

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
MAESTRÍA EN LETRAS



EL DISCURSO DE LA INSOLENCIA:
CINISMO Y SÁTIRA EN LOS SIGLOS DE ORO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

RICARDO J. CASTRO GARCÍA

ASESOR DE TESIS:
DRA. MARÍA STOOPEN GALÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco antes que nadie a mis padres, Carlos y Judith.

Gracias a la doctora María Stoopen Galán por asesorarme con un compromiso, una generosidad y una amistad excepcionales.

Gracias a las personas que estuvieron cerca de mí en los años que me llevó terminar este trabajo. Todos y cada uno están, de una manera u otra, en las páginas de la presente tesis: con su apoyo, su amistad, su humor, su inteligencia, sus correcciones, sus ideas, sus disparates, sus palabras o su paciencia. El orden es en estricto orden alfabético:

Alejandro González, Claudia Palacios, David Núñez, Elías Orozco, Elisa Dibiase, Eric Owen Aguilar, Irene Tello Arista, Isaías, Karen Castro, Karla Itzel Verón Rosas, Mayté Romo, Román Fuentes, Romeo Tello Arista, Rubén Heredia y Vernon Herrera.

*Quizá la tarea del que ama a los
hombres consista en lograr que éstos
se rían de la verdad, lograr que la
verdad ría, porque la única verdad
consiste en aprender a liberarnos de
la insana pasión por la verdad.*

Umberto Eco
El nombre de la rosa

*Y Diógenes, oyendo elogiar a Platón
en su presencia, dijo: “¿Qué tiene él
de respetable, si después de estar
filosofando tantos años, aún no ha
disgustado a nadie?”*

Plutarco
Sobre la virtud Moral

*Sólo sacamos a la luz la verdad a
costa de la desconsideración.*

Peter Sloterdijk
Crítica de la razón cínica

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
PRESENTACIÓN	5
PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES	
• Los cínicos y la transgresión estetizante	9
• La sátira cínica grecolatina o la poética del desengaño	22
- El canon cínico-menipeo	27
a) Menipo	27
b) La menipea romana y Luciano	28
de Samosata	28
d) Cinismo y menipea después de Luciano	35
- Conclusión: cinismo y sátira	37
SEGUNDA PARTE: LA SÁTIRA CÍNICA ESPAÑOLA	
• Fuentes cínicas en el Renacimiento	41
- Erasmo	41
- Ediciones renacentistas de las <i>Vidas</i> de Diógenes Laercio	46
- <i>La Silva de varia lección</i>	49
- Conclusión	51
• El perro reencarna en gallo: <i>El Crotalón</i>	53
• La locura y los ladridos. Cervantes: El <i>Licenciado Vidriera</i> y el <i>Coloquio de los perros</i>	58
• “...y de no ser Alejandro / ser Diógenes quisiera.” Representaciones en verso del encuentro entre Diógenes y Alejandro	71
- <i>Las grandezas de Alejandro</i> de Lope de Vega	72
- <i>Darlo todo y no dar nada</i> de Calderón de la Barca	74
- El romance de la “Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico” de Francisco de Quevedo	76
- Conclusión	80
• El Menipo diabólico	83
CONCLUSIÓN	93
BIBLIOGRAFÍA	98

La presente tesis pretende desarrollar la historia de un fenómeno intertextual en particular: el del cinismo. La tradición cultural ha asimilado a la escuela cínica dentro de los movimientos filosóficos helenísticos junto con el estoicismo, el nihilismo o el epicureísmo. En cualquier manual escolar de historia de la filosofía podremos encontrar un par de páginas dedicadas a la “escuela filosófica” capitaneada por Diógenes de Sínope.

El carácter y las propuestas de los cínicos han sido conocidas tradicionalmente por célebres anecdotarios como el de Laercio en el que se testimonian sus conocidas insolencias. A partir de ellos es como se ha construido el concepto de la posición cínica clásica. Pero ésta subsistió disimuladamente por otros cauces. Al plantearse de origen como una propuesta cuyo discurso es performativo y no argumentativo, el arte literario satírico fue el que quedó a cargo de su preservación. Existe, pues, una tradición “poética” que contiene al cinismo en la intimidad de su configuración y descendencia. Se trata de un fenómeno literario que se extenderá hasta las páginas de los escritores europeos renacentistas y barrocos, entre ellos, los satíricos españoles del Siglo de Oro. Se convertirá, así, en una más de las fuentes griegas que alimentaron al horizonte cultural de la Europa moderna incluyendo a España.

