

APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE LA SÁTIRA EN EL SIGLO XVII

Antonio Pérez Lasheras
Universidad de Zaragoza

La sátira, en los siglos XVI y XVII, como el resto de las categorías y de los géneros literarios — al menos en su concepción teórica —, trata de adaptarse a la tradición greco-latina recuperada o descrita, fundiéndose en esa tradición con los rasgos de cultura que conformaban la esencia de la verdadera *humanitas* y dando sentido así al auténtico *renacer* de la cultura y del espíritu; de esta forma, la concepción que de la sátira se tenía se acerca — o trata de acercarse — a la de los romanos.

Quizá, donde mejor se refleja la cristalización de los conceptos satíricos sea en los diccionarios, ya que pretenden ser un compendio del saber en un momento cultural determinado. En cuanto a la sátira, los repertorios léxicos de los siglos XVI y XVII muestran claramente este fenómeno. Así Antonio de Nebrija, en su *Vocabulario español-latino* (B. 1493) la describe sucintamente como «género de obra poética».¹ Los diccionarios continuaron con definiciones semejantes, aunque mucho más completas; raramente, los ejemplos que se aducen siempre como autoridades son siempre de los poetas latinos clásicos. Véase el ejemplo del *Tesoro de la lengua castellana, o española*, de Covarrubias, donde leemos:

¹ *Vocabulario español-latino de ANTONIO DE NEBRIJA* (1493), ed. HERRERA, Madrid, E.A.R., 1969.

El concepto de la sátira en los Siglos de Oro combina la paulatina recepción de las teorías aristotélicas con la pervivencia residual de las teorías que la sustentaron durante la Edad Media. Al mismo tiempo, las prácticas satíricas se fueron tiñendo paulatinamente de elementos negativos, lo que obligó a la acepción de nuevas categorías literarias, como es la de literatura de burlas, después burlesca, que define una peculiar manera de entender el hecho literario que se corresponde con la visión del mundo dominante en España desde finales del siglo XVI.

La sátira, en los siglos XVI y XVII, como el resto de las categorías y de los géneros literarios —al menos en su concepción teórica—, trata de adaptarse a la tradición greco-latina recuperada o deseada, fundiéndose en esa tradición todos los rasgos de cultura que conformaban la esencia de la verdadera *humanitas* y dando sentido así al auténtico *renacer* de la cultura y del espíritu; de esta forma, la concepción que de la sátira se tenía se acerca —o trata de acercarse— a la de los romanos.

Quizá, donde mejor se refleje la cristalización de los conceptos culturales sea en los diccionarios, ya que pretenden ser un compendio del saber en un momento cultural determinado. En cuanto a la sátira, los repertorios léxicos de los siglos XVI y XVII muestran claramente este fenómeno. Así Antonio de Nebrija, en su *Vocabulario español-latino* (h. 1495) la describe sucintamente como «género de obra poética».¹ Los diccionarios continuaron con definiciones semejantes, aunque mucho más completas; curiosamente, los ejemplos que se aducen siempre como autoridades son siempre de los poetas latinos clásicos. Valga el ejemplo del *Tesoro de la lengua castellana, o española*, de Covarrubias, donde leemos:

¹ *Vocabulario español-latino de Elio Antonio de Nebrija* (1495?), ed. facsímil, Madrid, RAE, 1989.

SÁTIRA. Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios, y desórdenes de los hombres, y poetas satíricos, los que escrivieron el tal verso, como Lucidio, Horacio, Juvenal...

SATÍRICO. El que escriue sátiras, o tiene costumbre de dezir mal.²

Los puntos tratados pueden servirnos de guía y de resumen de las teorías que, sobre la sátira, se dieron en el Siglo de Oro. Recordemos que Covarrubias tenía perfecto conocimiento de las teorías aristotélicas, como demuestra su definición de **drama** como «representación fabulosa de comedia o tragedia» que difícilmente podría haberse realizado antes del conocimiento del capítulo III de la *Poética* del Estagirita.³ De entre las novedades que encontramos en la definición de Covarrubias hay una importante que no ha sido tenida en consideración por la crítica. Me refiero a ciertas connotaciones negativas que podemos observar en sus palabras, por cuanto la sátira, a partir de finales del siglo XVI, adquiere la acepción de ‘murmuración’ y, por consiguiente, pasa a ser considerada como algo negativo, en un proceso que iremos viendo en los comentarios de Luis Alfonso de Carvallo y de Francisco de Cascales, entre otros. De ahí que *satírico* cobre la acepción de «decir mal» o maldecir.

En cuanto a la concepción de los géneros poéticos durante el siglo XVI, hay que considerar que es esta centuria la que verá la plena adaptación de las teorías aristotélicas e, incluso, su superación, en un proceso que afectará a la concepción misma de la literatura. La división aristotélica en dos grandes bloques (poesía dramática y poesía narrativa) será sustituido paulatinamente por una clasificación tripartita, añadiendo a la división anterior la poesía lírica, pero la clasificación se basa especialmente en la forma en que se ejerce la imitación, es decir, en la intervención o no de un narrador (la poesía dramática sería aquella en la que no interviene el poeta, la lírica era la expresión de su yo, y la épica una especie mixta). De acuerdo con esta clasificación moderna (que en España tiene su plasmación en Cascales), se distinguirá una sátira poética y otra dramática o escénica. En otros casos, habrá dudas clasificatorias.

² Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco...* (Madrid, Luis Sánchez, M.DC.XI), Madrid, Turner, 1979. Manejo también la ed. facsímil, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1927.

³ Margarete NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, p. 45.

Por otra parte, habría que delimitar las puertas de entrada de los textos que sustentaron la división de la poesía en la literatura medieval. Las obras del siglo XV, como es bien sabido, se difundieron a lo largo de la siguiente centuria con bastante regularidad, pero todavía podemos observar otras puertas de entrada, por ejemplo, de las teorías de Diomedes. Así José Badio, en sus comentarios a la poesía de Horacio y en *Prenotementa* al teatro de Terencio, se sirve de la clasificación de Diomedes, y en esta última obra se basó Torres Naharro para desarrollar su teoría sobre la comedia en el «Prohemio» a su *Propalladia* (Nápoles, 1517). Y así podríamos seguir con El Pinciano y, más tarde, con Carvallo.⁴ Conviene recordar que Terencio era autor muy utilizado para las clases de retórica, por lo que tanto sus obras como los comentarios a las mismas fueron muy difundidos en las universidades españolas; fue por lo tanto una fuente de penetración indirecta de las teorías de Diomedes.

El Renacimiento es —como bien sabemos— un movimiento cultural internacional, pero que está íntimamente unido a las aspiraciones de reivindicación nacional de cada estado. De esta aparente contradicción, surgen algunas de las características y peculiaridades de la sátira, como veremos. Por un lado, existe una coincidencia en los aspectos que configuran su definición, sobre todo en las primeras tentativas de ajustar su concepción a la de los teóricos latinos; por otro, sin embargo, encontraremos en cada país, conforme avanzamos en la maduración del humanismo, un intento de consolidar una definición propia y específica de cada cultura que la diferencie del resto de las culturas con similares pretensiones.

La palabra *burla* no constituye un vocablo autóctono, sino que es un italianismo introducido en nuestra lengua en el siglo XIV (aparece ya en el *Libro de Buen Amor*) y que se asienta plenamente a principios del siglo XVI (véase el *Cancionero de obras de burlas, provocantes a risa*, publicado junto al *Cancionero General* de Hernando del Castillo —1511— y, de forma autónoma, en 1519).⁵

La sustitución del vocablo *sátira* por otros no es casual, sino consecuencia de un paulatino desgaste del término y de una evolución negativa

⁴ *Ibidem*, p. 46. TERCENCIO, *Comoediae*, con los comentarios de Donato y Juan CALPURNIO, Treviso, 1477, Venecia, 1491, entre otras. José BADIO ASCENSIO, *Terentius cum Commento...*, París, 1512. Vide H. J. WEBBER, «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Prerennaissance Spain», en *Hispanic Review*, 24, 3 (1956), pp. 191-206.

⁵ Margerite MORREALE, «Cortegiano faceto y burlas cortesanias. Expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa», en *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1959, t. I, pp. 57-83, y Monique JOLY, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIè-XVIIè siècle)*, Lille-Toulouse, Université de Lille III-Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp. 22-28; 41-42; 69-70.

del mismo, aunque tenemos que reconocer que corresponde al intento de «nacionalizar» el fenómeno literario que llamamos, de forma genérica, sátira, tal como ocurrirá en otros países. Por otra parte, podríamos aventurar algunas concausas de tipo ideológico al analizar la evolución de su concepción; causas que, en todo caso, coinciden con los cansabidos y manidos cambios producidos en la visión del mundo, la cultura y la literatura de estos años.⁶

Todo este fenómeno puede ser rastreado con facilidad en las retóricas y poéticas del Siglo de Oro, aunque, en su mayoría, se limitan a proseguir la tradicional clasificación de las preceptivas latinas, porque, también en este sentido, la *latinitas* concedía la *humanitas*. La repetición de las teorías de los preceptistas neoaristotélicos italianos es la norma, sobre todo Castelvetro, Minturno y Escaligero. Existe, sin embargo, una evolución clara y paralela a la de otros géneros y categorías literarios en el paso del siglo XVI al XVII.⁷

Las poéticas españolas modernas comienzan en 1580 con la aparición de dos grandes obras: las *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, de Fernando de Herrera (Sevilla, 1580) y el *Arte poética en romance castellano*, de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá de Henares, 1580), aunque ésta última se limita a ser un simple catálogo de métrica castellana.⁸ Curiosamente, estas primeras poéticas españolas se encuentran a remolque de la poesía, ya que intentan explicar el fenómeno poético producido en los años anteriores, a pesar de concebirla de manera apriorística. Los últimos años del siglo XVI son especialmente ricos en este tipo de obras: Juan Díaz de Rengifo publica su *Arte poética castellana* (Salamanca, 1592); Jerónimo de Mondragón saca a la luz su perdida *Arte para componer en metro castellano* (Zaragoza, 1593), y, ya en el filo del nuevo siglo, Alonso López Pinciano su *Philosophía Antigua Poética* (Madrid, 1596). El siglo XVII, continúa con esta tendencia: el *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo (Medina del Campo, 1602), Juan de la Cueva, con su *Ejemplar poético*, de 1606, Francisco Cascales y sus *Tablas poéticas* (Murcia, 1617, pero terminadas en 1604), para finalizar con la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián (Huesca, 1648, en su versión definitiva), sin contar con otras menos generales, como el *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor, el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui (Madrid, 1623), el *Primus Calamus* de

⁶ Vide José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, 2.^a ed.

⁷ C. George PEALE, «La sátira y sus principios organizadores», *Prohemio*, IV, 1-2 (1973), pp. 189-210, p. 189. Pero recordemos, una vez más, que éstos, a su vez, imitaban a DIOMEDES y SAN ISIDORO sin citarlos la mayor parte de las veces.

⁸ Miguel SÁNCHEZ DE LIMA, *Arte poética en romance castellano* (1580), Madrid, CSIC, 1944, ed. de Rafael de BALBÍN LUCAS.

Juan Caramuel (1668), o los textos de la polémica en torno a la poesía gongorina o sobre la licitud del teatro.⁹

Uno de los primeros autores de los Siglos de Oro que ha intentado acercarse a la sátira y ofrecer una definición crítica y satisfactoria de la misma, aunque sea de forma extremadamente breve, es el poeta sevillano Fernando de Herrera, quien cuestiona alguno de los principios fundamentales de la concepción de la sátira entre los romanos, comenzando por la reivindicación de su invención. Veamos:

...no fue invención de los Latinos la sátira, porque los Griegos la començaron, i pusieron en perfección; pero después los Romanos la sacaron i compusieron fuera de los teatros. Escalígero contra la opinión de todos los gramáticos quiere, que traya el apellido de los Sátiros. Fue principe della en lengua Latina Iuvenal, porque es agudíssimo, i mui festivo i sentencioso i gravíssimo reprehensor de vicios.¹⁰

El hecho de que, desde finales del siglo XVI, se reivindique a Juvenal como modelo de autor satírico nos indica un cambio en la valoración de esta categoría literaria, que implica una apreciación positiva de los elementos cómicos que van anexos a la sátira juvenalesca, que se podría adscribir a la que, a partir de estos años, podríamos denominar como literatura burlesca.

