta de su propia individualidad frente al texto y en él, se hace más necesaria la presentación de imágenes no integradas unas con otras, a veces absurdas. La realidad misma se resiste a ser integrada en ninguna norma ni forma preconicionada. Su presentación en paquetes, pulida y ordenada, reflejaría necesariamente la captación, la ordenación y los

prejuicios de otra mente, de otra conciencia, y el lector no se vería en el trance de descifrarla y así poner en función los mecanismos de su conciencia. Para los propósitos del autor, la "realidad" del mundo que presenta aparecerá, como nos recuerda Micilo constantemente, inverosímil, hasta absurda a veces, pero pululante con significados de validez palpable. El lector, motivado por el conflicto entre ellos, los disasocia, re-formando la imagen y evidenciándose en el proceso. Gnophoso manda mensajes al receptor de su obra que apuntan hacia este procedimiento:

"...hoy tienes necesidad de nuevo entendimiento y nueva atención, porque te tengo hoy de dezir cosas que ni nunca las vieron ojos, ni orejas las oyeron, ni en entendimiento humano pudo nunca caber...."  
(292).

La "verdad" que el lector devengará de las fabulosas e

inverosímiles situaciones será la suya propia, y su conciencia ordenará "diversidad de cosas y sin orden" (84). (Ordenar lo desordenado es quasi-creación y es fenómeno primario de la conciencia).

A esto responde la insistencia en llamar la atención en todo momento sobre la naturaleza retórica de los parlamentos del gallo. Al comienzo del décimoseptimo canto Micilo alaba el cuento de las andanzas del gallo por el Infierno, afirmando que son una verdad constatada, y añadiendo que sabe que no le ha hecho el cuento solamente por agradarle. Hay aquí otro mensaje solapado al receptor-discípulo:

"...y es así que, aunque por su admiración el cuento mueve a atención continua, házesse más estimar cuando se considera el crédito que se debe a tu ser por haber sido celestial, porque no parece ni se puede decir que sólo me lo has contado por darme deleitación, como hazen los fabulosos inventores de mentiras en las monstruosas y prodigiosas narraciones que escriben sólo por agradar y dar a los lectores ociosos con que puedan entretener el tiempo

en vana ocupación.." [...] Desto estoy bien seguro, que tú no imitas a éstos en tu pasada historia, porque no es de presumir que infames a los celícolas como tú con mentirosa narración..." (377).

Si el lector, de hecho, ha recibido "deletación" sin más, es un "lector ocioso", entreteniéndose en "vana ocupación". Si intentaba apoyarse en el gallo para recibir una lección moral, la evidente ironía de lo que acaba de decir Micilo -así como del relato- y la equívoca naturaleza moral del gallo le habrán hecho ver su error. De esta manera, el patrón textual despierta continuamente conflictos con los modos de percibir del lector, y, ya que Gnophoso parece haberse retirado de este laberinto de posibilidades, el lector queda sin guía ni brújula con los cuales resolver el conflicto y llegar a una conclusión concreta. Pero son estos conflictos mismos, el enfrentamiento con las diferentes posibilidades, los que le dan al receptor la impresión de que algo le está pasando a él. El texto le obliga a una "re-formación completamente activa", a hacerse consciente, a auto-evidenciarse. Si las ideas que tiene acerca de lo que está leyendo resultan ser erróneas porque del significado que le había dado al texto se

desprende una comprensión limitada, como, por ejemplo, "esto es un diálogo de entretenimiento"; "es una guía de ética"; "el personaje principal es un moralista", entonces esas mismas ideas deben ser puestas en tela de juicio, así como las razones por las cuales se llegaron a ellas. Nuestros conceptos básicos, nuestra manera de percibir, se hacen objeto de escrutinio.

De manera que el texto de Gnophoso trae a relucir aquellos presupuestos del lector de los cuales emanan sus operaciones de entendimiento y captación. Una vez que el lector se haga consciente de éstos, encontrará que los fundamentos sobre los cuales se basa su manera de percibir y juzgar son débiles. El significado que estaba dando a lo que percibía del texto se reduce a las operaciones de una programación social, a conceptos aprendidos que son necesarios para obrar dentro de la sociedad. Pero, sin embargo, el comprobar lo antedicho puede facilitarle al lector una nueva forma de captar y experimentar su propio mundo. O como diría Micilo:

"Ya me voy desengañando de mi ceguedad, y voy conociendo lo poco que soy." (104).

La narración, entonces, no se presenta como una determinación objetiva del narrador en la cual el lector se puede apoyar, sino como una opinión subjetiva de un ente en constante fluctuación. El efecto es que el lector ha de decidir si acepta las afirmaciones del gallo como verdaderas o como opiniones características de este Luciano emplumado. Esto creará en él una inseguridad alienante acerca de sus propios juicios y opinión. Pero es que el mundo para el cual el maestro erasmista prepara a su alumno es fluctuación constante, y el discípulo debe tener siempre en cuenta que nadie, ni el gallo ni los teólogos, pueden determinar incuestionablemente la naturaleza de la vida ni la manera absolutamente justa en que el hombre debe desarrollarse frente a ella. Una moral prudente basada en el sentido común que se adquiere diariamente, simplemente viviendo, parece ser el postulado básico de Gnophoso. Esta actitud, adoptada mucho antes por Luciano, le hace declararse en favor de la eliminación de toda afectación superflua, de la ornamentación sin sentido y de la superficialidad intelectual y retórica:

Micilo- "Cosa maravillosa me cuentas, que siendo esos hombres tan santos y religiosos y de

conciencia no sacassen en breve la suma de sus ciencias, y sólo aquello enseñassen que no se pudiese contradecir; o a lo menos que se enseñasse lo que en suma tuviesse más verdad, dexados aparte tantos argumentos y questions tan impertinentes al propósito de lo que se pretende saber." (296)

Gallo- "Pues en verdad mucho más te reirías, Micilo, si los viesses con la arrogancia que hablan, no tratando cosa de verdad, ni que aun tenga en sí sustancia ni ser [...] mas antes hay muchos dellos que casi están ciegos y torpes por la vejez, y con todo esto afirman ver y conocer los términos del cielo, y se atreven a medir el sol, y determinar la naturaleza de la luna..." (296)

Así, más que nada, este pasaje expresa y nos ayuda a comprender la radical diferencia que existe entre Christophoro Gnoposo, erasmista, y su lucianesco gallo. En teoría podríamos trazar una frontera retórica precisa entre el autor y su creación, aunque a primera vista sea difícil separarlos. Podremos quizá distinguirlos para nuestros fines diciendo que la validez y el buen sentido

que se aprenda de esta y de muchas otras locuciones del gallo tienen por fin reforzar la coherencia moral y el buen sentido que propone Gnophoso a través de su obra. Que sea puesta en boca de un equívoco héroe moral como el gallo, comunica al lector que lo dicho, como todo lo demás, puede y debe someterse a prueba. Es irónico, además, oír del gallo mismo la crítica de actitudes que lo caracterizan, que son la condición constante y efectiva de su razón de ser: afirmar haber visto y conocido los términos del cielo, la naturaleza de la luna, el Infierno, etc., y hacerlo creer por medio del virtuosismo retórico.

El objetivo moral-didáctico de esta obra, si la entendemos básicamente como un exercitatio, queda solapado entre las líneas de la narración, sin emanar de ningún dialogante, reivindicando el derecho a la inverosimilitud de lo narrado e incluyendo las situaciones más escabrosas sin caer por ello en la grosería o en la inmoralidad, permitiendo las observaciones más atrevidas o el cambio repentino de dirección -como hemos visto- sin destruir la ilusión ni un solo instante.

## 6. La insula Eutrapelia.

En el Prólogo, Gnophoso se presenta como natural de la Insula Eutrapelia, y este hecho tiene mayor importancia de la que se le ha dado hasta el momento. Asunción Rallo, en su edición de El Cróton, da la etimología de la palabra como "buen humor, broma fina, donaire, bufonada" (81-82). La palabra era muy familiar para los humanistas del XVI, y su empleo de forma prominente por nuestro autor nos proporciona otra pista para llegar a un entendimiento de las operaciones de su quehacer literario.

Erasmus les da el nombre Eutrapelus a dialogantes en sus Coloquios, y Tomás Moro, en su A Dialogue of Comfort, explica Eutrapelia como "proper pleasant talking." La importancia que tiene el concepto de la Eutrapelia en el Renacimiento se debe a la tradición aristotélica, y se puede fácilmente detectar la influencia de Aristóteles en varias discusiones renacentistas acerca del placer y de lo placentero. En la Ética, Aristóteles nos ilustra una virtud que consiste en adoptar la posición media entre los extremos:

"Those then who go to excess in ridicule are thought to be buffoons [bomolochoi] and vulgar fellows, who itch to have their joke at all costs, and are more concerned to raise a laugh than to keep within the bounds of decorum and avoid giving pain to the object of their raillery. Those on the other hand who never by any chance say anything funny themselves and take offence at those who do, are considered boorish [agroikoi] and morose. Those who jest with good taste are called witty [eutrapeloi] or versatile [eutropoi]-that is to say, full of good turns: for such sallies seem to spring from the character, and we judge men's characters, like their bodies, by their movements." (Nicomachean Ethics, IV. 8. 1-7, trad. de H. Rackham, Loeb).

Eutrapelia, explícitamente, es ingenio, agudeza, versatilidad, movimiento, y es a través del movimiento que se puede juzgar el carácter de los hombres. Aristóteles también usa el vocablo en su Retórica, allá donde insiste en que el orador debe comprender la diferencia entre jóvenes y viejos en su público. Los errores de los jóvenes -nos dice- no se deben a la maldad, sino a la insolencia (hybris):

"...they are fond of laughter, and therefore witty (eutrapeloi); for wit [eutrapelia] is cultured insolence." (Rhetoric, II, 12. 16, traducción de J.H. Freese, Loeb.)

Los viejos, sin embargo, erran no por insolentes, sino por viciosos, son

"...querulous, and neither witty nor fond of laughter." (Rhetoric, II, 13. 15.)

Aquí eutrapelia nos sugiere exceso juvenil, atrevimiento, pero es aún preferible a la negatividad de la vejez, que es su opuesto. No por accidente estos pasajes aristotélicos apuntan hacia la génesis de la composición de Gnophoso: el origen de este didacticismo en el público escolar, juvenil, de Erasmo; el juego con el carácter y la inteligencia moral del lector a través del constante cambio y fluctuación; el gallo parlante, las aventuras escabrosas, movimiento que, como receta Aristóteles, revela y permite juzgar el carácter del hombre.

La historia semántica de Eutrapelia tiene una importancia inmediata para nuestro estudio. Su significado-raíz. "que cambia, que gira fácilmente", fue interpretado a veces favorablemente, como por ejemplo Tucídides, que usa el vocablo en la oración fúnebre de Pericles para expresar la versatilidad que tanto admiraba en los atenienses. Hemos visto que Aristóteles la interpreta de modo positivo. Pero también se aplicaba el vocablo peyorativamente. Antes que Tucídides, Píndaro lo usó en el sentido de "deshonesto, truculento", al igual que Isócrates, y aún San Pablo, en la Carta a los efesios, lo usa con el significado de ingenio abusivo e inmoral (Vid. Greek-English Lexicon, de Liddell and Scott). El Renacimiento también reconocía en Eutrapelia un concepto ambiguo. Robert Estienne, en su Thesaurus Linguae lo clasifica como voz griega que "quizás signifique lo que nosotros llamamos urbanitas, lepor, festivitas y facetia", pero también reconoce otros significados, traduciendo la "insolencia culta" de Aristóteles como "eruditum convicium" (insulto erudito), e interpretando la acepción con que la entiende San Pablo como "scurrilis urbanitas, viro gravi indigna".

Para Gnophoso, Eutrapelia sería una figura fascinante: ser eutrapelos significaba tener la virtud de cambiarse de cáscara cuando y cómo le conveniese, de cambiar forma. Además, podemos ver cuán de cerca las varias acepciones del vocablo corresponden a la imagen del lucianista emplumado que vive en sus páginas. El hombre mundano, el artista versátil, el moralista dudoso y el erudito insultador están todos incluidos en su "pedigree" semántico.

Si este es el telón de fondo sobre el cual observamos al gallo-puerco-monja-embaucador-etc., nos será aparente que su introducción en el campo de la literatura didáctica del XVI fue como equívoco héroe moral para sus lectores-alumnos y no como emisario de la moral propuesta por el autor. La ironía de El Crótalon se basa sobre estos pruritos, y se da el caso de que nos admiramos, como Micilo, ante un personaje que es indudablemente admirable en términos de la obra, pero sólo en esos términos. El lector necesita buscar fuera de la obra para encontrar las normas según las cuales juzgar su acción, necesita buscar en sí mismo. Sin embargo, no quiero implicar que debemos enfocar los defectos del gallo y someterlo a juicio. La forma

correcta de responder al gallo no es rechazándolo de antemano ni negando nuestra admiración por él; lo que se debe hacer es reconocer el dilema moral en el cual nos pone en cuanto aceptamos que nos deleite.

El gallo como figura del lucianista presenta, en este caso, una sorprendente madurez. Es un observador certero de la sociedad, pero al mismo tiempo se encuentra separado de ella, no comprometido; es un relativista que adopta diversas posiciones frente a lo que narra, respondiendo no a un espíritu contradictorio, sino al travieso placer que deriva del juego mental; es un razonador sofisticado que cuenta por el puro placer de hacerlo; maestro de la paradoja de quien el lector avisado duda que le interese demasiado usar su arte en el servicio de la verdad. La evidencia que apoya estas aseveraciones la encontramos, en forma embrionaria, ya desde el primer canto. Desde aquí vemos ciertos cambios de posición y llamativas maneras de enrevesar el tema que nos indican cómo es que Gnophoso interpreta Eutrapelia (vid. págs. 92,93,99-100 y especialmente 212).

El gallo, en cuanto su relación con el lector, no es herramienta del autor para trastornarle el juicio

moral, pero sí intenta inclinarle hacia una actitud que descarte el juzgar los acontecimientos moralmente como algo de importancia secundaria, mientras procura deleitarle en los acontecimientos en sí como objeto de ingeniosa contemplación. Gnophoso indica su desconfianza en la actitud del gallo haciendo que la autoridad de su emplumada creación repose sobre bases poco firmes: el virtuosismo retórico y el ingenio. Micilo, aún dándose cuenta de ello ("aunque te burles de mí, o ingeniosísimo gallo, con tu admirable y fingido canto..." pág. 212), no posee ni la inteligencia moral ni el distanciamiento crítico para rechazarlo:

"¡O mi elocuentísimo gallo que ya no mi siervo sino mi señor te puedo llamar!" (213).

De aquí que el autor represente la polaridad entre el gallo y Micilo (y, en otro plano, entre el autor y el lector) básicamente en términos de la actitud de cada cual hacia el lenguaje, herramienta y máscara de mil tonalidades para el gallo-Luciano, irresistible y alucinante droga para el zapatero y por extensión para el lector.

En la concepción que tiene Gnophoso del eutrapelos, ente fluctuante de múltiples posiciones, el principal requisito que debe satisfacer es el de estar desprovisto de un "yo", de una identidad concreta y determinada. A esta luz se entiende la inhabilidad del gallo de acomodarse a un grupo concreto de convicciones personales; su naturaleza se define así como una sucesión de posiciones éticas a veces dispares que corresponden a las "vivencias" por las que el lector ha de transitar, a las "experiencias" a las que se le va a someter. Estas posiciones del gallo no constituyen un comentario sobre la acción, sino, verdaderamente, son parte de la acción misma, de la experiencia, del exercitatio. Implícito detrás del fluctuante gallo queda el erasmismo del autor.

Por otro lado, el acto de atraerse al zapatero, de persuadirlo, pone en movimiento toda la serie de vivencias. Irónicamente, con él el gallo está intentando crear un carácter definido en Micilo, tratando de educarlo. Pero si el acto de educar ha de ser exitoso, lo será de una forma diferente de lo que parecerá a primera vista. La equívoca educación que

reciba el zapatero será el vehículo con el cual, implícitamente y a otro nivel, el autor educará a su lector-pupilo.

Así, pues, no es de extrañar que, si el autor no ha dotado a su interlocutor principal con una identidad social -no es ni siquiera una persona- no lo haya dotado tampoco con una identidad moral. Y que, como es de esperar de un eutrapelos, cada una de sus posiciones, cualquiera que sea su validez, tenga la función de estimular e irritar al receptor en sus posibles reacciones a lo que se presenta. Muchos de los comentarios morales del gallo -y muchos son válidos, según reconoce Micilo "Por cierto que, en cuanto dices, has dicho la verdad..." (151)- se hacen para producir una imagen suya que el emplumado Luciano quiere hacer pasar por luminosa. Pero el autor, que escribe un libro susceptible a ser ahondado, como se desprende del Prólogo, ha querido que viéramos las sombras que el brillo hace evidentes, que decidiéramos hasta qué punto nos puede guiar su gallo y cuándo es que se ha pasado (y con él nosotros) de la línea demarcatoria de la moral, la verdad y la ética.

Nos basta un ejemplo que sirva como signo del concepto operativo, o sea, que ilustre cómo el eutrapelos funciona en el diseño didáctico erasmista para implicar al lector. En El Crótalon, no importa tanto lo que acontece, sino cómo se encuentra existiendo el lector en lo que acontece. Micilo, y por extensión el lector, goza de la narración de los tormentos, indescifrablemente crueles, a los que son sometidos los inquilinos del Infierno (canto 15). Al abrir el canto siguiente, Micilo sueña que él mismo está en el Infierno, padeciendo, y despierta espantado. Se articula así un mensaje del autor, poco disimulado, en que reprende al lector su goce en el sufrimiento de los demás, enseñándole, a través de su cómplice el zapatero, lo que sería sufrirlo en carne propia (358-359). La citada descripción del Infierno, como tantos otros elementos, es irónica, y en cierto modo delata el proyecto innovador del autor al señalar al lector como objeto de la ironía.

En su estudio "La Eutrapelia en las Novelas ejemplares de Cervantes", (Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, 1980, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982), Bruce W. Wardropper, aunque ignora el uso del vocablo eutrapelia en castellano antes de 1601

(159-160), sí da una definición correcta de cómo se entendía la palabra a principios del XVII: era una de las virtudes de la moderación. Así la entendía el censor de las Novelas ejemplares, Juan Bautista Capataz (153), que alaba la "verdadera eutropelia" que emplea Cervantes como la recreación virtuosa que se encuentra entre los extremos del homolochos (bufón) y el agraikos (patán) y que permite después reanudar actividades importantes con mayor eficacia. La "verdadera eutropelia" [con o para Capataz] no se entiende en Cervantes -según Wardropper- como la scurrilitas con que se asociaba a veces porque en sus obras es recreación virtuosa: "...por eso en el eutrapelos se descubre un carácter moral promovido por dicha virtud" (154).

Muy parecida la situación contextual que establece el eutrapelos crotalonesco, con su miríada de personalidades, vidas, aventuras y situaciones, que, en fin, se justifica como didáctico-moral por la amenaza que representa para el lector, por la seriedad de los problemas que le obliga a ver, y por las reacciones incriminantes que le compele tener. Por ello, el deleite que ofrece casi siempre está matizado con culpabilidad: la crueldad (recrearse con el sufrimiento de los demás, como en los cantos 15 y 16); la blasfemia (regocijarse con la descripción de la misa nueva); la lujuria (complacerse con

el cuento de Rosicler); la avaricia y la codicia (gozar de las descripciones del cielo, del entierro del marqués del Gasto), etc. Gnophoso, natural de la Insula Eutrapelia, procura validar su obra convirtiéndola en una piedra de toque donde el lector comprueba la graduación de su constitución moral, en campo donde puede ejercitar su juicio, su virtud. Esta es la función de la literatura según la ve un erasmista. "That which purifies us is trial", decía Milton, y en esta afirmación se puede reconocer el mismo concepto de catarsis a través del ejercicio -exercitatio- espiritual y moral en base al cual Moriae encomium y El Cróton buscan su más profunda justificación.

#### 7. Perspectivas en la construcción del texto.

El narrador de El Cróton es un personaje que, como hemos visto, no se puede identificar con el autor implícito, y sus evaluaciones no representan las de Gnophoso, siendo muchas veces contrarias a las que en último caso constituirán el significado de la obra. Es más, habiendo reconocido en el texto un número nutrido de perspectivas, debemos llegar ahora a algunas conclusiones generales en cuanto a su función textual y contextual.

Las diferentes y conflictivas perspectivas ofrecidas por el gallo en su interacción con el zapatero, producen una fricción entre las normas éticas y morales que han sido explicitadas en el Prólogo y la naturaleza de su aplicación, resultando esto en la transformación de dichas normas. El lector-alumno, que ve las normas anunciadas invalidadas en su aplicación, ha de desarrollar un sistema propio con el cual juzgar los eventos del texto. Muy pronto verá que lo de "enseñar deleitando" va mucho más allá de lo pactado, y que el emplumado dialogante, que parecía al principio encarnar perspectivas y normas de las cuales podríamos participar, muy pronto (desde el canto 1) se separa de nosotros con su fluctuación, irresponsabilidad y multiplicidad de perspectivas. La fragmentación de la perspectiva del narrador multifacético permite a Gnophoso transformar las evaluaciones y los juicios que emite su gallo -y aún los que espera el lector- en un telón de fondo sobre el cual el alumno-receptor tiene que producir nuevos criterios para juzgar los eventos y su significado. Como Gnophoso no provee una orientación central, los diferentes puntos de vista que produce el gallo dan lugar a un significado que nace no tanto de lo que representa cada perspectiva individual, sino de la continua transformación de lo que el lector crea que representan. Así, casi todos los juicios morales que se

manifiestan en el texto, lejos de ser aceptados implícitamente por el lector, tendrán que ser digeridos por él, porque se le ha forzado a darse cuenta de lo condicional y contingentes que son.

De modo que Gnophoso, maestro erasmista, pretende hacer que su lector-alumno esté siempre listo a reaccionar. Las máscaras múltiples que el ave-narrador proyecta, con sus variadas perspectivas, separan al lector del punto de vista fijo y cotidiano desde donde pasa lista cómodamente de los acontecimientos que se le ofrecen y desde el cual juzga arbitrariamente. El punto de vista del lector no puede posicionarse en ninguna de las perspectivas dadas; éstas sólo comienzan a convergir en su mente cuando a causa de su naturaleza condicional y contingente se van cancelando mutuamente.

Aquí podemos formular ciertos criterios para enfocar El Crótalon como obra de arte didáctica. Su efecto estético se puede medir en el grado en que estimula reacciones en el lector-alumno que le hacen transformar su visión del mundo. Este efecto artístico lo consigue Gnophoso induciendo reacciones en el lector que le permitan descubrir lo fluctuante y condicional que es su entorno, descubrir que una moral cerrada,

inflexible y arbitraria no es válida para enfrentar un mundo que le presenta situaciones cada vez más complejas. Estas reacciones, como tales, son contextuales y no pueden ser representadas, sino inducidas. Así, el maestro erasmista hará que su alumno produzca en sí mismo las soluciones a los problemas que la obra plantea pero que no resuelve explícita o satisfactoriamente.

Es típico del arte crotalonesco el invocar ciertas funciones textuales, apuntar hacia ellas, para luego transformarlas. Esto lo hace omitiendo deliberadamente rasgos distintivos que han sido firmemente establecidos por la tradición del género. Así, la perspectiva del dialogante principal, el gallo, le niega al lector la orientación segura que se ofrecía normalmente en el género del diálogo en todo lo que se refiere a los eventos narrados y a los personajes; pierde la autoridad moral que le hubiera permitido (como a los dialogantes principales de los Valdés, Torquemada, Luxán, Huarte de San Juan, y demás) descubrir valores y normas éticas incorporados en ellos. Se nos presenta como un texto, por lo tanto, que no cumple con los requisitos de las funciones tradicionales de su género, sino que usa su técnica para transformarlas en "funciones negativas": la

omisión premeditada de la técnica genérica. <sup>102</sup>

Pasando revista de este procedimiento y sus consecuencias, vemos que la expectativa del lector, -que lee "un diálogo"- forma el telón de fondo sobre el cual las verdaderas funciones de la obra entran en juego. El lector ha de encontrarse desorientado porque la perspectiva del gallo, fluctuante y desconfiable, no le da la orientación que esperaba; se siente excluido del texto porque los dialogantes no encarnan ni normas representativas ni valores fidedignos. La expectativa que en él se ha creado

---

<sup>102</sup> Para un estudio de la "función negativa", vid. Theodor W. Adorno, Negativ Dialektik, (Frankfurt, 1966) espec. págs. 398 ss. y comparar con Jurij Lotman, The Structure of the Artistic Text, (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1977, trad. de Ronald Vroon), espec. "On the Plurality of Artistic Codes", pág. 23 y ss.

"(El autor)...imaginó cómo, debajo de una corteza apazible y de algún sabor, diese a entender la malicia en que los hombres emplean el día de hoy su vivir." (83)

le hace esperar un texto al modo didáctico tradicional, que le deleite y al mismo tiempo le enseñe; un texto, en otras palabras, cómodo y fácilmente abordable. La relación negativa que por ende nace entre los rasgos distintivos que espera encontrar el lector y los que, en efecto, se desprenden del texto, produce un modo de comunicación único en este período. El alumno de Gnophoso debe abandonar los derroteros familiares de acceso al texto del diálogo, y sus observaciones en cuanto al significado de cada evento, de cada canto, de cada opinión dada por los dialogantes son, de principio, provisionales y experimentales. Por esto mismo, cada decisión que tomemos en cuanto al significado preciso de la obra estará expuesta a la reorientación. No podemos, por ejemplo, evaluar consistentemente las narraciones oblicuas del gallo ni desarrollar una actitud consistente en cuanto a las posiciones éticas y morales que adopta: el gallo no es un dialogante más en la larga

trayectoria del diálogo, y el texto carecerá de sentido si le aplicamos funciones tradicionales del género que han sido neutralizadas aquí por la misma naturaleza de este multi-personaje. Ahora bien, el lector-alumno, al intentar infructuosamente encontrar un significado moral con un código estable en los intercambios de Micilo y su gallo, incorpora, como hemos subrayado antes, su repertorio de normas éticas; al encontrarse reorientándolas o transformándolas para hacerlas encajar en los ámbitos que se le presentan, se dará cuenta de que éstas también son subjetivas y contingentes.

En este texto arduo y difícil, no se está educando al lector directamente; lo que hace el autor es relegar las normas éticas y morales del lector al status de un punto de vista más, ligado inextricablemente a su momento histórico y enmarcado por las presiones de su entorno social. Así se logra un nuevo modo de comunicación a través del cual el mundo en toda su dimensión se transfiere a la mente consciente del lector-alumno.

Esto requiere una técnica especial que tiene mucho

que ver con la concepción erasmista que tiene Gnophoso de la literatura como herramienta didáctica; concepción que desborda las consideraciones del estilo mismo. Como vemos en el diálogo, el autor "contrahaze el estilo y invención" (84) no sólo de Luciano, sino que incorpora toda la tradición literaria occidental en su texto, desde Homero hasta Aretino, en una "estructura acrónica (...) de modo que las narraciones se nos ofrecen como retazos autobiográficos y las doctrinas como actitudes subjetivas." <sup>103</sup> marcadas por transmigraciones cuya mayoría se produce "sin relación interna." <sup>104</sup>. Precisamente, este "tour" histórico de la tradición occidental ha sido diseñado para presentar la moral del lector-alumno, la aprendida en su momento histórico y en su particular entorno social, en toda su historicidad,

---

<sup>103</sup> Asunción Rallo, op. cit., pág. 67.

<sup>104</sup> Ibid., pág. 68.

en toda su subjetividad. Cuando Gnophoso imita a Plutarco (canto II), a Homero (canto VIII), a Virgilio (Canto XV) o a tantos otros, permite que el estilo que está siendo transportado a sus páginas traiga consigo todo un sistema de perspectivas, con todo su peculiar ambiente ético moral; la naturaleza predeterminada y predeterminante de cada uno se demuestra claramente a través de las variaciones individuales. A modo de ejemplo, digamos que la ramera del canto VII se presenta con toda la complacencia erótica con que aparece en el modelo, el Coloquio de las damas de Aretino, aunque en El Crótalon se "resalta ... el enredo y el engaño" <sup>105</sup>. No sólo no se enjuicia seriamente la actitud de la ramera, sino que se la presenta con los rasgos comunes (e.g. madre lavandera, padre mísero trabajador) de los relatos picarescos, destinándola irremediabilmente a esa vida que ha sido predeterminada no tan sólo por la

---

<sup>105</sup> Ibid., pág. 218.

sangre y el origen, sino por el estilo literario mismo. Al leer las aventuras de la ramera sin el filtro de diatribas morales, el lector necesita desarrollar por sí mismo una actitud moral pragmática frente a lo que se le está ofreciendo. Por otro lado, los suplicios ciegos que se imparten a los habitantes del Infierno en el canto XV, así como la ambientación general, tienen desviaciones de los modelos <sup>106</sup> que se practican para acomodar la visión creada a la perspectiva contemporánea cristiana. Aún así, los tormentos narrados en la Eneida, su fuente principal, en su aplicación cristiano-renacentista, mantienen su aspecto grotesco de dimensiones épicas, y la moral que se refleja es exagerada, inflexible y arbitraria. Hay aquí los elementos de una ideología latente imitada fielmente de la épica de Virgilio, aunque parodiada y remozada con colores contemporáneos:

---

<sup>106</sup> Necromancia de Luciano; libro IX de La Farsalia de Lucano y el VI de la Eneida de Virgilio.

Micilo- "Pues, ¿Cómo, gallo, todos fueron al infierno cuantos murieron en aquella batalla? Pues lícita era aquella guerra, a lo menos de parte del Emperador."

Gallo- "Mira, Micilo, que ya esa guerra no fuese lícita según ley evangélica, basta serlo de auctoridad eclesiástica para que se pueda entre príncipes cristianos proseguir..." (344).

Esto reduce los elementos de lo que se presenta a los pruritos de los principios individuales, histórica y estilísticamente determinados, del presentador.

La diversidad de perspectivas, narraciones y estilos que caracterizan el mosaico que es El Crótalon, es la manera en que Gnophoso hace ver que los juicios que emite el gallo han sido predeterminados y son inherentes al ambiente particular en que se emiten, al estilo particular que se "contrahaze" en ese momento. La "realidad" se presenta en el texto escogiendo elementos que corresponden a diferentes marcos de referencia, y cada marco de referencia existe con relativa independencia ideológica y moral de los demás.