Para entender cabalmente el arte y la literatura, en particular el de los Siglos de Oro, es fundamental eso que hoy llamamos “intertextualidad”. Las fuentes son imprescindibles para recorrer la intimidad de una obra. Es casi invariable la intención comparativa del arte con respecto a ejemplos modélicos. Ovidio está detrás de la oscuridad del *Polifemo* de Góngora, Heliodoro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, o Luciano de Samosata es la desorbitada inspiración de *Los sueños* de Quevedo. Orientación estética, legitimidad y prestigio es lo que encuentran los artistas europeos en los modelos clásicos. De esta manera, aunque la intertextualidad es un elemento necesario de cualquier obra de arte de todas las edades, en los primeros siglos de la modernidad operaba de manera transparente.

No había ningún reparo en exhibir los modelos sobre los cuales se basaba el quehacer artístico. Y los paradigmas eran generalmente grecolatinos. Pero la poesía no se alimenta solamente de poesía. La intensa comunicación que se estableció entre la Europa renacentista y barroca con la cultura grecolatina también involucró diversas propuestas filosóficas. Así, Quevedo se suministra de buenas dosis de estoicismo para su poesía moral y el neoplatonismo sirvió de soporte metafísico para la poesía religiosa y amorosa. De esta forma, también el cinismo forma parte del entramado de influencias que nutrieron el quehacer artístico de los Siglos de Oro, y aquí está la reseña y el análisis de tal presencia.

Presento a continuación la estructura de esta investigación y los temas de los que trata cada capítulo. El primero, “Los cínicos y la transgresión estetizante”, consiste en una exposición general de lo que se ha conocido sobre los cínicos, en particular sobre Diógenes de Sínope que funge como la figura emblemática del movimiento. En segundo lugar, establezco las estrategias expresivas del cinismo como un ejercicio que se construyó a partir de procedimientos estéticos y poéticos más que argumentativos para así justificar su colaboración en el desarrollo de la tradición literaria.

El segundo capítulo trata de la inserción del cinismo en el desarrollo de los géneros satíricos de la Antigüedad. Cómo fue que el proyecto diogénico dio pie a una tradición estética y cuál fue la trayectoria de ésta son las principales preguntas que busco responder en “La sátira cínica grecolatina o la poética del desengaño”. El capítulo hará un breve recorrido del siglo IV a. C. a la Antigüedad tardía. Comienza con Diógenes de Sínope y su discípulo Menipo, y finaliza con las plumas de Juliano, Marciano Capella y Boecio. La obra de Luciano de Samosata es uno de los temas más importantes de la exposición, pues es ésta la que muestra de forma más evidente el carácter satírico y humorístico de los cínicos y la que presenta de manera más compleja sus propuestas éticas y estéticas.

En “Fuentes cínicas de la modernidad” doy noticia de los medios textuales de los que se valió el Renacimiento para rescatar, valorar y hacer cómplice al cinismo en la creación del imaginario cultural contemporáneo. La influencia de Erasmo, las traducciones de la obra de Luciano y de Diógenes Laercio, principal compilador de las anécdotas cínicas, y el éxito de *La silva de varia lección* de Pedro Mexía, son los principales ejemplos en los que los personajes cínicos y sus aventuras invaden al Renacimiento español.

El *Crotalón* es probablemente el mejor ejemplo del lucianismo en España, y como tal, aprovecha los personajes y los perfiles humanos que en la obra del escritor sirio aparecen. Así, entre los numerosos personajes que desfilan en el relato de las reencarnaciones del gallo Micilo se encuentra Menipo, heredero de Diógenes.