Por otra parte hay que tener en cuenta que Herrera diferencia la sátira dramática de la poética y que su apuesta va encaminada a la última. Seguidor de la doctrina literaria de Quintiliano, el comentarista de Garcilaso plantea toda una teoría de la erudición poética y puede considerarse como el puente teórico entre la poesía renacentista de corte italianizante y la llamada «nueva poesía», representada por Góngora. Téngase en cuenta, por otra parte, que este año de 1580 fue el de la iniciación poética del cordobés.¹¹

⁹ Tengo noticia de un texto dedicado a la sátira en el primer cuarto del siglo XVI y del que no conozco más que su título y su autor. Se trata de Juan Britanicus y se titula, sintomáticamente, *Qui sit satyra?* No he podido localizar este libro, pero sería curioso observar su influencia en las teorías de la segunda mitad del siglo XVI. Lo lógico sería pensar que esta obra se circunscribe todavía en la órbita de pensamiento medieval, dado que su año de publicación (1521) es anterior a la influencia del petrarquismo —y con él del pleno Renacimiento— en la Literatura Española. La importancia de este texto puede deducirse por el hecho de que hubiera una segunda edición en 1525. Johannes BRITANICUS, *Qui sit satyra* (Alcalá de Henares, 1521, 1525), descripción en Julián MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares*, Madrid, Arco Libros, 1991, ítem 96, 163. Debo esta información a la profesora M.^a Carmen MARÍN, a quien, desde aquí, agradezco el dato.

¹⁰ Fernando de HERRERA, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facsímil de A. GALLEGO MORELL, Madrid, CSIC, Clásicos Hispánicos, 1973, p. 358.

¹¹ Véase José María MICÓ, «Góngora a los diecinueve años», en *La fragua de las Soledades*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 13-32, y mi artículo «De máscaras y amores (La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)», en *Tropelías*, 2 (1991), pp. 129-143.

Juan Díaz Rengifo (pseudónimo del jesuita Diego García Rengifo), no habla en ningún momento de la sátira en su *Arte Poética Española* (1592), aunque en las tres ediciones de su obra aparecidas en el siglo XVIII se dice que la sátira

Es un poema que se ordena a la debida corrección, y reprehensión de los vicios y los defectos [...] Debe el Poeta adornarla (para suavizar, y templar la aspereza de la reprehensión) con dichos y sentencias agudas y graciosas.¹²

Prosigue, pues, la visión clásica, pero no corresponde a la verdadera intención del autor.

Más clásico en el sentido y concepción de la sátira que Fernando de Herrera es el médico y helenista Alonso López Pinciano, quien, en su *Philosophia Antigua Poética* (publicada en 1596), considera que la sátira es «historia de los vicios presentes, de hombres viles y infames», y que tiene por objetivo primordial ayudar a que los hombres sean

ayuntados del vicio con el castigo de la nota y afrenta. Será, pues, la sátira un razonamiento malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres. Fueron Lucidio, Horacio y Persio los más diestros en esta parte.

López Pinciano clasifica a la sátira como una de las seis especies menores y la hace depender de la comedia, de la cual se diferencia en que mientras la comedia «mira más a la económica», la sátira lo hace a la ética;¹³ y en el modo de reprehender, pues mientras el satírico puro «reprehende con seueridad y acerbidad más o menos», el cómico lo hace «del todo escarnecimiento y burlando, y, finalmente, es una reprehensión la cómica llena de passatiempo y risa».¹⁴ Por lo tanto, la sátira —dice El Pinciano— pertenece, junto a la pastoral, la elegía, el epígrama y el mimo, a las especies menores, frente a las cuatro especies principales: tragedia, heroica, comedia y ditrambo.¹⁵ Más adelante,

¹² Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte Poética Española* (1592). Estas palabras son recogidas por Ignacio ARELLANO (*Poesía satírica burlesca de Quevedo: Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, EUNSA, 1984, p. 23) y corresponden a la edición realizada en Barcelona, por José María MARTÍ, 1759 (cap. 99, «De la sátira», p. 149). Manejo la reproducción facsímil realizada por Antonio MARTÍ ALANIS sobre la edición de Madrid, por Juan de la Cuesta, en 1606 (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977), y un ejemplar de la edición adulterada de 1759. El *Arte Poética* de Juan DÍAZ RENGIFO tuvo numerosas ediciones (1592, 1606, 1628, 1703, 1726, 1759). Desde 1703, las ediciones del *Arte poética* de RENGIFO fueron preparadas por Joseph VICENS, que fue agrandando la obra con numerosas adiciones, no siempre meritorias ni coherentes con el espíritu de la obra. Así, por ejemplo, la definición de la sátira. Véase A. MARTÍ, ed. cit., p. 416.

¹³ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética* (1596), Madrid, CSIC, 1973, ed. de Alfredo Carballo Picazo, 3 tomos, t. III, epíst. XII, pp. 233-241.

¹⁴ *Ibidem*, III, pp. 237 y 238.

¹⁵ *Ibidem*, III, pp. 232-233.

comenta que «la sátira dio principio a la comedia».¹⁶ Finalmente, me parece importante reseñar que, para el Pinciano, la risa es inherente a la comedia y recomendable, aunque no imprescindible, en la sátira.¹⁷ Como podemos observar, su concepto sobre la sátira es más conservador que el de Herrera. Esta tónica es muy peculiar de estas décadas de nuestra literatura, ya que en ellas se comienza a gestar las modificaciones y la hibridaciones propias de los que denominamos barroco. Importantes son también sus comentarios sobre la risa, de manera que parece tener en consideración las diferencias anteriormente mencionadas entre la sátira dramática y la poética, ya que parece colegirse una clara preferencia por la sátira moralizante. El Pinciano divide en cuatro las especies mayores de la poesía, pero diferencia el carácter activo de la tragedia y la comedia, procedente sin duda de Diomedes, y discute la división tripartita.¹⁸

Pinciano construyó «un sistema original y de una amplitud muy superior a la de sus modelos, lo que le convierte en uno de los primeros teorizadores de la estética literaria en la Europa del Renacimiento» y fue el «creador de la filosofía literaria en la España del siglo XVI».¹⁹ La influencia de sus ideas estéticas fue considerable, especialmente en lo que se refiere a los conceptos de la *imitatio* y de la verosimilitud, que llegan a constituir la base de la teoría de la novela cervantina.²⁰ Puede, por lo tanto, considerarse a este vallisoletano como el creador de la primera poética, concebida como todo un ideario filosófico para la literatura; es decir, casi como una estética en sentido moderno, ya que amplía enormemente el campo de la discusión crítica en todo lo referente al arte y no se limita al mero repertorio métrico.

Al filo del siglo XVII, en 1599, Villén de Biedma, traductor y comentador de Horacio (Granada, 1599), analiza también del carácter y la función de la sátira. Su origen lo considera en la inclusión de «sátiras» en el teatro griego antiguo, a manera de intermedios (*para acomodarlos en los lugares que nosotros usamos los entremeses*), aunque la cree censurable por ser una forma de murmuración. Defiende, sin embargo, las sátiras horacianas, por ser, como él las denominó, *sermones*, marcando así distancias con Lucidio, y diferenciándose

¹⁶ *Ibidem*, III, p. 236.

¹⁷ *Ibidem*, III, p. 16.

¹⁸ «...aunque alguno pudiera decir que no son las poéticas diferencias más que tres, porque la trágica y cómica caen debaxo de un género no ha lugar: que la cómica y la trágica son en otras cosas tan diferentes [...]», *Ibidem*, I, p. 245.

¹⁹ Antonio VILANOVA, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en G. DÍAZ-PLAJA, ed., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Gili, 1953, t. III, pp. 567-692, p. 605.

²⁰ Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

de otros sermones: «Sátiras son las que escribió y Sermones los llamó; aunque en rigor no lo sean; porque si el fin de ambas cosas es diferente, queriendo hacerse un mismo efecto, el proceder no es el mismo, siendo las reprehensiones de las sátiras dichas por donaire, procurando la risa lasciva y el aplauso de los oyentes, y los Sermones para hacer sus culpas al que las tiene».²¹

Vemos así cómo se van repitiendo los tópicos y cómo se consolidan las aportaciones del momento. El entendimiento de la sátira latina en el Siglo de Oro se va realizando de acuerdo a un criterio muy especial, según el cual Horacio representa el aspecto positivo de la sátira, que se semeja a los sermones, mientras que Lucidio o Juvenal representarán un concepto de sátira cercano a la murmuración o la maledicencia. La risa es considerada como «vía inferior» y, por consiguiente, sólo aceptada en tanto en cuanto coadyuba a su fin primordial de reprehensión de los vicios de los hombres. Habla, sin embargo, de «sátiras dichas con donaire», de «risa lasciva», y de «aplausos de los oyentes» como elementos no totalmente aceptados.

El asturiano Luis Alfonso de Carvallo nos ofrece con su *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602) un verdadero «mosaico de erudición»,²² resultado de su actividad docente. Esta obra está bastante alejada de las preceptivas aristotélicas que tan frecuentemente inspiraban los tratados literarios de este tipo; frente al aristotelismo imperante, en Carvallo encontramos un idealismo neoplatónico casi residual, del que se aparta casi únicamente para explicar el concepto de la mimesis. Su teoría sobre la inspiración —tomada de Platón— supone una explicación religiosa de la misma, que estará presente con mucha frecuencia en las preceptivas posteriores, basándose en el concepto del *furor poeticus*. Se trata de una preceptiva poco considerada e «injustamente postergada», como recuerdan Vilanova y Newels.²³

En líneas generales, el *Cisne de Apolo* es un diálogo de corte renacentista o humanista en el que Zoilo («en nombre del vulgo») es el *demandatore* y

²¹ J. M. PELORSON, «La politisation de la satire sous Philippe IV», en *Contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 99-107, p. 97, n. 1. La traducción es mía. La obra de VILLÉN de BIEDMA es *Q. Horacio Flacco Poeta Lyrico Lattino. Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana por el Doctor Villén de Biedma*, Granada, Sebastián de Mena, 1599.

²² Alberto PORQUERAS MAYO, «Una defensa de la poesía por motivos religiosos: el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo», en *La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1986. Vide del mismo autor «Función del signo del cisne en la teoría poética de L. A. Carvallo», en *I Congreso Internacional de la semiótica e hispanismo*, Madrid, 1986, t. II, pp. 157-166.

²³ Antonio VILANOVA, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en Guillermo DÍAZ-PLAJA, ed., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Gili, 1953, t. III, pp. 567-692; NEWELS, *op. cit.*, p. 27.