Y aquí reside todo el problema del estilo de El Crótalon. Como la inmoralidad o moralidad no es una cualidad inherente a cada canto, a cada estilo imitado simplemente por ser parte de esta obra, es el lector el que se la impone. Esto quiere decir que éste tiene que ver a través de los diferentes estilos, puntos de vista y enfoques para poder llegar a la actitud pragmática por la que aboga el erasmista autor. Por eso Gnophoso, en su diálogo, no nos presenta, por decirlo así, el "objeto" en sí, sino los marcos referenciales dentro de los cuales se percibe, y estos marcos de referencia son producto de las múltiples y variadas imitaciones que le dan a la obra su aparente falta de estilo concreto.

El objetivo de Gnophoso, sin embargo, no es simplemente mostrar las limitaciones que sufre todo texto, su naturaleza subjetiva en cuanto producto de un período, estilo o ideología particular; Gnophoso quiere evocar en su alumno los aspectos de la realidad y de la vida que sus personajes ocultan a causa de su modo peculiar y limitado de observación, y, por extensión, limitaciones del alumno que no le permiten ver las cosas fuera de su propio punto de vista. En el diálogo,

entonces, no existe la opinión explícita del autor -ni su nombre verdadero conocemos-, porque de existir, no nos estaría presentando una realidad "abierta", sino el marco de referencia dentro del cual él, un humanista español con su peculiar punto de vista, la capta. Y los marcos referenciales ajenos son, precisamente, lo que presenta en el mosaico de imitaciones que es su obra.

Para Gnophoso el maestro erasmista, resuelto a llevar a su alumno a ver una realidad desbordante, ilimitada y abierta en la cual poder ejercitar su constitución moral, el problema de la literatura como didáctica reside en sus limitaciones: reproduce sólo ciertos aspectos de la realidad que encajan en el marco de referencia del que la presenta, lo que cree "verosímil", o sea, consecuente para su ideología, y no la realidad misma. Por eso es que para nuestro autor la didáctica ortodoxa, aunque bien intencionada, falla. Esta misma idea la trabaja Gnophoso a través de los elementos paródicos de sus imitaciones. Los cantos de El Crótalon son caricaturas de las restricciones formales de la literatura imitada, por eso el gallo tiene que adoptar una variedad de identidades corres-

pondiente a las diversas imitaciones. La distorsión en la naturaleza de cada "vida", la despareja variedad ético-moral no puede ser ignorada por el lector-alumno. La moral misma, tema principal, no se presenta directamente: se "contrahaze" las maneras en que, digamos, Luciano, Plutarco, Virgilio, Ariosto o Aretino la entendían, aunque disfrazada, claro está, en la contemporaneidad, en los atalajes del siglo XVI. De hecho, a veces da la impresión de que los diferentes puntos de vista, lejos de complementarse, se excluyen:

Micilo- "Pues por eso reniego yo de los clérigos y eclesiásticos, porque todos quieren que los guarden sus privilegios y exenciones; ser tenidos, honrados y estimados de todos, diziendo que están en lugar de Jesucristo para lo que les toca de su propria estima y opinión (...) Por cierto, aún no estoy en dos dedos de deziros que aun sois peores (que) (...) soldados, muchos de los cuales son malos y perversos y descuellacaras."

Gallo- "Ansí es verdad". (128-129)

La diatriba incluye a "el pontífice, el cardenal, el obispo..." (129). Esta posición adoptada en el canto III difiere mucho de lo que se dice en el XV:

Gallo- "Mira, Micilo, que ya esa guerra no fuese lícita según ley evangélica, basta serlo de auctoridad eclesiástica para que se pueda entre príncipes proseguir; porque con este título ayuda para ellas su sanctidad." (344)

Esta es la "ambigüedad deliberada" que había notado Ana Vian Herrero (op. cit., pág. 386). Con cada imitación o conjunto de imitaciones (se entrelazan muchas veces las obras de diversos autores en un solo canto) el tema de la moral adquiere una forma diferente, pero cada una asegura estar enseñando la realidad, tener implícita en sí la moral. Así emerge la ingenuidad latente fundamental a toda la literatura didáctica, y por extensión a cada canto crotalonesco: en cada caso se ha "recortado" la realidad en la forma de un significado no inherente a esa realidad. Visto como una parodia de la literatura imitada (y esto es íntimamente lucianesco), El Crótalon

deja en claro su carácter esencialmente manipulativo, y el lector-alumno toma conciencia de que, lejos de capturar la realidad y contener implícita la moral, el mensaje moralizante, la literatura, especialmente la de tono didáctico, lo que hace es imponer a esa realidad una forma histórica y estilísticamente precondicionada.

El gallo, como sub-autor de la narración, da ejemplo concreto de los pruritos y las ideologías que mueven la mano de los autores y que son intrínsecas a la literatura, especialmente la de matiz didáctico. Estos pruritos les llevan a "corregir" la realidad que pretenden observar objetivamente antes de su redacción. De modo que de la lectura de este diálogo ha de esperarse una experiencia que vaya más allá de las fronteras de la literatura familiar, y para lograr tal experiencia, la obra tiene que estar libre de las restricciones de un modo sostenido y consistente de presentación. De ahí lo que muchos han tachado de "inconsistencias".<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Asunción Rallo ve el problema como "...continuo cuestionamiento de lo planteado, de la realidad que

Lo que hacen los dialogantes de El Crótalon en los diversos cantos es imponerle una "forma" -de hecho, varias formas diferentes- a aquello que debería ser inmanente e informe: la moral. Así, en las variadas perspectivas que de ésta se presentan, la influencia decisiva lo son las condiciones individuales que forman el entendimiento del sujeto en cada escenario particular; mientras más definido y claro es un juicio moral en la obra, más condicionado por las circunstancias efectivas se presenta, aun aquéllos que,

---

se expone y de las propias afirmaciones del adoctrinador." (op. cit., pág. 42.) Ana Vian observa "...confusión y desorden e, incluso, (...) una apetencia de ambigüedad deliberada." (op. cit., pág. 386) que se explica porque los acontecimientos ocurren en un tiempo "más psicológico que cronológico o biológico", tiempo del "sueño y del recuerdo" que da por consecuencia un "mundo carente de congruencia y de orden." (pág. 386)

por su erasmismo evidente, se tomarían como válidas por el anónimo Christòphoro Gnophoso.<sup>108</sup>

De la serie de parodias emerge el hecho de que no sólo es cada perspectiva moral particular un evento subjetivo, sino que está condicionada por normas fluctuantes, que cambian de manera sutil -a veces no tan sutil- de canto en canto. En otras palabras, las normas morales tomarán formas diferentes al ser vistas en

---

<sup>108</sup> En el contexto de la obra, la diatriba erasmista-lucianesca en contra de las pompas funerales en el canto XI, por ejemplo, mana de la admiración y el goce que reciben de imaginarse los personajes tales acontecimientos y cuando más como débil intento de justificar el placer que de ellos derivan; los detalles que nos llevaran a considerarla como una sincera reacción moral son neutralizados por la misma falta de autoridad moral y la ambigüedad de los dialogantes. Micilo en realidad no odia la riqueza: odia no ser rico.

circunstancias diferentes y en variados marcos de referencia. ¿Cuál de las máscaras del gallo, cuál de sus narraciones, de sus perspectivas captura para el lector-alumno la realidad y la moral? Desde luego, ninguna, porque cada perspectiva, cada tipo de relato con que "'Gnophoso' ha contaminado el esquema general" (Vian, 392) presenta una moral más o menos relativa a las condiciones temáticas y estilísticas que le da forma. De ahí la "ambigüedad" o la variedad moral que existe entre, digamos, los cantos más netamente satíricos como el III (el clérigo) o el VIII (la monja), y los cantos de asunto amoroso con tono caballeresco, como el V,VI y VII (capitán en poder de Saxe); entre los que se visten de discurso filosófico-moral como el II (vida de las fieras), el XIX (vida en palacio) o el XII (falsos filósofos), y los que toman un matiz de épica burlesca, como el VIII (batalla entre ranas y ratones).

En fin, de darle un enfoque tradicional a El Crótalon, de juzgarlo según las normas de la didáctica ortodoxa, el estudioso del arte de Gnophoso tenderá más bien a tomar un poco a la ligera las pretensiones de utilidad didáctica declaradas por el autor en el

"Prólogo"; y verdaderamente el texto, con su ambigüedad y falta de dirección, le confirma en esta opinión. Pero el nuevo arte didáctico erasmista de Gnophoso difícilmente puede ser equiparado con lo que el mundo pre-erasmiano entendía en cuanto al arte didáctico: hay que ver aquí un nuevo concepto, una nueva doctrina basada en el pragmatismo. Hay que enfocarla con una nueva estimación crítica, hacia la cual he intentado apuntar aquí.

#### 8. Las fuentes documentadas.

En esta sección quisiera dar una idea de las fuentes documentadas de El Crótalon, ya que el aspecto lucianesco-erasmista, estudiado en exclusiva, daría como saldo una perspectiva parcial sobre un texto para cuyo autor el concepto de imitatio es tan extenso y que imita a autores tan diversos. Recorro aquí a varios estudiosos que se ocupan de las fuentes de la obra de Gnophoso, incluyendo la lucianesco-erasmista, comentando sus opiniones e intentando dar, a través de ellos, una idea general de la diversidad de estas fuentes y de cómo se

integran en la organización de la obra, en interacción con los elementos lucianescos y aplicadas a una ideología erasmista. En el caso de Howell (The Use of Lucian by the Author of "El Crótalon", tesis de doctorado inédita de Ohio State, 1948), siendo éste el precursor de los estudios del lucianismo crotalonesco, resumo las partes más importantes de su obra para que el lector se dé cuenta de la importancia de la presencia de las obras de Luciano en la obra española.

Uno de los mejores trabajos llevados a cabo hasta ahora que sondee y explique las fuentes de El Crótalon es la tesis de doctorado inédita de John M. Sharp, A Study of "El Crótalon": Its Sources, its Ideology and the Problem of its Authorship. (Chicago University, 1949). Ana Vian Herrero, en su tesis de doctorado inédita Diálogo y forma narrativa en "El Crótalon": estudio literario, edición y notas. (Universidad Complutense de Madrid, 1982), resume en detalle la introducción de Sharp (t. 1, págs. 22-28) y en las notas a su edición incorpora los datos más importantes de la obra del norteamericano (t. 3). Siendo poco accesibles ambas obras, me gustaría exponer, a la manera de Vian

Herrero, las conclusiones fundamentales del minucioso estudio de Sharp.

Para Sharp, Gnophoso es un verdadero hombre renacentista: su amplia cultura le permite hacer uso de una gran cantidad de fuentes que incorpora a su texto de manera que pasen inadvertidos. Estas son de orígenes diversos: desde Ovidio y Santo Tomás hasta cuentos de viejas y supersticiones (pág. 5). Sharp deja en claro que las fuentes clásicas son las más importantes, no sólo por su nutrido número, sino por el contenido: mientras que en muchos casos el material clásico es respetado, es decir, pasa al texto de Gnophoso casi palabra por palabra, el material medieval y moderno se altera casi siempre. Los clásicos que usa el autor de El Cróton son Plutarco (Moralia), La Batracomiomaquia anónima, Virgilio (La Eneida), Ovidio (Las Metamorfosis), Hesiodo (Los Trabajos y los Días), y Cicerón (Las Tusculanas), lo que indica que Gnophoso busca obras narrativas como fuentes para su proyecto.

Por otro lado Sharp demuestra que hay mucho material italiano en El Cróton (excede al español),

comenzando con Ariosto (Orlando Furioso) y Aretino (I Ragionamenti); de Boccaccio (Il Decamerone) se pueden encontrar huellas, pero Sharp indica que podrían también ser atribuidas a Ovidio. De Dante (La Divina Commedia) hay coincidencias que no son verdaderamente textuales, sino que son más bien de materia común, cuya procedencia, como la concepción del otro mundo, puede muy bien ser folklórica o tener sus raíces en supersticiones populares.

Por su parte, las fuentes españolas no son tan importantes como las clásicas o las italianas, y las divide Sharp en dos campos: las "satíricas" y las "populares o semifolklóricas". Entre los satíricos se incluye a Alfonso de Valdés, de cuya obra Lactancio reproduce secciones enteras, y toma, además, ideas de esta obra y del Mercurio y Carón. Ahora bien, se podría poner reparos en cuanto a la negativa de Sharp a aclarar la procedencia del erasmismo de Gnophoso, es decir, que no está seguro si viene directamente de Erasmo o ha sido recogido a través del prisma valdesiano. Las mismas consecuencias de su investigación de las fuentes apuntan indudablemente hacia una influencia directa del pensador de Rotterdam.

De Sebastián de Horozco y del anónimo Lazarillo de los atunes también percibe influencia de tipo satírico-social.

De las fuentes que llama "semifolklóricas" se destaca el romance de Fernán González y el folklore maravilloso de los cantos 5 a 7, tan parecidos a la Diana de Montemayor.

De la Biblia recoge pasajes de los libros de Revelaciones, Judith, Isaías, y la historia de Putifar y José.

Del folklore indoeuropeo y las tradiciones populares cristianas toma El Crótalon una concepción legendaria del Cielo y del Infierno. En este caso es imposible saber exactamente de qué versión derivan los pasajes crotalonescos (antigua, medieval, literaria, folklórica, oral, escrita), pero Sharp indica las más representativas (Platón, Virgilio, Plutarco, Apocalipsis de San Pablo, el medieval Purgatorio de San Patricio, etc.). En cuanto al palacio de la Bella Saxe, aunque la concepción gira alrededor de Ariosto, hay mucho del

tradicional castillo de brujas que encontramos en el folklore europeo desde los tiempos clásicos, como las descripciones del templo de Venus en Apollinario Sidonio, Apuleyo, Stacio, Claudiano; o en el Medioevo en los relatos de la mesa redonda y la Visione di Tugdalo; o en el Renacimiento en Poliziano y Ariosto.

De las fuentes teológicas Sharp le supone a Gnophoso conocimiento de la Suma de Tomás de Aquino y de los escritos místicos de San Buenaventura, y además le nombra estrictamente "ortodoxo" en cuanto a su concepto de los atributos de Dios y del Cielo. Claro está, no comparto esta opinión de Sharp, y espero haber demostrado en las páginas precedentes que la presentación del ambiente celestial es irónica.

De las fuentes históricas, Sharp indica que la presentación en El Crótalon de la guerra de Navarra se basa directamente en la Crónica burlesca de Don Francesillo de Zúñiga (B.A.E., t. 36), y supone, en cuanto a los relatos de Pavía y Túnez, que el autor conoció a algunos de los participantes en estos conflictos, ya que narra detalles que parecen provenir

de un testigo. El problema de las fuentes históricas, y no parece haber otro remedio, hay que resolverlo con especulaciones.

Por último, en cuanto al erasmismo del autor, Sharp encuentra varias cosas de gran interés. Mientras Luciano provee la estructura narrativa básica, Erasmo provee la ideología, pero no lo cita directamente por temor a la Inquisición. Por otro lado, a Sharp se le hace difícil diferenciar la influencia de uno del otro, ya que el griego tuvo gran influencia sobre el holandés (a propósito de esta diferenciación, véase arriba, I, 5 y especialmente II, 4 y 5).

Hay otro punto muy importante que no debemos olvidar al intentar definir las características de la fuente lucianesco-erasmiana: la relación entre ésta y el material de otra procedencia. Sharp advierte que Gnophoso convierte el material narrativo no erasmista, a través de un procedimiento alegórico, en "filoerasmista", citando a un autor no erasmista e introduciendo detalles que convierten el texto en censura de la sociedad; la ideología que encierra el material

lucianesco-erasmista se desborda para influir en sus contornos. En fin, no sólo en los factores ideológicos encuentra Sharp afinidad con Erasmo: en los estilísticos y literarios destaca la sátira, la introducción de elementos populares, la forma de diálogo, la crítica social y el uso de las fuentes predilectas de Erasmo (Luciano, Plutarco, el pseudo-Homero, Cicerón). (Véase Sharp, op. cit., págs. 1-32, y Vian Herrero, op. cit., págs. 22-28).

La profundidad del conocimiento que posee Gnophoso de la ideología, mecanismos, procedimientos, etc. de Erasmo, y el desborde de esta ideología en elementos que son de otra procedencia, indican una influencia directa de éste sobre el autor de El Cróton, a quien la afición por los Valdés le habrá llegado, probablemente, como consecuencia de su erasmismo.

Otro estudioso de las fuentes de El Cróton, cuya obra tiene una relación más directa con la nuestra, es Stanley Howell (The Use of Lucian by the Author of "El Cróton", tesis de doctorado, inédita, Ohio State University, 1948). Considera Howell en forma pormenorizada

la influencia de Luciano en Gnophoso, y como estudio de fuentes logra su objetivo de señalar dónde está el material del samosatense en El Cróton y de cuál obra procede, analizándolas de una manera mecánica a veces sin llegar a mayores conclusiones. No es ése su objetivo.

No quisiera dar la impresión de que le robo méritos al extraordinario trabajo de Howell (extraordinario y aún actual); su rastreo de la fuente lucianesca demuestra el papel importantísimo que tiene ésta en El Cróton. Es su trabajo un compendio de paralelos y divergencias admirable por la formalidad y el detalle con que se lleva a cabo. Sus conclusiones (véase págs. 370-383) se pueden resumir así: tras comparar a El Cróton con las setenta y una obras de Luciano que los traductores de la edición Fowler (q.v.) consideran auténticas, concluye que Gnophoso usa un total de quince como material para su diálogo. Encuentra que aunque Gnophoso dice en el Prólogo que sólo imita el estilo de Luciano y que no traduce "a la letra ni al sentido", evidentemente en muchos lugares esta "imitación" se trata de traducción o paráfrasis. En otras partes las

alteraciones del material original lucianesco son muchas. La diversidad y el desorden que proclama Gnophoso en el Prólogo se concretizan mezclando fuentes diversas. Así, su obra no se puede tomar como una traducción en el sentido estricto de la palabra, ni tampoco puede considerarse como una composición estrictamente original. A veces la unidad de un canto individual se "viola" (pág. 370) a causa de la presencia de tantos elementos incongruentes; en otras ocasiones el autor permite que una fuente "domine" un canto individual, sólo haciendo interpolaciones menores. En ocasiones el material de una sola obra de Luciano se esparce por varios cantos, mientras que en otras el material de varios se juntan en un solo canto. Se dan casos en que Luciano sugiere el argumento y el material se toma de otros autores, alterada para ajustarse a los gustos del autor de El Crótonon. Los nombres, lugares, épocas y referencias históricas se cambian a menudo para hacerlas contemporáneas, y en unos cuantos casos se intercambian los nombres de los personajes. Y, desde luego, el catolicismo reemplaza al paganismo.

La primera parte del estudio de Howell habla de las fuentes lucianescas que indica el mismo Gnophoso y que han sido especificadas por críticos anteriores. Estas son tres: 1.- El sueño o el gallo suministra el nombre y el carácter general de los personajes principales, el gallo y el zapatero Micilo, así como el artificio del sueño. La introducción del primer canto marca una línea paralela a la de esta fuente y además se imitan, aquí y allá, varias otras secciones de la obra subsecuentemente: estas sirven para introducir la naturaleza pitagórica del pájaro y para discutir la relativa felicidad del pobre Micilo. El final del primer canto es una copia del original, y las conclusiones de los demás cantos, exceptuando el último, le son similares. Al final del segundo canto se encuentra un cuento en el que Martes transforma a su amigo en gallo y que procede de esta misma fuente; en la mitad del tercer canto esta obra de Luciano provee la conversación que revela que el zapatero también ha sufrido transmigraciones. Esto nos lleva hasta el cuento de Menesarco, cuyo nombre puede derivar del del padre de Pitágoras. Parte de la conversación entre Micilo y Demophòn en el último canto, donde aquél le cuenta a éste los prodigios de su ave,

son una recapitulación de las partes lucianescas del primer canto.

2.- El Alejandro Pseudomantis se imita en la primera mitad del cuarto canto. Aquí el gallo describe su vida cuando fue Alexandro, y su nombre y sus hechos han sido modelados según el protagonista de la fuente. Las introducciones de las dos versiones son similares, así como las descripciones de la juventud de los personajes, su educación, sus amos, cómplices, ropa, profecías ambiguas, sus intentos de probar una conexión especial con Dios, su atracción a las mujeres y la complacencia de los maridos de éstas. Además, el Alejandro español tiene cualidades que Luciano critica en Los fugitivos, así como de Juan de Voto a Dios, nombre que asume a veces. El personaje reaparece en el canto 20, donde se llama Juan de Dios, un sodomita que trae a los interlocutores a comentar acerca de un clérigo que se aprovechaba de las niñas que supervisaba en una escuela. Todo esto parece provenir de las relaciones de Alejandro con los niños de su coro en el Pseudomantis.

3.- En el Icaromenippus se basa casi todo el canto 12. en el cual el gallo cuenta sus experiencias de cuando fue Icaromenipo, cuyo nombre es el del título de la fuente (el protagonista de Luciano se llama simplemente Menipo). Como su precursor griego, el español se cansa de las explicaciones que dan los maestros de Ciencia acerca del Universo, y por ello, emprende el viaje al Cielo, mira desde la luna la locura de la vida terrenal y se da cuenta de lo inútil y vana que es la guerra, el matarse los seres humanos por cosas tan insignificantes. Al final del canto 13 se sigue de cerca otra vez esta fuente al dar una descripción de Dios (que es Zeus en Luciano) mientras recibe oraciones egoistas de los hombres en la tierra. A la mitad del canto 14 se copia del Icaromenippus la recepción que se le da al protagonista en el Cielo, la petición y la denuncia de los maestros de Filosofía y Teología y de las sectas religiosas. La negativa de los dioses a castigar a los filósofos en el original de Luciano se refleja en el canto 16.

La segunda parte del estudio de Howell se ocupa de las seis fuentes lucianescas confesadas o sugeridas por el autor de El Cróton. Estas se resumen así: 1.-Parte

de la última mitad del canto 16 se basa en el Menippus. El Icaromenipo español ahora se llama Menipo al igual que su modelo, y como él, disfruta de los castigos que se imparten a los condenados en el Infierno. Las dos ideas principales del Menippus han sido copiadas en El Cróton: el decreto de que los ricos serán transformados en asnos que sirvan a los pobres y la idea que la vida del hombre ordinario es la mejor ya que la especulación acerca de cosas de Filosofía es simple vanidad. En ambas versiones Menipo regresa a la tierra tomando un camino corto.

2.- Los Diálogos de los muertos 7 y 26 han sido incorporados al canto 16. El 7 cuenta la historia de Callimedes, que por accidente bebe un veneno que tenía otro destinatario; el 26, que le sigue inmediatamente en El Cróton, narra lo acontecido a Chirón, que se suicida por estar aburrido de la vida, pero encuentra su nuevo estado igualmente monótono.

3.- El Toxaris o de la amistad, dice Gnophoso, le da el tema para los cantos 9 y 10. Hay material

introdutorio en el cuento de Alberto y Arnao en El Cróton que refleja esta fuente, después del cual y casi de inmediato se da un episodio que Gnophoso toma de la segunda de las diez historias que contiene el Toxaris: el heroísmo de Arnao cuando le salva la vida a Alberto, que se ahogaba durante una tormenta en alta mar. Este material supone dos novenas partes del noveno canto. El resto continúa con la historia de los amigos hasta el punto en que Alberto se escapa porque la mujer de Arnao le ha acusado injustamente de violentarla. En el canto 10 hay una serie de elementos similares a la quinta historia del Toxaris, aunque en la superficie las dos versiones parecen diferir bastante porque la obra del samosatense no es la única fuente de esta parte de la historia. Sin embargo, en este cuento de Luciano un amigo ayuda al otro a escapar de la prisión, y esto se parece mucho a lo que les ocurre a los amigos españoles.

4.- Casi todo el canto 17 de El Cróton se basa en Lapithae (Los lapitas), pero casi toda su introducción se toma de Vera Historia. El banquete del original cuenta la pelea y la vulgaridad de los depravados

filósofos y maestros que se han reunido para celebrar un matrimonio. En la versión que se da en El Crótalon, los sacerdotes que se reúnen para celebrar la misa nueva cometen los mismos excesos, y muchos de los nombres se toman directamente del original, aunque se intercambian algunos. Además, Gnophoso altera algunos detalles, como el elemento de homosexualidad, al que da más importancia, y añade la iniciación del misacantano, al que desfilan indignamente por las calles.

5.- De luctu da el tema del canto 11: la vanidad de las pompas fúnebres. La versión de El Crótalon, sin embargo, se basa principalmente en otras fuentes. (De luctu también tiene influencia sobre parte del canto 14). Pero la lectura de Luciano ha sugerido ideas que se han expresado mediante otras fuentes: se indica que la muerte no es terrible, pero se maneja este concepto a la manera de Cicerón ("Mors igitur ipsa, quae videtur notissima res esse, quid sit, primum est videndum. Sunt enim, qui discessum animi a corpore putent esse mortem..." Tusculanae disputationes, I, 9, 18) en los libros I y II de las Tusculanae disputationes, y en su De Finibus. De los Coloquios de Erasmo (traducción

española de 1532) Gnophoso se vale del De la manera de morir mundana e catholica, y del Colloquio el qual llaman de religiosos, del que habrá tomado la comparación que se hace entre cristianos y paganos, así como la crítica de los gastos extravagantes que se hacen con propósito espiritual, pudiendo emplearse en los pobres. Pero el rasgo distintivo del canto 11 es el funeral del Marqués del Gasto en Milán. Aunque la descripción del funeral es la misma que hace Sebastián de Horozco en su Miscelánea, algunos de los comentarios de El Crótalon parecen basarse en dos coloquios de Erasmo ya mencionados. Estos comentarios se desarrollan empleando una anécdota en la que el cuerpo es arrojado con un palo en la mano y que toma probablemente de la Silva de varia lección de Pero Mexía, ya que tiene detalles comunes con la Silva que no están en Cicerón, que cuenta la misma anécdota (Tuscalanae Disputationes i, 43, 104). Algunos otros puntos menores de este canto hacen recordar el inframundo que describe Luciano en su Catapulus y otras de sus obras. Elementos de la última cuarta parte del canto 14 se basan en De luctu, como la ridiculización de los mitos paganos sobre el Hades, que Gnophoso amplifica

con tópicos de la mitología clásica, o la negación de que existan los campos Elíseos. En fin, los préstamos de Luciano son más extensos en el canto 14 que en el 11.

6.- Dos anécdotas del Piscator han sido entretretejadas en la alegoría del canto 18. El contexto de los dos cantos es similar: la crítica del egoísmo de los falsos filósofos (el clero en El Cróton). La muchacha, "Verdad", cuenta que entra en una iglesia donde dicen misa monos vestidos de sacerdotes, cosa que anticipa la primera historia que se toma de Piscator: un rey egipcio le había enseñado a unos monos a bailar, pero en medio del espectáculo alguien lanza unas nueces al escenario y echa a perder la función. Le sigue el segundo préstamo, reelaborado: la historia del asno que se disfraza de león para asustar a la gente, hasta que un hombre con una porra desilusiona a la bestia.

La tercera parte del trabajo de Howell trata las fuentes que él ha notado por primera vez, que son seis:

1.- Fugitivi sugiere algunos puntos que completan el carácter del personaje Alexandro en el canto 4, en cuanto hace recordar a los filósofos censurados por

Luciano: sus motivaciones para entrar en la Iglesia; su aversión al estudio; el hecho de que le llamen asno, y su ropa y su báculo, que le sirven de protección. Al igual que los tráfugos de Luciano, le parece muy bien vivir de la caridad, es egoísta y usa su posición de religioso para seducir a las mujeres. Sin embargo, la manera en que las engaña deriva de su carácter de Juan de Voto a Dios. Se sigue el original diciendo que existen muchos timadores como éste, pero la hipocresía, la temeridad y el amor al placer se tratan de diferente manera en las dos versiones.

2.- Adversus indoctum (Contra un ignorante bibliomano) contribuye un episodio al primer canto. El escenario se dice ser la plaga que azotó Castilla en 1525, pero se describe ésta en los términos que usa Boccaccio en el Decamerón. Sin embargo la historia de Evangelista (Evangelus en Luciano) se repite en El Crótalon, y se le inyecta un elemento contemporáneo al hacer referencia a músicos contemporáneos españoles.

3.- El Philopseudes da el tema del canto 18, la mentira. Para la primera quinta parte del canto, es

decir, su introducción, Gnophoso se inspira en la primera parte del diálogo griego y en un cuento que se encuentra en el interior del texto. Se sigue de cerca esta fuente en la discusión que se entabla acerca de la predilección de la gente a mentir por el simple placer de hacerlo y sin motivo mayor. En el Philopseudes (Aficionado a las mentiras), Luciano procede a escarnecer a la superstición a través de una serie de cuentos que hacen sus personajes. El que se copia en El Crótalon cuenta que un hombre está de luto a causa de la muerte de su esposa. De pronto, se le aparece ésta y le requiere por no haber seguido sus instrucciones respecto de su funeral (este material de Philopseudes nos trae de inmediato al episodio de la ballena que se copia de Vera historia). Philopseudes además se imita en el canto 16; la parte en que Luciano pretende justificar a los poetas y mentirosos nacionales, sin los cuales, toda la raza de "cicerones" se moriría de hambre. En El Crótalon, el decreto contra los falsos maestros de Filosofía y Teología no se hace cumplir porque se les arrebatarían sus únicos medios de mantenerse.

4.- La Vera historia le da a Gnophoso la mitad del

discurso introductorio del canto 17 y dos quintas partes del canto 18. Se relata aquí cómo una ballena se traga un barco, y en ambas versiones la tripulación explora los bosques y valles que encuentran allí. La versión española incorpora a esta expedición una aventura que Luciano emplaza en una isla antes del encuentro con la ballena, y añade material que ocurre más tarde en la historia de Luciano, introduciendo finalmente una alegoría de la Bondad y la Verdad que no es lucianesca, aunque la personificación de las virtudes abundan en Luciano, como la Filosofía en Fugitivi y la Justicia en la Doble Acusación. Los preparativos para la fuga del vientre de la bestia son similares en ambas versiones, pero los métodos que al final se emplean difieren. Parte de la Vera historia aparece en el canto 13. Luciano, en la luna, ve un espejo que le comunica las palabras y los hechos de todos los habitantes de la tierra. En El Crótalon, el gallo cuenta cómo Dios les comunica a las almas en el Cielo lo que ocurre en la tierra, usando la figura de un espejo para ilustrar tal procedimiento.

5.- El De mercede conductis, escrito en forma de carta, es la fuente del canto 19. Su propósito es el de

disuadir a los que quieren entrar de criados en las casas de grandes señores, intentando escapar a la pobreza. En la primera mitad del canto la fuente se sigue mucho más de cerca que en la segunda. Se copian en detalle los razonamientos de Luciano: las erradas expectativas por las que entran en servicio; las ansiedades que sufre el individuo que busca amo; los desconsuelos que propina su nueva profesión una vez colocado; cómo no se mejora la posición socio-económica, y, finalmente, detalla los apuros que pasa el criado una vez despedido. Total, se sacrifica la libertad sin recibir remuneración por ello.