Entre los temas y motivos que Cervantes trata en su obra, también el cinismo tendrá un importante papel en *El licenciado Vidriera* y en *El coloquio de los perros*. El ánimo transgresor y el ensayo experimental que tantas veces el autor del *Quijote* ostenta en su prosa hacen perfecto juego con la propuesta menipea. El ánimo crítico tanto de Cervantes como del cinismo tienen, así, un complejo diálogo en las *Novelas ejemplares* por medio de la construcción del personaje Vidriera, en veladas referencias diogénicas de Cipión y Berganza, y en la discusión filosófico-poética de los perros.

Por su parte, Lope de Vega, Calderón de la Barca, y Quevedo recrean uno de los episodios más emblemáticos del cinismo, el del encuentro de Diógenes de Sínope con Alejandro Magno, tema que abordo en el capítulo “... y de no ser Alejandro / ser Diógenes quisiera.’ Representaciones en verso del encuentro entre Diógenes y Alejandro”.

Por último, en el capítulo “Menipo diabólico” hago una crónica del encuentro y la simbiosis que se dio entre la figura del diablo y el cínico Menipo en la prosa satírica de Quevedo y Vélez de Guevara.

Ahora bien, al reseñar la historia intertextual del cinismo en el Siglo de Oro, lo que busco es plantear que el cinismo fue un influjo más que configuró el horizonte cultural de la primera literatura europea moderna, en particular la española. Se ha hablado bastante de la importancia del neoplatonismo, del estoicismo, de la poesía pastoril latina, de la retórica ciceroniana, de la sátira horaciana o de la novela bizantina, como partes integrales de la formación intelectual de los artistas. Desde mi punto de vista, para la creación de significativas obras satíricas de los siglos de oro, el cinismo fue una influencia notable. Pero por su naturaleza, que proclama la inversión o el cuestionamiento de valores aceptados, su proyección en el mundo estético e intelectual va a tener que operar bajo una suerte de clandestinidad poética. Así, la ironía, el humor, el sarcasmo, la caricatura, la contravención normativa, la experimentación con géneros o la anécdota insolente, serán parte de los recursos con los que el cinismo supo hacerse un lugar en la cultura. De aquí que la consecuencia de su presencia sea la celebración de la profanación.

PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES

I.- LOS CÍNICOS Y LA TRANSGRESIÓN ESTETIZANTE

*La verdad es una mentira
que no ha sido descubierta.*

El militar MAXWELL DANFORT representado
por BURT LANCASTER en
The Osterman Weekend

*No es que tenga cierta tendencia a la literatura,
es que soy literatura.*
FRANZ KAFKA

La tradición cuenta que tras la ocupación de Grecia por parte del ejército macedónico, Alejandro Magno tiene noticia de un individuo que ha mostrado una indiferencia sin reservas por su llegada como conquistador. El hijo de Filipo pide ser llevado con el displicente ciudadano. Encuentra a un hombre tumbado en el suelo tomando el sol, sin más bienes materiales que un tonel, un bastón y una raída túnica. Su nombre es Diógenes de Sínope. El monarca se entrevista con él y tras la conversación descubre a un personaje independiente e insubordinado. El ahora dueño de Grecia le propone que le solicite cualquier deseo. Diógenes responde que se haga a un lado, que su sombra no le deja tomar el sol. Alejandro sólo atina a enunciar que “De no ser Alejandro, quisiera ser Diógenes.” En otro relato también legendario, el mismo protagonista va caminando a medio día en una plaza con una lámpara encendida en la mano buscando afanosamente algo entre la gente. Un ciudadano le interroga el motivo de tal comportamiento. Diógenes simplemente responde que busca a un verdadero hombre.

Estos dos relatos son tan sólo una muestra de tantos otros en los que un cínico lleva a cabo insolencias que denotan un cuestionamiento a las convenciones culturales y sociales. Tales episodios invaden cientos de páginas de decenas de autores de la Antigüedad grecolatina, de la Edad Media, del Renacimiento y de toda la tradición cultural de Occidente. Y no sólo la literatura es asaltada por las impertinencias de los seguidores de Diógenes. Siglos más tarde, Goya reproduce al cínico buscando a un hombre virtuoso en un expresivo dibujo cuyo elocuente título es *No lo encontrarás*. El pintor italiano barroco

Giovanni Benedetto Castiglione reproduce la misma escena de Diógenes ahora rodeado por hombres y bestias. Es decir, en la tradición cultural de Occidente existe un importante conjunto de episodios que dan cuenta del comportamiento cínico, y que han invadido tanto las páginas literarias y filosóficas así como las representaciones plásticas de Occidente a lo largo de dos milenios.