Carvallo el maestro o director. Podríamos, por lo tanto, considerarlo un diálogo de estructura platónica desde un mero acercamiento formal. Sin embargo y a pesar de lo anteriormente expresado, la definición de la sátira que realiza Carvallo en su obra es muy similar a la del Pinciano:

Sátira se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algún vicioso o vicio. Pero ya está recibida por murmuración, apoyo, o matraca, y por figsar por la malicia de los que en nuestros tiempos vsan mal dellas. Que en los passados sufriera reprehender los vicios, como aora lo es el de los sermones de los predicadores. Y por esto Oracio llama a sus sátiras sermones. y el verdadero oficio de los Poetas Satyricos es el que oy tiene[n] los predicadores, como afirma Ascensio.²⁴

Como puede observarse, en estas palabras se incluye un cierto matiz peyorativo de la sátira, que no alcanza a la sátira clásica, sino a la de su tiempo. Lo interesante de las palabras de Carvallo sobre este punto, desde mi punto de vista, es la inclusión del adverbio *ya* («ya está recibida por murmuración»), por cuanto nos indica un antes y un después; es decir, en el momento en que el autor escribía esas líneas se entendía como tal, pero no antes. Para este asturiano el uso que de la sátira se hace en su tiempo ha hecho que su sentido primigenio de reprender los vicios haya sido modificado por el de la burla que no tiene más función que provocar la risa. Eso es, precisamente, lo que significa *matraca*, según Covarrubias («En Salamanca llaman dar matraca burlarse de palabra con los estudiantes nuevos o novatos»).

Por otra parte, Carvallo menciona que la sátira es propia de la poesía. Considera a Susarón y Bullo como sus inventores y cita después a Eupolio, Gratino, Aristófanes y Archiloco. Al mismo tiempo, subraya el carácter didáctico y moral de la sátira, pues

...el vicio y reprehensión era público, y que se hazía con el intento de castigarle, y dar exemplo a los demás era esto permitido, como aora lo es sacar a la vergüença los mal hechores publicando sus culpas, y era de mucho prouecho esto para la república, porque aquellos que el deseo de alabanza no animua para hazer buenas obras, el temor de semejente afrenta reprimía de hazerlas malas. Y aun era[n] premiado[s] dignamente los que escriuían de los virtuosos exercitauan.²⁵

Como El Pinciano, Carvallo relaciona, en sus comienzos, la sátira con la comedia, ya que las sátiras eran definidas como «comedias antiguas», en las

²⁴ Luis Alfonso de CARVALLO, *Cisne de Apolo* (1602). Ed. de A. PORQUERAS MAYO, Madrid, CSIC, Instituto «Miguel de Cervantes», 1958, 2 tomos, t. II, diál. tercero: «De las sátiras», pp. 62-69.

²⁵ *Ibidem*, p. 62-63.

que se ejercía el «vituperio de los malos».²⁶ En cuanto a la prohibición de la sátira piensa que

Lo que está vedado justamente lo está, porque como de las demás cosas vinieron los hombres a vsar mal deste exercicio, peruirtiendo su fin que era aprouec[h]ar en offender e injuriar: porque ya con amor, ya con odio o codicia infamauan a personas inocentes, y descubrían secretas faltas y ocultos vicios, cosa dignísima de ser vedada y castigada, y a semejantes Sátyras llama Horacio *carmina mala* [...]. Y allende de la honra que así robauan hazían tanto daño con estas perjudiciales Sátiras, que muchos se ahorcaron co[n] ellas afrentados [...] y así justame[n]te fueron prohibidas semejantes sátyras.²⁷

Vemos en estas palabras el carácter ultraconservador de Carvalio y hasta qué punto esta ideología —que podríamos identificar con el contrarreformismo, manifestado en su propia vida, al entrar como jesuita a partir de 1617— impregna todo su *Cisne de Apolo*. Páginas más adelante, comenta con mayor detalle:

Carua. ¿las Sátyras en burla y juego, especialme[n]te entre amigos para entretenerse que llama[n] matracas o apodos, son permitidos?

Lect. Sí son como no sean con ánimos de offender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas, que llaman purezas, sino sólo con intento de entretenerse, mostrar ingenio y dar gusto. Y para esto es menesteer mucha gracia natural, porque no se han de dezir las cosas al descubierto [...] no deja de auer también Sátyras perjudiciales, y maliciosas, éstas también si van al descubierto arguye a poco ingenio del que las dize.²⁸

Y es que estamos ante los límites de la burla, donde los presupuestos literarios son distintos, así como son diferentes sus propósitos y sus fines. Las *sátiras en burla y juego* podrían identificarse con lo que Lope de Vega llamó, por los mismos años, *sátira burlesca*.

El catedrático de gramática de la Universidad de Murcia Francisco Cascales publicó en 1617 sus *Tablas poéticas*; en las que «comprendió [...] la crítica aristotélica del Renacimiento, aunque cabe señalar de paso que en largas instancias plagiaba a Minturno».²⁹ Se ha considerado a Cascales como

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ *Ibidem*, p. 66.

²⁸ *Ibidem*, pp. 67-68.

²⁹ PEALE (1973), p. 196.

el primer preceptista que formula, fundamenta y defiende con mediana claridad la clasificación tripartita de la poesía en tres géneros: dramático (o escénico), épico y lírico, superando las dudas de El Pinciano y las carencias de la *Poética* aristotélica.³⁰ El gran avance de Cascales consiste en haber agrupado la tragedia y la comedia dentro de un mismo género, caracterizado por su forma de imitación. La frase clave de este catedrático es la siguiente: «El [género] scénico es dramático siempre».³¹ El carácter novedoso de Cascales puede ser entendido a través de la polémica que entabló con Pedro González de Sepúlveda, que le reprocha la confusión de la tragedia y la comedia y que se refleja en las *Cartas filológicas* del murciano.³² Creo que merece la pena detenerse en esta pequeña controversia, porque indica con mediana claridad algunos de los aspectos que centraron la polémica en los Siglos de Oro en torno a la esencia y clasificación de la poesía. En realidad, las objeciones de González de Sepúlveda parten de la clasificación de Aristóteles en su *Poética*, dado que se detiene en una sorprendente explicación de la poesía ditirámica, que no recoge Cascales en su clasificación:

La ditirambo, en fin, era poesía que imitaba a un mismo tiempo con palabras, música y baile. De este género, pues, de imitaciones vemos tan llenos hoy los teatros, que apenas en ellos se canta ni baila otra cosa, remedando los bailarines con meneos y movimientos lo que los músicos cantan, y la música misma, con su armonía, lo que en la letra se dice [...]; por lo que me persuado que nunca más válida que ahora se ha visto la ditirámica.

El soneto [...] le reduce v. m. a la poesía lírica en consecuencia de la antecedente división, que pone tres especies de poesía: lírica, scénica, épica. Si no son más, de su bando me tiene v. m.; pero si no me engaña mi juicio, no son tan pocas; porque ésas, si bien se mira, más son diversos modos de que el poeta usa en sus narraciones, que diversas especies de imitación. ¿Quién dirá que la comedia y la tragedia son una especie? ¿Por ventura no se diferencian más que en número? ¿No hay mayor diferencia entre una comedia y tragedia que entre dos comedias? [...] Pues éstas se diferencian en número; luego la distinción de aquéllas habrá de ser especie; por donde las especies habrán de ser más de tres.³³

³⁰ NEWELS, *op. cit.*, p. 41.

³¹ Francisco CASCALES, *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1975, ed. de Benito BRANCAFORTE, p. 37. Sobre este aspecto, comenta NEWELS: «Es importante la frase [...] Pero se comprende solamente si se tiene en cuenta que, además de la polémica del Estagirita, además de Platón y Horacio, también el esquema clasificatorio de Diomedes seguía ejerciendo en el siglo XVI marcada por la influencia sobre los intentos de clasificación de los géneros poéticos. En definitiva, era la base y punto de partida de las nuevas distinciones.» [*op. cit.*, pp. 41-42].

³² Sobre lo que comenta NEWELS: «Es sólo gracias a su conocimiento del esquema de Diomedes que el maestro Pedro González de Sepúlveda, de la Universidad de Alcalá, pudo objetar al licenciado Francisco Cascales que su clasificación en tres grupos no representa una definición de los géneros según su naturaleza esencial, sino según el modo narrativo empleado». (*Ibidem*, p. 42). La polémica se recoge en las *Cartas filológicas* (1634), Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1961, ed. de J. GARCÍA SORIANO, 3 vols., epis. IX.

³³ «Epístola IX. El maestro Pedro González de Sepúlveda al licenciado Francisco Cascales», en *Cartas filológicas* [1634], ed. cit., pp. 192-222, la cita en pp. 216-217.

De las palabras de este profesor aragonés podemos destacar su curiosa teoría de la asimilación de la poesía ditirámbica a los bailes teatrales, además de su incompreensión de lo dramático como género unitario. La contestación de Cascales tampoco tiene desperdicio. En primer lugar, en lo que nos interesa en este momento, el murciano recoge la clasificación aristotélica para hacer derivar la poesía lírica (ausente en el Estagirita) de la ditirámbica y de la nómica («la una y la otra contenida en la especie lírica»)³⁴. En segundo lugar, interpreta las palabras del filósofo:

Aristóteles, respondo, llama poesías a todas las artes que imitan; y así lo es la pintura, la música citarística y aulética, y la danza, porque todas éstas imitan. Pero yo (ni Aristóteles ni Horacio) no hablo de éstas, que son poesías mudas, sino de la poesía sormocinal; y así comienzo: «*La poesía es arte de imitar con palabras*», que es con lo que se diferencia de todas las otras. Y según esta división, no hay más que tres especies, que son épica, lírica y scénica; que si bien la tragedia y comedia son en rigor diferentes, pero porque la una y la otra es dramática, y se representan en el tablado, se habla de ellas como de una especie. Y cuando las digamos, como lo son, distintas, al propósito y fin que v. m. lleva, no importa. Pues el epigrama o soneto no se puede reducir a la comedia ni a la tragedia, porque en nada, digo, esencialmente, convienen entre sí, ya porque éstas son dramáticas totalmente, y el soneto no lo es, ya porque tienen acción que celebrar, y el soneto no la tiene; pues la fábula del soneto es un concepto no más, y no una acción, y por las mismas causas tampoco se puede reducir a la épica. Teniendo, pues, el soneto por alma de su poesía un concepto, como la lírica, y no comprendiendo acción, como la heroica ni como la trágica ni como la cómica comprende, ¿a quién, sino a la lírica, podemos aplicar el soneto?³⁵

Como vemos, la explicación de Cascales es, en este caso, mucho más explícita. Sorprende, sin embargo, que en sus comentarios latinos a la poética de Horacio efectúe una división cuádruple de las especies poéticas en la que se diferencien la comedia de la tragedia (comedia, tragedia, épica y lírica), y que esta última clasificación fuera recogida por numerosos autores del siglo XVII, como Cervantes, Cristóbal de Mesa, Juan de la Cueva, Soto de Rojas, Mártir Rizo, Fernando de Vera, o Lope de Vega, entre otros.³⁶

Pero vayamos ya con su concepto de la sátira. Cascales consideraba la sátira como una de las especies menores de la poesía, y la define así:

³⁴ «Epístola X. Al maestro Pedro González de Sepúlveda, catedrático de retórica en la Universidad de Alcalá de Henares. El licenciado Francisco Cascales, en respuesta de la pasada», en *Cartas filológicas*, ed. cit., pp. 223-240, la cita en p. 237.

³⁵ *Ibidem*, pp. 239-240.

³⁶ NEWELS, *op. cit.*, p. 44.