6.- En el Dipsas se basan dos secciones del canto 15 en El Crótalon. La introducción a este canto describe una región árida en Libia por la que el gallo pasa en su viaje del Cielo al Infierno. Esto es una copia, condensada, de la primera parte del Dipsas. En la mitad del canto, la idea principal de Luciano se adapta al relato del inframundo que nos da Gnophoso. Después de reproducir y ensanchar el catálogo de reptiles que da Luciano, describe el terrible efecto de la mordida de la dípsada; lo que Luciano trata de modo

general y después ilustra con la descripción de la estatua, se altera en el diálogo español, es decir, se convierte en un incidente que le ocurre a un alma condenada.

Las tesis de Sharp y Howell son de mayor importancia en el estudio de El Cróton, ya que establecen las fuentes que han desempeñado un papel importante en la obra. Aparte otros muchos aciertos que tiene la edición de El Cróton de Ana Vian Herrero (tesis citada), su incorporación en las notas (tomo 3) de los descubrimientos más notables de estos dos estudiosos la hace indispensable en el estudio de esta obra.

Entre los demás estudiosos que han contribuido al estudio de las fuentes crotalonescas, aunque ninguno tiene el mérito de los dos norteamericanos, conviene destacar los siguientes:

Menéndez y Pelayo (Historia de los heterodoxos españoles) nota 1: la conexión con los Valdés; 2: la dependencia formal de los diálogos de Luciano, y 3: la

coincidencia con fragmentos del Orlando Furioso de Ariosto.

Serrano y Sanz (estudio preliminar a su edición de la Ingeniosa comparación) apunta 1: las coincidencias textuales entre El Crótalon y El Scholástico, destacando la farsa del estudiante de Durango; 2: las coincidencias entre el canto 11 (los funerales del Marqués del Vasto) y la relación que Sebastián de Horozco hace del mismo evento en su Miscelánea. A este respecto, merece recordar que "...la copia pudiera ser del texto de Horozco o de otro análogo que circulara, en pliego suelto quizá, por el mismo tiempo, pues en la citada Miscelánea se contienen también relaciones de hechos posteriores a la escritura de El Crótalon." (A. Vian Herrero, tesis, t. 1, pág. 49).

Rudolph Schevill (Ovid and the Renaissance in Spain, 1913, reed. N.Y., 1971, págs. 202-208), nota la huella de Ovidio en El Crótalon, 1: como cita de autoridad en el Prólogo; 2: en la maga Morgana del canto 3, y 3: en los tormentos que padece una mujer al enamorarse de otra (Melissa y Julieta, canto 9).

Edwin S. Morby ("Orlando Furioso y los orígenes del Cróton", Revista de Filología Española, 12, 1935, págs. 34-43) hace una comparación textual que demuestra que el material narrativo de los cantos 5, 6, 7, 9, 12, 13 y 16 procede en parte de Ariosto. Además, ve en el canto 16 huellas de Ovidio y de la Biblia. Apuntemos que el estudio de Maxime Chevalier L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland Furieux (Burdeos: Institut de Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux, 1966) también se ocupa de la influencia de Ariosto sobre El Cróton, pero de manera muy breve.

Marcel Bataillon (Erasmus y España, págs. 664-667) se dedica al erasmismo de Gnophoso:

"El Cróton nos interesa, sobre todo, por sus ideas religiosas, que lo sitúan en plena corriente erasmista. Literariamente, como ya hemos dicho, se relaciona más bien con los diálogos de Luciano que con los Coloquios de Erasmo, aunque no recuerde, por su estilo, ni al uno ni al otro. En estos veinte cantos, escritos con una pluma no precisamente espontánea, sino más bien apresurada, la naturalidad queda comprometida a cada instante por la necesidad de coser en una sola pieza fragmentos sin relación

íntima. Y entre los autores saqueados por Christophoro Gnophoso no figura Erasmo. Pero se sospecha que lo ha leído. En todo caso, su concepción del cristianismo, que parecía luterana a ciertos lectores de fines del siglo XVI, es claramente la del erasmismo español." (664)

Destaca Bataillon en el pensamiento de Gnophoso "...la ausencia total de unción" (664). Esto es sólo marca del procedimiento artístico que he intentado exponer en páginas anteriores. Prosigue el erudito francés diciendo que

"Entre las muchas incursiones que El Crótalon hace en la vida religiosa, el canto III es uno de los más interesantes a este respecto. El gallo evoca aquí una existencia anterior en que fue un rico eclesiástico. Colocado desde su infancia al servicio de un obispo, recibió de éste 'media docena de beneficios curados' y, casi de buenas a primeras, se vio sacerdote sin vocación y sin estudios previos. Magnífica ocasión para denunciar lo que el autor llama en otra parte la simonía de las órdenes, para acribillar con sus flechas a los clérigos demasiado ricos, clase privilegiada que se cree por encima de las leyes. [...] Denuncia, en términos

copiados literalmente del Diálogo de Lactancio y el Arcediano de Alfonso de Valdés, la tiranía de la opinión vulgar, tan alejada del espíritu de pobreza evangélica..." (664-665).

Los tres artículos de Margherita Morreale ("Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto de El Crótalon", Bulletin Hispanique, 53, 1951, págs. 301-317; "Luciano y las invectivas antiescolásticas en El Scholástico y en El Crótalon", Bulletin Hispanique, 54, 1952, págs 370-385; "Luciano y El Crótalon. La visión del más allá", Bulletin Hispanique, 56, 1954, págs. 388-395) analizan 1: la actualización compositiva de Pseudomantis en el canto 4, apoyando sus conclusiones con textos históricos; 2: las condiciones sociales que se expresan en El Crótalon, precisando hasta qué punto son reales y hasta dónde fluyen de la tradición retórica; y 3: el método con que Gnophoso "cristianiza" lo que toma del Icaromenippus lucianesco, y cómo elimina la sátira en lo relacionado con el mundo sobrenatural, opinión no del todo acertada.

El estudio de Antonio Vives Coll (Luciano de Samosata en España. 1500-1700) enumera la mayoría de las

traducciones españolas de Luciano y encuentra algunos de los préstamos lucianescos de que se vale Gnophoso, a saber: El sueño o el gallo, Toxaris, Icaromenipo, Historias verdaderas, Del luto, Menipo, El aficionado a las mentiras y El Banquete o los lapitas. El que Vives Coll haya querido explicar 200 años de lucianismo español en tan reducido número de páginas explica lo incompletos que quedan sus estudios y lo apuradas que parecen sus opiniones.

José Fadregas ("Tres notas acerca del Cróton", Revista de Literatura, 9, 19-20, 1956, págs. 143-147) nota semejanzas entre una frase de El Cróton y otra del Villano del Danubio de Guevara, además de hallar huellas de la Biblia y semejanzas entre una frase del cuento de la bella Saxe con otra de la Tragedia de Mirra de Cristóbal de Villalón.

Julio Caro Baroja (Vidas mágicas e Inquisición, Madrid: Taurus, 1967, págs. 353-361) ve un paralelo concreto entre el Alejandro del canto 4 de la obra de Gnophoso y el falso judío errante. Hace una comparación con el Alejandro del Pseudomantis y encuentra analogías

existentes en El Cróton con el proceso que se lleva a cabo, en 1546, contra cierto Antonio Rodríguez, natural de Medina del Campo, que se hacía pasar por Juan de Espera en Dios. Marcel Bataillon ya había notado tal relación con anterioridad (Erasmus y España, pág. 666 n. 42), y había estudiado al legendario judío en su artículo "Nouvelles recherches sur le Viaje de Turquía", Romance Philology, t. 5, 1951-1952, págs. 77-97.

F. Lázaro Carreter ("Lazarillo de Tormes" en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 33 y ss., 73-75, 84-88, 94, 140 y ss.) estudia los paralelos que ofrece El Cróton con la literatura picaresca, y la dependencia que ofrece respecto del Asno de Oro de Apuleyo. Esta dependencia se resume así: 1: el comienzo ab initio (canto 4 de El Cróton); 2: el destino irremediable de los nacidos de padres humildes (canto 7); 3: el servicio en casa de grandes señores, y 4: la construcción en sarta.

Carmen de Fez (La estructura barroca de "El siglo pitagórico") ofrece, en el primer capítulo, algunas notas acerca de la llegada a España de la literatura de

Luciano y de los mecanismos lucianescos más desarrollados en el Siglo de Oro. Es interesante cómo explica la técnica narrativa de Gnophoso: usa éste una estructura "unitaria" que permite reunir los relatos más dispares, dándoles a todos la unidad de la primera persona. Esto lo hace Gnophoso gracias a su empleo del diálogo lucianesco como marco ficticio, marco de gran generalidad que permite internamente una estructura muy relajada (págs. 27-30).

En su citada tesis, Ana Vian Herrero hace un escrupuloso estudio en que compara El Crótalon con la obra probada de Villalón (págs. 59-208), llegando a las siguientes conclusiones.

"Christóphoro Gnophoso" fue muy probablemente el pseudónimo de Cristóbal de Villalón. Todo escritor orgulloso de sus hallazgos estéticos se repite, y al medir todas las analogías que ofrece El Crótalon con la obra probada de Villalón, se encuentra un conjunto de ellas no explicable por el simple hecho de imitación. Gnophoso recurre a los mismos modelos que Villalón; coincide textualmente con él en descripciones que

indican una misma paráfrasis de una fuente común; coincide al pie de la letra en párrafos que no se explican por un referente imitado; comparte el mismo tipo de preocupaciones acerca de su entorno, y su crítica social e ideológica es bastante similar; se expresa de forma análoga y muestra haber tenido la misma formación retórica, y su diálogo coincide en algo con todas las obras del licenciado Villalón, incluidas las no-literarias.

Aunque El Scholástico y El Crótalon, por ejemplo, dan la impresión de ser muy diferentes, hay demasiadas fuentes comunes y pasajes idénticos, que Vian escrupulosamente pone de relieve, para pensar en un simple hecho de imitación. El escenario general que presenta es el de un Villalón que, para escribir El Crótalon, copió, mezcló e inventó cuanto le vino en gana, soltó la imaginación y dio curso libre a la sátira bajo el amparo del anonimato; sin embargo, al escribir El Scholástico, siguió los modelos escolásticos con todo el decoro posible y sin apartarse de la verosimilitud de género (que el diálogo platónico-ciceroniano le imponía para representar unas disputationes universitarias).

En fin, concluye Vian que Villalón canalizó distintas facetas de su personalidad creadora en cada una de sus obras: desde la preocupación más exclusivamente retórica (Tragedia de Mirra), a la inquietud por problemas económicos (Tratado de cambios); desde la teología (Exortación a la confesión), hasta la obra que más exhibe su titulación en las artes (Ingeniosa comparación), pasando por la que muestra su conocimiento de los problemas gramaticales de la lengua vulgar (Gramática castellana), siendo las dos obras que más directamente expresaron sus dotes de satírico El Scholástico y, si en efecto es suya, El Crótalon.

Los cerrados argumentos de Vian vienen a confirmar la idea que, independientemente de las razones a la ligera de Kincaid y de Serrano y Sanz (pág. 199), he tenido hace mucho acerca del verdadero autor de El Crótalon. Sin embargo El Scholástico, la obra de Villalón que, según mi parecer, más afinidades presenta con El Crótalon, me sigue impidiendo que llegue a una conclusión definitiva, ya que presenta una diversidad de factores dispares con la obra de Gnophoso hacia los cuales la misma Vian apunta (pág. 197). El Crótalon

entretiene desde el primer momento, y exhibe un goce en el narrar que El Scholástico, sofisticado y retórico en exceso, no comparte en ningún sentido. El modo en que se satiriza, correcto en sus citas y silogismos, mecánico y académico en El Scholástico, no recuerda en nada el vuelo libre y fácil de la sátira crotalonesca, llena de trucos, vuelcos e irreverencias, sátira lucianesca en Gnophoso, no así en El Scholástico, aunque Luciano es fuente básica en el diálogo de Villalón. En éste, Luciano es una fuente clásica imitada, como otras, e incorporada con precisión en el texto; en el de Gnophoso es una actitud ante la vida, es principio y fin, es factor decisivo que permea las intenciones ideológicas y moralizantes y que da color a los trozos no lucianescos. Es verdad, las analogías son contundentes, pero estas diferencias, aún permitiendo que las dos obras reflejan distintas facetas del mismo autor, nos obligan a andar con reservas.

En otra obra ("La Batracomiomaquia y El Cróton: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía" 1616 [IV], 1981, págs. 145-162, [anuario de la S.E.L.G. y C.]), estudia Ana Vian esta épica burlesca en que se

describe una batalla entre ranas y ratones, en su relación con El Crótalon. Según Vian Gnophoso concibe la Batracomiomaquia no como simple juego retórico, sino que une a ello una carga de sátira antimilitar. La imitación libre y prosificada que hace Gnophoso de esta fuente se categoriza de esta manera: 1.-la deuda formal, que se destaca por mantener Gnophoso los elementos narrativos fundamentales del modelo y por tener una estructura muy cercana a él: introduce la historia con la presentación de la vida de las ranas y ratones y se divide en tres partes que, a su vez, contienen unidades menores; 2.-los cambios de contenido, según los cuales Gnophoso hace un esfuerzo consciente por adaptarse al ambiente histórico y cultural de sus lectores, adaptación que se concretiza a)reflejando la corrupción de la justicia contemporánea, b)dando una ambientación contemporánea introduciendo sutilmente la sátira de los caracteres nacionales, c)satirizando las alianzas imperiales, a los mercenarios que luchaban por la causa del Emperador, d)dando en la falta de disciplina de las ranas una alusión directa a la indisciplina que caracteriza al soldado español, e)aludiendo a los procedimientos bélicos de las escaramuzas, que

proliferan a raíz de la batalla de Pavía, f) diciendo de las ranas que se encontraban en desigualdad de fuerzas, ironía encubierta sobre la situación del ejército imperial, g) describiendo el consejo militar de las ranas, versión burlesca de no pocos consejos imperiales, h) describiendo con pormenores la disposición de tropas, la designación de oficiales y la salida al combate, i) haciendo un chiste significativo acerca del rey de las ranas, que se queda en reserva de modo que su vida no peligré, cosa que puede interpretarse como referencia crítica al Emperador j) dando un resultado impreciso de la batalla, de modo que no se pudiera identificar con alguna batalla concreta, ya que no se podía dar el lujo de hacer una burla demasiado evidente en un momento de fervor nacionalista.

En fin, la batalla entre ranas y ratones de El Crótalon nos enseña que a Gnophoso no le importa tanto la parodia de un género literario concreto, con el empleo exclusivo de sus recursos, como al anónimo autor de la Batraconiomaquia. A Gnophoso le interesa el tratamiento burlesco de un tema elevado, la guerra, en una Europa desgastada por contiendas militares. "El

autor ha hecho una 'anticrónica' o una crónica burlesca de la guerra en sí misma y, sobre todo, de la guerra entre príncipes cristianos" (159).

El uso de tantas fuentes y su integración en el diálogo de Gnophoso, en este gran exercitatio que es su obra, deja, si se compara con la gran mayoría de diálogos que se escriben a la sazón (véase Apéndice), muchas áreas indefinidas que se agrupan alrededor del tema principal, áreas donde ni las motivaciones de los personajes ni del autor quedan claras. Los diálogos donde cada fuente, cada cita de autoridad, cada pregunta y respuesta está mecánicamente motivada, abundan, y Gnophoso sabe que la realidad que presentan es falsa y se puede calcular como una ecuación, como las funciones de una máquina. Por eso da en su texto una realidad que no se revela en su totalidad para el lector, que no se comporta como algo diferente y planificado, sino que se entrega como experiencia consuetudinaria. Mientras más "abierto" y ambiguo quede el diálogo, mientras las variadas fuentes se resistan a ser incorporadas en la mente del lector como una tuerca más, más exitoso será el proceso de exercitatio, más natural la experiencia, y

más fácilmente ocurrirá la transposición de lo que ocurre en el texto al mundo propio del lector como una experiencia "real".

La fábula y el mito, por ejemplo, precisamente por su carácter indeterminado, producen su propia reinención, desde dentro, y su horizonte temático continuamente se desliza en diferentes direcciones (como el mito de Don Juan en diversos autores). La ambigüedad productiva que constituye la esencia de El Cróton es la manera de expresar su característica esencial: su continuo "convertirse" en un nuevo evento. El hombre ha vivido y actuado históricamente dentro de sistemas de perspectivas que se reflejan en las direcciones estilísticas de las obras particulares de diferentes épocas. Así, todas representan, desde su particular punto de vista, una "verdad" irrefutable. La incorporación de diversas obras en El Cróton, en tantos casos traducciones literales o paráfrasis, pone en peligro la "objetividad" inmanente a cada perspectiva particular, acentuando la variabilidad e hilando sus correspondientes world-views para formar una línea variable de significado. Desde este punto de vista, podríamos

interpretar la obra de Gnophoso como una pragmática para cuantificar la perspectiva sobre el mundo y la existencia.

9. El Cróton, conclusiones.

El empleo de la forma estética lucianesca y de su tipo de retórica, la incorporación al texto de tanto material de las múltiples fuentes, llevan, a fin de cuentas, a la creación de mundos secundarios por parte del gallo; a la creación de pequeños universos, cada uno auto-suficiente y diverso, con su propia cosmogonía y escala de valores. Y el gallo es el hilo, la primera persona que los conecta. Estos mundos que va creando el gallo al contar representan un retiro del mundo de la "realidad" efectiva del hogar de Micilo que permite cierta libertad a la imaginación. Aquí el gallo no es sólo narrador, sino que aborda muchas de esas

narraciones como actor, dándoles así un aire de verosimilitud, pero una verosimilitud que es, en el mejor de los casos, pervertida. La creación de estos mundos responde al ejercicio de retórica persuasiva que practica el gallo, y este hecho produce una distorsión en la naturaleza de la verosimilitud.

La misma creación de tantos y diversos mundos secundarios revela un disfrute en narrar que permea la visión de Gnophoso. Es más, Gnophoso mismo es el más básico inventor de mundos. Cuando el gallo manipula al zapatero, actúa como el instrumento del autor para crear la acción. El gallo es, a la vez, marioneta y marionetero, y existe una analogía entre sus actividades y las de Gnophoso como escritor.

Pero el mundo que se presenta es enérgico, depravado, sólido y lleno de humanidad activa. Con este telón de fondo, el gallo no puede ser el centro del mundo, el guía, el creador, sino un jugador más en el juego de la vida, destinado a ser la cena de un grupo de mujeres. El gallo se desvanece como si nunca hubiera

existido, y, en cierta manera, nunca existió. Lo que sí permanece es la realidad: un mundo depravado poblado por hombres reducidos a sus obsesiones.

El autor nos permite juzgar los acontecimientos en sus mundos inventados, y nos muestra, además, cómo sus propios personajes los juzgan. Pero, mientras más nos adentramos en la obra, más nos damos cuenta de que esta apariencia es engañadora: es nuestra misma acción de juzgar la que está siendo puesta en tela de juicio. Estos mundos que se nos presentan no son tan auto-suficientes como parecen a primera vista: la acumulación de los acontecimientos nos va dando una visión moral más amplia y que nos incluye; es un intento de presentarnos un ejemplo de cómo funcionan nuestros propios mecanismos éticos.

La pelea entre los clérigos del canto XVII da al lector un correlativo de lo que posiblemente sea su reacción al leer, de cómo juzga, de cuál es su perspectiva. Micilo, al terminar el gallo su narración de los acontecimientos, quiere saber si recibieron castigo algunos de los clérigos por su actuación. El gallo responde:

"...a cada uno dellos condenó cual en seis ducados, y a otros a diez para la cámara del obispo que la tenía necesidad de trastejar." (391)

Y Micilo:

"¡O qué cosa tan justa fue!" (391)

Antes de leer El Crótalon, ésta bien puede haber sido la reacción normal del lector típico; después de leer 16 cantos de esta obra, aún podemos reconocer en la admiración de Micilo un correlativo de nuestra reacción, pero ahora, además, la reconocemos como errónea e inmoral.

Tras este correlativo de lo que quizá haya podido ser la reacción del lector, el sistema moral vigente del cual participamos parece intolerablemente cerrado y arbitrario. En efecto, se va inyectando al lector dentro del tema, haciéndole ver el error no tanto en la obra o en los personajes como en sí mismo.

Uno de los valores más importantes de El Crótalon

está en la forma en que implica. Al leer este décimoseptimo canto, quedamos con una fuerte intuición de la España que espera puertas afuera de la casa del misacantano. Y es que la tensión entre los ideales erasmistas de Gnophoso y la imperfección de la realidad, aunque siempre presente, no queda siempre explícita. Esto es así porque el autor se ha esforzado en mostrar que la realidad imperfecta no existe solamente en el texto, no solamente en la sociedad que refleja, sino también fuera de él, en la personalidad del lector. En la persona que se enfrenta al texto existe una realidad defectuosa, y El Crótalon provee un espejo en el cual percibirla. Así, se ha borrado en lo posible la frontera que separa el texto del receptor.

El uso de Luciano para dar forma a una obra de objetivos didácticos ha dado a El Crótalon su particular configuración. La lucha por inculcar o presentar los ideales reformistas tiene su contrapeso en la endurecida equidad con que se presenta el mundo como es. De ahí la paradoja final de la muerte antiheroica del gallo: no podía acompañarnos tan lejos. La realidad, con su equilibrante injusticia, nos fuerza a andar el camino solos.

En Gnophoso se percibe un ingenio versátil, complejidad, y una vasta cultura al servicio de un pensamiento netamente erasmista. Se ve también a un hombre que ha visto y experimentado y que se ha formado un concepto de las capacidades y los deberes del hombre, no como un mero literato que teoriza, como acontece con tantos escritores en el Renacimiento, sino como un ser humano que tiene un profundo conocimiento de sus semejantes.

En el fondo de las representaciones satíricas de El Cróton yace un concepto más alto y profundo, que afirma el valor inmanente de la virtud y de la justicia y la suprema dignidad de la razón, con la cual el hombre al fin vencerá y dominará sus instintos más bajos. Confluyen, por ende, en la prosa de Gnophoso, todos los aspectos y momentos esenciales de la nueva concepción erasmista de la vida. Esta nueva concepción se transparenta en el acto de impartir la lección, acerca a Gnophoso a Luciano e impera en él para revolucionar la literatura didáctica hasta sus cimientos.

### III. Los diálogos de corte lucianesco, 1544-1556.

#### 1. Planteamiento.

Ninguna otra obra española del siglo XVI exhibe la influencia lucianesca, en tono, forma y contenido, como lo hace El Crótalon. De modo que, en efecto, se puede decir que su autor fue el único que, a través de Erasmo, oyó la lección literaria que encerraban los diálogos del samosatense y la llevó a plenitud en su obra.

Los diálogos que se estudian en este capítulo vieron todos la luz a menos de una década de distancia de la obra de Gnophoso (en el caso del Diálogo de las transformaciones, aunque se ha fechado entre 1530 y 1550, sus evidentes analogías con El Crótalon hace indispensable su inclusión) y difícilmente pueden pasar por lucianescos en el sentido en que lo es El Crótalon, aunque en ellos se nota la influencia del maldiciente de Samosata. De modo que estas obras, o imitan la situación cómica, o el virtuosismo retórico, o se organizan alrededor de algunos personajes y ambientes de

Luciano, pero sin tomar la consistencia real que advertimos en El Crótalon, reduciendo a anécdotas o telón de fondo lo que en éste es soporte básico. Pero vale notar, sin embargo, que en estos diálogos hay un afán de exponer la inmoralidad en sus contemporáneos de un nuevo modo, ridiculizando comportamientos no afines a una nueva sensibilidad, a una nueva conciencia ético-moral que tiene su más alta expresión literaria y didáctica en El Crótalon, hacia el cual ya, aunque tímidamente, apuntan.

2. El Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio (1547).

Si hacemos un compendio de los diálogos escritos en España en el siglo XVI (véase el Apéndice), veremos que existen como una forma literaria cuya función básica es la comunicación de información acerca de una realidad específica, y que muchos de ellos por ello funcionan en la frontera entre lo estético y lo extra-estético. Es en este área que reside el Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, y es básicamente por esto que se aleja de una obra tan compleja como El Crótalon.

Este diálogo de Hurtado de Mendoza, publicado en la B.A.E., tomo 36, aunque tiene una ambientación lucianesca muy superficial (Caronte, la laguna Estigia, el río Leteo, etc.), ilustra muy bien la dualidad que se da en la mayoría de los diálogos renacentistas, dualidad que se ofrece como una suerte de competencia entre la función estética y la función práctica o comunicativa. El propósito básico de este diálogo es influenciar las convicciones del lector, directamente y sin ninguna progresión dialéctica, siendo la de Caronte la voz autorizada del autor. La forma de diálogo y la ambientación sobrenatural lucianesca son la "coloración estética", que opera bajo el dominio de la función extra-estética del diálogo porque la motivación extra-estética del autor es el factor decisivo, es decir, la necesidad de dejar por sentado que la política del Emperador es la justa y la moral. Es por ello que aquí la función estética solamente acompaña, pero no domina: el texto en diálogo es una señal estética que sirve para llamar la atención sobre el producto que el autor quiere vender.

Hurtado de Mendoza escribe su diálogo en un período

lleno de controversia, donde un satírico dispuesto no se limita simplemente a ridiculizar o vituperar a sus enemigos, sino que, como en El Crótalon o El Pasquín del Infierno, los condena a las llamas eternas, llevándolos al Infierno y regodeándose con sus confesiones y con los castigos que se les imponen. Ahora bien, en cierta manera el inframundo de este diálogo se acerca mucho más al de Luciano que al Infierno convencional cristiano, probablemente porque los efectos técnicos que busca Hurtado de Mendoza serían impracticables en el Infierno cristiano. Aunque escasamente delineado, el Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio se allega a los diálogos de los muertos como los concebía Luciano. Farnesio habla como un alma condenada que viaja en ruta a su debido castigo. En su plática con Caronte, se nos revela que en este inframundo existen personas no condenadas, es más, personas virtuosas que de enterarse que el hijo del Papa se encuentra entre ellos, correrían a vengarse de él:

Caronte- "¿Cómo quieres ir a la laguna Estigia? ¿No sabes que están allá los reverendísimos de Córdoba y Gandía, y los demás que atosigaste? ¿No sabes que está allá el pobre obispo de Fano? ¿No sabes que

há doce ó trece años que está allá el pobre cardenal de Médicis, esperando venganza de ti, que por hacer ricos á tus hijos le quitaste la vida, siendo el mejor mozo y el más virtuoso que ha traído en Roma capelo rojo de cien años acá? (págs. 5-6).

Por lo tanto, el escenario del diálogo no puede ser el Infierno cristiano, es más, su identidad queda sin especificar; Caronte y Farnesio hablan en un vacío, un lugar indeterminado donde las dos sombras pueden conversar sin distraer al lector, cuya atención se concentrará en el elemento extra-estético, en las contundentes acusaciones de Caronte y en la auto-incriminación de Farnesio. Así, en el diálogo encontramos una diferenciación mínima entre los interlocutores y acontecimientos en el término estético, que es débil y poco desarrollado, y el trasfondo real e histórico, que lo consume y disipa. Es decir, no puede haber dudas de que el diálogo se basa en una realidad que el autor quiere transportar al texto, y aún cuando se lo considera desde el punto de vista de la ambientación y la forma de presentación, el contenido comunicativo o práctico de la obra, el que interesaría, por ejemplo, a un historiador, neutraliza el contenido

puramente estético, que permanece, como el color, en la superficialidad.

El hecho de que Hurtado de Mendoza quiere documentar una "realidad" aquí determina la atmósfera emocional y conceptual que envuelve el diálogo, así como las idiosincrasias semánticas del todo y de sus partes. Los elementos "ficticios" (como el ambiente y los dialogantes) en este diálogo -y, por extensión, en muchos otros diálogos de la época- son elementos de la estructura, y como tal se pueden diferenciar del elemento comunicativo extra-estético; es éste el que absorbe al lector, presentándole una realidad de importancia "vital". Como elemento de la estructura, pues, la ficción inframundana es de una importancia mecánica y no es portadora de valores prácticos que empalmen con la vida real (ni siquiera la podemos identificar con el Infierno cristiano).

Por esta misma debilidad de sus elementos puramente estéticos, al Diálogo entre Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio le es imposible referirse a una realidad que sea diferente de la que representa, a sistemas de

valor diferentes de los que le dieron vida y en los cuales se basa.

El hecho es que en la gran mayoría de los diálogos renacentistas, la función estética no es la dominante, y ocupa, además, una posición secundaria, se encuentra programada en subordinación a otra función, y la comunicación ocurre a un nivel no estético. Esta subordinación del elemento estético se da como producto de la naturaleza del arte del diálogo en este momento histórico, de los objetivos prácticos para los cuales los autores toman el diálogo como vehículo idóneo, emplazándolo en un área cuyos fenómenos no son, per se, estéticos.

Pero en cuanto intentamos una comparación entre este diálogo y El Crótalon, tenemos que cambiar nuestra perspectiva: en éste hay un cambio radical en las fronteras de la función estética. En El Crótalon la función estética y la extra-estética, práctica o comunicativa, no se excluyen mutuamente; ésta se encuentra incorporada en aquélla, es más, no está claro dónde termina una y comienza la otra, ya que del

fenómeno estético -e.g. el placer que nos provee- se desprende el oblicuo mensaje.

Si hacemos un repaso del diálogo de Hurtado de Mendoza, vemos que, como indica el título, enfrenta el alma del hijo del Papa con el barquero infernal de Luciano, aunque por extensión es la verdad y la justicia, representadas por Caronte, que enfrentan la tiranía y la desvergüenza, encarnadas muy bien en Farnesio.

Farnesio tiene todas las características que se pueden despreciar en un ser humano: es arrogante

Anima- "¡Oh viejo loco ignorante! ¿Es posible que no conozcas al hijo del Papa?

Caronte- "No, que no le conozco, ni aun sabía yo que los papas tuviesen hijos." <sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Biblioteca de autores españoles, tomo 36, pág. 1.