Francisco de Goya
No lo encontrarás
1808-1810



Giovanni Benedetto Castiglione
Fábula de Diógenes
Mediados del siglo XVII

Estos relatos han sido el medio por el cual los cínicos se han dado a conocer. Las desvergüenzas de Diógenes y sus seguidores aparecen una y otra vez en obras educativas, en textos de carácter enciclopédico como en las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, en pasajes pseudos-históricos, en biografías, en obras morales o filosóficas. Tan sólo en la Antigüedad mencionaron en algún momento a los cínicos los siguientes autores: Estrabón, Eusebio de Cesaria, Juliano, Plutarco, Favorito, Dión de Prusa, Ovidio, Luciano, Musonio Rufo, Arriano, Eliano, Jerónimo, Macrobio, Filóstrato, Varrón, Cicerón, Simplicio, Zónaras, Apuleyo, Juvenal, Nicéforo Grégora, Marco Aurelio, Tertuliano, Valerio Máximo, Cesio Baso, Porfirio, Ateneo, Filón de Alejandría, Clemente de Alejandría, Aulo Gelio, Censorino, Pausanias.

Se sabe que los cínicos escribieron algunas obras las cuales están perdidas en su totalidad. De tal manera, estos filósofos fueron arraigándose en la tradición cultural en primera instancia por medio de sus anécdotas estrafalarias. Desde los siglos V y IV a. C. van haciéndose presentes poco a poco en diversos textos, y no es sino hasta el III d. C. en el que aparece una biografía sistemática sobre los cínicos en la *Vida de los filósofos más*

ilustres de Diógenes Laercio.¹ Sin embargo, para el momento de la redacción de esta obra, los cínicos habían ya invadido infinidad de textos e, incluso, se habían convertido en personajes literarios de obras satíricas.²

El cinismo formó parte del horizonte cultural de Occidente paulatinamente. Primero mediante las ya mencionadas anécdotas, después como personajes literarios, y hasta el siglo III con un compendio biográfico. Así, se presentan varios problemas al respecto: ¿cuál fue el carácter de tales anécdotas y qué implicaciones estéticas e ideológicas conllevaron?, ¿cómo fue que los cínicos participaron como personajes en obras literarias?, y ¿cuál fue la forma en la que el Renacimiento y el Barroco – en particular en España – asimiló tal herencia? A tales preguntas intentaré dar respuesta a lo largo de la presente tesis. En el presente capítulo abordaré el primer problema: el carácter estético e ideológico de tales incidentes.

El cinismo en la tradición cultural suele moverse sobre el margen. Entre la violencia teatral, el gesto insolente o la metáfora, las manifestaciones cínicas establecen de antemano una distancia metodológica con las expresiones intelectuales, teoréticas o filosóficas oficiales. Ni la tradición literaria ni la filosófica han hecho plenamente suyo al movimiento cínico, el cual parece querer todo el tiempo asentarse sobre estas regiones ambiguas, justo en la diagonal entre filosofía/literatura, negación/afirmación, ilustración/naturalismo, o sistema/deconstrucción.

Para entender tal naturaleza, considero fundamental descifrar las dimensiones y los alcances expresivos de esta propuesta ideológica. A continuación expondré de forma resumida lo que se ha entendido por el cinismo en el ámbito clásico, sus manifestaciones y lo que la tradición nos ha dejado como rastro; para después abordar esta condición anfibiológica de una proposición que se mueve entre la teoría, la representación teatral y la construcción literaria.

“Con la agonía de la Ciudad-Estado, el hombre helénico sintió derrumbarse todo su horizonte moral, y la concepción misma de la vida y su sentido quedaron en entredicho.”³ Tras la conquista de Alejandro, el orden de la Hélade se había colapsado. De aquí en adelante “Grecia continuó marchitándose en las discordias intestinas y en las revueltas

¹ Sobre la importancia de la obra de Diógenes Laercio ver el capítulo III: “Fuentes cínicas del Renacimiento”.