La nueva ética es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. Entienda, pues, el satirógrafo que no es un officio dezir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con dissimulados nombres, si no son de vil y baxa condición, que éstos apenas pueden recibir affrenta, o si no se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron estrageros y de remota patria. Ase de aver el poeta satírico como el médico, que para curar la malatia del enfermo, aunque aplica medicinas acerbas y amargas, las compone con algún buen sabor para que por él no se desdeñe el enfermo de recibir las. Otro tanto hará nuestro poeta, que para que su reprehensión sea bien recibida, y quando el vicioso acuerda a conocer la píldora la tenga tragada, a menester açucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso.³⁷

Seguimos, pues, ante la concepción moral de la sátira y ante la creencia de una cierta ruptura con la interpretación y aplicación clásica de la misma. Cascales es, sin embargo, el retórico áureo que tiene una visión más completa de la sátira, ya que no se conforma con situar esta categoría en la órbita de la lírica, sino que trata de averiguar su finalidad, su función e, incluso, sus recursos estilísticos. Veamos sus explicaciones:

Toda esta poesía es morata, porque en ella no se haze cosa que enmedar las constumbres; y por tanto, el satírico deve saber mucho de filosofía moral. Ama un dezir propio y puro, y en las sentencias, la agudeza, usa digresiones, passando de su argumento y materia a dezir alguna fábula o novela endereçada a su principal pensamiento. El modo casi siempre es exegemático aunque algunas vezes dexa su persona propia [...] usa también aquella forma de hablar en que se interpone «dize» o «digo». Estos preceptos echaréis fácilmente de ver en Horacio, Juvenal y Persio, y en el ingenioso Ariosto, el qual nos enseña que la sátira se deve escribir en tercetos. Y el obispo Mínturno en su *Poética* tiene que le estará bien, y aun mejor que los tercetos, el verso suelto. Yo añado a estos dos géneros el verso castellano, digo las redondillas [...] Éstas son las poesías menores de la épica.³⁸

Cascales trata de abarcar la sátira en toda su amplitud; nos habla de su carácter («morata»), de las fuentes de su argumentación («filosofía moral»); de los que considera sus recursos propios («decir propio y puro», adornado con «sentencias», escrito con «agudeza» e ingenio —lo que nos acerca a la «nueva poesía»—, «digresiones», *exempla*, etc.). Comenta después que conviene que utilice el estilo indirecto, por el cual el autor satírico alcance la distancia precisa para la crítica. No distingue entre sátira horaciana o sermones y la de Juvenal

³⁷ CASCALES, *Tablas...*, p. 180. Vide Antonio GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a Las "Tablas poéticas" de Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, y J. GARCÍA SERVET, *El humanista Cascales y la Inquisición murciana*, Madrid, 1978.

³⁸ *Ibidem*, pp. 183-184.

o Persio. Dentro de la órbita italianizante, propone los tercetos para la sátira (normalmente, se utilizaban para las sátiras serias, sermones o epístolas, como se dio en los casos de los hermanos Argensola, Góngora o Quevedo), pero considera también la tradición de poesía castellana que, desde el siglo XV, había sido profusa en sátiras personales, escritas en coplas castellanas de arte menor («verso castellano» o «redondillas», según sus palabras). La inclusión de la sátira dentro de las especies menores de la épica supone también, desde mi perspectiva, un intento de adaptar los géneros literarios de su tiempo.³⁹

Cascales es el primer teórico del Siglo de Oro español en reconocer que toda sátira, en el fondo, opera por medio de técnicas reductivas, que él limita a la profusión escénica y lingüística, los tropos metafóricos, como la comparación y la hipérbole, la antonomasia y la ironía. Al mismo tiempo, habla también de la necesidad de que toda sátira funcione por el procedimiento del rodeo (perífrasis o circunloquio), admitiendo así la posibilidad de que el autor satírico se esconda detrás de una máscara o persona para poder alcanzar la distancia suficiente con respecto al centro de su ataque. La utilización de este procedimiento indirecto es lo que diferencia la «nueva sátira» de la que utilizaron los griegos, caracterizada por su inmediatez y por su carácter directo, como reconocen tanto Cascales como El Pinciano. Y es importante este aspecto por varias razones; en primer lugar, porque, de esta manera, queda completamente superado el viejo malentendido sobre el supuesto carácter dramático de la sátira, al ser propias de los géneros «narrativos» para que se lleve a efecto; en segundo término, se reconoce, implícitamente, la posible procedencia dramática de esta categoría, al haber la posibilidad de utilizar máscaras que oculten al autor.

A pesar de las innumerables invectivas áureas, para Cascales, la invectiva griega «ya está excluida por la lei y por tiempo» y centra su atención en la nueva sátira, cuyas leyes y preceptos hay que entresacar de los satíricos latinos. El Pinciano también hace parecida observación:

³⁹ PEALE (1973), p. 199, comenta: «Al hablar de la filosofía moral, no creo que Cascales se refiera a la moralidad de la sátira misma, sino a la postura valorativa del satírico. Reprender las acciones viciosas y vituperables presupone alguna postura valorativa que establezca al autor en un plano que es superior al objeto de la burla, porque la percepción del vicio y la invención de una forma significativa que esté adecuada a ella son actos racionales que en sí demuestran una actitud que no es necesariamente moral, pero sí intelectualmente superior al medio que se representa. Esta actitud se refleja más bien en el nivel estilístico de la sátira: como pretende elevar al lector a ese nivel superior, el “dezir propio y puro” [...] y la agudeza en las sentencias son más a propósito. Más frecuentemente, la superioridad se manifiesta literalmente en una perspectiva vertical [...] o se logra con la degradación del objeto representado mediante la distorsión de sus cualidades aprehensibles [...]. Con todo, el Pinciano y Cascales, cuando relacionaban la filosofía moral con la sátira, daban a entender que la sátira se trata de una actitud especial dirigida hacia las *mores*, las costumbres y los vicios sociales: lo dicen varias veces, y sus ejemplos siempre caen más bien en la esfera de la locura que no en la moral [...]».

de la griega no ay que dezir más que de vn poema actiuo, en el qual salían los autores a imitar los vicios de sus tiempos con anotación del tiempo y persona; de manera que, si vn hombre tenía falta en sus costumbres y disposición, y con nombres propio de la tal persona; el fin de esta obra fue ya dicho, que era para que el malo se emendasse. Esta acción fue desterrada, y con mucha razón, y en su lugar entró otra más mansa, que vnas vezes es narrativa; y otras, común, la qual fue llamada sátira latina o moderna...⁴⁰

Como vemos, poco nuevo. Las opiniones se van repitiendo de unos a otros autores, sin añadir nada nuevo.

Vayamos ahora con testimonios menos conocidos, pero que, desde mi punto de vista, pueden llegar a ser más representativos en tanto en cuanto nos pueden indicar el nivel de aceptación, integración e, incluso, de recepción de las mínimas modificaciones que se van produciendo con respecto a la concepción de la sátira en los Siglos de Oro.

Cristóbal de Mesa, en su obra *Valle de Lágrimas y diversas rimas...* (1607), habla de los tres estilos de poesía —alto o sublime, mediano e ínfimo o humilde— (y de cuatro especies —épica, tragedia, comedia y lírica—). Y lo hace en esdrújulos:

Ay tres estilos, alto, mediano, ínfimo,
 Usa el sublime el Épico, y el Trágico,
 Y es el humilde siempre propio al cómico,
 Y assí queda el mediano para el lírico,
 Que con dezir florido, ornado y plácido,
 Ya en Epigrama, ya en Elegía, o Égloga,
 ya en Capítulo, Sátira, o Epistola,
 Sabroso en todo, aunque en la Sátira áspero
 Tiene el medio que enseña la Retórica,
 Que se atribuye a la elegante plática.⁴¹

Y más adelante:

Lo que pretende de ordinario el Cómico,
 Es enseñar al simple vulgo Bárbaro,
 Mostrándole una vez al viejo mísero,
 Que reprehende, y riñe al moço pródigo.
 Otra el recato del esclavo tímido,
 La celosa que da al marido tósigo,

⁴⁰ EL PINCIANO, *op. cit.*, III, pp. 233-235.

⁴¹ Cristóbal de MESA, *Valle de lágrimas y diversas rimas de Christóbal de Mesa*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607 (colofón y tasa de 1606; censura de 1604). *Apud* NEWELS, *op. cit.*, p. 167.

El bravo rufo fanfarrón fantástico,
El ardid del sutil mañoso pícaro,
La taymada tercera, el bovo páparo,
El falso amor de la ramera pública,
Siendo vivo retrato, y claro símbolo
De la humana moral vida política
En varios casos de diverso género,
Mediante las acciones, escena, y máscara,
Y ambos representando son Dramáticos.⁴²

Con estas palabras podemos observar la modificación sufrida ya a comienzos del siglo XVII en lo que concierne al entendimiento de los géneros literarios. Va a primar el concepto del estilo sobre cualquier otro. La idea de género no es primordial, de modo que la comedia, por ejemplo, puede aparecer en «varios casos de diverso género», pero lo que la caracteriza como tal es su carácter escénico o dramático, ya que sus fines, su estilo, sus temas e, incluso, su forma, coinciden con la sátira o con la tragedia.

También me parece muy significativa la presencia del *vulgo* en las palabras de Cristóbal de Mesa. Ya vimos al vulgo, representado en Zoilo en el *Cisne de Apolo*, pero mientras en la obra de Carvallo existe un propósito aleccionador, en Mesa el vulgo es denominado *bárbaro*, lo cual se corresponde perfectamente con las modificaciones sobre este aspecto que podemos analizar en la literatura española de finales del XVI y principios del XVII, en cuyas manifestaciones observamos un paulatino desprecio del vulgo, ya que la poesía —la literatura en general— excluye deliberadamente al vulgo por su carencia de preparación. Así lo manifiestan tratadistas como Bartolomé Jiménez Patón en su *Elocuencia española en arte* (1604) o Luis Carrillo y Sotomayor con su *Libro de la erudición poética* (1611), bases teóricas de la poesía del siglo XVII, o poetas y novelistas especialmente en los preliminares de sus obras.⁴³ Y es que el cambio del gusto del público, que hará modificar el concepto de la imitación, junto con la variedad son los fundamentos de lo que se ha dado en llamar poética barroca.

Pero lo curioso de estas apreciaciones sobre el vulgo es que parece ser el destinatario de la comedia, como se reconoce desde Lope de Vega, en su *Arte nuevo...* Aquí vemos cómo Mesa también lo hace receptor del *prodesse* de la comedia.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Vide mi libro «Más a lo moderno». *Sátira, burla y poesía en la época de Góngora* (Zaragoza, Trópica, anexo de Tropelías, 1994, especialmente el cap. II), donde analizo este fenómeno. También D. H. DARST, *Imitatio...*, Madrid, Orígenes, 1984.

Desde mi punto de vista, sin embargo, lo que verdaderamente da un cierto interés a los últimos versos de Cristóbal de Mesa es su consideración de tipos cómicos o satíricos en la comedia, es decir, figuras que ya no representan a nadie y que, con una utilización abusiva en las tablas terminarán convirtiéndose en meras marionetas que poco o nada pueden reprender. Es en este punto donde sátira y comedia podrían unirse en el siglo XVII, ya que, en ambas, la balanza se va decantando cada vez más al *delectare* y se van olvidando los aspectos 'correctores' que en un principio tuvieron.

Un nuevo ejemplo nos lo proporciona Francisco Ortiz, en su obra *La apología en defensa de las comedias que se representan en España...*, habla por extenso de la sátira y —al menos hasta donde yo alcanzo— no ha sido citado por los estudiosos de este tema. Seguiremos este curioso discurso sobre la sátira con cierto detenimiento, ya que, aunque no introduce grandes novedades, puede constituirse en ejemplo paradigmático de lo que supuso la amalgama de fuentes sobre la sátira en el Siglo de Oro:

Léase de lo dicho Horacio en el *Arte poética* y del momento de Francisco Sánchez, donde dice que el hacer reír estos sátiros era con tal traza, que en la comedia, como era de cosas más comunes, era lícito incitar a mucha y desordenada risa, pero en la tragedia, por guardarle su gravedad, moviase a una risa compuesta y grave, cual debe ser la de un hombre cuerdo. Y preguntando cómo puede ser risa y grave responde una cosa muy bien dicha [...] se compadece muy bien reírse en la tragedia. Y lo mismo digo de otra cualquiera ocasión guardando el que ríe su gravedad, aunque la risa sea cierto género de descompostura. Movían estos representantes a risa, como dice Donato, de muchas maneras: unas veces formando nombres diminutivos, otras jugando de los vocablos y tomando un nombre en dos significaciones, de lo cual hay en latín muy elegantes ejemplos [...] Otras veces hacían reír mudando alguna letra de un vocablo, como si dijésemos no es orador sino arador [...]. Otras veces repetían mucho un vocablo como cuando un simple cuenta un cuento [...]. Y finalmente, ya figsándose de algunos, ya usando de otros mil medios, hacían reír al auditorio.⁴⁴

Creo curiosas estas afirmaciones porque veo en ellas un concepto muy moderno del humor y, en concreto, del humor de las representaciones o dramas satíricos, hasta el punto de considerar que estas palabras podría haberlas hecho suyas perfectamente Freud, quien en su estudio sobre el chiste, hace una clasificación de los tipos de humor muy similar a la de Francisco Ortiz. También se asemeja a las teorías de Bergson en su afirmación de que «la risa sea cierto género de descompostura».