Quizás su pecado mayor, en ojos del anónimo autor, sea el tramar contra el Emperador:

Caronte- "...los placentinos te pagaron imperialmente de los males y daños que a ellos les habías hecho, como de los deservicios que al Emperador pensabas hacer." 110

Es homosexual

Caronte- "[Joanetín Doria] como mozo y de poca experiencia, contó aquí en esta barca a otros rapaces como él cuántos tratos tenía contigo, salvo los carnales, que por ser tan feos, aun los demonios que acá están aborrecen oílos." 111

y la defensa que presenta frente a su acusador es no sólo débil, sino autoincriminante:

Anima- "Nunca yo les hice agravio particular a ellos [a los condes que lo mataron], que el pueblo no lo recibiese muy mayor; y sufriendolo éste, pensaba yo que aquéllos lo sufrirían." 112

---

110 B.A.E., t. 36, pág. 2.

111 Ibid.

112 Ibid.

Como Caronte está en el lado de la justicia, es natural que le lleve gran ventaja en el empleo de la retórica a Farnesio, quien reconoce que no puede competir con él:

Anima- "Tú eres gran sofista; yo no vine aquí para disputar contigo..." 113

Farnesio, además, es avaro; ha usado un monasterio como aposento de su castillo particular, con el consentimiento de su padre el Papa; ambos padre e hijo creen en las estrellas, y aún diciéndose cristianos, viven pendientes de los avisos de los astrólogos. Se presenta a Farnesio -y por extensión, la política del Papa- como enemigo de la Cristiandad, y aún cómplice de Francia, de Barbarroja y de los luteranos:

Anima- "...yo tengo allá tales que me vengarán, y por ventura con mayor daño de la cristiandad que tú crees."

---

113 Ibid., pág. 3

Caronte- "Con daño de la cristiandad ¿cómo puede ser, muertos el rey de Francia y Barbarroja, que eran la esperanza de tu padre y tuya? Y siendo deshecha la malvada liga luterana, tan a su pesar y al tuyo, ¿quién habrá que se ose mover para hacer daño a la cristiandad, teniéndola el Emperador en su protección? <sup>114</sup>

En fin, se argumenta la posición política del Emperador en contraposición con la de Roma (la bellaquería de Roma" pág. 5), tan en conflicto a la sazón (1547).

En la larga tirada de Caronte (págs. 5-7) vemos la verdadera razón de ser de este diálogo como una justificación de la política imperial, contra la cual Farnesio (Roma) no tiene defensa posible ni base moral sobre la cual armar una respuesta válida (pag. 6).

---

<sup>114</sup> Ibid., pág. 6

¿En qué sentido se puede llamar "lucianesco" este diálogo? A la luz de El Cróton podemos ver que sólo superficialmente recibe algo del griego: el ambiente general y la presencia de uno de sus personajes favoritos, Caronte, que impugna a un ánima los errores de su vida pasada. Sin embargo, no hay rastro de la ironía lucianesca que permea las páginas de El Cróton, ni del "lusus" erasmista con el cual su autor juega con el lector. Los ágiles y sugestivos intercambios entre dialogantes, la incierta dirección moral, la riqueza contextual de Luciano y de Gnophoso es inexistente aquí. De modo que el Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio sería un monólogo, un soliloquio en el que se defiende la política imperial si no fuera por la inclusión de un segundo personaje, el ánima, que al hablar se incrimina y da pie a que el personaje principal, Caronte, exponga con firmeza moral incuestionable el punto de vista imperial. Nada más lejos del espíritu verdaderamente lucianesco de El Cróton.

Este pequeño diálogo ha de entroncarse con la rama del diálogo apologético-político practicado por Alfonso

de Valdés. De hecho, las relaciones entre España y Roma a la sazón (1547) se encontraban tan deterioradas como en la época en que Valdés escribió sus diálogos (1527); además, se "exhuman" éstos en 1545 por cobrar otra vez vigencia, de modo que el humanista estaría haciendo eco del gusto popular al imitar a Valdés.<sup>115</sup> El autor del Diálogo entre Caronte y en ánima de Pedro Luis Farnesio, además de tomar la línea general erasmista que adoptara de Valdés, añade el ambiente lucianesco. La conjunción de ambos elementos debería acercarlo al diálogo de Gnophoso. El que sea tan diferente nos indica el alcance de la originalidad de El Cróton. Aunque Farnesio se presenta arrogante, homosexual, avaro, supersticioso, etc., no se critican estos vicios, como lo haría Luciano, sino que se usan como arma para desprestigiar al hijo del Papa, y con él, a la política romana. Todo en esta obra se supedita al

---

<sup>115</sup> Vid. Erasmo y España, pág. 500, n. 20.

conflicto y funciona con base a él, incluyendo, claro está, una ambientación lucianesca que no lo acerca nada al lucianismo pleno de ideología erasmista, didáctico en nuevo sentido, pragmático y moral que practica Gnophoso.

3. El Colloquio muy placentero de la mosca y de la hormiga. (1544)

Inspirado por el talento sofisticado de Luciano, y especialmente por su Elogio de la Mosca, Juan de Jarava, de quien hablamos al estudiar las primeras traducciones, escribe este interesante coloquio entre una mosca y una hormiga. Es de notar que se imita aquí el virtuosismo retórico de Luciano, su habilidad de versar sobre cualquier tema de una manera inteligente y atractiva. Pero es un diálogo de una nota que no exhibe ni rastro de la ideología que caracteriza a este humanista en sus traducciones mencionadas, y cuando Jarava podía haber hecho una crítica de su sociedad, encarnando sus males en la mosca o usándola como informante, vehículo para

exponer las faltas de sus contemporáneos, se limita a la reprobación específica de la mosca en sus fallos particulares:

Hormiga- "...eres un animalzillo, a todos enojoso, y a todos peligros puesto: porque no hay parte segura para ti, y que no te este aparejada la muerte en ella. Finalmente bives de hurtos, y rapiñas, que no ay cosa más miserable: y bives sin pensar lo por venir. Y también no ay cosa más torpe, y suzia que tu: y de todos eres llamada, y tenida, por perezosa..."  
116

Evidentemente, para Jarava la actividad literaria con consecuencias morales era la traducción, casi literal, de Luciano y no la creación de una obra original, de nueva sensibilidad didáctica, inspirada en su imitación. Esto estaba reservado para Gnophoso.

---

116 Recogida por Vives Coll, op. cit., pág. 62, de Juan de Jarava, Problemas o preguntas problemáticas, fol. 142b. ed. 1546.

Por lo demás, habría que apuntar que Jarava escribe un coloquio; el Elogio de las moscas de Luciano es un discurso lleno de ironía literaria, con las usuales referencias a Platón y Homero que, usadas en este contexto, producirían la risa en sus lectores más cultos. Jarava, en fin, no desarrolla su coloquio en ese plano, sino que constituye su hormiga y su mosca como figuras morales representativas del trabajo y del ocio, entroncando así con la tradición de las fábulas, actitud que lo acerca más a Fedro que a Luciano.

4. El diálogo de las transformaciones de Pitágoras.  
(¿1530?-¿1550?)

"El Crótalon estaría completamente aislado en la literatura española si no poseyéramos el Diálogo de las transformaciones." <sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Erasmus y España, pág. 667.

A pesar del entusiasmo de Bataillon, después de analizar el Diálogo de las transformaciones, es preciso seguir pensando que El Crótalon es una singular producción en las letras españolas, puesto que aquél, aún siendo "otra ficción lucianesca de un espíritu de penetrado erasmismo", <sup>118</sup> no presenta muchas analogías más con éste. Los interlocutores son los mismos, Micilo y el gallo, y el autor se cife mucho al Sueño de Luciano, hasta el punto en que muchas de sus partes son traducciones casi literales. Sin embargo, como reconoce el mismo Bataillon, "...es muchísimo más breve, más sobria [y] menos heterogénea que El Crótalon." <sup>119</sup>

El Diálogo es un Crótalon en potencia en cuanto exhibe el mismo factor primordial: la imitación de Luciano en función de una ideología erasmista (vid. especialmente el capítulo XVIII). Pero El Crótalon es, como hemos visto, una obra mucho más complicada y terminada, que contiene una miríada de situaciones textuales y un desborde contextual, que hemos estudiado.

---

<sup>118</sup> Erasmus y España, págs. 667-668.

<sup>119</sup> Ibid., 668.

que no hallaremos en este diálogo mucho más simple. Sí da la impresión de ser un proyecto, un plan para la ejecución de una obra como El Crótonon. En efecto, a partir del extraño capítulo XIX, tal parece que el autor se cansa de escribir y termina, en muy breves pinceladas, los últimos tres capítulos. Y que se apresta a escribir ahora la obra para la cual este Diálogo de las transformaciones es sólo un esbozo.

Aunque en el Diálogo de las transformaciones de Pitágoras se dan situaciones inexistentes en El Crótonon y vice-versa, y aunque me parece ver en las obras la mano de dos autores harto diferentes, me da la impresión de que el Diálogo es un tímido precursor ideológico y formal de lo que será una obra única, aunque limitándose a enfocar, con bases erasmistas, preocupaciones contemporáneas a través de la paráfrasis de Luciano:

Micillo- "...todo lo puede el dinero; las peñas quebranta, los ricos pasan en seco; no hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no lo suba; ¡Oh, qué bienaventuranza es el tener que dar; qué miseria es el continuo recibir; las riquezas conservan los amigos, allegan los

parientes, adquieren quien de vos diga bien: todos le saludan, todos le llaman el rico señor, y si pobre es, de todos es desechado y aborrecido de contino; quel pobre os hable, ois pensando qué os quiere pedir, en conclusión siempre oi decir quel oro mandaba todas las cosas criadas." 120

[....]

Micillo- "...dime, Gallo, por qué te ríes.

Gallo- Riome porque tú también, Micillo, estas en la misma necesidad qu'está el inorante vulgo en la opinión que tienen de los ricos; pues creeme a mi, que muy más trabajada vida pasan ellos que vosotros, y hablo esto por saber lo como lo sé muy bien porque soy inspirimentado en todas las vidas de los hombres..." 121

---

120 N.B.A.E., vol. VII. pág. 102.

121 Ibid., págs. 102-103.

Por otra parte, el uso de la retórica lucianesca -mecanismo de Gnophoso para distanciar en actitud crítica al lector- es mucho más limitado en el Diálogo de las transformaciones, o sea, que la retórica juega un papel menor, menos prominente que en El Crótalon, como reconoce Ana Vian cuando explica que el Micilo de aquél es mucho más activo que el de éste.<sup>123</sup>

Por su parte, Jesús Gómez coteja los dos textos de manera muy general, llegando así a una conclusión que, aunque válida en cierto sentido para el Diálogo de las transformaciones, simplifica de manera inaceptable el calculado esquema de Gnophoso:

"La moraleja final del Diálogo de las transformaciones, de acuerdo con la moral tradicional, es la de que es 'bienaventurado el que vive en pobreza si es prudente en la saber sobrellevar.' (col. 118b). El esquema general del Crótalon y su moraleja final es la misma."<sup>124</sup>

---

123 Vid. "El Diálogo de las transformaciones y el enigma de su autoría", Dicenda 3 (1984), pág. 136.

124 Jesús Gómez, El diálogo en el Renacimiento español. (Madrid: Cátedra, 1988), pág. 123.

Sin embargo, las coincidencias son notables, y aunque no pretendo estudiar a fondo aquí el Diálogo de las transformaciones, abordándolo simplemente a la luz de El Crótalon, sí quisiera recoger las conclusiones más importantes de los trabajos al respecto de Ana Vian Herrero, de modo que podamos llegar a conclusiones generales en cuanto a los principios y normas que lo informan y en qué sentido son similares y en qué diferentes con respecto a El Crótalon.

Primero, en su artículo "El Diálogo de las transformaciones: hallazgo y descripción del manuscrito" en Criticón (Toulouse) 31, 1985, págs. 143-152, explica que en 1898 Serrano y Sanz publica la Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente de Cristóbal de Villalón, y en su prólogo se ocupa de otras obras anónimas atribuidas a Villalón, entre ellas el Diálogo de las transformaciones. Es allí que Serrano describe el manuscrito de este diálogo, entonces propiedad de Marcelino Menéndez y Pelayo "un manuscrito en 4<sup>o</sup>, de poca extensión, copiado hacia la segunda mitad del siglo XVI". La edición de Menéndez Pelayo de 1907 (N.B.A.E., VII) no proporciona ningún dato básico acerca del

manuscrito y tampoco menciona los criterios de edición empleados.

Cejador y Bataillon reproducirían después la información de Serrano, al parecer sin haber visto el manuscrito. Por otro lado, el Catálogo de Artigas registraba en teoría todos los manuscritos existentes en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, sin hacer referencia al Diálogo de las transformaciones.

La erudita española inició personalmente la búsqueda del manuscrito en 1978, pero infructuosamente. Dado que el fondo manuscrito e impreso de la Biblioteca Menéndez y Pelayo no estaba catalogado por completo, el manuscrito podía estar perdido en la misma biblioteca. Y así era, puesto que en noviembre de 1984 apareció en un lugar insospechado (pág. 145).

"Se trata de un códice sin portada: en su lugar hace las veces una hoja blanca, de distinto papel que el texto, con el sello de la BNP. En el vuelto de ella hay una inscripción a lápiz con letra de Artigas: 'Estaba en el ms. M/100, (Catálogo n<sup>o</sup> 40 y 43)', y un sello de la librería donde lo debió de

adquirir Menéndez y Pelayo: 'Gabriel Sánchez. Librería. 21, Carretas, 21. Madrid'" (pág. 145).

Al momento de redactar su Catálogo Artigas, ese ms. M/100 con el que estaba cosido el Diálogo contiene dos obras: el M/100A, un código del siglo XV de la Declaración del libro 'De consolatione' de Boecio, y el M/100B, un manuscrito del siglo XVI titulado Tratado de amor por el Tostado. Se trataba de un volumen misceláneo. Artigas afirma en su Catálogo que M/100 A y B procede de la librería Gabriel Sánchez de Madrid, información sólo deducible del Diálogo de las transformaciones, donde está estampado el sello, y no de los otros dos textos. El Diálogo era, entonces, la primera de las tres obras. Todo parece indicar que don Marcelino lo desprendió de los otros dos al editar el texto, pero es difícil explicar por qué Artigas no dejó constancia de su existencia (págs. 146-147).

En su tesis de doctorado (Diálogo y forma narrativa en "El Crótalon": estudio literario, edición y notas, Univ. Complutense de Madrid, 1982), Vian Herrero trata las coincidencias entre estos dos diálogos,

"diferenciando aquellas que puedan obedecer a la inspiración de dos autores distintos en una fuente común de las que no remiten a un mismo modelo previo; analizando, también, los parentescos ideológicos y literarios..." (pág. 210). Los puntos que trata se resumen así: 1.-las coincidencias textuales de fuente común; 2.-las analogías independientes de un modelo; 3.-el parentesco ideológico; 4.-las coincidencias textuales del Diálogo de las transformaciones con la obra probada de Cristóbal de Villalón; 5.- otros parecidos, con lo que llega a 6.-conclusiones.

En cuanto a las coincidencias textuales de fuente común comprueba que las analogías más sorprendentes se encuentran al principio de las dos obras, y son: el despertar de Micilo, enfadado por el cacareo del gallo; las palabras iniciales del gallo y la sorpresa del zapatero al oírlo hablar, idénticos en los dos diálogos ya que ambos siguen el Gallo de Luciano, más libremente Gnophoso, traducción literal en las Transformaciones. Se cuenta en ambos que el gallo fue Pitágoras y el padre Menesarco, otra vez en versión libre en El Crótalon lo que es traducción literal en las Transformaciones. Este

sigue traduciendo fielmente del Gallo de Luciano (6-13) en sus capítulos II y IV, mientras que El Cróton introduce el episodio, también lucianesco, de los músicos Evangelista y Tespín.

Vuelven a coincidir en la explicación que da el gallo de cómo ha experimentado la riqueza y la pobreza, concluyendo que el estado de Micilo es el más afortunado (Cróton, canto 1, y se repite la idea en el canto 18; Transformaciones, cap. 5). Los dos siguen a Luciano, Gallo, 15, 20, 21. El viaje de Pitágoras a Oriente y Crotona (Cróton, canto 1, Transformaciones, 7) que proceden de Luciano, Gallo, 18, 19, coinciden, aunque El Cróton incluye materiales inexistentes en las Transformaciones. El cap. 7 de este diálogo da la biografía de Dionisio y las tribulaciones de los poderosos, inspiradas en el Gallo lucianesco, episodio inexistente en El Cróton, que en su lugar introduce los ejemplos de Heliogábalo y Sardanápalo (canto 1). Vuelven a coincidir en la paráfrasis de Luciano (Gallo, 3) al narrar el adulterio de Venus y Marte por boca de Micilo (Cróton, canto 2; Transformaciones, cap. 2). La hormiga de la India que acarrea oro (Cróton, canto 3; Transformaciones, cap. 6), proviene del Gallo, 16. En

ambas obras hay un banquete suntuoso: el de la bella Saxe (Cróton, canto 5) y el del rico Eucrates (Transformaciones, cap. 3), este último sigue textualmente al Gallo de Luciano, 11. El canto 15 de El Cróton relata la visita de Icaromenipo al Infierno. Aunque no hay parecido textual, en el capítulo 14 de las Transformaciones se cuenta en forma de anécdota la visita del rico Epulón al Infierno para ser juzgado por sus pecados. Esto procede de Luciano, Menipo, 19, 20, diálogo que sirve a Gnophoso en el canto 16. En los dos diálogos (Cróton, canto 16; Transformaciones, cap. 14) aparece otro préstamo de Luciano (Menipo 19, 20): el edicto de Lucifer por el cual las almas de los ricos se reencarnarán en cuerpos de asnos. Al convite de la misa nueva (Cróton, canto 17) acude el viejo y enfermo cura de San Pedro, lo que hace comentar a Micilo que no faltarían gargajos e importunidad con su vejez. En la imitación del banquete de Eucrates, en las Transformaciones, cap. 3, Micilo sufre la presencia de un viejo enfermo (Tresmopoles) que le estropea el placer del banquete por el asco que suscita. Tresmopoles es un filósofo glotón al igual que los curas de la misa nueva. El canto 19 de El Cróton describe las miserias de los que sirven en palacio en vez de conseguir un oficio que

les independice económicamente. Se inspira todo este canto en Luciano (De los que viven a sueldo), introduciendo algún préstamo posible del Elogio de la locura de Erasmo. La crítica es la misma en las Transformaciones, cap. 8, y en los dos diálogos se habla de truhanes y chocarreros (véase Vian, tesis, págs. 217-218).

En los dos diálogos se narra un episodio en que el gallo fue convertido en asno, como castigo por los pecados cometidos siendo cura en El Crótalon, canto 4, y siendo rico en el Diálogo de las Transformaciones, cap. 14. Son muy similares las tribulaciones que padecen ambos burros: son maltratados por sus amos; no se les deja comer con sus compañeros de cuadra; les pegan constantemente; la fuga frustrada que acaba en castigo; azotan a los dos al resbalar al borde de un arroyo; ambos llevan cargas pesadas a las que se le suma el cuerpo del amo que no quiere embarrarse los pies, y los dos mueren en un río, el de El Crótalon, a causa del peso, el de las Transformaciones ahogado. En los dos diálogos se apoya el autor o los autores en el Asno de Oro de Apuleyo, aunque en las Transformaciones se le sigue más de cerca. También derivan algunas

equivalencias del Lucio o El asno, atribuido a Luciano. Apunta aquí Vian (pág. 219) que lo curioso de estas dos analogías no es tanto el que coincida la transmigración del burro, sino que los dos diálogos elijan los mismos pasajes de los dos modelos antiguos.

En el canto 7 de El Cróton se cuenta la historia de una prostituta que se va de soldadera a la campaña de Orán, donde aprende mil avisos, donaires y gentilezas. En el cap. 17 de las Transformaciones se narra la historia de una soldadera en la campaña de Italia que aprende el mismo tipo de avisos, donaires y gentilezas, aunque aquí no se trata de una transmigración del gallo sino de una tribulación del burro. La fuente del canto 7 de El Cróton es, en parte, los Ragionamenti de Aretino, y a Vian no le parece que la misma fuente inspira el Diálogo de las transformaciones, pero el parecido con El Cróton, aunque no sea ad litteram, sí existe.

Por último, Vian apunta que el elogio de los simples del final del Diálogo de las transformaciones y del canto 19 de El Cróton es parecido por ser también de herencia lucianesca (El gallo).

Las analogías independientes de un modelo no son numerosas, pero sí muy importantes. La más importante tiene lugar entre el canto 1 de El Crótalon y el cap. 22 de las Transformaciones. Los dos diálogos, que venían siguiendo de cerca al Gallo lucianesco, se separan del modelo cuando Micilo le promete incrementar la ración al gallo en pago al placer que le da. En otra analogía los dos autores recurren independientemente a la misma reencarnación en rana (El Crótalon, canto 8; Transformaciones, cap. 20). Por último, tanto Gnophoso como el autor de las Transformaciones emplean una técnica narrativa coincidente y al margen del marco estructural de Luciano: la inclusión de narraciones históricas en el seno de una obra de ficción. Esto ocurre con las victorias imperiales del canto 6 de El Crótalon intercaladas dentro del relato de la bella Saxe, y en el cap. 19 de las Transformaciones, donde se introduce un episodio dramático de las campañas italianas de Gonzalo Fernández de Córdoba y se narra la victoria de Nápoles a pesar de un incidente de mal agüero que aterra a los soldados antes de la batalla.

En cuanto al parentesco ideológico, Vian ve estas analogías como reveladoras de una forma de pensar común

al autor o autores de ambos diálogos, y aunque coinciden en la crítica lucianesca y erasmista de aspectos esenciales de la religiosidad, la Iglesia y la crisis social de la época, el Diálogo de las transformaciones es más radical en ciertas amonestaciones y planteamientos (pág. 224). La mayoría de las coincidencias ideológicas tienen como referente común una fuente similar, ya sea Luciano, Alfonso de Valdés o Erasmo. Estas coincidencias se dan sobre todo en materia religiosa, ya que traslucen la misma imagen corrompida de la Iglesia y de los curas, satirizando ambos sobre la superstición y las creencias folklóricas que actúan sobre las mentes populares (pág. 232). Los otros puntos de contacto son las opiniones sobre la milicia y los soldados y la crítica de la búsqueda del oro americano.

Entre otros parecidos, destaca la coincidencia en puntos esenciales de planteamiento del diálogo: los mismos personajes, la misma concepción de la obra por imitación de Luciano, el recurso a la metempsícosis, una estructura parecida, tema similar y la coincidencia de seis transformaciones (gallo-Pitágoras-hormiga de la India-asno-ramera), las cuatro primeras explicables por

la fuente lucianesca, las otras dos no. También pone de relieve Vian que, dentro de lo estrictamente lingüístico, ambos El Cróton como el Diálogo de las transformaciones (y todas las obras de Cristóbal de Villalón) emplean la forma verbal fue para la primera persona del indefinido del verbo ser (fui), forma rara ya en la prosa de mediados del siglo XVI (pág. 236).

A través de unos razonamientos difíciles de discutir, emplaza la creación del Diálogo de las transformaciones alrededor de 1530 (pág. 238), y propone las siguientes diferencias entre los dos diálogos: 1.-el Diálogo de las transformaciones es una obra más verdaderamente "dialogada" que El Cróton, ya que el diálogo lucianesco no se ha hecho aún retórico en él (a este respecto véase, más arriba, II, 4, "El uso de la retórica lucianesca"); 2.-El Micilo de las Transformaciones es mucho más activo, participa, cuenta algo de sí mismo...; 3.- la división en capítulos es artificial en el Diálogo de las transformaciones, no así en El Cróton, donde todos los nexos son perfectamente justificados; 4.-Desde el punto de vista narrativo, el Diálogo de las transformaciones se ha concebido de forma menos ambiciosa, y cuando "novela", se trata más bien de anécdotas y ejemplos narrativos; 5.-Las diferencias

gráficas son muy numerosas, pero esto es de importancia secundaria; 6.-El Cróton es casi siempre leísta, el Diálogo de las transformaciones no, y llega a ser loísta; 7.-Las diferencias ideológicas son sólo ocasionales y de matiz, siendo el erasmismo del Diálogo de las transformaciones mucho menos encubierto que el de El Cróton (a este respecto véase más arriba, II, 7, "Perspectivas en la construcción del texto"); 8.-De los habitantes de Indias, para el autor del Diálogo de las transformaciones son gente bárbara sin fe ni ley, mientras que para Gnophoso (canto 18) pueden encarnar al hombre utópico y sin corromper, ya que son gentes simples y nuevas en religión. Esto para Vian puede indicar que el autor del Diálogo de las transformaciones no ve a los "nuevos en religión" tan favorablemente como Gnophoso, cosa que puede indicar que éste está tomando una actitud muy propia de un "manchado" de sangre; 9.-Gnophoso tiene un conocimiento de Luciano mucho más profundo, ya que el autor del Diálogo de las transformaciones sólo conoce, con seguridad, el Gallo, el Menipo, y el Lucio o El asno del pseudo-Luciano (págs. 209-244).

En fin, los mecanismos didácticos que Gnophoso pone en función, la riqueza contextual que hemos estudiado en su obra, su peculiar método de entregar el oblicuo

mensaje, su acercamiento al lector, todos hacen de El Crótalon una obra única, y las coincidencias que entre estos dos diálogos Vian Herrero ha estudiado en su tesis nos asegura más en nuestra opinión, dado el resultado tan diferente que consiguen los autores de El Crótalon y del Diálogo de las transformaciones.

Pero las diferencias más interesantes entre los dos diálogos no hay que buscarlas en la forma o estructura, ya que éstas son sólo reflejo de diferencias más importantes. Sabemos que en ambos diálogos se establece una distinción estricta entre la voz que narra y la persona del autor de carne y hueso, y que este otro narrador sirve para crear una distancia entre el texto y su origen histórico porque intercala, entre autor y producto, a otro "autor" cuya existencia es una función del texto. La diferencia entre los dos diálogos, en cambio, comienza a definirse cuando enfocamos nuestra atención en el receptor de la obra, cuya existencia se puede deducir del texto. El Crótalon da una fuerte intuición del papel que se le asigna al lector, a quien se le pide asumir (véase más arriba, II, 5, "El modo didáctico") una serie de actitudes y cualidades que el

lenguaje de Gnophoso le impone como función de la experiencia literaria. Aunque el receptor no asume absolutamente el papel que se le asigna y lo rechaza a menudo, aún así este papel le da forma y valor a su experiencia y enfoca su aceptación o rechazo como objeto de atención crítica. La reconstrucción de esta parte que se pretende que desempeñe el lector-alumno nos permite escuchar un meta-diálogo que acontece entre éste y Gnophoso, cuya paráfrasis revela una gama de estrategias que el autor usa para ubicar a su alumno cara a cara frente a unos valores y suposiciones que se le dan como suyas propias y que debe aceptar o rechazar. Que el lector-alumno acepte valores que después se descubran ser inmorales o arbitrarios, que rechace suposiciones bajo las cuales se ha guiado toda la vida porque al ponerlas a prueba se invalidan; éstas son las operaciones de este magistral exercitatio erasmista que no encontraremos en el Diálogo de las transformaciones, cuyo erasmismo, mucho menos sofisticado, se da dentro de los confines de la función textual; de ahí que se presente, como ha dicho Vian, más "radical", yo diría más en la superficie, más tangible.

Lo que más distingue El Crótalon del Diálogo de las transformaciones es este meta-diálogo que se produce en aquél, entre Gnophoso y su alumno, por encima de los personajes y a partir del contenido manifiesto de la prosa. Es más, la relación dialéctica entre el texto A y el "meta-texto" B que así se produce, inexistente en las Transformaciones, forma un comentario acerca de la obra: su significado es de un orden superior al de la representación ingenua del texto como diálogo didáctico entre un gallo moralista y un pobre zapatero. Este significado se expresa a través de un meta-diálogo que acontece más allá de la manifestación textual, y como tal, no exige la verificación de sus representaciones en la ficción del texto A, pero su existencia refleja la intención del autor de comunicarse con su lector al margen de los conceptos de la representación del siglo XVI, de crear nuevas condiciones epistemológicas y transformar, como Erasmo, la manera en que se imparte la lección.

5. Los Coloquios satíricos de Antonio de Torquemada.  
(1553)

Aunque en su forma y ambiente los Coloquios de Torquemada en nada se parecen a los de Luciano, su temática y los problemas sociales que trae a relucir muestran que aún indirectamente el samosatense influye en su creación. Un moralista erasmista, escribiendo en 1553, difícilmente podría escapar los temas lucianescos que Erasmo aprovechara y constituyera como elementos básicos en su programa de reforma espiritual. Ahora bien, dado que estos Coloquios son sólo incidentalmente lucianescos, trataremos sólo algunos puntos sobresalientes.

En el Coloquio del juego, por ejemplo, satiriza a los jugadores y describe todos los trucos que emplean: cartas marcadas, dados preparados, etc., así como las consecuencias morales de tal actividad. En el mismo coloquio se discute la relación entre los sirvientes y sus patrones, cómo aquéllos pasan la vida con la esperanza de ser remunerados en beneficios y mercedes, y cómo al final son burlados, cosa que recuerda el De los que viven a sueldo, la carta a Timocles de Luciano. Dado que Torquemada hace una adaptación muy general del material, éste le puede haber llegado a través de un intermediario.

De los médicos describe muchos de los abusos que cometen los médicos contemporáneos, y recomienda, como parte del remedio, que sepan latín y sean buenos gramáticos, o si no, que por lo menos "ayan estudiado alguna medicina para que sepan mejor lo que hazen."

En La desorden en el comer y beber ataca a los clérigos que, con el dinero que debía ser empleado en los pobres, hacen opíparos festines e invitan a los ricos. Es verdad que Luciano no fue el único escritor

que tocó estos puntos, pero es de pensar que un erasmista de mediados de siglo los ha recogido de ese cantero.

En fin, son los temas lucianescos pero desarrollados por un genio más recatado, cuya obra, como diría hace mucho Menéndez y Pelayo, "...contiene menos elementos novelescos y la sátira es mucho más clemente, inofensiva y mesurada..."<sup>125</sup>. A diferencia de El Crótalon, la voz y la opinión del autor se reflejan constantemente en el texto; no se dejan dudas acerca de cuál es el punto de vista del autor, y no existe ni la ironía literaria ni el "lusus" que advertimos en El Crótalon.

---

<sup>125</sup> Orígenes de la novela, (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943) t. I, pág. 6.

6. El Coloquio del Porfiado de Pero Mexía (1547).

Los Coloquios del sevillano Pero Mexía se llevan a cabo con el espíritu que revela su carta dedicatoria, o sea, que se publican para

"...hazer participante a nuestra lengua Castellana de algunas de las cosas de erudición y doctrina que la latina/ para los que no la saben) tiene escondido y secreto." (pág. 19 de la ed. de Mulroney, Iowa City, The University of Iowa Press, 1930).

Quizá como resultado, se pueden definir sus interlocutores simplemente en términos de las posiciones que adoptan, es decir, que poco se puede decir de Gaspar y de Bernardo, en el Coloquio de los médicos: Gaspar es enemigo de médicos mientras que Bernardo los defiende; Nuño, el enfermo, sirve de moderador y el maestro Velázquez evalúa los argumentos de Gaspar y Bernardo para después ofrecer un compromiso. En el diálogo Del convite, Antonio defiende el comer sólo un manjar,

mientras que Arnaldo cree que una variedad de comidas es preferible. Otra vez, Velázquez zanja la disputa ofreciendo un compromiso: la templanza en el comer y beber, sea de un solo, o de diversos manjares.