² Sobre este tema trata el segundo capítulo de la presente tesis: “La sátira cínica o la poética del desengaño.”

³ Carlos García Gual y María Jesús Imaz, *La filosofía helenística: éticas y sistemas*, p. 35.

sociales.”⁴ Las alguna vez gloriosas *polis* pierden su autonomía. Y es en tal condición de crisis, tiranías intercambiables, florecimiento comercial y promiscuidad ideológica, en la que prosperan y adquieren protagonismo prácticas filosóficas que serán llamadas helenísticas, entre las que destacan el estoicismo, el epicureísmo, el escepticismo y el cinismo.

Estas tendencias funcionan “no sólo en cuanto teoría sino como praxis personal.”⁵ No se dan la concesión de apreciar la reflexión como un bien por sí mismo, sino que subrayan el carácter ético y moral del pensar filosófico que se convierte en un camino de vida, en la búsqueda de ideales de conducta (sobre todo en los casos del epicureísmo y del cinismo). Dicha forma de entender la actividad filosófica se explica por el desencanto generalizado hacia las instituciones y los patrones sociales. La ciudad había perdido su libertad y había que reconquistarla pero ahora desde la dimensión del individuo. La filosofía helenística se desentiende de la felicidad colectiva y se preocupa exclusivamente por el sujeto entendido más allá de su condición de ciudadano, extranjero, aristócrata o esclavo, y de su articulación con la comunidad o con el poder. Terminan por ser propuestas personalistas y aparentemente apolíticas, en las que la imperturbabilidad de ánimo se convierte en virtud.

La palabra *cínico* proviene del vocablo griego κῠων, κῠνοζ que significa hombre perruno. Aquiles le dice a Agamenón “tú que tienes mirada de perro”⁶ porque sin el mayor reparo ofende a sus aliados. Helena se denomina a sí misma perra⁷ al meditar cuán impudicamente abandonó a su esposo. Así, la connotación canina aplicada a los humanos vendría a significar impudicia y, particularmente, “falta de *aidos*”, es decir, falta de respeto, comportamiento civilizado y consideración por las normas.

Además de dichas significaciones, la tradición estableció numerosos vínculos entre la noción *perro* y la escuela filosófica. Antístenes, fundador del cinismo, comenzó a predicar en el Cinosargo, lugar ubicado en los extrarradios de la ciudad y habitado por el segmento

⁴ Indro Mondanelli, *Historia de los griegos*, p. 327.

⁵ C. García Gual, *op. cit.*, p. 30.

⁶ C. García Gual, *La secta del perro*, p. 18. La referencia viene de la *Íliada* (I, 225), que en la traducción de Emilio Crespo Güemes, el verso entero dice: “Ebrio, que tienes mirada de perro y corazón de ciervo”. Homero, *Íliada*. introd., ed., y notas de Emilio Crespo Güemes, p. 8.

⁷ En la misma traducción se lee “¡Cuñado de esta perra cuyas malas artimañas espantan!” (*Il*, VI, 344). Homero, *op. cit.*, p. 121.

más marginal de la sociedad. Según las leyendas,⁸ dicho paraje se supone consagrado al perro de Ulises. Otras versiones cuentan que ahí, mientras se realizaba un sacrificio para Hércules, un perro vagabundo tomó parte de la jugosa ofrenda. Los testigos, desconcertados por el hecho, fueron a consultar al oráculo local, y éste mandó construir un templo para celebrar al osado canino. Así, el recinto se convertiría en el Cinosargo que de una u otra manera se vinculaba con el animal.