⁴⁴ Louis C. PÉREZ, ed., *La apología en defensa de las comedias que se representan en España de Francisco Ortiz*, Chapell-Hill, N.C., Estudios de Hispanófila, 1977, fols. 173-174, pp. 69-70.

Este autor, tan desconocido como original, vuelve a la división tripartita de Diomedes en lo que respecta al género dramático:

Digo, pues, que a tres maneras de representaciones se pueden reducir las que ha habido en el mundo, que son: comedia, tragedia y sátira, cuyos nombres son griegos, sus significaciones fáciles.⁴⁵

Al hablar del origen de los géneros, comenta:

El origen que tuvieron en Grecia es el más famoso y pasó de esta manera: usaban en Atenas los labradores hacer todos los años sacrificios al dios Baco, encomendándole la guardia y buen suceso de los frutos del campo, para lo cual encendían fuegos en sus altares, en ellos le mataban un cabrón y toda la gente que acudía a este sacrificio cantaba versos en su alabanza. Estos versos, que toda aquella turba de gente cantaba a Baco, se llamaban tragedias por una de estas razones, o porque el cabrón que allí se ofrecía se llamaba en griego *tragos*, o porque estos hombres se untaban las caras con las heces de las uvas [...]. Y esas heces se llamaban en griego *tragos*, o porque el cabrón se daba en premio al poeta que había compuesto aquellos versos, como lo dijo Horacio en el *Arte poética*: *Carminum qui tragico vilem cantavit ob hircum*, o porque el pellejo del cabrón se solía dar lleno de vino a los que habían cantado. Y así *tragos* o *truges* y *oda*, que en griego quiere decir canto, se compuso este nombre tragedia.

La sátira tuvo su principio de los labradores de Atenas, los cuales después que en el campo habían, como dizen, alzado de obra, se decían unos a otros libertades y burladoras afrentas, a la traza que entre los segadores y cavadores cuando se recogen a casa vienen echándose unos a otros y los caminantes que pasan mil pullas, las cuales se llaman sátiras; o tomando el nombre de estos bárbaros y incultos hombres parecidos a los sátiros silvanos o faunos a quienes los antiguos veneraban por dioses compañeros del dios Baco, y eran unos animales lijerísimos con rostro al parecer humano y con cuernos en la frente, uno de los cuales vio San Antonio en el yermo yendo a visitar a San Pablo, primer ermitaño, como lo leemos en su vida; o tomándole de una lanza los primeros frutos del campo, la cual se llamaba sátira. [...]

Los sátiros salían vestidos groseramente y la sátira estaba mezclada de cosas tristes y alegres; había llantos y risa pero siempre comenzaba por lloros y aullidos y solía acabar en alegría. [...]

Y así, a imitación de los griegos, se compusieron en Roma sátiras, comedias y tragedias [...]. El primero que en Roma compuso sátiras, de la manera que los griegos las representaban fue Livio Andrónico...⁴⁶

Cita a Luis Vives para dar autoridad a la última de las afirmaciones transcritas. De estas afirmaciones de Ortiz, creo interesante destacar, por su novedad y modernidad, las palabras citadas sobre los recursos para la producción

⁴⁵ *Ibidem*, cap. quinto, fol. 168v, p. 63.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 64, 67 y 71 respectivamente.

de la risa. Sin embargo, en lo que respecta a la concepción de los géneros literarios y de la sátira en particular, observamos un retroceso a viejas teorías ya superadas en ese momento.

La idea de que la sátira constituye una de las tres categorías de la poesía dramática se extiende a lo largo del siglo XVII y puede documentarse ampliamente. Así, la recoge Baltasar de Céspedes, cuando habla de la esencia de la poesía:

En el verso no ay números oratorios: porque cada poesía tiene sus géneros de versos ciertos, y determinados, como lo enseña la arte poética en cada género. Lo qual también trata en particular de la elocuci[ó]n, y estylo poético, que es muy diferente de la prosa. Porque exceptados algunos géneros de poetas, que son exegemáticos, cómicos, y satyricos, todos los demás vsan en todo su language tropos. Los lyricos más que los otros; después de ellos los trágicos: y últimamente los épicos.⁴⁷

También Cristóbal Suárez de Figueroa, en su obra *El Pasajero*, de 1617, comenta esta división al hablar de imitación:

Imitar es representar y pintar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, como suelen ser y tratarse. Divídese en tres especies: épica, scénica y mélica [...]. La poesía scénica o representable se divide en tres: tragedia, comedia y sátira.

Vemos cómo la división de Cascales se va asentando. En este sentido, habría que recordar que Suárez de Figueroa incluyó pasajes enteros de las *Tablas poéticas* en su obra. Es interesante este tipo de clasificaciones por cuanto nos indican el sentir más asentado en los Siglos de Oro: la conciencia de la existencia de la literatura dramática o escénica, hace que se vuelvan a tratar de explicar las diferencias entre una primera división que hoy llamaríamos genérica, por cuanto coincide con los actuales géneros literarios: épica o novela, escénica o dramática y mélica o poesía. Lo curioso es que persista la división medieval en un género que no existía en la Edad Media: el teatro.

La sátira scénica consistía en introducir algún sileno o sátiro, no sólo en el coro, sino también en los razonamientos y discursos, atentos siempre a mezclar donaires y burlas entre las veras, oficio propio del lacayo. No son deste género las

⁴⁷ Baltasar de CÉSPEDES, *De Arte Retorica*, «Del vso y exercicio de la rethórica», en RICO VERDÚ, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, Instituto de Literatura, n.º 35, 1973, pp. 363-364, apéndice.

⁴⁸ Cristóbal SUÁREZ de FIGUEROA, *El Pasajero*, Madrid, Luis Sánchez, 1617. Utilizo la ed. de Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, publicada en Madrid, Imprenta de «Renacimiento», 1913, pp. 49-50.

sátiras épicas. Diferente artificio tienen las de Horacio, Juvenal y Persio, tocando a éstos enderezar costumbres, reprendiendo galanamente vicios públicos.⁴⁸

Suárez de Figueroa distingue entre la sátira dramática o escénica y la épica, de forma que la primera está más desprovista de intención ética. La podríamos identificar con el entremés, recuperando así, en cierta medida, su origen griego. Estamos ante un momento en el que los teóricos, aun partiendo de los teóricos clásicos —latinos e italianos principalmente— no pueden obviar la realidad literaria de su momento. Así Suárez de Figueroa, aunque se declare enemigo de la «comedia nueva», debe reconocer su implantación en nuestra literatura. Por ello mismo, la sátira dramática, que fue utilizada lícitamente en los pasos y entremeses de los dramáticos del Quinientos (Lope de Rueda y Torres Naharro principalmente), con una intención claramente reprobadora de los vicios, en el siglo XVII se ha convertido en piezas teatrales en las que lo único que cuenta es mantener la expectación del público a través de la risa, por eso domina en ellas la subversión o la simple inversión de los valores dominantes, el «mundo al revés», la burla, etc. Pero ya tendremos ocasión de volver sobre este punto.

Los puntos sobre los que se detienen estos autores son siempre los mismos: la vinculación de los dramas satíricos al nacimiento de la tragedia, la aparición de los sátiros y los faunos, que constituyen uno de los lugares comunes más frecuentados por los poetas de los siglos XVI y XVII. Así Herrera, comenta sobre los sátiros:

dichos de *saty*, que significa membrum pudendum, uel inflamatio ad cupidinem, como piensan otros. Escribe Francisco Robortelo en la sátira, que vio en monedas antiguas muchos Sátiros con rostro de ombre i cuerpo hasta el ombligo i que en lo demás eran semejantes a cavallos, i que tenían cola de cavallo, i pies de cabra la cabeça con cuernos i la barba pequeña i medianamente tendida desde la mitad, i que colgava de la parte inferior de la quixada con el semblante desonesto i lascivo. Elliano trae en el 3. de la varia istoria, que los Sátiros fueron compañeros de Baco, i que algunos los llaman Títiros, de los Terentistas, que son las danças i bailes i provocadores de la desonestidad, con que juegan los Sátiros; i quiere que su nombre se deduzca de l'abertura de la boca [...], mas basta lo que trae san Gerónimo en la vida de san Pablo ermitaño.⁴⁹

Y, más adelante:

éstos, dize Varrón, que son dioses de los Latinos, i es fama que hablaban en los lugares silvestres, con aquellos versos, que llaman Saturnos, i de aquel hablar o vaticinar, que en Latín se dize *fari*, dichos Faunos; o porque enloquecían a los que los miravan; o de Fauno hijo de Pico o de *foné*, que es voz; porque

⁴⁹ F. de HERRERA, *op. cit.*, p. 316

mostraban las cosas venideras con la voz, i no con señales; o del nombre de aquellos dios [...]⁵⁰

Otros de los puntos que aparecen con frecuencia en las consideraciones sobre la sátira de los escritores áureos son la finalidad moral de la sátira, las concomitancias entre sátira y comedia y las diferencias entre la sátira nueva y la vieja, con el apéndice de la licitud de la sátira griega o invectiva, que llega a convertirse en tema prioritario.

Estamos ante un nuevo reflejo de lo que estamos comentando una y otra vez: la cristalización de tipos satíricos empleados en la comedia y en la sátira poética, que, en cierto modo, ayudó al nacimiento y a la consolidación del «género» burlesco. Lope de Vega lo vio muy claro, cuando —repetiendo lo que tantos otros teóricos anteriores habían indicado sobre la existencia de una sátira dramática y otra poética— que los mismos tipos eran utilizados en la comedia y en la sátira.⁵¹

En otro lugar, el mismo Lope de Vega nos aporta lo que estimo un precioso testimonio para justificar nuestra disquisición: se trata de la mención de la *sátira burlesca*, que lógicamente, habrá de diferenciarse de otros tipos de sátira:

también ha de llevar larga la sogá;
su poquito de sátira burlesca,
aunque vuelva a juntar la sinagoga.⁵²

⁵⁰ *Ibidem*, p. 317. De igual manera Francisco de SÁ DE MIRANDA (*Obras...* (Lisboa, 1595, recogidas por Manoel de LYRA), en su *Egloga ao Duque de Aveira*, «El congoxo llanto, el temerario...») sitúa como protagonistas a sátiros, faunos y silvanos (fol. 1105r). Y Andrés REY DE ARTIEDA (*Discursos, Epístolas y epigramas de Artimodoro*, Zaragoza, Ángelo Tavanno, 1605, fol. 8r): «Si aurá tanto aplauso y gusto / entre sátiros pensad». Igual podemos decir de los faunos, que aparecen en la composición «Consagróse el scráfico Mendoza»: «sus ninfas coros, y sus faunos danzas», de GÓNGORA, y en el *Polifemo*, v. 194: «de un Fauno, medio hombre, medio fiera». Luis CARRILLO Y SOTOMAYOR, en su *Libro de la erudición poética* (Madrid, CSIC, 1946, p. 32): «Ninfas, y faunos, de la Selua al viento», o el mismo REY DE ARTIEDA (*Al Casamiento del Duque de Alburquerque*: «Grande harmonía por los ayres suena»): «y en álamos los Faunos las esciruen».