Existe una polaridad básica en los interlocutores, y el material que se expone en los diálogos se presenta directamente sin la ventaja de una progresión dialéctica. Lo que nos deja Mexía es un conocimiento de su proeza en cuestiones de retórica y de su prolija erudición. Por estas mismas razones es que los interlocutores de Mexía muchas veces arguyen desde una posición de superioridad, apoyándose en una monumental formación de autoridades de las que los demás interlocutores no osan dudar. Esto convierte los Coloquios de Mexía en un medio de exposición, vehículo para exponer precisamente "...algunas de las cosas de erudición y doctrina que la [lengua] latina/ para los que no la saben) tiene escondido o secreto." (pág. 19)

Ahora bien, ¿cómo podremos encajar los Coloquios de Mexía en la tradición lucianesca, si su proceder artístico (personajes, ambiente, perspectivas, ausencia

del juego psicológico que distorsione el desarrollo lógico o el proceso proceso de razonamiento) lo aleja del samosatense y de Gnophoso? Pues bien, uno de ellos, el Coloquio del Porfiado, revela un estado de conciencia por parte del autor que me parece un efecto práctico del Weltanschauung lucianesco en su aplicación erasmista. Es un estado de conciencia que nos habla de la contaminación de la mente por el dogmatismo: la mente del hombre contemporáneo está tan formada por el efecto del dogmatismo que le es muy difícil librarse de un modo arbitrario de ver el mundo. El papel fundamental que juega el porfiado Bachiller Narváez, pues, es el de confrontar el dogmatismo, la perspectiva anquilosada sobre el mundo, con su propia imagen, burlesca e hiperbólicamente, pero de manera efectiva. Mexía logra su objetivo haciendo de su bachiller un hombre de condiciones intelectuales, emplazándole a un nivel superior al de sus interlocutores:

Ludovico- "...no es hombre que buelve atrás lo que dize." (104)

Fabián- "...aun que no fuera tan docto como es, viniera a esta ciudad de Sevilla a sólo verlo porfiar, que dezís lo hace diestramente." (104)

Ludovico- "...no solamente es porfiado, pero espíritu de contradicción, porque ninguna cosa ve afirmar a otro que no la contradize, y afirma y sustenta lo contrario, y no le faltan razones aparentes para lo uno y lo otro [...] y ha leydo y visto mucho." (104)

Los otros dos interlocutores, aunque de naturaleza más imprecisa, se auto-evidencian como de simple entendimiento, son idiotai:

Fabián- "De manera que se verifica en él [el bachiller] lo que decía Hernando de la Vega, que es peligro el ser los hombres leydos, porque por la mayor parte son habladores [...] los muy agudos [...] confían mucho de sus letras y de su ingenio." (105)

Basan su fe en la ignorancia, y es ésta, en efecto, uno de los requisitos para ser buen cristiano:

Ludovico- "Tanto es esso verdad/ que aún en las cosas de fe comúnmente los más de los hereges que ha auido, fueron hombres ingeniosos y letrados, pero

confiados y soberbios. Por lo qual siempre deueremos rogar a Dios nos dé humildad en el entendimiento/ por que sigamos la común y verdadera carrera..." (105)

El dogma basado en una ignorancia necesaria nace, como apuntaba Paul Thiry Holbach (Nature and her Laws..., Londres, 1816, pág. I), del intento de trascender la esfera del mundo visible, de entender la metafísica antes de conocer la física, de entender la naturaleza, la moral, y aún a Dios, sin antes conocerse el hombre a sí mismo y lo que le rodea. De ahí que siempre se encuentre sumergido en las quimeras de su dogmatismo, por intentar ser metafísico antes de ser físico, correr antes de gatear. En este sentido, el papel del bachiller como personaje está bien delineado:

Paulo- "En esso no ay que reprehender en nuestro amigo [el bachiller], porque él no se entremete sino en cosas de doctrinas humanas, y pláticas comunes." (105)

De modo que cuando el bachiller despliega todo su arsenal de dogmatismo y porfía, su actuación ya ha sido

preambulada por la intervención de los otros interlocutores, y en su voz notamos no tanto una "voz autorizada" por el autor como la mirada irónica de un Mexía que ha sido tocado por la honda de irradiación lucianesca. Entre las primeras cosas que dice el bachiller, se encuentran estas palabras que lo separan de modo tajante de los otros interlocutores que procuran el "humilde entendimiento" y la "común carrera":

"...es mejor que tengamos con los sabios, aun que sean menos, que no llegarnos a la comunidad de los simples: y así se manda entre los preceptos de la ley, que no siga el hombre la multitud, ni se aparte de la verdad por consentir al parecer y sentencia de las más." (107)

Y poco después comienza a porfiar, probando, con el rigor de citas bíblicas, mitológicas y literarias, que la injusticia es necesaria (109-110); también la mentira tiene usos válidos y morales, así como matar (110-111). Todo esto es necesario porque la sociedad de los hombres, como bien prueba, no se podría regir sin ellas:

"...aunque va contra la ley de Dios, el rey y la ley

permiten a un marido matar a su mujer si la prende en adulterio. Esto es bueno por evitar males mayores." (111)

y continúa con la alabanza del burro.

El que el bachiller precise la injusticia, la mentira y el homicidio como necesidades sociales refleja no la arbitrariedad del bachiller, sino los mecanismos de la sociedad del lector; que lo logre probar según las normas de la retórica sólo refuerza su posición. Como personaje lucianesco, el bachiller es reflejo de un cambio en la estructura mental de la época, reflejo también de la pérdida de fe en el ensamblaje de fenómenos, estructuras y sistemas con que se le imparte sentido al mundo. Este cambio en la estructura mental no es debido a un solo intelectual como Mexía o Gnophoso; se produce debido a una progresiva toma de conciencia colectiva que produce destellos (Erasmus; fray Juan de Olmillos y María Cazalla, alumbrados; Lutero, Gnophoso, el autor del Lazarillo). La nueva estructura mental ofrece una resistencia definitiva a dejarse conectar con el sistema precedente, y es entonces que

nace el sentimiento del absurdo, y con él obras como el Coloquio del Porfiado o los diálogos de Gaspar Lucas Hidalgo, de principios del XVII, que son sólo una manera de poner en tela de juicio la interpretación convencional del mundo y de la existencia del hombre en él. De ahí la tan interesante situación de ser necesaria y justa la injusticia. Este absurdo es una manera de expresar fenómenos que para la nueva estructura mental carecen de sentido, que son imposibles de integrar en el nuevo sentido del mundo y que hacen problemático el sentido dado por la época a la vida y a la sociedad.

Pues bien, para no perder de vista la intención básica de este estudio, vayamos a la pregunta por la cual hemos estudiado el Coloquio del Porfiado: ¿Cómo se relaciona, como pieza lucianesca, a El Crótalon?, ¿Cómo relacionamos a Mexía con Gnophoso? Primero, y de manera no específica, comparten ambos autores una estructura mental, ligados por la historicidad de su esencia, resumida en el concepto temporal de comunidad de época. Más específicamente, contienen ambos diálogos las características de una transformación: las funciones de sus elementos formales cambian, y en ellos se sustituye

un sistema, o sea, un conjunto de elementos con funciones determinadas, por otro; aún los elementos del sistema anterior que subsisten son motivados por una función distinta. Ilustremos con un ejemplo. Un cotejo de los diálogos que se están escribiendo en el momento en que se escriben los de Gnophoso y Mexía (el Colloquium elegans de Díaz de Luco, 1542; el anónimo Consuelo de la vejez de 1544; el Vergel de la oración de Alonso de Horozco, 1544; el Diálogo de la dignidad del hombre de Pérez de Oliva, 1546; el Diálogo de la rebelión de Túnez de Pedro de la Cueva, 1550; el Ad exercitationem linguae latinae Dialogi de Cervantes de Salazar, de 1554; el Enchiridión de Jiménez Arias, 1554; el Bononia de Furió Ceriol, 1556; el De republica Christi de Alejo de Salamanca, 1556; el Coloquio de la prueba de leales, de Hurtado de Toledo, 1557; entre otros), revelará un sistema inquisitivo común, interlocutores que, en los diálogos doctrinales, representan unos la voz directa del autor y otros a los alumnos que desean aprender; en los circunstanciales cada uno aporta su opinión y con sus diferentes perspectivas se va llegando a una visión multidimensional relativa de la Verdad. A estos interlocutores aluden los pronombres personales y

posesivos, organizados según la oposición "persona yo" versus "persona no yo", y el lector es una "no persona", que no actúa como indicio de ninguno de los factores que intervienen en la situación contextual, espectador pasivo. Sin embargo, el mensaje del Coloquio del Porfiado y de El Crótalon se pronuncia crítica e implícitamente sobre la realidad a la que se refiere, a la del mundo y la sociedad del lector; en efecto, es éste la tercera persona, es decir, un alocutario cuya relación con el autor permite la transmisión del mensaje en otro nivel, mensaje hacia el cual el texto solamente señala y que, como en los textos de Luciano, comienza a partir de los elementos formales portadores de la fuerza ilocutoria. No se reconoce, por tanto, la voz del autor en ninguno de los dialogantes; entre las líneas sí notamos el brillo de su mirada irónica, que se posa en el lector habiendo transitado por sus interlocutores. 125a

---

125a Para un estudio de este tipo de mensaje véase H. P. Grice, "Utterer's Meaning, Sentence-Meaning and Word Meaning", Foundations of Language, 4 (1968), págs. 1-18 y cfr. J.R. Searle, Foundations of Illocutionary Logic (Londres: Cambridge Univ. Press, 1985).

El arte del Coloquio del Porfiado utiliza para expresarse una forma literaria, el diálogo, que básicamente sirve a unos usos sociales (científicos, militares, religiosos, comerciales) en este momento histórico, y que, como veremos con sólo echar un vistazo a los demás Coloquios, el mismo Mexía ha usado para tales fines. Pero aquí, en cambio, ha intentado desarrollar las posibilidades del género para expresar una nueva estructura mental, a la que no se ha dado, apuntémoslo bien, con la completa convicción de Gnophoso. Pero sí, como hiciera el samosatense mucho antes, convierte, transforma el diálogo en instrumento adecuado para expresarla. Sobre este primer sistema, el del diálogo y sus mecanismos, Mexía monta un segundo sistema que hace que los signos de la lengua de los interlocutores entren en nuevas relaciones y cobren una nueva significación; como el Erasmo del Elogio de la locura, rechaza el significado objetivamente exacto de su obra y nos propone un significado que vamos haciendo, realizando en ella. De esto se desprende un efecto semántico: al lector Mexía le incluye en dos campos, le hace ver simultáneamente un "diálogo", en el cual se intenta revelar, como dice la carta dedicatoria, "cosas de erudición y doctrina", y, por otro lado, que esto es solamente una señal, una manifestación, una puesta en

evidencia que el significado de la obra es la expresión de la posición opuesta a ese significado. El mensaje que trae el Coloquio del Porfiado, el de la nueva estructura mental que rechaza los sistemas con que la época explica y justifica la existencia humana y se determina la "Verdad", no se da como una idea expresada con un significado consolidado y definido, sino como un proceso, un movimiento a través de esos sistemas, una energía que avanza entre sus contradicciones. Este mensaje no es algo que pueda traducirse en forma de idea con una expresión lingüística normal, al contrario, es una actividad bajo cuyo influjo se reagrupan los elementos semánticos normales del Diálogo.

Pero entremos en ejemplos concretos por salirnos un poco del terreno de lo abstracto. La peculiar transmisión del mensaje de Mexía se manifiesta en los más diversos niveles: primero, a través de una distorsión de la relación semántica de las alusiones clásicas con las circunstancias por las cuales se traen a colación (lo que acentúa la autonomía de las circunstancias, o sea, de los motivos). Para comprobar que la injusticia es justa, por ejemplo, el bachiller se vale de San Agustín (De Civitate Dei, lib.X, cap. 22 y lib. II, cap. 21) y a través de él de Cicerón. Por otro lado, cuando "prueba"

que el asno es el mejor animal, hace referencia a asnos bíblicos y mitológicos (pág. 116) y añade que Aristóteles, Plinio y Marco Varrón cantaron sus virtudes (pág. 118), es más, el mismo Cristo entró en Jerusalén sobre un asno (pág. 117). A otro nivel, ocurre una acentuación de los aspectos sobre la esencia, de los motivos sobre el sujeto, de modo que el mensaje se origina a partir de la interacción constante de significados parciales, por lo cual nunca puede ser definido y consolidado en el texto. Para ilustrarlo, digamos que la mentira como sujeto, y en su esencia, es por consenso despreciable. Sin embargo el bachiller destaca ciertos aspectos suyos, ciertas motivaciones a usarla, de validez palpable: engañar al enemigo en la guerra; engañar al amigo enfermo dándole medicina encubierta, etc. En el mismo sentido el homicidio, aunque evidentemente se opone a la ley de Dios, y por ello es pecado mortal, es permitido por el rey y por la ley porque se reconoce como necesidad social (pág. 111). Cada circunstancia tiene su existencia propia, su forma, sus aspectos, su significado propio, el cual, cuando se confronta con el significado de la abstracción (la mentira, el homicidio, la injusticia) revela complejas

relaciones sociales que imposibilitan su integración con la idea abstracta. La fuerza del discurso de Mexía se opone al modo en que el hombre "común y normal" se proyecta sobre el mundo que percibe, portador de conceptos abstractos manejables y automáticos que simplifican -dogmatizan- su visión de las cosas.

Lo que importa en una obra como el Coloquio del Porfiado y, como vimos, como El Crótalon, no es tanto los elementos que la componen (comparten muchos de los elementos formales de tantos otros diálogos de la época) sino la función con que actúan estos elementos. Las creaciones retóricas del bachiller y del gallo no tienen como misión facilitar la percepción del sentido, sino crear una nueva percepción del objeto: la creación de su visión y no su reconocimiento. Pero Luciano, Gnophoso y el Pero Mexía del Coloquio del Porfiado son afines no tanto en cuanto transforman la concepción del diálogo, renovando sus funciones, sino en cuanto representan un cambio en la estructura mental de sus respectivas épocas, por lo cual entran en conflicto con el modo existente de percibir. Su arte, entonces, tiene la peculiaridad de ser medio para destruir el automatismo perceptivo.

Una última nota acerca de este coloquio tiene que ver con el trabajo de Antonio Castro Díaz Los Coloquios de Pedro Mexía (Sevilla: Publicaciones de la Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1977). Apunta Castro Díaz que al bachiller especialmente no le cuadran las opiniones que se contienen en los refranes, y que éstos eran considerados, especialmente por los humanistas españoles, norma de autoridad y expresión de sencillez y de naturalidad (pág. 120). Esto demuestra otra vez que el bachiller se opone al modo "normal" de ver las cosas, a la perspectiva aceptada. En este trabajo Castro Díaz afirma acerca del Porfiado que "...la disertación del Bachiller Narváez no es otra cosa que una ejemplificación de cómo ejecutar una pieza oratoria, según los moldes clásicos establecidos al respecto desde la Antigüedad, pero sin más intencionalidad o trasfondo ideológico por parte del autor" (pág. 121). El que en un estudio tan logrado como éste se despache este coloquio de una manera tan simplista refleja lo variable que es la evaluación estética, y al mismo tiempo nos recuerda que la obra de arte no es una constante. El tiempo altera la tradición artística a través de cuyos prismas vemos las obras de arte, y como resultado, el

objeto estético que evalúa Castro Díaz no es el mismo, para él, que el Coloquio del Porfiado que un sevillano leyera a mediados del XVI. Para éste, la obra tendría valores vivos, vitales y obvios aunque implícitos, que para aquél ya son históricos, académicos. Después de cuatro siglos, se ha perdido el contacto entre la obra y su situación social, y los valores operantes en ella se le escapan hoy hasta al observador más perspicaz.

7. El Endecálogo contra "Antoniana Margarita" de Francisco de Sosa (1556).

Según las teorías que expuso el nominalista portugués Gómez Pereira en su Antoniana Margarita (1555), los animales no tienen alma sensitiva. En este diálogo de corte lucianesco, Sosa pone la refutación de las teorías de Gómez Pereira en boca de los animales mismos, quienes forman una comisión para quejarse ante la asamblea de Júpiter. Superficialmente, la ambientación, los interlocutores y la organización temática en torno al juicio le fueron sugeridos al autor por sus lecturas de diálogos lucianescos como Doble

acusación, El pescador o el Dialogo XII de los muertos. Pero el tema no es lucianesco en absoluto, y se deriva de otras obras en que se discute la racionalidad del animal, como La Circe de Giambattista Gelli, traducida al español por Lorenzo Otavanti e impreso en Valladolid en 1551, o del mismo segundo canto de El Crótalon, ambos derivados de Los animales son racionales de Plutarco (a este respecto véase Jesús Gómez, El diálogo en el Renacimiento español, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 120).

En todo caso, el lucianismo de Sosa se limita a la imitación general de la ambientación, sin nada más que le merite el nombre de lucianista.

#### IV. Conclusión.

¿Qué es, en fin, el lucianismo, a la luz de estos diálogos? ¿Cómo podemos relacionar El Crótalon con obras tan diferentes y de menor alcance, para luego dar una idea de su originalidad y singularidad? Pues bien, si hemos de formar un grupo de diálogos e incorporarlos en la historia de la Literatura bajo el nombre de

"lucianescos", compartirían ciertos elementos formales y técnicos derivados del samosatense, y entre ellos algunos se destacarían por su ideología erasmista. El lucianismo, entonces, se constituye en un conjunto de elementos formales y técnicos de los cuales se aprovechan los dialoguistas españoles (unos menos, otros más) para dar expresión a una nueva sensibilidad, a una nueva conciencia moral que es producto de la revolución religiosa que sacude a Europa. El lucianismo no es una ideología, sino un sistema, una estructura mecánica, un cosmos de significado más técnico que moral. El personaje lucianesco cuestiona las apariencias, explora la naturaleza del mito y la idealización y mira de cerca las costumbres de los hombres, no a través de una exposición narrativa e impersonal, sino imitando el habla natural de los hombres dentro de un marco de intenciones e intereses visibles: el diálogo.

El lucianismo es una búsqueda de la verdad en la cual se usan todos los motivos tradicionales de la sátira a disposición: los clérigos, los médicos, los profesores, etc. Esta búsqueda es infructuosa, y en muchos casos la obra lucianista se sale del mundo de

perspectivas convencionales y en ella se viaja al cielo y al Infierno. Pero lo que más interesa es la búsqueda misma y los intercambios que ocurren a cada paso; el lucianismo incorpora en su mecanismo la convicción de que no existen soluciones mágicas a los enigmas de la vida, lo que sí existe es todo un mundo basado en soluciones falsas, que en él impera un modo falso de ver y palpar las cosas y que lo puebla una tropa de charlatanes que hacen arte de la mentira y las apariencias, como dan constancia el porfiado de Pero Mexia y los médicos de Torquemada.

El cosmos lucianesco es una complicada estructura mecánica de valor, como he dicho, más técnico que moral. En el cielo están Dios y los santos, en la tierra los humanos y en el Infierno los muertos. El cielo del lucianismo representa realizadas las aspiraciones ridículas de los hombres, como el de El Crótalon; la tierra es todo aspiración encadenada a la condición humana, al cuerpo; el Infierno es todo real, todo carne que sufre, sin aspiraciones ni apariencias, donde los pecadillos más reservados, como los de Farnesio, en el Diálogo de las transformaciones, o los de los políticos

contemporáneos españoles, en el más tardío Pasquín del Infierno (1591), pequeño libelo que se escribe a raíz de las alteraciones de Aragón. Un protagonista como el gallo crotalonesco puede pasar de uno a otro mundo de este cosmos, teniendo la ventaja de ofrecer numerosas perspectivas con las cuales mirar a los hombres, ángulos nuevos que sin embargo derivan de sus propios mitos, de su religión mal interpretada, de sus aspiraciones y creencias.

El lucianismo cultiva la relación del hombre con el más allá. Los dioses de Luciano eran entes que pensaban mucho en los sacrificios, en las demostraciones que hacían los hombres de su lealtad a ellos. La relación del hombre con Dios en el lucianismo español se destaca por tener las características de una inversión comercial: se reza, se hacen sacrificios en espera de una reciprocidad que satisfaga la vanidad y las aspiraciones ridículas del hombre. Y sin embargo, desde el cielo antropomórfico de la vanidad humana el hombre es un ácaro insignificante y sus acciones y su existencia misma parecen inútiles y vanas.

Por otro lado, en el Infierno se presentan las cosas como son, como son en realidad. Es el reino de lo físico, todo lo opuesto a la afectación y a la espiritualidad. En los Diálogos de los muertos de Luciano, Elena de Troya es calavera y huesos, mientras que Alejandro Magno ha perdido todas sus pretensiones. Lo mismo les pasa a los desafortunados que habitan el Infierno de El Cróton, del Pasquín o del Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio. En este último el hijo del Papa, con una sinceridad impuesta a pesar suyo por las circunstancias, hace una confesión completa al barquero infernal. En el Infierno del lucianismo todos los seres han sido reducidos, son seres esenciales, y la muerte viene a representar un ideal: es el único lugar donde existen las cosas y los hechos en estado real e incambiable; la muerte es permanencia, finalidad, todo lo opuesto a la incertidumbre y a los falsos ideales que caracterizan la vida terrenal. En el lucianismo, la muerte es el único momento en que todos los aspectos de cualquier situación pueden verse claramente. Recordemos, por ejemplo, que Rosicler, en El Cróton, desde el Infierno relata con detalles la atracción sexual que sintió por su padre (canto XVI), y

que Francisco I de Francia habla de la falsedad de los títulos y buenos nombres (canto XVI), ambos acontecimientos inconcebibles, conociendo a los interlocutores, de no haber sido éstos desarraigados de su posición terrenal y traídos a este mundo donde la verdad es ley inescapable. Es la suma perspectiva.

Ya en el Diálogo de Mercurio y Carón (1529) de Alfonso de Valdés, vemos que la sinceridad era parte de la naturaleza del lugar, y excluía toda pretensión o vanidad:

"Carón- ¿Quién eres tú que vienes tan de prisa?"

Anima- Theólogo.

Carón- ¿Y siendo Theólogo te vienes al infierno?  
Según eso no tenías más del nombre de Theólogo.

Anima- ¿Cómo no?

Carón- Porque si fueras de veras Theólogo, supieras qué cosa es Dios, sabiéndolo, imposible fuera, que no lo amaras, y amándolo, hizieras por donde te subieras al cielo.

Anima- No sabes lo que te dices. Se que esso no es ser Theólogo.

Carón- ¿Pues qué?

Anima- Saber disputar pro y contra y determinar quistiones de Theología." <sup>128</sup>

Las connotaciones políticas de esta característica del Infierno del lucianismo fueron explotadas más tarde por los autores del Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio y del Pasquin del Infierno, ya que ahí se ofrece la oportunidad de llevar a cabo un experimento regulado donde Aníbal puede hablar con Alejandro Magno o los políticos contemporáneos pueden confesar todos sus pecados, inmoralidades, rencillas, etc. a la luz de una verdad incuestionable.

---

<sup>128</sup> Alfonso de Valdés, Diálogo de Mercurio y Carón, ed. de José F. Montesinos, Clásicos Castellanos no. 96 (Madrid: Ediciones de la Lectura, 1929), pág 142.

De manera más general, el lucianismo puede reducir los ritos y la religión mal interpretada de sus contemporáneos a la particularidad concreta de individuos pendencieros. Como en Los lapidas de Luciano, la cena que se da en honor de la misa nueva en El Crótalon termina en caos y en derramamiento de sangre; la sátira es dirigida específicamente a los clérigos y los curas tienen la oportunidad de enseñar sus verdaderas características. Este tipo de sátira, de la cual Gnophoso hizo el mejor uso, reduce la abstracción (religión, mito, instituciones) a la presencia física; les quita la máscara divina a unos hombres de carne y hueso.

Mucho se puede decir acerca de la cristianización del material imitado o traducido de Luciano en la España del XVI, pero habría que comenzar por aclarar que la naturaleza de esta cristianización varía de obra en obra y de autor en autor. En el Diálogo de Mercurio y Carón, Alfonso de Valdés hace de su Carón un celoso cristiano, claro portavoz de la ideología del autor que castiga a los desafortunados que embarcan en su bajel por cualquier desviación de esa ideología; el Caronte del

Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio

cumple parecida función en el sentido más limitado que el blanco principal del castigo es Farnesio, encarnación de la política romana. El Cróton, sin embargo, cristianiza de una manera muy diferente y única, cosa que lo separa del diálogo de su momento histórico y lo acerca al original, a Luciano. En la obra de Gnophoso, al igual que en la del griego, no hay explícito un ideal encarnado en ninguno de los dialogantes, la ideología no es palpable ni explícita; no hay una abstracción que represente "el bien", "la verdad" o el objetivo moral a alcanzar. Los ideales que se presentan en la obra de Luciano así como en la de Gnophoso no son necesariamente los del autor, sino que representan los ideales convencionales del hombre contemporáneo. La referencia que hace Gnophoso al mayor ideal cristiano, la gloria, el cielo, es buen ejemplo: es un cielo de oro y piedras preciosas en el que hay que reconocer el reflejo del ideal convencional, pero es además un sitio anti-cristiano. Esta y tantas otras referencias al "ideal" son irónicas y forman parte principal del mecanismo satírico. Gnophoso, como tan bien lo

hiciera Luciano, inyecta física y espiritualmente a sus personajes dentro de los valores convencionales y los hace elogiarlos, como hicieran el gallo y Micilo; y aunque el elogio sea sincero, es siempre parte de la sutil retórica satírica. Con esta técnica se puede dar una perspectiva nueva, se puede satirizar desde dentro de lo convencional. Toda ilusión que aleje al hombre de la realidad concreta es, para el lucianismo, una influencia negativa; Gnophoso ha llevado este aspecto un paso más allá: aunque la realidad de su personaje no sea buena, su valor resta en que de su boca no salen artificios didácticos esterilizados y listos para ser consumidos por alumnos ideales; su valor resta en que se expresa desde una forma de pensar convencional y representativa, cosa que bien heredó Lazarillo de Tormes.

El lucianismo funciona bajo la idea de que un orden artificial y por tanto defectuoso le ha sido impuesto a la realidad. Así, en uno de los diálogos lucianescos de Bartolomé Leonardo de Argensola, Demócrito, (véase Otis H. Green, "Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola" en Hispanic Review III, 1935, págs. 275-294) el más sobresaliente ciudadano de Abdera se ha retirado de la sociedad y pasa el tiempo riéndose de sus conciudadanos, disectando animales,

leyendo, escribiendo y escrutando la realidad libremente. Los habitantes de Abdera, creyéndole loco, le piden a Hipócrates, precisamente en nombre de la "Filosofía" y de la "Verdad", que vaya a ver a Demócrito para que le convenza a reincorporarse a la sociedad. Pero Hipócrates, al oír las razones por las cuales Demócrito se ha separado de ella -el peso enorme que el orden artificial y contraproducente tiene sobre la libertad del individuo- concluye que Demócrito es la única persona cuerda en la ciudad. Salen a relucir todas las artificialidades que limitan al hombre: el honor, la ambición, la vanidad, la embriaguez, y las veleidades de la corte de Artajerjes, reflejo de la española. En fin, Demócrito se ha librado de los artificios, de la locura con que funciona su sociedad. <sup>129</sup>

En el octavo canto de El Cróton se lee, acerca de las monjas:

"Dicense ser Orden de religión: yo digo que es

---

<sup>129</sup> Vid. Obras sueltas de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Ed. del Conde de la Viñaza, Madrid, 1889, vol. II.

más confusión; y si algún orden tienen, es en el comer y dormir y, en lo que toca a religión, es todo aire y liviandad, tan lejos de la religión de Cristo como de Jerusalén."

Del lucianismo español, y no tanto de las obras particulares como del conjunto, emerge un mundo afectado por un orden artificial. No es en esencia un mundo de bellacos particulares, sino de grandes masas de ciudadanos ilustres, políticos y religiosos inútiles y parasitarios, todos lastre para el hombre común, oponiéndose a su naturaleza y a su ambiente. Dentro de las estructuras técnicas del lucianismo, estos parásitos actúan no sólo como formas expositivas para la sátira, sino como artificialidades impuestas sobre un mundo real que vislumbramos en personajes como Demócrito y Micilo, así como en nuestras propias reacciones de lectores.

Llegados a este punto, regresemos por un momento a El Cróton. ¿Qué nos enseñan todos estos diálogos (aunque sólo sea por contraste) sobre el arte de Gnophoso? En primer lugar, si en las diferentes obras que acabamos de examinar el elemento lucianesco es

accesorio, aislado componente de diversas técnicas artísticas, en El Cróton en cambio constituye una visión central minuciosamente dirigida a lo largo de todo el diálogo. Como el lucianismo no ofrece una estructura moral precisa, la preocupación moral de las criaturas de Gnophoso, a diferencia de los demás diálogos, se funde en su conciencia espacial: diferentes espacios o circunstancias producen diferentes posiciones éticas que llegan a invalidarse unas a otras. Es el lucianismo más puro, el más allegado al mismo samosatense, el irreverente satírico que nunca hubiera podido ajustarse a las normas estrictas de un solo sistema ideológico y que se reía de los defectos de todos ellos. El erasmismo pragmático de Gnophoso queda como el definitivo fiel de la balanza, como resorte, discreto en sí mismo, pero esencial en el funcionamiento de la obra en su conjunto. En el diálogo, este ejercicio controlado donde Luciano provee, a través del ave parlante, todo un mundo en el cual "tropezar" por la inconsistencia de su superficie, la cohesión viene de la irónica elegancia con la que el autor se retira y concede la dirección de la obra a su lucianesco gallo. Ese retiro en sí, esa ausencia, permea hasta los detalles más insignificantes

y desempeña una función orgánica en el desarrollo de la obra, formulando un nuevo e inesperado acercamiento al receptor, en quien se logra un cabal exercitatio. En otras palabras, las posibilidades artísticas que Gnophoso, en la conjunción de la obra de Luciano y los preceptos de Erasmo, supo intuir y llevar a plenitud, son absolutamente únicas en la literatura española. Fue él, a partir de su personal experiencia de la transición histórica y religiosa del momento en que le tocó vivir, quien elaboró esta técnica artística, realizada con extremado cálculo, cuya honda de irradiación permitió a la literatura posterior lanzarse a un nuevo decurso, marcado prodigiosamente por aquel humilde dialogante, mozo de muchos años, nacido en al Tormes. <sup>130</sup>

---

130 Recordemos que Lázaro realiza una suerte de diálogo con un escondido interlocutor, con ese constante "vuesa merced", o sea, que se desarrolla dentro de un marco de intenciones e intereses aparente al lector. También aquí el autor, anónimo como Gnophoso, parece haberse retirado del universo de

---

posibilidades, confrontando al lector con la realidad sin procesar de Lázaro. Las deudas del Lazarillo para con El Crótalon serían materia de un largo estudio. "El Lazarillo" -escribe Francisco Rico- "es un libro tremendamente divertido [...] capaz de crear un universo autónomo, donde sólo cuenta el ingenio, la sorpresa, el engarce de los sucesos regocijantes, y donde se suspenden los imperativos éticos y las convenciones sociales" (La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 2<sup>a</sup> ed., 1973, pág. 52). Añade que en el Lazarillo "no hay valores, hay vidas". (55) Véase también Problemas del "Lazarillo", Madrid: Cátedra, 1988.