Pero el calificativo *perro* para identificar a los cínicos se consolidó con la aparición del más memorable de todos, Diógenes de Sínope,⁹ a quien se le llamó con el apelativo por su irreverencia frente a las instituciones, convenciones, autoridades, y por “los objetos más sagrados de la comunidad.”¹⁰ En pocas palabras, se le adjudicó dicha imagen debido a su desvergüenza. Cuentan las versiones que Diógenes jugaba constantemente con el apelativo de las más diversas maneras. Alegaba que podía ser tan fiel con sus amigos como un perro; señalaba que “muevo el rabo ante los que me dan algo, ladro a los que no me dan, y muerdo a los malvados.”¹¹ El calificativo *perro* en los cínicos vendría a ser una muy efectiva y sintética representación simbólica de su propuesta, así como parte de sus mecanismos de ficcionalización ya que se apela aquí a la metáfora, a la imagen que represente al proyecto.

Nacido alrededor del 400 a. C., Diógenes de Sínope¹² es el emblema de dicha escuela. Su figura se dibuja por medio de rasgos míticos y literarios que se irán consolidando a lo largo de los siglos. Por ejemplo, se dice que fue obligado a abandonar su tierra natal. De este hecho se desprenden dos anécdotas. Lejos de lamentarse por la sanción, declara: “Y yo

⁸ Las anécdotas cínicas en las que se basa la idea que se tiene del cinismo se diseminaron a lo largo de los siglos en decenas de obras y autores. La obra que mejor sintetiza y que contiene un importante resumen de la vida y los hechos de los cínicos es *Vidas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio del siglo III. Es decir, hay por lo menos siete siglos de distancia entre la vida de Diógenes y la colección de relatos cínicos más célebre. Este aspecto lo desarrollo más ampliamente en el capítulo III “Fuentes cínicas en el Renacimiento”.

⁹ En adelante me centraré en Diógenes y Menipo que son el emblema del cinismo. Existen precursores y herederos como Antístenes o Crates de los que también se ha escrito, pero que no contienen toda la carga y todos los significados con los que cuentan Diógenes y Menipo. Antístenes prepara el camino de Diógenes, y los que le siguen continúan y hasta institucionalizan las propuestas del maestro de la secta; y su historia puede encontrarse en los textos ya citados. La lista de cínicos “clásicos” y la cronología es la siguiente: Antístenes (446-366); Diógenes (404-323); Mónimo (siglo IV); Onesícrito (*fl.* 330); Crates (*fl.* 330); Metrocles (hacia 300); Hiparquía (hacia 300); Menipo (siglo III); y Menedemo (siglo III).

¹⁰ C. García Gual y M. J. Imaz, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos cínicos*, p. 120.

¹² Para la historia del cinismo son fundamentales los nombres de Diógenes de Sínope y de Diógenes Laercio, el historiador que narra la vida de los cínicos. Para evitar confusiones, en adelante me referiré al historiador como Laercio, y al cínico como Diógenes.

[los he condenado] a la permanencia en la ciudad.”¹³ Más reveladora es la causa del destierro. Se dice que el joven Diógenes era inspector de acuñación y los operarios le sugirieron un fraude. Temeroso, marcha al oráculo de Delfos para pedir orientación. El consejo de éste fue “modificar la legalidad vigente,”¹⁴ es decir, tramsutar los valores y las normas. Malinterpreta la sugerencia, pero el delito le va a “liberar” de su ciudadanía para emprender su tarea como filósofo y convertirse en el más sobresaliente discípulo de Antístenes. Además, Diógenes vive en una tinaja, viste el escueto y no admite ningún tipo de propiedad, al grado de avergonzarse frente a un niño que no usaba recipiente alguno para tomar agua de la fuente. Esta actitud va a estar íntimamente ligada con la depreciación de las convenciones sociales e institucionales.



Salvador Rosa
*Diogenes tirando
su copa*
1650s

De sus obras y de su vida sólo quedan noticias, relatos y breves referencias que se fueron construyendo durante siglos a lo largo de toda la Antigüedad y la Edad Media¹⁵ y que tienen un carácter mucho más legendario que histórico. Así, la veracidad de estos testimonios no son nada confiables. Poco importa. Diógenes de Sínope, más que autor de un *corpus* teórico, es un personaje ficcionalizado a fuerza de ser representado en breves narraciones y anecdóticos.¹⁶ Lo que se ha podido rastrear de textos de su autoría son

¹³ D. Laercio, *Vida de los filósofos cínicos*, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ Ver nota 7.