⁵¹ Vide NEWELS (1979), p. 75. LOPE DE VEGA, en *Almenas de Toro*, en *Comedias*, Parte XV:

El mismo pasaje de la *Poética* aristotélica [...] (cap. II), pasa ahora a aplicarse, de acuerdo con la nueva evolución histórica, de la sátira dramática a la nueva comedia “impersonal” [*Poética*, IX, 51, b, 11 ss] [...] No se trataba ya de criticar, citándolas por su propio nombre, a personas que existían verdaderamente. “Peores” significaba ahora la representación dramática de tipos de los viciosos. Al caricaturar se borra el aspecto histórico de los personajes y se quita a la comedia el carácter ofensivo de la sátira.

No obstante, Lope de Vega mismo subraya [...] que toda comedia tiene elementos satíricos:

pues ya en Italia, a esta mezcla de estilos se añadió otro, si bien en la comedia estuvo siempre incluso, pues en su lengua anda una impressa con este título:

Tragisary ricomedia

que fuera, como se ve notable, a no estar la sátira desde el tiempo de los griegos, y Romanos, en la Comedia

⁵² LOPE DE VEGA, «Yo, Juan Martínez, oficial de Olmedo», *Contra los preceptistas aristotélicos* [Torres

El hecho de que Lope mencione el sintagma «sátira burlesca» es significativo porque está incluyendo una subdivisión de la sátira, caracterizada por un determinado tratamiento. En otros versos de esta misma composición, Lope menciona la palabra sátira («Tú, que para la sátira primera...»⁵³), o incluye algunos elementos que parecen determinar las categorías de lo satírico y lo burlesco como pertenecientes a estratos de diferente nivel («Oye, de la alabanza, / que viene la bellaca de refresco»⁵⁴); e, incluso, alude al carácter agresivo de este tipo de composiciones:

no he de parar con mi maestro Olmedo,
hasta que a puras sátiras te lleve
a profesar al nuncio de Toledo.⁵⁵

Y es que en el Siglo de Oro, se va perfilando paulatinamente la vieja distinción de dos tipos diferentes de sátiras: la sátira vieja, griega o invectiva —asimilada a una forma de murmuración— y la nueva o latina —identificada con los sermones horacianos—. Cervantes, por ejemplo, hace una distinción muy expresiva, cuando en el *Quijote*, en boca de su alocado protagonista, recomienda al Caballero del Verde Gabán (II, 16): «Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen honras ajenas...». Y, en el *Viaje del Parnaso*, comenta (IV, vv. 34-36):

Nunca voló la pluma humilde mía
por la región satírica, bajeza
que a infames premios y desgracias guía.

Las palabras anteriormente transcritas se refieren a la sátira vieja o invectiva. Pero hay que señalar que, conforme va avanzando el siglo XVII, la tendencia negativa hacia la sátira se extiende a todas sus manifestaciones, asimilándose esta modalidad literaria a un género nuevo, al principio perfectamente delimitado con respecto a los otros, pero que, conforme van evolucionando, terminará identificándose con otra categoría. Me refiero a la clasificación *burlesco*, que asimilará en gran medida lo satírico, debido, en parte, al nacimiento de una nueva forma de entender la literatura, consistente en la mezcla de estilos y de géneros, en la que burlas y veras se juntan y se relaja casi por completo la finalidad moralizante de la verdadera sátira.

Rámila], en *Cardos del jardín de Lope (Sátiras del «Fénix»)*, ed. de Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, Madrid, CSIC, 1942, p. 51.

⁵³ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 50.

Para abundar en este aspecto de la poca novedad de los teóricos áureos al opinar sobre la sátira —salvo algún caso ya descrito, como el de Herrera o el de Cascales—, observemos la descripción de los sátiros y su vinculación con la comedia, en varias fuentes diferentes. Lo encontramos en Francisco de las Brozas, el Brocense⁵⁶, en El Pinciano⁵⁷ y lo resume perfectamente Covarrubias:

SÁTIRIOS. Un género de monstruos, o verdaderos o fingidos, que es lo más cierto, aunque Plinio, lib. 7, cap. 2, dize ser unos animales quadrúpedes, que se crían en los montes de las Indias, los quales tienen rostros de hombres y corren en dos pies. A éstos honró la gentilidad por semidioses, señores de las montañas. San Gerónimo, en la vida de San Antonio, escribe avérsele aparecido al dicho santo un hombrecillo con las narizes chatas y con cuernos en la frente, del medio cuerpo abaxo tenía figura de cabra; San Antonio, hecha la señal de la cruz, preguntándole quién fuesse, le respondió: *Mortalis ego sum, unus ex accolis heremi quos vano errore, delusa gentilitas, faunos satirosque et incubos appellat. Dixose sátyro del verbo σατυριθω, arrigo, con que se significa su mucha luxuria.*

Finalmente, un testimonio de 1618: Torres Rámila, quien dice que:

Cómicos tuos soccos tragaedorum cothurno Satyrus dilacerat, dum illos caprinis suis pedibus iuducit.⁵⁸

Por consiguiente y como venimos repitiendo, la recuperación de la latinidad lleva consigo simultáneamente la asimilación de los tópicos transmitidos por la tradición, aunque, poco a poco, serán revisados críticamente o, simplemente, reconvertidos a una interpretación más o menos racional.

Esta discusión sobre la sátira, sin embargo, no fue exclusiva de nuestra literatura, sino que afirmaciones y contaminaciones similares a las que encontramos en España pueden hallarse en textos ingleses, franceses o italianos. No es en absoluto mi intención verificar un análisis similar al ya realizado entre los escritores y preceptistas de nuestra literatura áurea entre los autores de otros países. No, por razones obvias de tiempo y de espacio, pero sí que me detendré un poco en alguno, en especial, en la polémica entablada en Francia y en algunos autores del norte de Europa, como son Casaubon y Dryden. Dejaremos, por ahora, el problema sobre la sátira y su discusión en Italia —englobada en la concepción de los géneros literarios—, que, a lo largo del siglo XVI, sufre una

⁵⁶ Francisco SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, «El Brocense», *Poética de Horacio*, Salamanca, Mattias Gastius, 1558. *Apud* NEWELS, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁷ EL PINCIANO, *op. cit.*, II, pp. 306-307.

⁵⁸ Petro Turriano RAMILA, *Expostulario Spongiae a Petro Turriano Ramila Nuper Evulgata pro Lupo a Vega Carpio...*, 1618. *Apud*, NEWELS, *op. cit.*, p. 184.

honda polémica centrada principalmente en torno a la verosimilitud, que, en la mayor parte de sus testimonios, asienta y consolida en la literatura italiana del Quinientos el neoristolismo, polémica de la que tanto aprendió Cervantes, como bien ha demostrado Riley.⁵⁹

Quedamos, pues, en que esta discusión sobre la sátira no es exclusiva de España, sino que podemos encontrar situaciones similares en otros ámbitos culturales con muy semejantes argumentos a los que hemos visto anteriormente. Así, en Francia, la discusión se entabla en torno a lo que se denomina *cog-à l'âne*, que podríamos traducir como 'disparate' ('propos qui n'ont point de suite, de liaison'), y, en concreto, sobre la obra así llamada de Marot.⁶⁰

La polémica sobre la comicidad de la sátira también presidió parte de las discusiones en Francia, sobre todo al ser comparada con la comedia. En esta polémica participaron desde Corneille hasta Molière, pasando, lógicamente, por el rey de la parodia burlesca francesa: Scarron. Sobre este peculiar aspecto de historia literaria francesa, se han escrito ríos de tinta. En lo que nos interesa en este momento y para proseguir con el razonamiento iniciado, lo importante es la paulatina evolución de ciertos géneros o subgéneros hacia la consecución de una modalidad literaria en la que «hacer reír» sea su objetivo principal.⁶¹

⁵⁹ RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, ed. cit.

⁶⁰ «Jacques Peletier, du Mans, dans son *Art poétique* (1555), souligne à son tour le caractère du genre auquel le nom de Marot demeure attaché. 'Ainsi que de notre temps a fait Clement Marot per son Coq à l'asne, vraie espèce de satire, lui donnant ce titre là, combien qu'un peu adject, à fin qu'il y eust moindre occasion de prendre effect à ses propos egarés, toutefois piquants et riants [...]. Ce genre ici n'est trop sûr de notre temps [...]. Briefs, conclut-il, la Satire est comme le fiel de l'histoire, car en elle ne se décrit que la verité des vices [...]'». Henri MEYLAN, *Épîtres du Cog à l'âne. Contribution à l'histoire de la satire au XVI^e siècle*, Ginebra, Librairie E. Droz, 1956, p. XV.

⁶¹ «En fait, l'idée que nous nous faisons généralement et spontanément, n'est pas contredite par la réalité du XVII^e siècle. En feuilletant les préfaces de comédies de cette époque, on n'aurait pas de peine à montrer que dans beaucoup de cas le 'faire rire' était un des buts que se proposaient les auteurs. Qu'on pense seulement à l'*Examen* que Pierre Corneille a ajouté à l'édition de sa *Mélite*, et dans lequel il écrit, après quelques phrases sur Philandre: 'Eraste n'est pas moins ridicule que lui [...]' écrit quelques lignes plus haut: 'On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc.'. À l'occasion de la controverse autour du *Tartuffe*, Molière parle dans le *Premier placet au Roi* de ses comédies comme de *peintures ridicules des vices de mon siècle*. Déjà auparavant Scarron en tant qu'auteur dramatique avait 'proclamé le droit au rire', comme l'a dit à juste titre Petit de Julleville; et Bachaumont, dans ses *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours*, remarque à propos de *Dom Japhet d'Arménie* du même Scarron: 'Cette farce de Scarron pétille d'esprit & est très gaie: elle est infiniment préférable aux comédies froides, noires & tragiques qu'on nous donne aujourd'hui'. Rappelons que Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, donne la préférence à Scarron sur Molière justement à cause de son 'rire gai'». Horst BAADER, "Satire et comédie en France au XVII^e et XVIII^e siècles", en *Onze études sur l'esprit de la satire*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, pp. 67-84, pp. 67-68. P. CORNEILLE, *Théâtre*. Texte préfacé et annoté par Pierre LIÉVRE. Edition complétée para Roger CAILLOIS, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, t. I, p. 141 y 140 respectivamente. MOLIÈRE, *Oeuvres complètes*. Texte

Puede comprobarse fácilmente que existe también cierta ambigüedad entre las varias y distintas acepciones del término *satire*. Littré distingue las siguientes: Una, 'sátira latina', creada por Lucidio, que se ha orientado hacia la burla y está escrita en verso; otra, en verso también, «hecha para censurar los vicios, las pasiones desarregladas, las tonterías de los hombres»; ciertas obras «mezcla de verso y de prosa, que han sido escritas con la misma intención»; finalmente, todo discurso que reprende y que se burla.⁶²

Pelorsón discute y cuestiona la clasificación de Littré por considerar que existe una ligera orientación historicista (muy propia del siglo XIX), que provoca que en la sátira se incluya «todo pasaje de burlas», pero reconoce que su actitud es clásica («castigar riendo, hacer reír para corregir las costumbres»). Pero hay que tener en cuenta que este crítico defiende que lo cómico no es esencial para que la sátira se produzca. Y es que para comprender esta discusión, es preciso tener en cuenta que la definición que los diccionarios franceses suelen dar a la sátira es mucho más aséptica que la de los castellanos: «Petite pièce de poésie où l'auteur attaque les vices et les ridicules de son temps» o «Écrit ou propos mordant, médisant», sin hacer ninguna mención a la posible utilización de lo cómico.⁶³

Nicolás Boileau considera la sátira como un género poético menor, junto a la pastoral, la elegía, la oda, el epigrama, y frente a los géneros mayores, que son la tragedia, la comedia y la épica. Al hablar de la sátira, repite tópicos que hemos ido encontrando en otros autores. Hace una breve historia del género, comenzando por los autores latinos:

El deseo de mostrarse y de no murmurar dio armas a la verdad del verso de la sátira. Lucidio fue el primero que se atrevió a mostrarla, ofreció el espejo a los vicios de los romanos, vengó a la virtud humilde de la riqueza altanera y al hombre honesto del pelele que en litera. Horacio mezcló su jovialidad a esta actitud: ya no se fue nunca más ni fatuo ni bobo impunemente: ¡y pobre de aquel nombre que, fácil a la crítica, pudiese entrar en un verso sin romper su medida!