Al llegar al final del estudio de una obra didáctica, como lo es El Crótalon, siempre me ha venido a la mente una pregunta básica: ¿tuvo esta obra (o tiene, por extensión, la literatura en general) efecto moral? Platón argüía que aquella poesía que consistiera en mentiras inventadas para simplemente estimular emociones debería ser prohibida. Aristóteles que la catarsis, la purga de las emociones, es saludable. Northrop Frye nos dice que

"There is no reason why a great poet should be a wise and good man, or even a tolerable human being, but there is every reason why his reader should be improved in his humanity as a result of reading him." 131

De ser verdad esto, los profesores de español se destacarían por su santidad. Sabemos que no es éste el caso.

---

131 Northrop Frye. The Anatomy of Criticism: Four Essays. (Princeton: Princeton University Press, 1957), pág. 344.

Sí, una obra didáctica como El Crótalon puede implantar una idea, pero mejorar o perfeccionar nuestra humanidad, ya es problema de otra dimensión. En todo caso esta pregunta, aunque muy válida en el contexto de la literatura, me parece que se aproxima a las fronteras de la psicología,

"I am not aware of great attention [by psychiatric authors] or by the psychotherapeutic profession to the role of literary study in the development of conscience-most of their attention is to a pre-literate period of life, or, for the theologians of course, to the influence of religion." 132

---

132 Robert E. Lane. The Liberties of Wit: Humanism, Criticism and the Civic Mind. (New Haven: Yale Univ. Press, 1961), pág. 113

Ahora bien, en el caso de El Cróton yo sugeriría que sus lectores (recordemos los orígenes de la literatura didáctica erasmista los encontramos en los adolescentes alumnos de Erasmo, lectores no muy retirados de una edad pre-literaria) terminarían su lectura por lo menos sintiendo que su conocimiento y su constitución moral han sido refinados por la experiencia. Hemos visto cómo la riqueza contextual de la obra, así como las demás tácticas aprendidas en Luciano ingresan al lector en la obra de manera inesperada, creando para él (recordemos que se trata de un "exercitatio") experiencias por las que debe transitar, engranando su "yo" de manera más profunda de lo que acostumbra en su vida cotidiana. Dentro de la dinámica de este nuevo didacticismo, Gnophoso le da la oportunidad al lector de ejercitar su identidad en diversas situaciones, de experimentar una fantasía que evoca en él reacciones que no tendría normalmente en su ambiente consuetudinario, reacciones que Gnophoso ha programado en su texto. Durante el largo momento que dura el vaivén ético-moral que es El Cróton, el lector-alumno está constantemente experimentando como propios los rasgos característicos de los dialogantes, sus defensas, reacciones y adaptaciones, para momentos después descartarlos como

inválidos. Se encontrará rechazando su propia perspectiva sobre las cosas.

Es así que Gnophoso transmite sus valores ético-morales y culturales, evocando en su lector la negación de valores estáticos y arbitrarios, induciéndole hacia el pragmatismo moral que es la base de su erasmismo. El diálogo refleja los valores morales y culturales que el lector ha absorbido de su cultura, pero de manera que se capten en su contingencia y sus limitaciones. Claro que resultaría problemático afirmar que todo lector de Gnophoso convirtió la captación de los errores intrínsecos a su perspectiva moral en acción socio-cultural; en principio estaríamos descartando a los idiotai que entenderían la obra en su nivel más superficial. Pero hemos de pensar que la lectura de El Cróton ayudará a relajar la rigidez arbitraria con la cual el hombre del XVI aplica la moral que le ha enseñado su particular cultura en el período histórico particular en que vive. O sea, que El Cróton, visto en toda su originalidad como obra literaria, abre toda una gama de posibilidades para reaccionar al texto de una manera más completa y cabal; quizá también por esto se dé la

posibilidad que el individuo que lo lea se acreciente como criatura moral, una vez terminado el último canto. Y el crecimiento, si acontece, se dará como reacciones a futuras experiencias no-literarias. Entonces, el efecto moral del diálogo de Gnophoso, como obra didáctica erasmista, no es crear un cambio inmediato en el alumno, sino la posibilidad de que el cambio ocurra.

En fin, El Crótalon, como obra didáctica, como obra lucianesca y erasmista, comparte los ideales del gran teólogo holandés, uno de los cuales era la renovación moral de sus contemporáneos. Como ideal, es un poco deseo y un poco ilusión. No ilusoria fue la manera en que el autor entendió el placer profundamente psíquico que nos ofrece la literatura, la forma en que plasmó ese entendimiento en la construcción de una obra pletórica del nuevo didacticismo erasmista, de una nueva conciencia y sensibilidad. Habiendo entendido ese singular placer, como lo entendió el maldiciente de Samosata, y conociendo sus limitaciones morales y sociales, tuvo la visión y el valor de aceptar la literatura, no como quisieran los moralistas ortodoxos que fuera, sino como lo que podemos estar seguros de que

es en efecto: una fuente de placeres especiales. En el sentido más profundo, este aceptar, entender y disfrutar la literatura como es, proviene de un entendimiento pragmático del ser humano como es. Además de lo que Gnostoso nos ha enseñado acerca de la literatura, nos deja el conocimiento de<sup>50</sup> irreducible humanidad. Mientras leemos, sus glorias son nuestras. Sus limitaciones siempre lo fueron.

## Apêndice

El siguiente Catálogo bibliográfico de los diálogos escritos en España entre 1500-1600 es una reelaboración de los catálogos compilados por Jesús Gómez (El diálogo en el Renacimiento español, Madrid, Cátedra, 1988) y Jaqueline Ferreras (Les dialogues espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience, Paris, Didier, 1985). Con su reproducción aquí pretendemos facilitar otra fuente de acceso a la excelente labor de estos dos estudiosos para los interesados en el diálogo renacentista español. Mi estudio de muchos de los diálogos catalogados aquí aunque no incluidos en el texto de este trabajo, reveló en algunos una leve influencia de Luciano. Examinar tal influencia individualmente sería materia de otro estudio. Siguiendo la fórmula de Gómez, seguidamente de la información editorial indico, donde posible, el lugar donde se encuentra el texto de la primera edición o el manuscrito de cada diálogo. Además incluyo de cada diálogo todas las ediciones de las que tengo noticia.

Aguayo, Diego de. Diálogos de la razón con la sensualidad (B.P.C., Ms. 15).

Agustin, Antonio. De emendatione Gratiani. Dialogorum libri duo, Tarragona, Felipe Mey, 1587 (B.N.M., R/25772).

\_\_\_\_\_. Diálogos de las Medallas, Inscripciones y otras Antigüedades, Tarragona, Felipe Mey, 1587. (B.N.M., R/7708).

\_\_\_\_\_. Ibid. Madrid, Francisco Martinez Abad, 1744.

\_\_\_\_\_. Ibid. Lucae, Josephi Rochii, 1774.

Traducción italiana: Roma, 1592 (dos ediciones); Venecia, circa 1592; Roma, 1600; Amberes, 1617; Roma, 1625; Roma, 1648; Roma, 1650; Amberes, 1653-54; Roma, 1692; Roma, 1696; Roma, 1698; Amberes, 1727; Roma, 1736;

\_\_\_\_\_. Diálogo de las armas, y linajes de la nobleza de España, 1556 o 1563; ed. de G. Mayans y Siscar, Madrid, Juan de Zúñiga, 1734.

Alonso de Herrera, Hernando, Disputatio adversus Aristoteles Aristotelicosque sequaces (1517), ed. de A. Bonilla y San Martín, "Un antiaristotélico del Renacimiento, Hernando Alonso de Herrera y su Breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces", en Bulletin Hispanique 17 (1920), págs. 61-196.

Alonso de Horozco, beato, Vergel de la Oración, y monte de contemplación, 1544; reed. Sevilla, Antón Alvarez, 1548, (B.N.M., R/13718).

Angeles, fray Juan de los, Diálogos de la conquista espiritual y secreto reyno de Dios que según el santo Evangelio está dentro de nosotros mismos. Madrid, Viuda de Madrigal, 1595; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1597; Alcalá, Justo Sánchez Crespo, 1602; Madrid, Impr. Real, 1608, (en dos partes); Madrid, 1885; Madrid, La España editorial, circa 1890; Madrid, edit. Bailly-baillière, 1912 (N.B.A.E., t. 20); Madrid, Hijos de G. Fuentenebro, 1915 (prólogo de Miguel Mir); Madrid, Hijos de Gregorio del Amo, 1926; Madrid, S. Aguirre, 1948, (ed. de A. González Palencia en la Biblioteca de clásicos españoles, serie II, vol. I).

Traducción italiana: Brescia, 1608.

Anriquez, Jorge Henrico, Retrato del perfecto médico,  
Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1595 (B.N.M.,  
R/3620).

Arce de Otálora, Juan, Coloquios de Palatino y Pinciano  
(B.M., col. Egerton, 578).

Arrieta, Juan de, Diálogos de la fertilidad y abundancia  
de España, y la razón porque se ha ydo encarecien-  
do, con el remedio para que buelva todo a los  
precios passados. Y la verdadera manera de cavar  
y arar las tierras. Compuestos por el Bachiller  
Juan de Valverde Arrieta residente en Salamanca,  
Madrid, Alonso Gómez, 1578 (B.N.M., 4/180622).

\_\_\_\_\_. La segunda edición lleva el título Despertador  
que trata de la gran fertilidad riquezas baratos  
armas y caballos que España solia tener: y la  
causa de los daños y falta con el remedio  
sufficiente. Compuesto por el bachiller Juan de  
Valverde Arrieta estante en Corte, Madrid,  
Guillermo Drouy, 1581 (B.N.M., R/1248); ed. en el  
Libro de Agricultura de Gabriel Alonso de Herrera,  
Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1598, y en sus  
sucesivas ediciones de 1605, 1620, 1645, 1677 y  
1818.

Astete, Gaspar, Catecismo de la doctrina Cristiana. (¿1593?), ed. de A. Lobo, Salamanca, 1977.

Avila, fray Francisco de, Diálogos en que se trata de quitar la presunción y el brío al hombre a quien el favor y prosperidad del mundo tienen vanaglorioso y sobervio; y de esforçar y animar al que su trabajo y adversidad tiene fatigado y affligido. Trabajados por el Doctor Francisco de Avila Canónigo de la Coleqial de Belmonte, Alcalá de Henares, Juan de Lequerica, 1576 (B.N.M. U/4154).

Azpilcueta Navarro, Juan de, Diálogos de la imágenes de los dioses antiguos (B.N.P. Esp.-73).

Barahona de Soto, Luis, Diálogos de la montería, (1587), ed. de F. R. Uhagón, vol. XXVII de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1890.

\_\_\_\_\_. Diálogos de la montería. Manuscrito de la biblioteca del Palacio de Oriente. Los publica por 1<sup>ra</sup> vez, con introd. notas y apêndices, el duque de Almazán y les precede una advertencia preliminar de Fr. Julián Zarco Cuevas. Barcelona, Oliva de Vilanova, 1935.

Barrantes Maldonado, Pedro, Diálogo entre Pedro Barrantes y un caballero extranjero en que se cuenta el saco que los turcos hicieron en Gibraltar. Y el vencimiento y destrucción que la armada de España hizo en la de los turcos. Año 1540. Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1566

\_\_\_\_\_. Ibid. en Tres relaciones históricas, vol. XIX de la Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, Madrid, Gineste Hnos., 1899, págs. 1-161.

Basurto, Fernando, Diálogo entre un caballero cazador y un pescador anciano, Zaragoza, maestro Jorge Coci, 1539. (B.A.P., 4.<sup>o</sup> H.2213).

Burgos, fray Pedro Alfonso de, Dialogi de immortalitate animae, Barcelona, Claudio Bornat, 1561 (B.N.M., R/18853).

Calvi, Maximiliano, Tractado de la hermosura y del amor, Milán, P. Gotardo Poncio, 1576 (B.N.M., R/525).

Camós, fray Marco Antonio de, Microcosmia, y gobierno universal del hombre Christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos, Barcelona, monasterio de San Agustín, Pablo Malo, 1592 (B.M.N., R/20879).

\_\_\_\_\_. Ibid., Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1595.

Castillejo, Cristóbal de, Diálogos de las condiciones de las mugeres, Venecia, 1544.

\_\_\_\_\_. (otra edición), Diálogo que habla de las condiciones de las mugeres. Son interlocutores Alethio que dice mal de mugeres y Fileno que las defiende. Va nuevamente corregido de algunas cosas mal sonantes que en otras impresiones solian andar, Toledo, Juan de Ayala, 1546.

\_\_\_\_\_. Ibid., Medina del Campo, Pedro de Castro, 1548.

\_\_\_\_\_. Ibid., Venecia, 1553, publicado con el Proceso de cartas de amores, de Juan Segura.

\_\_\_\_\_. (otra edición), Discurso de las condiciones de las mugeres, Alcalá, A. Sánchez de Ezpeleta, 1615.

\_\_\_\_\_. Diálogo entre la verdad y la lisonja. En el qual se hallará cómo se pueden conocer los aduladores y lisonjeros que se meten en las casas de los Principes y la prudencia que se deve tener para huyr dellos, Alcalá, Andrés Sánchez Ezpeleta, 1614.

\_\_\_\_\_. Las obras de Christobal de Castillejo, corregidas y enmendadas por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición, Madrid, Pierres Cosin, 1573.

\_\_\_\_\_. Ibid., Madrid, Francisco Sánchez, 1577.

\_\_\_\_\_. Ibid., Amberes, Martín Nutio, 1598.

\_\_\_\_\_. Obras, Madrid, Andrés Sánchez a costa de Pedro de la Torre, 1600.

\_\_\_\_\_. Obras, Madrid, 1792, 2 vols.

\_\_\_\_\_. Obras, ed., prólogo y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, La Lectura, impr. Ciudad Lineal 1926-1928, Clásicos Castellanos nos. 72, 79, 88, 91.

Catalán, Baltasar, Diálogos espirituales, Valencia, 1549 (Biblioteca Pública de Cracovia).

Cazalla, fray Juan de, Lumbre del alma (1528), ed. de J. Martínez de Bujanda, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1974.

Cervantes de Salazar, Francisco, Ad Exercitationem linguae latinae Dialogi, México, 1554, ed. facs. y traducción inglesa de Minnie Lee Barrett Shepard, introd. de C. E. Castañeda, Life in the Imperial and Loyal City of Mexico in New Spain and the Royal and Pontifical University of Mexico, Austin, Univ. of Texas Press, 1953. Contiene: 1.-Saltus. 2.-Ludus sphaerae per anulum ferreum. 3.-Obeliscorum seu ligneorum pyramidularum ludus. 4.-Pilae palmariae ludus. 5.-Academia mexicana. 6.-Civitas Mexicus interior. 7.-Mexicus exterior.

\_\_\_\_\_. Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido. La primera es un Diálogo de la dignidad del hombre por el maestro Oliva y por Cervantes de Salazar; La segunda es el Appólogo de la ociosidad y el trabajo, intitulado Labricio Portundo, donde se trata con maravilloso estilo de los grandes males de la ociosidad, y por el contrario de los provechos y bienes del trabajo. Compuesto por el Protonotario Luys Mexia glosado y moralizado por Fo. Cervantes. La tercera es la introducción y camino para la sabiduria (...) por Luys Vives buelta en castellano con muchas adiciones, Alcalá, Juan de Brocar, 1546.

\_\_\_\_\_. Ibid., con prólogo y notas de Cerdá y Rico, Madrid, Antonio Sancha, 1772.

Cetina, Gutierre de, Diálogo entre la cabeza y la gorra, ed. de J. Hazañas, en Obras de Gutierre de Cetina, Sevilla, P. Diaz, 1895, vol. II, págs. 163-207, según manuscrito con fecha de 1590.

Coloquio que se presupone haver passado entre el Marqués don Andrés de Cabrera ya difuncto fundador del Mayorazgo de Moya y Don Francisco Cabrera y Bobadilla su Reviznieto, y D.<sup>a</sup> Juana Pacheco que agora se llama de Cabrera y Bobadilla Condessa de Miranda su Viznieta (B.A.H., 9/1015, fols. 82r-114r).

Collado, Luis, Tratado quinto de la Plática Manual de Artilleria, Milán, P. Gotardo Poncio, 1592 (B.N.M., R/15048).

Collazos, Baltasar de, Diez y siete coloquios y discursos, Lisboa, Manuel Juan, 1568 (B.N.M., R/12046).

Consuelo de la vejez. Aviso del buen vivir. Apercibimiento y menos precio de la muerte por via de diálogo entre dos viejos. El uno llamado Albano que dize males y oprobios de la vejez y otro sabio y prudente llamado Briciano que buelve por ella y la defiende, Salamanca, 1539.

\_\_\_\_\_. Ibid., Salamanca, Juan de Junta, 1544  
(B.N.M., R/11413).

Costa, Juan, El Ciudadano (...) tracta de cómo se ha de  
regir a si mismo, su casa y República, Pamplona,  
T. Porrallis, 1575. Hay dos reediciones muy  
modificadas, a saber:

\_\_\_\_\_. (Reedición) El regidor o Ciudadano,  
Salamanca, Antonio de Lorençana, 1578 (B.N.M.,  
4/28793).

\_\_\_\_\_. (Reedición) Gobierno del ciudadano,  
Zaragoza, Juan de Altarach, 1584 (B.N.M.,  
R/1578).

Cózar, Lorenzo, Dialogus veros medicinae fontes indicans  
(1589).

\_\_\_\_\_. (Reedición) en El "Dialogus" (1589) del  
paracelsista Llorenç Coçar y la cátedra de  
medicamentos quimicos de la Universidad de  
Valencia, Valencia, 1977.

Cróton, El, de Christophoro Gnosopho (seud.) autor desconocido. Ed. del Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, 1871. Bibliófilos Españoles t. IX.

Ibid., en Orígenes de la novela, N.B.A.E., t. VII, ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, 1907 y 1931.

Ibid., Madrid, Espasa Calpe, 1942, 1945, 1973, Colección Austral no. 264.

Ibid., Madrid, Cátedra, 1982, ed., estudio literario y notas de Asunción Rallo.

Ibid., ed. de Ana Vian Herrero en Diálogo y forma narrativa en "El Crotalón", Estudio literario, edición y notas, 3 vols., Madrid, tesis de doctorado de la Universidad Complutense, 1982.

Cruz, Fray Juan de la, Diálogo sobre la necesidad, obligación y provecho de la oración y divinos loores vocales y de las obras virtuosas y santas ceremonias que usan los Christianos, mayormente los religiosos. Item un sermón de San Chrisostomo sobre el psalmo quarenta y uno y un tratado de

Vincencio Lirinense que hazen al propósito del Diálogo, trasladados por el mesmo autor, Salamanca, Juan de Canova, 1555; hay ed. de fray V. Beltrán Heredia en Tratados espirituales, vol. CCXXI de la B.A.C., Madrid, Ed. Católica, 1962, págs. 187-512.

Cruzat, Diego, Diálogo sobre el comercio de Indias y extracción de la plata de España en tiempos de Carlos V (B.N.M., Ms. 18658-14, fols. 150r-172r).

Cueva, Pedro de la, Diálogo de la rebelión de Túnez, Sevilla, Sebastián Trugillo, 1550. Hay otra edición sin pie de imprenta, S.l: s.i., s.a (B.A.H., 3-8-5-8.921).

Decio, Francisco, Colloquium cui titulus Paedapechtia, [¿Valencia?]: [¿Francisco Díaz Romano?], 1536 (B.N.M., R/27032).

Despertador del alma, en el qual se tracta por vía de colloquio una doctrina muy útil y provechosa para despertar el alma que está adormida en vicios y se muestra cómo deve vivir qualquier christiano, Sevilla, s.i., 1544 (B.N.M. R/8742).

Diálogo de amor intitulado Dorida en que se trata de las causas por donde puede justamente un amante (sin ser notado de inconstante) retirarse de su amor. Nuevamente sacado a luz, corregido y enmendado por Juan de Enzinas, vecino de Burgos, Burgos, Felipe de Junta y Juan Baptista Varesio, 1593. (Basado en el Diálogo de amor de Damasio de Frias y Balboa).

Diálogo de dos religiosos. El uno llamado Urbano, el otro Dardano. Van hablando sobre las limosnas que se han en esta ciudad, menospreciando la escasseza de los avarientos y alabando la largueza de los liberales. Va dedicado a Don Garci Rodriguez, Arcediano de Salamanca: hecho por un su servidor, Salamanca, 1546.

Diálogo de la moneda (B.N.M., Ms. 6149, fols. 90v-94r).

Diálogo de las condiciones de las mugeres, sin autor, ni fecha ni imprenta (B.N.M., R/8328) cfr. Castillejo.

Diálogo de las transformaciones de Pitágoras, ed. de M. Menéndez Pelayo en Orígenes de la novela, II, vol. VII de la N.B.A.E., Madrid, Bailly-Baillière, 1907, págs. 99-118.

Diálogo de la vida del soberbio y la muerte suya  
(B.N.M., Ms. 4247).

Diálogo en el qual se refieren las honras que se  
hicieron en Sevilla por la princesa Nuestra  
Señora, Sevilla, Andrés de Burgos, 1545  
(B.P.B.M., 51/5/5 [29])

Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio,  
ed. de Adolfo de Castro, en Curiosidades  
bibliográficas, vol. XXXVI de la B.A.E., Madrid,  
Atlas, 1950, págs. 1-7.

Diálogo entre Çillenia y Selanio sobre la vida del  
campo, publicado por A. de Castro en Varias obras  
inéditas de Cervantes, saca das de códices de la  
biblioteca Colombina, Madrid, A de Carlos e hijo,  
1874; ed. de F. López Estrada, "Estudio del  
Diálogo de Çillenia y Selanio", Revista de  
Filología Española, LVII (1974-75), págs.  
185-194.

Diálogo entre Lain Calvo y Nuño Rasura, Jueces de Castilla (...) sobre el estado de la ciudad de Burgos que al presente tiene, y antiguamente tuvo, 1570, ed. de R. Foulché-Delbosc, "Diálogo entre Lain Calvo y Nuño Rasura", Review Hispanique, 33-34 (1903), págs. 160-183.

Diálogo, interlocutores, Scipión Africano y Sócrates (B.M., Add. 9939, fols. 9r-13v).

Diálogos en que se muestra cuánto convengan a su Magestad y a sus Vassallos, las reformaciones que se han propuesto convenir para el desempeño y aumento del Patrimonio de su Magestad, y de todos sus vassallos, y la facilidad para ponerlas en execución, sin lugar, fecha, imprenta ni autor, [¿1572?] (B.N.M., 3/6676).

Diálogos de la montería, ed. del duque de Almazán, introd. de fray Julián Zarco Cuevas, Madrid, 1935.

Diálogos del origen, autores, e causas de las eregias de Francia, e de la diversidad de sus héroes, e de las guerras, muertes, pestilencia, hambre e açotes con que dios los ha visitado (B.M.L.E., b.IV.30).

Díaz, Francisco, Compendio de Chirugia, Madrid, Pedro Cosin, 1575 (B.N.M., R/27088).

Díaz de Luco, Juan Bernal, Colloquium elegans, ac plane pium exac tissimam ab Episcopis, post obitum exigendam rationem, non minus graviter quem lepide repraesentans, Paris, G. Bussozeli, 1542 (B.N.M., R/27045).

Domingo de la Anunciación, fray, Doctrina Christiana breve y compendiosa por via de diálogo entre un maestro y un discipulo, sacada en lengua castellana y mexicana, México, Pedro Ocharte, 1565 (B.N.P. Rés. D. 11555 y B.M. C.53.c.60).

Escalante, Bernardino de, Diálogos del arte militar, Sevilla, Andrea Pescioni, 1583 (B.N.M., R/31378); Bruselas, Rutger Velpio, 1588; Bruselas, Rutger Velpio, 1595; Amberes, s.i., 1604.

Escrivà, Pedro Luis, Apologia en escusación y favor de las fábricas que se hacen por designio del Comendador Scribà en el Reyno de Nápoles y principalmente de la del castillo de San Telmo, (circa 1538) ed. de E. Mariátegui, Madrid, Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1878.

Espinel de Alvarado, Nicolás, Alvaradina, la qual contiene en si muchos muy necesarios avisos de las cosas tocantes al Artilleria... (B.N.M., Ms. 8895).

Espinosa, Juan de, Diálogo en laude de las mugeres. Intitulado Ginaeceptaenos. Diviso en V partes, Milán, Michel Tini, 1580; ed. de Angela González Simón, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

Faria, Juan de, Dialogismo, y lacónico discurso: en defensa de las Reliquias de San Cecilio, que se hallaron en la Iglesia maior, de la ciudad de Granada (B.M.L.E., d.IV.21).

Fernández de Santaella, Rodrigo, Tratado de la inmortalidad del anima, Sevilla, L. Polono y J. Cromberger, 1503 (B.U.S. 77/79 bis).

Flórez, Andrés, Doctrina Christiana del Ermitaño y niño, Valladolid, Sebastián Martínez, 1552 (B.N.M., R/31697).

Fox Morcillo, Sebastián, De imitatione, seu de informandi Styli ratione. Libri II, Amberes, Martin Nuncio, 1554 (B.N.M., R/27976).

\_\_\_\_\_. De Regni Regisque institution libri tres,  
Amberes, G. Spellmann, 1556 (B.N.M., R/28340).

\_\_\_\_\_. De Iuventute, Basilea, J. Oporino, 1556  
(B.N.M., R/28118). Hay una traducción de U.  
González de la Calle en Sebastián Fox Morcillo.  
Estudio histórico-crítico de sus doctrinas,  
Madrid, 1903, págs. 315-359.

\_\_\_\_\_. De Historiae institutione, Dialogus, Paris,  
Martin Jr., 1557 (B.N.M., U/4210).

Francisco de Osuna, fray, Norte de los estados en que se  
da regla de bivar a los mancebos y a los casados:  
y a los biudos y a todos los continentes y se  
tratan muy por extenso los remedios del desastrado  
casamiento, enseñando qué tal ha de ser la vida  
del christiano casado, Sevilla, Bartholomé Pérez,  
1531 (B.N.M., R/1789).

Frias y Balboa, Damasio de, Diálogos de diferentes  
materias (B.N.M., Ms. 1172). Contiene: 1.-Diálogo  
de la discreción, (1579) 2.-Diálogo de las lenguas  
y de la discreción. 3.-Diálogo en alabança de

Valladolid. 4.-Diálogo de amor, (1593). El tercer diálogo ha sido editado por N. Alonso Cortés, en Miscelánea vallisoletana, vol. I, 1912; reeditado en Valladolid, 1959, págs. 225-287. Los diálogos 1,2 y 4 y fueron editados por F. Rodríguez Marín en Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora, Madrid, 1929, colección Escritores Castellanos, vol. CLXI. El diálogo 4 ya había sido editado de manera anónima en 1593, como hemos notado, por Juan de Enzinas: Diálogo de amor intitulado Dórida (...), Burgos, Philippe de Junta y Juan Baptista Varesio, 1593.

Fuentes, Alonso de, Summa de philosophia natural en la qual asimismo se tracta de astrologia, astronomia y otras ciencias, en estilo nunca visto, Sevilla, 1547.

Traducción italiana: Venecia, Plinio Pietrasanta, 1557. Vinegia, Domenico Farri, 1567.

Furió Ceriol, Fadrique, Bononia, sive de libris sacris in verna culam linguam convertendis libri duo, Basilea, J. Oporino, 1556 (B.N.M., U/7785).

García de Palacio, Diego, Diálogos militares de la formación e información de Personas, Instrumentos, y cosas necesarias para el buen uso de la Guerra, México, Pedro Ocharte, 1583, edic. facs., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1944.

Giginta, Miguel, Tractado de remedios de pobres,  
Coimbra, Antonio de Mariz, 1579 (B.N.M.,  
R/11590).

González de Medina Barba, Diego, Examen de  
fortificación, Madrid, Licenciado Várez de  
Castro, 1599 (B.N.M., R/10997).

González de la Torre, Juan, Diálogo llamado Nuncio  
Legato Mortal en metros redondos castellanos.  
Amberes, Juan Lacio, 1555.

\_\_\_\_\_. Ibid., Madrid, 1570.

\_\_\_\_\_. Ibid., Madrid, Francisco Sánchez, 1580.

Guzmán, Juan de, Primera parte de la Rhetórica (...)  
dividida en catorze combites de oradores : donde  
se trata el modo que se deve guardar en saber  
seguir un concepto por sus partes, en qualquiera  
plática, razonamiento o sermón, en el género  
deliberativo, de todo lo qual se pone la theórica  
y práctica, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de  
Lequerica, 1589 (B.N.M., R/1454).

Hermosilla, Diego de, Diálogo de los pages en que se  
trata de la vida que llevaban en los palacios de

los señores a mediados del XVI, ed. de Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Revista Española, 1901. Edición crítica de Donald Mackenzie, Valla dolid, Viuda de Montero, 1916, que lleva el título Diálogo de la vida de los pajes de palacio, compuesto por Diego de Hermosilla capellán del Emperador D. Carlos V año 1573.

Horozco, Sebastián de, et al, "Ciertos ecos a manera de coloquios entre ciertas personas y el sonido de sus voces, que se dize eco", en la Miscelánea de Sebastián de Horozco (B.N.M., Ms. 9175, fols. 122r-188v). Contiene ocho diálogos, de los cuales cuatro han sido editados por J. M.<sup>a</sup> Asensio en el Cancionero de Sebastián Horozco, Sevilla, 1974, y todos han sido editados por M. Gauthier (seudónimo de R. Foulché Delbosc) en "De quelques jeux d'esprit, II: Les échos", Revue Hispanique XXXV (1915), págs. 56-76.

Hurtado de Toledo, Luis, Coloquio de la prueba de leales, en Cortes de casto amor: y cortes de la muerte/ con algunas obras en metro y prosa, Toledo, Juan Ferrer, 1557, ed. facs. de A. Ortega del Alamo, introd. de A. Rodríguez Mofino, Valencia, 1964.