Persio, en sus versos oscuros, pero concisos y apretados, trató de encerrar menos palabras que sentido.

Juvenal, educado en los gritos de la escuela, impulsó su mordiente hipérbole hasta el exceso. Sus obras, completamente llenas de horribles verdades,

établi et annoté par Maurice RAT, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, t. I, p. 686. Petit de JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature françaises des Origines à 1990*. Publiée sous la direction de L. Petit JULLEVILLE, t. IV: *Dix-septième siècle (Première partie: 1601-1660)*, Paris, 1897, p. 401.

⁶² PELORSON (1971), p. 95.

⁶³ *Ibidem*, p. 96.

centellean, sin embargo, con sublimes bellezas [...]. Sus escritos, llenos de fuego, brillan ante nuestros ojos por todas partes.

Hasta llegar al poeta Mathurin Régnier (1573-1613), creador en la poesía francesa del género de la sátira moral, literaria o filosófica, imitada sobre todo de Horacio, como puede observarse en sus obras *Le Souper ridicule* y *Macette*; de él dice Boileau:

Régnier, discípulo ingenioso de estos sabios maestros, único que hay entre nosotros formado sobre su modelo, tiene aún gracias nuevas en su viejo estilo. ¡Felices, si sus discursos, temidos por el casto lector, no se resintieran de los lugares que frecuentaba el autor, y si, por el sonido atrevido de sus rimas cínicas, no alarmase con frecuencia las orejas púdicas! El latín con sus palabras escandaliza la honestidad, pero el lector francés quiere ser respetado; la libertad del menor sentido impuro le ultraja, si el pudor de sus palabras no suaviza la imagen. Quiero en la sátira un espíritu de candor y evito a un descarado que predica el pudor.⁶⁴

Este género satírico derivó hacia un tipo de canción de tema satírico y tono más chusco, que, poco a poco fue abandonando el objeto de su ataque para ir formando el género burlesco, al que siempre fue tan remiso Boileau:

De una agudeza de este poema tan rico en ingenio, el francés, nacido hábil, hizo el *vodevil*, agradable e irrespetuoso, llevado por el canto pasa de boca en boca y se acrecienta al pasar. En sus versos se despliega la libertad francesa: este hijo del placer quiere nacer en las alegrías. En cualquier caso no vayáis, guasones peligrosos, a hacer a Dios tema de una broma terrible. Al final todos estos juegos, que preconiza el ateísmo, conducen al gracioso a la Grève [‘a la horca’, por ser éste el nombre de la plaza donde fue ahorcado el poeta satírico Pierre Petit]. Incluso en canciones hace falta buen sentido y arte; sin embargo, se ha visto al vino y al azar inspirar a veces a una Musa grosera [...] Pero, por una vana dicha que os ha hecho rimar, guardáos de que un estúpido orgullo no os haga ahumar.⁶⁵

Vemos que una de las preocupaciones de Boileau lo constituyen los límites de la burla, es decir, llegar a saber hasta dónde puede alcanzar al risa humana. Evidentemente, el límite lo marcará siempre la religión y el bien común, tal como estudió en el ámbito español Monique Joly.⁶⁶

Isaac Casaubon, erudito y teólogo calvinista (Ginebra, 1599-Londres, 1614) fue uno de los autores más repetidos por los críticos coetáneos del Siglo de Oro al considerar la sátira. Fue profesor de griego y realizó numerosas ediciones y comentarios, entre los que destacan los de Diógenes Laercio, Teócrito, Nuevo

⁶⁴ Nicolas BOILEAU-DESPRÉAUX (1636-1711), *Arte poética* (1674), en Arisóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 145-189, canto II, 146-205, pp. 162-164.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 164.

⁶⁶ M. JOLY, *op. cit.*

Testamento, Aristóteles, Teofrasto, Suetonio. Entre sus obras pueden interesarnos las siguientes: *De Satyrica* (París, 1605), *Aulii Persii Flacci Satinarum Liber*, *Graecorum Poesi y Romanorum satira*. Brilli comenta que

Causabon puso de relieve la dificultad de definir no sólo la sátira, sino el extenso género satírico, «Quare non potest omnibus eadem definitio convenire, proponiendo en teoría lo que la práctica del teatro y de la literatura isabelina en general había, de alguna manera, hecho en la doble vía de la *tragical satyre* y de la *comicall satyre*». ⁶⁷

Causabon define la paternidad romana de la sátira y condena la falsa etimología que derivaba *sátira* de *satyrus*.⁶⁸ Dice que la vieja comedia de los griegos consistía principalmente en ser una invectiva con ataque directo a las personas. La sátira romana tenía la misma naturaleza en sus comienzos, pero el poema satírico griego era una composición dramática, ligada a la tragedia, con coro y representada por sátiros, que hablaba de hombres ilustres, su acción era grande, su estilo era en parte serio y en parte jocosos y el final de la acción era casi siempre feliz.⁶⁹ Deriva *satira* de *satura* y diferencia las obras de Lucidio de las de Ennio y Pacuvio, basándose en las teorías de Diomedes, a quien Dryden atribuye las equivocaciones de Casaubon.⁷⁰ Aconseja la imitación de Horacio, que se contrapone a Persio por su humor y por su elegancia. Casaubon propugna, así, la *Imitatio Horatiana*, como ideal del estilo satírico.

⁶⁷ BRILLI, *Op. cit.*, p. 26. la traducción es mía.

⁶⁸ *Apud DRYDEN* (1693), p. 229: «But Casaubon, and his followers, with reason, condemn this derivation; and prove that from *satyrus*, the word *satira*, as it signifies a poem, cannot possibly descend. For *satira* is not properly a substantive, but an adjective; to which, the word *lanx*, in English a charger, or large platter, is understood: so that the Greek poem made according to the manners of a satyr, and expressing his quality as far as 'it allowed, that the Grecians had such poems; but that they were wholly different in specie, from that to which the Romans gave the name of satire».

⁶⁹ «...the Old Comedy of the Greeks which was invective, and the satire of the Romans which was of the same nature, were begun on the very same occasion, so the fortune of both in the process of time was just as much licentiate to exposing particular persons, and the rude satire of the Romans was also punished by a law [...] And here it will be proper to give the definition of the Greek satiric who says he is a dramatic poem, annexed to a tragedy, having a chorus which consists of satyrs. The persons represented in it are illustrious men. The action of it is great; the style is partly serious, and partly jocular; and the event of the action most commonly is happy». DRYDEN (1693), pp. 231-234.

⁷⁰ «But to proceed, Dacier justly taxes Casaubon, by saying, that the satires of Lucidius were wholly different in specie, from those of Ennius and Pacuvius. Casaubon was led into that mistake, by Diomedes the grammarian, who in effect says this. Satire amongst the Romans, but not amongst the Greeks, was a biting invective poem, made after the model of the ancient comedy; for the reprehension of vices as were composed of several sorts of verses; such as were made by Ennius and Pacuvius; more fully expressing the etymology of the word satire, from *satira*, which we have observed. Here 'tis manifest, that Diomedes makes a specific distinction betwixt the satires of Ennius, and those of Lucidius. But this, as we say in English, is only a distinction without a difference; for this reason it is ridiculous, and absolutely false. This was that which conceded honest Casaubon, who relying on Diomedes, had not sufficiently examined the same, both in matter and form.» DRYDEN (1693), pp. 241-242.

Como hemos podido comprobar, John Dryden cita y analiza con detalle la teoría de Casaubon sobre la sátira.

Veremos ahora la tesis de este curioso personaje británico, que ha sido considerado tradicionalmente como el creador de la sátira política y el reactivador del teatro inglés. Este hombre, nacido en Aldwinkle, Northamptonshire, en 1631 y muerto en Londres en 1700, puede ser considerado como el verdadero creador de la sátira política escrita en inglés. Fue un hombre de constantes y variables inquietudes religiosas, que pasó del puritanismo inicial al catolicismo en los últimos años de su vida, después de su conversión al credo anglicano. Fue el autor dramático que más contribuyó al renacimiento del género teatral inglés. Escribió su *Essay of dramatic poesy* (1668), tradujo a Virgilio (1697) y fue un prolijo autor de sátiras, entre las que destacan *Absalon and Achitophel* (1681-1682), *The medal* (1682), *Mac-Flecknoe* (1682).

En lo que concierne a la sátira, John Dryden es uno de los autores ingleses de los Siglos de Oro que más lejos ha tratado de encontrar la definición de la sátira, analizándola y resumiendo las teorías anteriores sobre ella. Ya en 1677 había concluido que

la sátira critica el vicio buscando su reforma, y el humor representa la locura, con el objeto de volverla ridícula.⁷¹

Define la sátira como «un tipo de poesía que no tiene acción secuencial, inventado con el fin de purgar nuestra alma, en el cual los vicios humanos, la ignorancia y el error, y muchas cosas más que éstos producen en el hombre, son verdaderamente reprendidos».⁷² Su concepción de la sátira es, por lo tanto, moral, al igual que observamos anteriormente en Cascales o en El Pinciano, entre los teóricos españoles, o Robortello, entre los italianos.

Dryden hace un certero y detenido análisis de esta categoría literaria, contrastando de forma crítica las distintas teorías que se habían defendido

⁷¹ John DRYDEN, «Heroic Poetry and Poetic Licence», en *Dryden's Essays*, Londres-Nueva York, J.M. Dent & Sons LTD-E.P. Dutton & Co INC, 1954 (1.ª ed. 1912). Ed. de W.H. HUDSON, pp. 110-111. Y en *op. cit.*, p. 135. La traducción es bastante complicada por los matices que incluye; el texto original en inglés dice: «satire lashes vice into reformation, and humour represents folly so as to render it ridiculous». La dificultad estriba en que *lashes* significa principalmente 'fustigar', 'dar latigazos', 'castigar', de forma que recoge, implícitamente, la definición de Juvenal, reproducida anteriormente.

⁷² PEALE (1973), p. 191. «Satire is a kind of poetry, without a series of action, invented for the purging of our mind; in which human vices, ignorance, and errors, and all things besides, which are produced from them, in every man, are severely reprehended». Y continúa: «partly dramatically, partly simply, and sometimes in both kind of speaking; but for the most part figuratively, and occultly; consisting in a low familiar way, chiefly in a sharp and pungent manner of speech; but partly, also, in a facetious and civil way of jesting; by which, either hatred, or laughter, or indignation is moved.» En DRYDEN (1693), ed. cit., p. 268.

hasta ese momento. Habla de sus oscuros orígenes, de los *silloi* griegos, de las diferencias entre la sátira romana y la griega, de los distintos tipos de sátira entre los latinos. Recoge prácticamente todas las teorías que hemos ido viendo en autores anteriores, polemizando sobre las afirmaciones que San Isidoro introdujo en la historia de este concepto literario. No cita en ningún momento al obispo hispalense, pero esto nos demuestra que, sin ser mencionado, sus teorías constituían un conocimiento común, un tópico que empieza a ser discutido y superado críticamente.