Jarava, Juan de, Problemas o preguntas problemáticas ansi de amor como naturales acerca del vino bueltas nuevamente de latin en lenqua castellana y compiladas de muchos y graves autores y un

Diálogo de Luciano que se dice Icaro Menipo o Menipo el Bolador, más un Diálogo del Viejo y del Mancebo que disputan del amor y un Colloquio de la Moxca, y de la Hormiga, Lovaina, Rutgero Rescio, 1544; reedición Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1546 (B.N.M., R/11096).

Jerónimo de Lemos, fray, La torre de David, moralizada por via de Diálogos para todo género de gentes, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1567 (B.N.M., U/11080); Salamanca, Pedro Lasso, 1578.

Jiménez Arias, Diego, Enchiridión o Manual de Doctrina Christiana, 1552; reed. Amberes, Martín Nuncio, 1554 (B.N.M., R/7917).

Jiménez de Urrea, Jerónimo, véase Urrea, Jerónimo Jiménez de.

Jimeno, Pedro, Dialogus de re medica (1549), ed. parcial de J. M.<sup>a</sup> López Piñero Y L. García Ballester en Antología de la escuela anatómica valenciana, Valencia, 1962.

Juan de Avila, beato, Doctrina christiana que se canta (1554), ed. de L. Sala y F. Martín Hernández en Obras Completas del Santo Maestro Juan de Avila, VI, vol. CCCXXIV de la B.A.C., Madrid, Ed. Católica, 1971, págs. 454-481.

- \_\_\_\_\_. Dialogus inter confessorum et paenitentem.  
ed. de L. Sala y F. Martín Hernández en Obras  
Completas del Santo Maestro Juan de Avila, VI,  
vol. CCCXXIV de la B.A.C., Madrid, Ed. Católica,  
1971, págs. 404-439.
- Ledesma, Diego de, Dottrina christiana (trad. italiana),  
Nápoles, G. I. Carlino, 1598, (B.N.M., M/614).
- López Alfonso, Fernán, Coloquios militares (B.N.M., Ms.  
5725).
- López Pinciano, Alonso, Philosophia antiqua poética,  
Madrid, Thomas Iunti, 1596; ed. con prólogo y  
notas de Pedro Muñoz Peña, Valladolid, Hijos de  
Rodríguez, 1894; ed. de Alfredo Caraballo Picazo,  
Madrid, Consejo Superior de Investigaciones  
Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.
- López de Villalobos, Francisco, Libro intitulado los  
problemas de Villalobos que tracta de cuerpos  
naturales y morales, y dos diálogos de medicina y  
el tractado de los tres grandes y una canción y la  
comedia Amphitrión..., Zamora, Juan Picardo,  
1543; Zaragoza, en casa de Jorge Coci e expensas  
de Pedro Bernuz y Bartholomé de Nágera, 1544;  
Sevilla, Christóbal Alvarez, 1550; Sevilla, Her-  
nando Diaz, 1570; Sevilla, Hernando Diaz, 1574;  
B.A.E., vol XXXVI, ed. de A de Castro en  
Curiosidades bibliográficas, vol. XXXVI de la  
B.A.E., Madrid, Atlas, 1950; Diálogo de Villalobos

en B.A.E., vol. CLXXVI, ed. de Ramón Paz, "del libro intitulado Los Problemas de Villalobos, Zamora, Juan Picardo, 1543, folios XLVIIIJv<sup>o</sup> a LXJv<sup>o</sup>", Madrid, 1964.

\_\_\_\_\_. Diálogo de Villalobos y su criado, ed. de A. M. Fabié en Algunas obras de F. López de Villalobos, Madrid, 1886, págs. 253-268.

\_\_\_\_\_. Diálogo entre el Marqués de Lombay y su eco, ed. de A.M. Fabié en Algunas obras de F. López de Villalobos, Madrid, 1886, Págs. 157-162.

López de Yanguas, Hernán, Diálogo del mosquito por Yanguas de nuevo escrito, Valencia, al moli de la rovella, 1520; ed. facsimil de Luis Barba y Casanovas con estudio de P.B. (Pedro Bohigas), Barcelona, Enrique Tobella, 1951.

\_\_\_\_\_. Cincuenta buenas preguntas con otras tantas respuestas, Medina del Campo, Pedro de Castro, circa 1543.

Luis de Granada, fray, Discurso del Misterio de la Encarnación del Hijo de Dios, por via de Diálogo entre S. Ambrosio y S. Agustín rezien convertido, ed. de fray Justo Cuervo, en Obras de fray Luis de Granada, vol XI, Madrid, Viuda e Hijos de Gómez Fuentenebro, 1906, págs. 161-196.

Luis de León, fray, De los nombres de Cristo, Salamanca, Juan Fernández, 1583; Barcelona, 1583; Salamanca, Herederos de Mathias Gast, 1585-86; De los nombres de Christo en tres libros. Segunda impresión en que demás de un libro que de nuevo se añade, van otras muchas cosas añadidas y emendadas, Barcelona, Juan Fabio Menescal, 1587; De los nombres de Christo en tres libros. Tercera impresión, Salamanca, Guillelmo Foquet, 1587; cuarta impresión, Salamanca, Juan Fernández, 1595; Salamanca, Antonio Ramirez, 1603; Valencia, Benito Monfort, 1770; Valencia, Salvador Fauli, 1770; De los nombres de Cristo. La perfecta casada, Barcelona, 1845 ó 46; Ibid., Barcelona, 1848 y 1885; Ed. décima séptima por el R. P. Miguélez Agustino, Madrid, Biblioteca del apostolado de la prensa, 1907; ed. décima octava, corregida y precedida de un prólogo biográfico por el R. P. Miguélez Agustín, Madrid, Apostolado de la prensa, 1923 y 1941; ed. y notas de de Federico de Onís, 1914-1922, Madrid, Clás. de la lectura; Madrid, Clás. de la lectura, 1922; Madrid, C.I.A.P., 1928; Madrid, 1931-1948; Madrid, Ed, Hijos de Gregorio del Amo, 1929; ed. pról. y notas de Enrique de Mesa, casa editorial Calleja, 1917; Madrid, Calpe, 1924; Madrid, Espasa Calpe, 1932-1938; ed. de C. Cuevas, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 1980.

Traducción francesa: Lyon-Paris, Périsset frères, 1856; Lyon, 1892.

Luján, Pedro de, Colloquios matrimoniales en los quales se trata como se han de aver entre si los casados y conservar la paz, criar sus hijos y gobernar su casa. Tócanse muy agradables sentencias, dichos y hechos, leyes y costumbres antiguas, [Sevilla], [Domingo de Robertis], 1550 (B.N.M. R/3316); Toledo, en casa de Juan Ferrer, 1552; Sevilla, Juan Canalla, 1552; Valladolid, F. Fernández de Córdoba, 1553 (dos ediciones); Sevilla, Juan de Canalla, 1555; Zaragoza, Bautista Nágera, 1555; Zaragoza, Viuda de Nágera, 1553 y 1571; Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1577 y 1579; Zaragoza, Viuda de J. Escarrilla, 1589; Madrid, Atlas, 1943.

Traducción italiana: Palermo, Maida, 1575.

Madariaga, Pedro de, Libro subtilissimo intitulado honra de escrivanos, Valencia, Juan de Mey, 1565 (B.N.M., R/3782).

Maldonado, Juan, De Motu Hispaniae, trad. de José Quevedo, ed. de V. Fernández Vargas, El movimiento de España o sea Historia de la Revolución conocida con el nombre de la Comunidades de Castilla, Madrid, Eds. del Centro, 1975.

\_\_\_\_\_. Eremitae, ed. a continuación de la Linguae latinae exercitatio de Juan Luis Vives, [¿Breda, 1538?] (B.N.M., R/7935).

\_\_\_\_\_. Praxis sive de lectione Erasmi, Ludus chartarum, De sponsa cauta, en Quaedam opuscula nunc primum in lucem edita, [Burgos]: [Juan de Junta], 1541 (B.N.M. R/5447).

\_\_\_\_\_. Ludus chartarum, Tridunus et alii quidam, Geniale iudicium sive Bacchanalia, en Opuscula quaedam docta simul et elegantia, Burgos, Juan de Junta, 1549 (B.N.M., R/5448).

Maldonado de Ontiveros, Antonio, Dos breves tractados (...) sobre dos preguntas que se movieron a la mesa del muy ilustre señor don Theodosio Duque de Bragança y de Barcelos, Lisboa, Germán Gallarde, 1584 (Bibl. Nac. de Rio de Janeiro).

Martinez de Castrillo, Francisco, Coloquio breve y compendioso, sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca, con muchos avisos y remedios necesarios, Valladolid, Sebastián Martínez, 1557 (B.N.M., R/5434); Madrid, Alonso Gómez, 1570; hay otra edición que reduce a tres las cuatro partes, Madrid, A. Gómez, 1570 (B.N.M., R/12005); Edición facsimil de la primera edición de 1557, con prólogo de D. García Gras, Madrid, Vasallo de Mumbert, 1975.

Martínez de Ripalda, Jerónimo, Catecismo de la doctrina Cristiana (1590), ed. de J. M. Sánchez en Doctrina Cristiana del P. Jerónimo de Ripalda e intento bibliográfico de la misma (años 1591-1900), Madrid, 1909.

Medina, Pedro de, Libro de la verdad donde se contienen dozientos diálogos que entre la Verdad y el hombre se tractan sobre la conversión del peccador, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1555; Sevilla, Sebastián Trugillo, 1563; Toledo, Miguel Ferrer, 1566; Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1568; Sevilla, Alonso de la Barrera, 1568; Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1570; Sevilla, 1573; Barcelona, Claudio Bornat, 1574; Alcalá de Henares, 1576; Sevilla, Alonso de la Barrera, 1576; Medina del Campo, Francisco del Canto, 1584; Barcelona, Jayme Cendrat, 1584; Cuenca, Juan Alonso de Tapia, 1592; Málaga, Juan René, 1620; Perpiñán, Louys Roura, 1626; hay una edición de A. González Palencia en Obras de Pedro de Medina, Madrid, C.S.I.C., 1944.

Mejía, fray Francisco, Diálogo del soldado, Valencia, Juan Navarro, 1555 (B.M. C.63 a 14 y B.N.P. Rés Z. 4200).

\_\_\_\_\_. Colloquio devoto y provechoso en que se declara qual sea la sancta cofradía del Rosario de Nuestra Señora la Virgen Maria, Callar, Vicencio Sembenyño, 1567 (B.N.M., R/25116).

Mejía, Pedro (Pero Mexia), Coloquios o Diálogos nueva-  
mente compuestos por el magnifico cavallero Pero  
Mexia vecino de Sevilla en los quales se disputan  
y tratan varias cosas de mucha erudición y doctri-  
na, Sevilla, Domenico de Robertis, 1547; otro  
ejemplar de la Biblioteca Nacional (B.N.M.,  
R/3798) sin datos de editorial lleva una dedica-  
ción con fecha de 1547; Zaragoza, Bartholomé de  
Nágera, 1547; Amberes, Martin Nuncio, sin fecha;  
Coloquios Diálogos (...) añadido (sic) un  
excelente tratado de Ysocrates llamado parenesis o  
exortación a la virtud. Traduzido por el mismo  
Pero Mexia, Sevilla, Domenico de Robertis, 1548;  
Sevilla, Christóbal Alvarez, 1551; Anvers, Biuda  
de Martin Nutio, 1561; Sevilla, Sebastián  
Trugillo, 1562; Zaragoza, Viuda de Bartholomé de  
Nágera, 1562; Sevilla, Hernando Diaz, 1570;  
Sevilla, Fernando Diaz, 1580; Sevilla, Hernando  
Diaz, circa 1765; Madrid, Francisco Xavier Garcia,  
1767; Madrid, Blass Cia Iberoamericana de publica-  
ciones, 1928 (Bibliotecas populares Cervantes, 1.<sup>a</sup>  
serie, Las cien mejores obras de la literatura  
española, XLV); intro. y notas de Margaret  
Mulroney, Iowa City, The University Press, 1930;  
Sevilla, Bibliófilos Sevillanos, 1947.

Edición parcial del Coloquio de los médicos:  
 Gazola, José, Enthusiasmos medicos, politicos y  
astrologicos, del grande Archisophon De Las  
Estrellas, Calculado al Meridiano desta Real  
Corte. Volumen Pequeño, Mas muy curioso... Va  
dividido en dos Partes: una Astrologica, y otra  
Medica. Reimpresa y añadida con un Dialogo del  
Magnifico Cavallero Pero Megia. Valencia, Antonio  
 Balle, 1733; Valencia, Salvador Fauli, 1765.

Traducción italiana: Venecia, Plinio Pietrasanta, 1557;  
 Venecia, Andrea Revenoldo, 1565; Venecia, 1615 y  
 1626.

Traducción francesa: Paris, Frédéric Morel, 1566.  
 Paris, 1578-1579. Lyon, Benoist Rigaud, 1593.

Traducción inglesa: Londres, John Charlewod, 1580.

Mejía de Toledo, Pedro, Diálogo de la pena y gloria  
perpetua, con que se alcanza la bienaventuranza.  
 Toledo, Juan de Ayala, 1550 (B.N.M., R/11167).

Mercado, Pedro de, Diálogos de Philosophia natural y moral, Grana da, Hugo de Mena y René Rabut, 1558 (B.N.M., R/1025). Contie ne: 1.-El Diálogo de la Tierra y el agua. 2.-Diálogo del aire y fuego. 3.-Diálogo de los cielos. 4.-Diálogo de la cena. 5.-Diálogo del médico y jurista. 6.-Diálogo de la melancholia. 7.-Diálogo de los estados.

Milán, Luis, Libro intitulado el Cortesano...Donde se verá lo que deue tener por reglas y práctica, repartido por Iornadas, Valencia, I. de Arcos, 1561 (Library of Congress, R.B.R.); vol. VII de la Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1874.

Miranda, Alfonso de, Diálogo del perfecto médico (1562), ed. de M. Mingote Muñiz, Madrid, E.N., 1983.

Miranda Villafañe, Francisco, Diálogos de la Phantástica Philosophia de los tres en un compuesto y de las Letras y Armas y de Honor, donde se contienen varios y apazibles sujetos, Salamanca, Herederos de Mathias Gast, 1582 (B.N.M., R/5480).

Traducción francesa: de G. Chapuys, sin nombre de autor, Paris, Sebastien Molin, 1587 (B.N.P., inv. Z 17003).

Molina, Juan de, Tractado llamado Argumento de vida, repartido en doze diálogos de diversos estados del hombre, donde cada uno aprueba la mejoría de su vida..., Sevilla, Domingo de Robertis, 1550 (B.N.M., R/15898).

Monardes, Nicolás, Diálogo llamado Pharmacodilosis o declaración medicinal, Sevilla, [Juan Cromberger], 1536 (Bibl. de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense, R 615/M 74).

\_\_\_\_\_. Primera y segunda y tercera partes de la Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven de medicina. Tratado de la piedra Bazaar y de la yerba escuerçonera. Diálogo de las grandezas del Hierro y de sus virtudes medicinales. Tratado de la nieve y del beber frío. Hechos por el doctor Monardes... Van en esta impresión la Tercera parte y el Diálogo del Hierro nuevamente hechos que no han sido impressos hasta agora, do hay cosas grandes y dignas de saber, Sevilla, Alonso Escrivano, 1574; Sevilla, Fernando Diaz, 1580. (Juan Bautista Monardes y Nicolás Monardes son la misma persona. La confusión que han experimentado los autores de catálogos resulta del "Prohemium" del primero de los Diálogos, escrito en latín, que lleva el nombre "Baptista Monardis").

Montaña de Monserrate, Bernardino, Libro de la Anothomia (sic) del hombre, nuevamente compuesto por el doctor... juntamente con una declaración de un sueño que soñó el ilustrísimo Señor Dn Luys Hurtado de Mendoza Marqués de Mondéjar, Valladolid, Sebastián Martínez, 1551 (B.N.M., R/3398); Sueño del Marqués de Mondéjar... precedido de un pról. biográfico-bibliográfico por Dn José Gutiérrez de la Vega, Madrid, Biblioteca Universal, 1852; ed. facsimil del Libro de la Anothomia del hombre, introd. de Amalia Sarriá Rueda, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, col. primeras ediciones, dirigida por Justo Morales, 1973.

Montemayor, Jorge, Diálogo espiritual, (Biblioteca Pública de Evora).

Mora, Juan de, Discursos morales, Madrid, Pedro Madrigal, 1589, (B.N.M., R/13816).

Morales, Baltasar de, Diálogo de las guerras de Orán, compuesto por el capitán Baltazar de Morales, natural de La Rambla, que se halló en todas las que aquí se tratan del tiempo de los Condes de Alcaudete tuvieron aquella tenencia, Córdoba, Francisco Cea, 1593; vol. XV de la Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, Madrid, 1881, págs. 238-396.

Navarra y Labrit, Pedro de, Diálogos de la eternidad del alma dirigidos al Beatísimo Padre Papa Pio quarto de casa de Médicis, Tolosa, Jacobo Colomerio, circa 1565 (B.N.M., R/5756).

\_\_\_\_\_. Diálogos de la diferencia del hablar al escribir, Tolosa, Jacobo Colomerio, 1565 (Bibl. de la Hispanic Society of America); ed. de D.O. Chambers, Berkeley, 1968.

\_\_\_\_\_. Diálogos, qual deve ser el Chronista del Principe, Tolosa, Jacobo Colomerio, circa 1565.

\_\_\_\_\_. Diálogos de la preparación de la muerte, Tolosa, Jacobo Colomerio, circa 1565.

Estos tres últimos diálogos se reeditan con el título de Diálogos muy subtiles y notables... en tres partes: De qual debe ser el coronista del Principe... De la diferencia de la vida rústica a la noble.. De la preparación a la muerte, Zaragoza, Juan Millán, 1567 (B.N.M., R/5524).

\_\_\_\_\_. Diálogos de los grados de perfección que ha de tener el cortesano eclesiástico que pretende ser cardenal (B.N.P., Esp. 368 y Esp. 248). A Navarra Labrit también se le conoce como Pierre d'Albret.

Núñez Alba, Diego, Diálogos de la vida del soldado en que se cuenta la conjuración y pacificación de Alemaña con todas las batallas recuentros y escaramuças que en ella acontecieron en los años mill quinientos y quarenta y seys, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1552 (B.N.M., R/35770).

Osuna, fray Francisco, vid. Francisco de Osuna, fray.

Palmireno, Juan Lorenzo, De vera et facili imitatione Ciceronis, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1560 (B.N.M., R/8330).

\_\_\_\_\_. Diálogo de imitatione Ciceronis..., Zaragoza, 1570; Valencia, Pedro Huete, 1573.

Pastrana, Luis, Principios de Gramática en romance castellano, ordenados por Luys Pastrana, capellán perpetuo de la Sancta Iglesia de Cuenca, muy útiles y provechosos para todo género de estudiantes, assi para el que platica como para el que deprende. Van para mejor platicarse a manera de diálogo, que pregunta el maestro y responde el discipulo. Corregidos por el Licenciado Hyerónimo Andrés Muñoz, sacados del Arte de Antonio de Lebrija y de otros Auctores de Grammatica..., Madrid, Juan López Perete, 1583 (B.P.T., S.L. 715).

Pérez de Ayala, Martín, Catechismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros, Valencia, P. Patricio Mey, 1599 (B.N.M., R/6528).

Pérez de Chinchón, Bernardo, Diálogos christianos contra la secta mahomética y la pertinacia de los judíos, Valencia, Francisco Diaz Romano, 1535 (Staats Bibliothek de Munich 4.<sup>o</sup> Asc. 680.2).

Pérez de Moya, Juan, Diálogos... el argumento es entre dos estudiantes el uno dice no haber necesidad de Aritmética el otro alaba la Aritmética (y defiende lo contrario), Libro I del Libro de cuenta, que tracta de las quatro Reglas generales de Arithmética, práctica por números enteros, y quebrados, y de las reducciones de monedas destos reynos de Castilla, Toledo, Juan Ferrer, 1554 (B.N.M., R/141318). Se reeditan estos mismos Diálogos en el libro IX de la Aristmética [sic] Práctica y Especulativa, Madrid, Luis Sánchez, 1598 (B.N.M., R/15299); Madrid, Iglesias y Garcia, 1875.

Pérez de Oliva, Fernán, Dialogus inter Siliceum, Arithmetiam et famam (1514), ed. de C. George Peale en Teatro de F. Pérez de Oliva, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976, págs. 123-124.

..... Diálogo de la dignidad del hombre, en Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido..., (cfr. Cervantes de Salazar) Alcalá, Juan de Brocar, 1546; Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586; Madrid, tip. Blass, Cia Iberoamericana de publicaciones, 1928 (Biblioteca popular Cervantes, vol. 32); Barcelona, sin fecha; Buenos Aires, Poseidón, 1943; ed. de A. Castro, Madrid, 1953, B.A.E. vol LXV; ed. de J. L. Abellán, con estudio preliminar, Barcelona, 1967; ed. de Maria Luisa Cerrón Puga, Madrid, E. N., 1982.

Traducción italiana: Venecia, 1563.  
Venecia, 1564.

Traducción francesa: Paris, 1583.

Pineda, fray Juan de, Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura christiana, Salamanca, Pedro de Adurça y Diego López, 1589 (Library of Congress, Z q866 P653t); ed. de J. Mesequer Fernández, vols. CLXI-CLXIII, CLXIX y CLXX de la B.A.E., 4 vols., Madrid, Atlas, 1963-1964.

Ponce de la Fuente, Constantino, Suma de doctrina christiana en que se contiene todo lo principal y necesario que el hombre christiano deve saber y

obrar, Sevilla, 1543; Sevilla, Juan Cromberger, 1544; Sevilla, Juan de León, 1545; Anvers, Martin Nuncio, circa 1550; Sevilla, Christóval Alvarez, 1551; ed. de L. Usoz y B. Wiffen, vol. XIX de la Reformistas Antiguos Españoles con el nombre Suma de doctrina christiana. Sermón de nuestro Redentor en el Monte. Catezismo cristiano. Confesión del pecador, Madrid, 1862-63.

Porras, Antonio de, Tratado de la oración, Alcalá de Henares, Juan Brocar, 1552 (B.N.M., R/34656).

Quiroga, Pedro, Libro intitulado Coloquios de la verdad, Trata de las causas e inconvenientes que impiden la doctrina e conversión de los indios de los reinos del Pirù y de los daños e males e agravios que padecen (Biblioteca del Escorial, Ms. 1j.k.15), conforme a este ms., ed. de fray Jualián Zarco Cuevas, Sevilla, Publ. del Centro de Estudios Americanistas de Sevilla, Biblioteca Colonial Americana, vol. VII, 1922.

Rios Torquemada, Jerónimo de los, La última batalla y final congoxa con que afflige el demonio al hombre en el articulo de la muerte, para hacerle despertar de su salvación, Valladolid, Andrés de Merchán, 1593 (B.N.M., R/29813).

Ruescas, Agustín de, Diálogo en verso intitulado Centiloquio de problemas en al qual se introduzen dos philósofos, el uno Pámphilo llamado que cient philosophicas preguntas propone y el otro Protidemo que respondienddo suscintamente las dissuelve. Obra muy útil y provechosa de varia y singular erudición do se contienen muchos secretos y vivezas tocantes a la natural philosophia, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1546.

Sabuco de Nantes, Miguel, Nueva filosofia de la naturaleza del hombre no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos: la qual mejora la vida y salud humana. Comprende: I Coloquio del conocimiento de si mismo; II Tratado de la compostura del mundo como está; III Las cosas que mejorarán este mundo y sus repúblicas; IV Remedios de la vera medicina para regir y conservar la salud; V Vera medicina y vera filosofia; VI Dichos breves y paradoxas notables/Dicta brevia circa naturam hominis, medicinae fundamentum; VII Vera

philosophia de natura mistorum, hominis et mundi; antiquis oculta, Madrid, P. Madrigal, 1587; ed. de Ricardo Fe, intro. de Octavio Cuartero, Madrid, 1888; ed. parcial de A. Martínez Tomé que contiene solamente los números 1,2 y 3, Madrid, E. N., 1981.

Sagredo, Diego de, Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las bases, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos, Toledo, Ramón de Petras, 1526; Lisboa, Luis Rodríguez, 1541 (Bibl. de la Hispanic Society of America, New York) y 1542 (New York Public Library); Toledo, Juan de Ayala, 1549, 1564; Madrid, Publicaciones de la Asociación Libreros y Amigos del Libro, 1946 (reproducción facsimil de la primera edición); Valencia, Artes gráficas Soler, 1976 (ed. facsimil de la primera edición con prólogo de L. Cervera Vera).

Traducción francesa: Paris, Simón de Colines, entre 1528 y 1535 o 1537 (Library of Congress, Microfilm F 9228); Paris, 1539, 1542, 1550, 1555 (dos ediciones), 1608.

Salamanca, Alejo de, De republica Christi, Lyon, J. Favre, 1556 (B.N.M., R/27955).

Salazar, Diego de. De re militari. Tratado de cavalleria hecho a manera de diálogo que pasó entre los ilustrisimos señores Don Gonzalo Fernández de Córdova llamado Gran Capitán duque de Sessa y Don Pedro Manrique de Lara duque de Náxara : en el qual se contienen muchos exemplos de grandes principes y señores : y excellentes avisos y figuras de guerra muy provechoso para cavalleros, capitanes y soldados. Alcalá de Henares, Miguel de Eguia, 1536 (B.N.M., R/16496); Bruselas, Roger Velpius, 1590.

Saludable y devoto diálogo entre un penitente y un confesor, Sevilla, Christóbal de Alvarez, 1550.

Sánchez, Diego, Colloquio del sol en el qual se declaran muchas experiencias y conclusiones de philosophia que cada dia se ofrecen y traen entre las manos por estilo tan claro que cualquier mediano entendimiento las puede alcanzar, Sevilla, Alonso Escrivano, 1576 (B.N.M., R/7562).

Sánchez Ciruelo, Pedro, In additiones inmutationesque opusculi de sphaera mundi nuper editas disputatorius dialogus, Paris, Jean Petit, 1508 (B.N.M., R/19221).

Sánchez de Lima, Miguel, El arte poética en romance castellano, Alcalá de Henares, Juan Iffiguez de Lequerica, 1580; Madrid, ed. de Balbín Lucas, C.S.I.C., 1944 (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, serie A, III).

San Pedro, Lorenzo de, Diálogo llamado Philippino (B.M.L.E., MS. & III.12).

Sedeño de Arévalo, Juan, Coloquios de amor y Bienaventuranza (1536), ed. de P.M. Catedra, Barcelona, Univ. Autónoma de Barcelona, 1986.

Segovia, Antonio de, Murmuración de vicios a manera de diálogo entre dos amigos que sumariamente tratan de los desassossiegos que hay en los pleytos. Y en los trabajos y peligros de la pobreza. Y en otros muchos y grandes males que agora passan en el mundo, Valladolid, Francisco Fernández, 1547.

Sepúlveda, Juan Ginés de, Diálogo de Luciano, llamado Palinuro (B.A.H., 9/753, fols. 10r-25v).

\_\_\_\_\_. Gonsalus (1523), en Opera cum inedita, tum inedita, vol. IV, Madrid, 1780, págs. 185-221.

\_\_\_\_\_. Democrates (1523), en Opera cum inedita, tum inedita., vol. IV, Madrid,, 1780, págs. 221-239. Hay trad. castellana de A. Barba, De cómo el estado de la milicia no es ageno de la religión christiana, Sevilla, Juan Cromberger, 1541 (B.N.M., R/208).

\_\_\_\_\_. Democrates secundus, ed. de A. Losada, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, C.S.I.C., 1984.

\_\_\_\_\_. Theophilus (1538), en Opera cum inedita, tum inedita, vol. IV, Madrid, 1780, págs. 375-414.

Servet, Miguel, Dialogorum de trinitate libri duo, Haguenau, 1532 (B.N.M., R/ 16273).

\_\_\_\_\_. Segunda parte de la Christianismi restitutio, Viena, 1533 (B.N.M., U/8793). Trad. castellana de L. Betes, introd. de A. Alcalá, Restitución del cristianismo, Madrid, F.U.E., 1980.

Sigea de Velasco, Luisa, Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata, ed. de M. Serrano y Sanz en Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, Madrid, 1905, vol. II, págs. 419-471; ed. bilingüe de Odette Sauvage, Dialogue de deux jeunes filles sur la vie de cour et la vie de retraite, Paris, P.U.F., 1970.

Sigüenza, Francisco de, Traslación de la Imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de Sanct Leandro y de los Cuerpos Reales de la Real Capilla de la santa Yglesia de Sevilla, escripta en Diálogo (...) 1579 (B.N.M., Ms. 8809).

Sosa, Francisco de, Endecálogo, contra Antoniana Margarita, Medina del Campo, Matheo del Canto, 1556 (B.M.P., 1889).

Soto, fray Domingo de, Summa de la Doctrina Christiana, ed. junto al Enchiridión de Diego Jiménez Arias, Amberes, Martín Nucio, 1554 (B.N.M., R/7917).

Soto, fray Pedro de, Compendium doctrinar catholicae, in usum plebis Christiane recte instituendae, 1549; reed. sin datos de editorial, 1554 (B.N.M., R/33967).

Suárez de Chaves, Lorenzo, Diálogos de varias cuestiones en diálogos y metros castellanos sobre diversas materias, con un romance al cabo del día final del juicio y de sus señales, Alcalá, Juan Gracián, 1577.

Tapia de Aldana, Diego, Dialogus de triplice bono et vera hominis nobilitate, Salamanca, Cornelio Bonardo, 1588 (B.N.M., R/30388).

Tolosa, fray Juan de, Discursos predicables, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1589 (B.N.M., R/30085); la misma obra se edita con el título de Aranjuez del alma a modo de Diálogos, en el qual se contienen graves y diferentes materias para todos los estados y en particular se tratan las que se suelen predicar en Adviento, Navidad, Circuncisión, Reyes y Presentación de nuestra Señora, impresso en el monasterio de los Agustinos de Zaragoza por Lorenço y Diego de Robles hermanos, impressores del reyno de Aragón y de la Universidad, 1589 (B.P.M., III/4950).

Toro, Luis de, De febris epidemicae et novae quae latine punticularis, vulgo tabardillo, et Pintas dicitur, natura, cognitione, et medela, Burgos, Felipe Junta, 1574 (B.N.M., R/30325); trad. castellana de Luis Muñoyerro, De la fiebre epidémica y nueva, en latin punticular, vulgarmente tabardillo y pintas, vol. XIII de la Biblioteca Clásica de la Medicina Española, Madrid, 1941.