Sus fuentes clásicas son, principalmente, Horacio, Juvenal, Persio y Quintiliano, y Casaubon, Heinsius, Rigaltius, Dacier y Escaligero, entre los críticos coetáneos. Considera la sátira como un poema heroico⁷³ y se extiende en comentarios sobre la necesidad de la inclusión del humor para que podamos estimar la existencia de la sátira, hasta el punto de llegar a decir que «las más atractivas y más delicadas pinceladas de la sátira radican en la burla sutil».⁷⁴

La consideración de la sátira como poema heroico nos lleva a la superación de la polémica hispana de su carácter dramático. Recordemos que Cascales defiende el carácter épico de la sátira y que Suárez de Figueroa habla de sátira escénica (los entremeses) y de sátiras épicas. En Francia, donde tampoco se desarrollará la polémica dramática de la sátira, Boileau, por ejemplo, opone sátira y drama, por cuanto considera géneros mayores (tragedia, comedia y épica) y menores (pastoral, elegía, oda, epigrama y sátira). Y es que estas clasificaciones van diferenciando la asimilación crítica de Aristóteles.

Habla de la corrección de los vicios como el verdadero fin de la sátira. Su objetivo es, por lo tanto, moral, con una concepción muy cercana a la mantenida por Persio:

Este poema está obligado, y ello *ex officio*, a darle a su lector algún precepto de virtud moral; y advertirle contra algún vicio particular o locura. Otras virtudes subordinadas a la primera, pueden recomendarse, bajo aquel primer título; y otros vicios o locuras pueden ser amonestados, además de aquél que se propone esencialmente. Pero debe inculcar principalmente una virtud, e insistir en ello.⁷⁵

⁷³ «...is that the greatness of an heroic poem...» DRYDEN (1693), p. 228.

⁷⁴ «These nicest and most delicate touches of satire consist in fine raillery», *ibidem*, p. 263. En otro momento dice DRYDEN: «Neither is it true, that this fineness of raillery is offensive. A witty man is tickled while he is hurt in this manner; and a fool feels it not.» [p. 263].

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 270-271. «This poem is obliged, and that *ex officio*, to give his reader some one precept of moral virtue; and to caution him against some one particular vice or folly. Other virtues, subordinate to the first, may be recommended, under that chief head; and other vices or follies may be scourged, besides that which he principally intends. But he is chiefly to inculcate one virtue, and insist on that».

A esta finalidad moral deben subordinarse todos los recursos, incluso el humor, porque éste es una de las manifestaciones del placer poético, que es uno de los fines de la poesía:

Aquellos que no me conceden que el placer sea uno de los fines de la poesía, sino que sólo es un medio para conseguir el único fin, que es la instrucción, deben permitir que sin un medio o placer la instrucción sea sólo una filosofía desnuda y seca: una tosca preparación de la ética.⁷⁶

Volvemos, pues, al viejo equilibrio entre el *prodesse* y el *delectare*, es decir, a la legitimidad de la búsqueda del placer como uno de los fines intrínsecos del arte. Recordemos, por otra parte, que el placer estético, en un sentido moderno, es uno de los logros de la influencia neoplatónica del Renacimiento.

Entra también Dryden en la discusión de la superioridad de los distintos autores satíricos latinos y analiza las principales diferencias entre alguno de ellos, en concreto, entre Horacio y Juvenal:

Horacio pretende provocar risa en sus lectores, pero no está seguro de su experimento. Juvenal siempre se propone sacudir su indignación; y siempre gana la voluntad sobre su propósito.⁷⁷

Vemos cómo la severidad con que Horacio es entendido en Italia, Francia y España es menor que en Inglaterra, al menos para Dryden.

Pero, quizá, uno de los dos aspectos más interesantes del discurso de Dryden sea su teoría sobre el estilo de un género completamente novedoso: el heroicómico, porque, como comenta Brilli:

El estilo heroicómico le parece a Dryden un excelente medio entre la retórica de Juvenal y la cordura horaciana, entre el placer estético suscitado por la onda emotiva y el que nace de la reflexión reposada. El mundo heroicómico al que alude Dryden no es sólo el clásico y bíblico, sino también el italiano, el francés y español.⁷⁸

Este estilo burlesco, representado por Scarron, tiene grandes antecedentes clásicos y se caracteriza por la mezcla de «burlas y veras». Incluye

⁷⁶ *Ibidem*, p. 277. «They who will not grant me that pleasure is one of the ends of poetry, but that it is only a means of compassing the only end, which is instruction, must yet allow that without the means of pleasure the instruction is but a bare and dry philosophy: a crude preparation of morals».

⁷⁷ *Ibidem*, p. 264. «Horace means to make his reader laugh; but he is not sure of his experiment. Juvenal always intends to move your indignation; and he always brings about his purpose».

⁷⁸ BRILLI, *op. cit.*, p. 28.

la parodia de otras obras literarias. Lamentablemente, Dryden parece no conocer a Góngora ni a Quevedo, aunque sí que cita, en otros momentos, a Lope y, sobre todo, a Calderón. En España, como es bien sabido, este estilo se define como la mezcla de «burlas y veras».

Pero volvamos ya a nuestro discurso sobre la sátira en los teóricos de la literatura de la Edad de Oro española.

Ignacio Arellano estudia el valor de la sátira en los teóricos de nuestro Siglo de Oro, resumiendo su postura en las siguientes palabras:

Villén de Biedma, Carballo y Cascales insisten igualmente en el carácter moral de la corrección satírica, y denuncian la desviación de la práctica literaria coetánea, que a menudo sólo busca la risa lasciva o la mala y mordaz murmuración.⁷⁹

En la mayor parte de ellos, predomina el factor moral de corregir los vicios ya sean individuales o sociales:

En los teóricos áureos, pues, la reprensión moral como base de la sátira es admitida con unanimidad. La risa, cuando se advierte (no siempre) se concibe instrumentalmente, para hacer más aceptable la corrección. A veces el medio se impone a los fines, o se olvida la función moral de la censura para reducirse al ataque mordaz. En un plano menos especializado los diccionarios de Covarrubias o Autoridades ofrecen definiciones análogas.⁸⁰

Hemos visto las definiciones de Nebrija y Covarrubias, como representantes del Siglo de Oro, más adelante veremos la del *Diccionario de Autoridades*.

Por otra parte, como nos recuerda Mercedes Etreros, al hablar de la sátira política en el siglo XVII, en una afirmación que podríamos hacer extensiva a la sátira en general,

la agudización del ingenio es una cualidad de los autores de la sátira política, y es frecuente encontrar en ella que cuestiones que desde el punto de vista histórico no podrían pasar de anécdotas son elevadas a rasgos caracterizadores con valor de generalización, gracias a los artificios empleados en su composición. En este sentido, el autor de una obra satírica [...] tiene que recurrir a juegos lingüísticos basados en los principios de hipérbole, polisemia y connotación.⁸¹

⁷⁹ ARELLANO (1984). p. 24.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁸¹ Mercedes ETREROS, ed., Juan CORTÉS OSORIO, *Invectiva política contra Juan José de Austria*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 14-15.

Dicho de otra manera: el proceso metafórico que lleva a la agudeza (y recordemos que los españoles eran reconocidos como el pueblo que mejor la cultivaba) refuerza la teoría de que en la sátira se vayan considerando cada vez más elementos propios de la poesía de la sal y del ingenio, y que, por lo tanto, los elementos jocosos o burlescos dominen sobre los puramente satíricos. Todo ello debe llevarnos a la consideración de que no existe una definición general de la sátira en el Siglo de Oro, aunque sí que podemos extraer una serie de elementos que han sido puestos de relieve por la mayor parte de los autores que se han acercado al tema:

a) No es un género literario, ya que se sirve de todos ellos. Es más bien una «actitud» que manifiesta un «propósito del escritor y cierta visión sardónica».⁸²

b) Siempre implica un ataque.

c) En cuanto a la comicidad, las opiniones son discrepantes. Para Pelorson y otros es arbitrario considerar esencial el tono cómico de la sátira.⁸³

La existencia de sátiras serias podría confirmar el carácter no imprescindible de la comicidad para que la sátira se realice. En la literatura española existen casos de este tipo. El más celebre sería el de la *Sátira moral censoria* de Quevedo, aunque podrían incluirse en esta categoría los tercetos «¡Mal haya el que en señores idolatra!» (Millé, 395)⁸⁴ de Góngora, cuyo carácter irónico empieza a ser estudiado, puesto que burlas y veras se entremezclan en esta desconsolada muestra del desengaño gongorino. Tenemos ya dos excelentes estudios de estos tercetos realizados por José María Micó y por Andrés Sánchez-Robayna.⁸⁵ Ambos analizan la composición dentro de la tradición de la «epístola moral» o de la sátira horaciana.

Existen antecedentes claros de esta clase de sátiras, como los *Colloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada, sobre la que nos dice Scholberg:

⁸² Kenneth R. SCHOLBERG (1971), pp. 9-13.

⁸³ ARELLANO (1984) p. 25. PELORSON (1981) p. 96. Véase O. H. GREEN, «A Hispanist's Thoughts on the Anatomy of Satire», en *Romance Philology*, XVII (1963-1964), p. 126.

⁸⁴ Juan e Isabel MILLÉ Y GIMÉNEZ, eds., Luis de GÓNGORA. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1932 (con muchas reimpresiones, la última en 1972).

⁸⁵ José M^o MICÓ, «A mis soledades voy», en *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, ed. cit. pp. 103-122, y Andrés Sánchez-Robayna, «Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral», en *Sátira gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 83-99.

Su título podría despistar al lector moderno, porque más que satíricos, según se entiende la palabra hoy día (aunque no falte esta modalidad), son éstos unos coloquios moralizantes y docentes, sobre una variedad de temas serios, escritos, sin duda, con cierta amenidad. Entre los asuntos que abarcan, están los abusos de la tahurería, los deberes de médicos, los excesos en el comer y beber y en el vestir, y un *colloquio*, en tres partes, sobre la honra.⁸⁶

Pero debemos recordar que los *Coloquios satíricos* «Son, por cierto, obra de un moralista erasmiano»⁸⁷ y que en la concepción que los erasmistas tienen de la literatura predominan los valores morales y aleccionadores. La sátira erasmiana es muy limitada en temas y recursos; «toca las candentes cuestiones de la reforma monástica, de la inutilidad de las peregrinaciones, del escándalo de las guerras ‘santas o más que santas’».⁸⁸ En todo caso, hay que reconocer una fina ironía en los *Colloquia* erasmianos que, con frecuencia, han sido entendidos con excesiva severidad por la crítica.

Hay que reconocer, evidentemente, que esta tendencia «seria» de la sátira es minoritaria en nuestra literatura y que, por lo tanto y consiguiente, no puede constituirse en norma.

Es hora, pues, de ir terminando este ya prolijo repaso por las teorías sobre la sátira en el Siglo de Oro. Pero antes dejaremos un recuerdo del hilo que tratamos de desliar.

El cultivo de la sátira en el Barroco se halla íntimamente relacionado con la decadencia social y política que favorece la actitud crítica por parte del escritor.

No se considera la sátira como uno de los géneros tradicionales, sino una categoría especial de la literatura que participa de los géneros literarios de ésta [...] la sátira se caracteriza por la manera de enfocar los asuntos, por su especial actitud hacia la experiencia humana.⁸⁹

⁸⁶ SCHOLBERG (1971), p. 55. Sobre TORQUEMADA, véase Leonardo ROMERO, «Antonio de Torquemada, el humanista vulgar de los *Colloquios satíricos*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 395-409. Lina RODRÍGUEZ CACHO, «La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Antonio de Torquemada», en *Criticón*, 44 (1988), pp. 61-73, y *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI: los «Coloquios» de Torquemada*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1989.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 55. Los *Coloquios satíricos* [Mondoñedo, Agustín de Paz, 1553], pueden leerse en la ed. de MENÉNDEZ PELAYO, en el vol. 7 de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1907, pp. 485-581.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 290.

⁸⁹ Celsa GARCÍA VALDÉS (ed.), Francisco de Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias (En prosa)*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 37-38.