Torquemada, Antonio de, Tratado llamado Manual de escribientes, 1552; Madrid, ed. de M.<sup>a</sup> Josefa de Zamora y A. Zamora Vicente, Anejo XXI del B.R.A.E., 1970.

Colloquios satiricos con un colloquiuo pastoril y gracioso al cabo dellos, Mondoffedo, Agustin de Paz, 1553; Bilbao, Mathias Mares, 1584; Madrid, en Origenes de la novela, II, N.B.A.E., vol. VII, ed. de Menéndez Pelayo, 1907 y 1931.

Jardin de flores curiosas en que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia y geographia con otras cosas curiosas y apacibles, Salamanca, J. Baptista de Terranova, 1570; Zaragoza, Viuda de Bartholomé de Nàgera, 1571; Lérida, Pedro Robles y Juan de Villanueva, 1573; Amberes, Juan Corderio, 1575; Salamanca, Terranova y Neyla, 1577; Medina del Campo, Francisco del Canto, 1587; Medina del Campo, Christóbal Lasso Vaca, 1599; Amberes, Martin Nucio, 1599; Madrid, ed. y pról. de Agustin G. de Amezúa, 1943 (Sociedad de Bibliófilos Españoles); ed. facsimil, Valencia, Castalia, 1955; ed. de G. Allegra, Madrid, Castalia, 1983.

Traducción italiana: Vinegia, 1590; Venecia, 1597, 1612, 1620.

Traducción francesa: Lyon, Jena Béraud, 1579; Lyon, Antoine de Harsy, 1582; Paris, Philippe Brachonier, 1583; Rouen, Romain de Beauvais, 1610; Rouen, Jean Roger, 1625.

Traducción inglesa: Londres, 1600 y 1618.

Urrea, Jerónimo Jiménez de, Diálogo de la verdadera honrra militar que tracta cómo se ha de conformar la Honra con la conscientia, Venecia, Juan Grifo, 1566 (B.N.M., R/4877); Madrid, Francisco Sánchez, 1575; Zaragoza, Diego Dormer, 1642; Zaragoza, Juan de Ibar, 1661; ed. crítica de P. Geneste, Paris, 1973.

Traducción italiana: Venecia, gli heredi di Marchio Sessa, 1569.

Traducción francesa: Paris, Thomas Pérrier, 1585.

Valdés, Alfonso de, Diálogo de las cosas ocurridas en Roma (Lactancio) (¿1529?) y Diálogo de Mercurio y Carón (¿1529?). Los dos diálogos tienen seis ediciones en español, la primera de 1529, sin más datos, y cuatro más en el siglo XVI, siendo la sexta de 1850. Se edita por separado el Lactancio en Paris en 1586. En italiano son siete las ediciones, la primera en 1546, cinco más probablemente antes de 1550, y todas antes del fin del siglo XVI. En inglés, Lactancio en 1590 y extractos de los dos diálogos en 1860-1865. En

alemán Mercurio, 1609, 1613, 1643 y 1714. Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, ed. de J.F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1928 (4.<sup>a</sup> ed. 1969, Clásicos Castellanos N.º 89), reed. Madrid, Espasa-Calpe, 1956. Diálogo de Mercurio y Carón, ed. de J.F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1929 (5.<sup>a</sup> ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1975).

Valdés, Francisco de, Diálogo militar (...) en el cual se trata del oficio del Sargento mayor, Madrid, Pedro Cosin, 1578 (B.N.M., R/36470). Se reedita con el título de Espejo y Deciplina militar, en el qual se trata del officio del Sargento mayor, Madrid, Pedro Madrigal, 1590; Madrid, Guillermo Droy, 1591; Bruselas, Roger Velpius, 1596 (dedicación fechada 1571); ed. de Francisco Manuel de Melo, Política militar, Madrid, Atlas, 1944, Col. Cisneros N.º 81. Existe una copia temprana del diálogo, sin nombre de autor, Coloquio familiar y militar entre Londoño y Vargas. En el Breve compendio del Arte Militar compuesto por don Sancho de Londoño (...) Por orden del exmo. señor duque de Alva en los estados de Flandes. Año 1568 (B.A.H., 9/488, fols. 51r-87v).

Traducción inglesa: Londres, John Wolfe, 1590.

Traducción italiana: Venecia, Cornelio Arrivabene, 1598. Venecia, Evang. Duechino, 1626.

Valdés, Juan de, Diálogo de la lengua (¿1533?); ed. de G. Mayans y Siscar en Orígenes de la lengua española, vol. II, Madrid, Juan de Zúñiga, 1737; Madrid, 1860, 1873 y ed. parcial 1865; ed. y pról. de J. Moreno Villa, Madrid, Saturnino Calleja, 1919; ed. de J.F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1928 (6.<sup>a</sup> ed. 1976, Clásicos Castellanos N.º 86); ed. de J.M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1976.

\_\_\_\_\_. Diálogo de doctrina cristiana, Alcalá de Henares, 1529; ed. facsimil, introd, y notas de M. Bataillon, Coimbra, 1925; Diálogo de doctrina cristiana, nuevamente compuesto por un religioso impreso en 1529 en Alcalá de Henares y publicado nuevamente con motivo del cuarto centenario, Madrid, Librería Nacional y Extranjera, 1929; Diálogo de doctrina cristiana, con notas biográficas y críticas por B. Foster Stockwell, ed. La Aurora, Buenos Aires, Casa Unida de Publicaciones, México, 1946; Diálogo de doctrina christiana y el salterio traducido del hebreo en romance castellano, transcripción, introducción y notas de Domingo Ricart, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1964; Diálogo de doctrina cristiana, Madrid, E.N., 1979 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados N.º 25).

\_\_\_\_\_. Alfabeto cristiano (1546, trad. it.), ed. de B. Croce, Bari, Laterza, 1938.

Valverde Arrieta, Juan de, véase Arrieta, Juan de.

Vázquez, Pedro, véase Horozco, Sebastián de.

Viaje de Turquía (1557), ed. de Serrano y Sanz, N.B.A.E., vol. II, Madrid, 1905 (se le atribuye aquí la obra a Villalón); ed. y pról. de García Solalinde, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942; ed., pról. y notas de J. García Morales, Madrid, Aguilar, 1946; ed. de F. García Salinero, Madrid, Cátedra, 1980.

Villagarcía, fray Juan de, Diálogo llamado Cadena de oro (...) sirve para dar a entender aquellas cosas con que un hereje se pueda y deva volver a su Santa fe católica de Jesucristo (B.N.M., Ms. 10547). En la misma Biblioteca Nacional hay otra copia con el título de Diálogo entre dos christianos (conviene a saber) entre Juan y Antonio aprovecha para entender qué cosas pueden servir para hazer de un hereje Christiano, nóbrase cadena de oro (B.N.M., Ms. 10734, fols. 17r-210r).

Villagracia, Francisco de, Arte de bien confessar (...)  
saludable devoto diálogo entre un penitente y un  
confessor, Medina del Campo, Pedro de Castro, 1544  
 (B.N.M., R/8392). Reed. anónima con el título de  
Saludable y devoto diálogo entre un penitente y un  
confessor, Sevilla, Cristóbal Alvarez, 1550  
 (B.N.M., R/11167).

Villalón, Cristóbal de, El Scholástico, publicación  
 iniciada por Menéndez Pelayo en Soc. de Bibl.  
 Madrileños, vol V, Madrid, 1911. El segundo  
 volumen que había de incluir el final del texto  
 no fue publicado; ed. crítica y estudio por J. A.  
 Kerr, Madrid, C.S.I.C., 1967 (Clásicos Hisp.  
 serie III ed. crit. XIV).

\_\_\_\_\_. Ingeniosa comparación entre lo pasado y lo  
presente, Valladolid, Nicolás Tyerry, 1539; ed. y  
 pról. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Viuda e Hijos  
 de Tello, 1898 (Sociedad de Bibl. Esp. 33).

Vives, Juan Luis, Christi Jesu Triumphus (1520 ó 1521),  
 ed. de G. Mayans, en Opera Omnia, vol. VII,  
 Valencia, 1788, págs. 108-131.

\_\_\_\_\_. Aedes legum (1520 ó 1521), ed. de G. Mayans  
 en Opera Omnia, vol V, Valencia, 1784, págs.  
 483-493.

- \_\_\_\_\_. Sapientis inquisitio (1522), ed. de G. Mayans en Opera Omnia, vol IV, Valencia, 1783, págs. 22-30.
- \_\_\_\_\_. Veritas fucata (1523), ed. de G. Mayans en Opera Omnia, vol. II, Valencia, 1782, págs. 517-531.
- \_\_\_\_\_. De Europae dissidiis et bello turcico (1526), ed. de G. Mayans en Opera Omnia, vol. VI, Valencia, 1785, págs. 452-581.
- \_\_\_\_\_. Linguae latinae exercitatio (?1538?), ed. de G. Mayans en Opera Omnia, vol I, Valencia, 1782, págs. 283-408.
- \_\_\_\_\_. Libros 3 y 4 del De veritate fidei christianae (1543), ed. de G. Mayans en Opera Omnia, vol VIII, Valencia, 1790, págs. 247-482.

Nota: La abreviación B.N.M. se refiere a la Biblioteca Nacional de Madrid; B.N.P. a la Nacional de Paris; C.S.I.C. al Consejo Superior de Investigaciones Científicas; B.M.L.E. a la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial; B.M.P. a la Biblioteca Menéndez Pelayo.

De los diálogos ya desaparecidos, Gómez recoge el siguiente repertorio:

Aldana, Francisco de, Cyprigna, diálogo en prosa y verso (véase M. Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas, vol. I, pág. 529).

Arce, fray Diego de, Diálogo del pintor christiano, o sea de la verdad y adorno de las pinturas de las iglesias (Renales núm. 35).

Burgos, fray Pedro Alfonso de, Diálogos entre Christo y el Alma, Barcelona, Claudio Bornat, 1569 (Repertorio de Impresos Españoles Perdidos o Imaginarios, números 275 y 1 mil 411).

Diálogo de la Doctrina Christiana sobre la Santa Cruz, entre Ignacio, y Francisco, s.l: s.i., s.a. (R.I.E.P.I. número 2 mil 054).

Diálogo del Temeroso. Según B. Gallardo (Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, Madrid, 1863-1863, vol. II, pág. 1589a), se encontraba en la miscelánea manuscrita Papeles diversos (B.N.M., Ms. 6142).

Espinosa, Cristóbal, Alvaradiria, Diálogo de Artilleria, sacado de la experiencia que en quarenta años á osservado, Milán, 1584 (R.I.E.P.I., número 2 mil 402).

Espinosa, Juan de, Diálogo intitulado Micracanthos cuyos exemplos, assi de plantas y animales, como de Principes, Capitanes, Philósofos, y varones sanctos, y sus virtuosos hechos y notables dichos, son specialmente enderezados al hombre. El mismo Juan de Espinosa, en el Prólogo a su Diálogo en laude de las mujeres, nos dice haber escrito este citado diálogo, hoy desaparecido.

Flórez, Andrés, Diálogo de la Doctrina Christiana, Toledo, Juan de Ayala, 1549 (R.I.E.P.I., número 2 mil 690).

Francisco de Borja, San, Coloquuo spiritual de la pasión de nuestro señor Jesucristo, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1529 (R.I.E.P.I., número 2 mil 714).

Jorba, Francisco, Camino del buen Christiano, Valencia, Francisco Diaz Romano, 1533, incluido por P. Simón Diaz en su Bibliografía de la Literatura Hispánica, 14 vols., Madrid, C.S.I.C., 1950-1984, vol. XII núm. 2273.

Mal de Lara, Juan, comenta que "en Andalucía quedaron infinitos vocablos puros griegos, según mostraré en un diálogo que tengo hecho de nuestra lengua" (citado por A. Castro en "Juan Mal de Lara y su Filosofía vulgar", Hacia Cervantes, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Taurus, 1960, pág. 181).

Martin, Antonio, Tractado de Arithmética y Geometria muy util para todas las quantas y la mesura de las tierras (...) con un diálogo disputatorio compuesto por el mismo, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1544 (Renales número 300).

Maximiliano de San Andrés, fray, Alivio de caminantes para la otra vida y desauciados de la presente en forma de diálogo, anterior a 1597 (Renales número 305).

Melián, Domingo, Siete diálogos de filosofía natural y moral, Sevilla, s.i., 1517 (Renales número 354).

Monardes, Nicolás, el impresor de la Primera y segunda y tercera parte de la Historia medicinal comenta que éste había escrito dos diálogos que hoy se han perdido: "un diálogo de la quartana (...) y un Diálogo del pelegrino do se tratan cosas curiosas y varias de diversos estados" (citado por Renales, número 374).

Navarra, Pedro de, en el Prólogo a sus Diálogos de la eternidad del ánima afirma haber compuesto doscientos diálogos, de los cuales se han perdido al menos una serie de ellos titulados Cenas sorianas así como otros doce sobre "Todas las diversidades de herejias y errores e de los autores e defensores que an sido y son en este miserable Reyno" (véase la introd. de P.M. Cátedra a su ed. de los Diálogos de la diferencia del hablar al escrevir, Barcelona, Univ. Autónoma, 1985, pág. 29).

Pesquera, Gregorio de, Doctrina Christiana y espejo de bien vivir, Valladolid, S. Martinez, 1554 (Renales número 426).

Obras de Luciano de Samosata.

En la siguiente lista de las obras de Luciano de Samosata uso los nombres latinos por la uniformidad con que se conocen en esta lengua y conforme a Liddell-Scott-Jones.

Abdicatus  
Adversus indoctum  
Alexander  
Amores  
Anacharsis  
Apologia  
Asinus  
Astrologia  
Bacchus (Dionysos)  
Bis accusatus  
Calumniae non temere credendum  
Catapulus  
Charidemus  
Contemplantes  
Cynicus  
De Domo

De Luctu  
De Mercede Conductis  
De Morte Peregrinus  
De Sacrificiis  
De Saltatione  
De Syria Dea  
Dearum Iudicium  
Demosthenes Encomium  
Demonax  
Deorum Concilium  
Dialogi Deorum  
Dialogi marini  
Dialogi meretricii  
Dialogi Mortuorum  
Dipsades  
Electrum  
Epigrammata  
Eunuchus  
Fugitivi  
Gallus (Somnium)  
Halcyon  
Harmonides  
Hercules (Heracles)  
Hermotimus

Herodotus  
Hesiodus  
Hippias  
Icaromenippus  
Imagines  
Iudicium Vocalium  
Iuppiter confutatus  
Iuppiter tragoedus  
Lexiphanes  
Macrobii  
Muscae Encomium  
Navigium  
Necyomantia sive Menippus (Menippos)  
Nero  
Nigrinus  
Ocypus  
Parasitus  
Patriae Encomium  
Phalaris  
Philopatris  
Philopseudes  
Piscator  
Podagra  
Pro Imaginibus

Pro Lapsu  
Prometheus  
Prometheus es in Verbis  
Pseudologista  
Quomodo Historia conscribenda sit  
Rhetorum Praeceptor  
Saturnalia  
Scytha  
Soloecista  
Somnium sive Vita Luciani  
Symposium sive Lapithae  
Timon  
Toxaris  
Tyrannicida  
Verae Historiae  
Vitarum Auctio  
Zeuxis

Por consenso, las siguientes obras, diversamente atribuidas a Luciano o incluidas en colecciones bajo su nombre, son definitivamente espúreas:

Halcyon  
 Macrobiu  
 Nero  
 Ocypus  
 Philopatris

La autenticidad de las que siguen ha sido puesta en tela de juicio:

Asinus

El manejo de la lengua griega hace dudar que se trate de Luciano, aunque G. Anderson ("Studies in Lucian's Comic Fiction," Mnemosyne Suppl. 43, Leiden, 1976) crea ver la mano del samosatense. Véase también al respecto J.A. Hall, Lucian's Satire, New York, 1981, págs. 354-357.

Astrología

Parece al menos improbable que Luciano haya salido alguna vez a la defensa de la astrología como lo hace el autor de esta obra. Por esta razón nada más me inclino a creer que es espúrea, aunque a Hall le parezca auténtica (Lucian's Satire, págs. 381-388).

### Demosthenes Encomium

Otra vez, el manejo del griego, especialmente el vocabulario y lo rebuscado de la construcción sintáctica me inclinan a pensar que no es de Luciano. Así lo ve C.P. Jones (Culture and Society in Lucian, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1986, pág. 170), pero B. Baldwin ("The Authorship and Purpose of Lucian's Demosthenes Encomium," Antichthon 3 1969, págs. 54-62) y J.A. Hall (Lucian's Satire, págs. 324-331) la declaran auténtica.

### Epigrammata

No se pueden declarar todos espúreos, aunque tampoco se han de declarar todos auténticos. Acerca de la autenticidad de algunos véase B. Baldwin, "The Epigrams of Lucian," Phoenix 29 1975, págs. 311-335.

### Parasitus

El uso satírico de elementos platónicos nos inclina a pensar en Luciano como autor, pero el lenguaje no es de estilo lucianesco. Anderson ("Motifs and Techniques in Lucian's De Parasitus," Phoenix 33 1979, págs. 59-66) y Hall (Lucian's Satire, págs. 331-339) no creen que sea espúrea.

Patriae Encomium

No están claras las razones por las cuales algunos críticos dudan de la autenticidad de Patriae Encomium. Me parece auténtica, y a este respecto véase J. Bompaire, Lucien écrivain: Imitation et création, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 190, Paris, 1958.

Podagra

Bompaire (Lucien écrivain, págs. 356-357) no la cree auténtica, pero sí Robertson (Essays and Studies Presented to William Ridgeway, Cambridge, 1914, págs. 180-185), Robert ("Pantomimen im griechischen Orient," Hermes 65 1930, págs. 106-122) y Weinrich (Epigrammstudien 1: Epigramm und Pantomimus. Akademie der Wissenschaften, Heidelberg, Philos.-Hist. Kl. Sitzungsberichte 1944-1948, 1). Me parece obviamente de Luciano.

Soloecista

Recordando que Erasmo recomendaba a Luciano por la claridad de su prosa, habría que descartar Soloecista del catálogo bibliográfico del samosatense. Así lo ve

Hall (Lucian's Satire, 298-307), aunque M.D. Macleod ("Av with the Future in Lucian and the Soloecist," Classical Quarterly 6 1956, págs. 102-111) la cree auténtica.

De Syria Dea

Aunque en un tiempo se creyó espúrea por ser inconsistente con la opinión que de la religión guardaba Luciano, hoy se ha llegado por consenso a considerarla auténtica. Véase Bompaire, (Lucien écrivain, págs. 646-653) y Hall (Lucian's Satire, págs. 374-381).

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. Negativ Dialektik. (Frankfort: Suhrkamp Verlag, 1966).
- Anderson, G. "Lucian and the Authorship of De Saltatione," en Greek, Roman and Byzantine Studies 18 (1977) 275-286.
- Aristóteles. Nicomachean Ethics. Trad. de W.D. Ross en The Works of Aristotle, vol IX, (Oxford: Oxford University Press, 1944), reimpreso en 1963.
- \_\_\_\_\_. Rhetorica. Trad. de W. Rhys Roberts en The Works of Aristotle, vol. XI, (Oxford: Clarendon Press, 1946), reimpreso en 1959.
- Artigas y Ferrando, Miguel. Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. (Santander: J. Martínez, 1930).
- Bataillon, Marcel. Erasmus y España. (México: Fondo de Cultura Económica, 1982).

Beardsley, Theodore. Hispano-Classical translations printed between 1482 and 1699. (Pittsburgh: Duquesne Univ. Press, 1970).

Boehmer, Eduard. Spanish Reformers of Two Centuries, from 1520. Their lives and writings. (Estrasburgo-Londres: Trübner, 1874-1904), 3 vols.

Caro Baroja, J. Vidas mágicas e Inquisición, (Madrid: Taurus, 1967), 2 vols.

El Crótalon. Ed. de Asunción Rallo, (Madrid: Catedra, 1982).

Chevalier, Maxime. L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux" (Burdeos: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux, 1966).

Descartes, René. Discourse de la Méthode. (Paris: J. Vrin, 1947).

Diálogo de las transformaciones de Pitágoras. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol 7).

Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio. (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 36).

Erasmus. El Enquiridión. Ed. de Dámaso Alonso, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971).

\_\_\_\_\_. Erasmi opuscula, a Supplement to the Opera Omnia. Ed. de Wallace K. Ferguson, (La Haya: Martinus Nijhoff, 1933).

\_\_\_\_\_. Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterdami. (Amsterdam: North Holland Publishing Co., 1969).

\_\_\_\_\_. Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterdami. (Leiden: Pieter Vander Aa, 1703-1706).

Estienne, Robert. Thesavrvs Lingvae latinae aurei Romanae eloquentiae seculi, in foro, & extra forum, penvs atque promptvarivm. Omnes voces, recteq; loquendi formvlas, ex puriss. scriptoribus petitas, multò quàm antehac vnquam comprehendens. (Basilea: Froben, 1576-1578). (Library of Congress, q473 Es8t).

Ferreras, Jaqueline. Les dialogues espagnols de XVI<sup>e</sup> siècle ou l'expression litteraire d'une nouvelle conscience. Tesis de doctorado, Universidad de Burdeos, 1982. (Paris: Didier, 1985).

Fez, Carmen de. La estructura barroca de "El siglo pitagórico", (Madrid: Cupsa, 1978).

- Fradejas, José. "Tres notas acerca del Crótalon", Revista de Literatura, 9, 1956.
- Frye, Northrop. The Anatomy of Criticism: Four Essays. (Princeton: Princeton University Press, 1957).
- Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. (New York: Seabury Press, 1975). Trad. de G. Barden y J. Cumming.
- Gómez, Jesús. El diálogo en el Renacimiento español. (Madrid: Cátedra, 1988).
- Goodenough, Ward H. "Cultural Anthropology and Linguistics." en Dell Hymes, Language in Culture and Society. (New York: Harper & Row, 1964).
- Green, Otis H. "Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola", Hispanic Review, 3 (1935), págs. 275-294.
- Grice, H.P. "Utterer's Meaning, Sentence-Meaning, and Word-Meaning." Foundations of Language, 4 (1968), págs. 1-18.
- Hillerbrand, Hans J. Erasmus and his Age. Selected Letters of Desiderius Erasmus. (New York: Harper & Row, 1970).

- Howell, Stanley E. The Use of Lucian by the Author of "El Cróton". Tesis de doctorado de Ohio State University, 1948.
- Huizinga, J. Erasmus and the Age of Reformation. (New York: Harper & Row, 1957).
- Hymes, Dell. Language and Culture in Society. (New York: Harper & Row, 1964).
- Icaza, Francisco A. de. Supercherias y errores cervantinos. (Madrid: Renacimiento, 1917).
- Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1965).
- Jarava, Juan de. Problemas o preguntas problemáticas ansi del amor como naturales acerca del vino bueltas nuevamente de latin en lengua castellana y compiladas de muchos y graves autores y un Diálogo de Luciano que se dice Icaro Menipo o Menipo el Bolador, más un Diálogo del Viejo y del Mancebo que disputan del amor y un Colloquio de la Moxca y de la Hormiga. 1544; reedición en Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1546. (Biblioteca Nacional de Madrid, R/11096).
- Jones, C. P. Culture and Society in Lucian. (Cambridge: Harvard University Press: 1986).

- Kant, I. The Critique of Judgement: Part I, Critique of Aesthetic Judgement. Trad. de James Creed Meredith, (Oxford: Clarendon Press, 1952).
- Kincaid, J. Cristóbal de Villalón. (New York: Twayne Publishers, 1973).
- Lane, Robert E. The Liberties of Wit: Humanism, Criticism and the Civic Mind. (New Haven: Yale University Press, 1961).
- Lázaro Carreter, Fernando. El Lazarillo de Tormes en la picaresca. (Barcelona: Ariel, 1983).
- Leonardo de Argensola, Bartolomé. Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Ed. del Conde de la Viñaza, (Madrid: 1889), 2 vols.
- Liddell and Scott. Greek-English Lexicon. (Oxford: The Clarendon Press, 1925-1940).
- Locke, John. An Essay Concerning Human Understanding. Ed. de Alexander Campbell Fraser, (Oxford: The Clarendon Press, 1894). 2 vols.
- Lotman, Jurij M. The Structure of the Artistic Text (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1977), trad. de Ronald Vroon.

Luciano de Samosata. Obras completas. Ed. de Loeb Classical Library. (Cambridge: Harvard University Press, 1960).

\_\_\_\_\_. The Works of Lucian of Samosata. Trad. de H. W. Fowler y F. G. Fowler, (Oxford: The Clarendon Press, 1904), reimpresso en 1949.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la novela. (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943).

\_\_\_\_\_. Historia de los heterodoxos españoles. (Madrid: Victoriano Suárez, 1911-1932). 2<sup>a</sup> ed., 7 vols.

Merrill, Elizabeth. The Dialogue in English Literature. (New Haven: Yale University Press, 1911).

Mexía, Pero. Diálogos o Coloquios. Ed. de M. L. Mulroney, (Iowa: Univ. of Iowa Press, 1930).

Morby, Edwin S. "Orlando Furioso y El Crótalon." Revista de Filología Española, 22, 1935.

Morón Arroyo, Ciriaco. "Sobre el diálogo y sus funciones literarias." Hispanic Review, vol. 41, 1973.

Morreale, Margherita. "Imitación de Luciano y sátira social en el Cuarto Canto de El Cróton", Bulletin Hispanique, 53, 1951, no. 3, 301-317.

\_\_\_\_\_. "Luciano y las invectivas antiescolásticas en El Scholástico y en El Cróton", Bulletin Hispanique, 54, 1952, 370-385.

\_\_\_\_\_. "Luciano y El Cróton. La visión del más allá", Bulletin Hispanique, 56, 1954, 388-395.

Murillo, A. "Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español." Revista de la Universidad de Buenos Aires, quinta época, año IV, I, 1959.

Nichols, Francis Morgan. The Epistles of Erasmus. (New York: Russell & Russell, 1962).

Paulson, Ronald. The Fictions of Satire. (Baltimore: Johns Hopkins, 1967).

Pico della Mirandola. "De genere dicendi philosophorum", en E. Garin, Prosatori Latini del Quattrocento. (Nápoles: R. Ricciardi, 1952).

Platón. Gorgias. Ed. de E. R. Dodds, (Oxford: The Clarendon Press, 1959).

- Plutarco. Moralia. Ed. de H. Cherniss y W. C. Helmbold, (Londres: Harvard Univ. Press, 1968).
- Poliziano. "Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis", en Opera Omnia, (Basilea: Nikolaus Bischoff Jr., 1553), reproducción y edición de I Maier, Turin, 1970-1971, 3 vols.
- Popper, Karl W. Theorie und Realität, ausgewählte Aufsätze zur wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften. Edición compilada por Hans Albert, (Tübingen: Mohr, 1964).
- Quintiliano. Institutiones oratoriae. Latin con traducción inglesa de H. E. Butler, en Loeb Classical Library, (Cambridge: Harvard University Press, 1953).
- Rallo, Asunción. Edición crítica de El Crótonon. (Madrid: Catedra, 1982).
- Robert, L. "Pantomimen im griechischen Orient," en Hermes 65 (1930).
- Robertson, D. S. "The Authenticity and Date of Lucian's De Saltatione," en Essays and Studies Presented to William Ridgeway. (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1914).

Robinson, Christopher. Lucian and his Influence in Europe. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979).

\_\_\_\_\_. Intro. a la Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterdami. (Amsterdam: North Holland Publishing Co., 1969).

Screech, M. A. Ectasy and the Praise of Folly. (Londres: Duckworth, 1980).

Searle, John R. Foundations of Illocutionary Logic. (Londres: Cambridge Univ. Press, 1985).

Sharp, John M. A Study of "El Crótalon": Its Sources, its Ideology, and the Problem of its Authorship. tesis de doctorado, Universidad de Chicago, 1949.

Sosa, Francisco de. Endecálogo contra "Antoniana Margarita". (Medina del Campo: Matheo del Canto, 1556). (Biblioteca Menéndez Pelayo, 1889).

Thompson, Craig. Ten Colloquies of Erasmus. (New York: Liberal Arts Press, 1957).

Torquemada, Antonio de. Colloquios satiricos con un colloquio pastoril y gracioso al cabo dellos. En Origenes de la novela, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. VII, ed. de Menéndez y Pelayo, Madrid, 1931.

Valdés, Alfonso de. Diálogo de las cosas ocurridas en Roma. Ed. de J. F. Montesinos, (Madrid: Espasa Calpe, 1928). 4<sup>a</sup> ed. en 1969, Clásicos Castellanos no. 89.

\_\_\_\_\_. Diálogo de Mercurio y Carón. Ed. de J. F. Montesinos, (Madrid: Espasa Calpe, 1929). 5<sup>a</sup> ed. en 1969, Clásicos Castellanos no. 96.

Valla, Lorenzo. Collatio Novi Testamenti. Ed. de A. Perosa, (Florencia: Sansoni, 1970).

\_\_\_\_\_. Opera Omnia. (Basilea: H. Petrum, 1540). (Library of Congress Microfilm: FILM 4298 Ac Roll 18).

\_\_\_\_\_. De vero falsoque bono. Ed. de M. P. Lorch, (Bari: Adriatica, 1970), intro. en inglés, texto en latin.

Vian Herrero, Ana. "El Cróton: El texto y sus sentidos." Nueva Revista de Filología Hispánica, 33 (2) (1984): 451-483.

\_\_\_\_\_. "El Diálogo de las transformaciones y el enigma de su autoría," Dicenda 3 (1984).

\_\_\_\_\_. "Diálogo y forma narrativa en El Crótalon." Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

\_\_\_\_\_. "La Batracomiomaquia y El Crótalon: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía", 1616, 4, 1981, 145-162 (anuario de la S.E.L.G. y C.)

\_\_\_\_\_. "El Diálogo de las transformaciones: hallazgo y descripción del manuscrito", Criticòn (Toulouse) 31, 1985, 143-152.

Victorio, Juan. El amor y el erotismo en la literatura medieval. (Madrid: Editora Nacional, 1983).

Villalón, Cristóbal de. El Scholástico. Ed. crítica de J. A. Kerr en Clásicos Hispánicos. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967), 2 vols.

Vives Coll, Antonio. Luciano de Samosata en España. 1500-1700. (Valladolid: Sever Cuesta, 1959).

- Wardropper, Bruce W. "La Eutrapelia en las Novelas ejemplares de Cervantes", en Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, 25-30 de agosto de 1980. Publ. por Giuseppe Bellini (Roma: Bulzoni, 1982, t. I, págs. 153-169).
- Willer, Judith. The Social Determination of Knowledge. (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971).
- Wimsatt, W. K. "History and Criticism: A Problematic Relationship." en The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. (Lexington: University of Kentucky Press, 1954).
- Zappala, Michael. "Luciano español." en Nueva Revista de Filología Hispánica, 31 1984.