¹⁶ Al respecto, en la monumental antología *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca* de José A. Martín García se recopilan todas las referencias sobre la vida, actitudes y atribuciones de Diógenes. Incluye una gran cantidad de autores de la antigüedad de las más diversas índoles y tendencias.

algunas tragedias, diálogos, una parodia de la *República* de Platón, entre otros. En sus tragedias imita obras clásicas para justificar conductas tan transgresoras como el incesto, la antropofagia o el parricidio. Es obra suya también un *Epistolario*, y numerosos diálogos como *Sobre la virtud* y *Sobre el bien*.¹⁷

La pérdida de las obras cónicas nos habla, en primer lugar, del descuido de la tradición, del que son víctimas no sólo los cínicos sino otras tendencias helenísticas; en segundo lugar, de las propiedades estéticas, teatrales y literarias de los cínicos que dejaron una estampa mucho más indeleble por sus conductas que por su labor teórica o escritural. Acerca del primer aspecto, Michel Onfray dice:

Se entiende que los libros de los filósofos materialistas abderitas –los seiscientos títulos de Demócrito –, las obras de los cínicos y de los epicúreos, la gran cantidad de volúmenes –se dice que trescientos– de Epicuro o de sus discípulos, fueran los primeros en desaparecer. Las prioridades de los copistas cristianos no son precisamente salvar esos volúmenes subversivos. El platonismo y el estoicismo, a veces reivindicados por los Padres de la Iglesia o sus discípulos como sabidurías propedéuticas al cristianismo, se ven favorecidos frente a los pensamientos realmente enemigos del ideal ascético católico.¹⁸

Onfray señala el talante desestabilizador de estas escuelas frente al cristianismo. Ya sabemos que el epicureísmo o el materialismo de Demócrito no podían entenderse bien con el ascetismo y el idealismo cristiano. Pero el cinismo propone una negación sistemática de cualquier proyecto que se asiente sobre algún tipo de autoritarismo. Lo poco que sabemos de las obras cónicas dan una muestra muy elocuente de esta condición, textos que mediante relatos míticos y tradicionales hacen propuestas escandalosas para todo gusto decente. Pero desde donde se puede configurar de manera más precisa la proposición cínica es en los relatos, chismes y anécdotas que de ellos quedan. Estos bosquejos pseudobiográficos tendrán tal relevancia que convertirán a estos “filósofos” en personajes literarios para la posteridad, en un motivo literario, y no precisamente en la voz de un pensador autorizado.

Todas las fuentes sobre la vida de los cínicos expresan las mismas características. La masturbación en público, la austeridad material o el desprecio por cualquier clase de privilegio social o institucional son sólo algunas de las constantes que comparten los textos. Todos estos testimonios, a la luz de un intento de sistematización, sí plantean una propuesta ideológica definida. Las maniobras provocadoras implican una demostración bastante

¹⁷ Cfr., J. A. Martín García, *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, pp. 213-214. En estas páginas se ofrece un recuento detallado de las obras atribuidas a Diógenes de Sínope.

¹⁸ Michel Onfray, *El cristianismo hedonista. Contrahistoria de la filosofía II*, p. 14.

gráfica del peso de las convenciones en el juego social y cómo éstas son meros convenios aceptados que, de tomarse en serio, limitan al hombre. Así, el cinismo busca el desenmascaramiento de las redes convencionales que organizan la vida civilizada.

Son también el lenguaje, el canon estético, las instituciones, y el pensamiento ilustrado los blancos de su sátira. Los juegos de palabras, los laberintos lingüísticos, funcionaban para Diógenes como pretexto para lanzar sus improperios. Solía decir que “la enseñanza de Platón [era] tiempo perdido.”¹⁹ En griego, la palabra *diatribé* significa enseñanza, pero el personaje utiliza una muy similar que es *katatribé* que significa gasto de tiempo. Este es un ejemplo de las mecánicas “argumentativas” del cínico que hacen uso de recursos retóricos, estéticos o humorísticos. Renuncia a las estructuras de especulación de la filosofía tradicional. La detracción contra los discursos oficiales se da a partir de la materia del lenguaje. Peter Sloterdijk señala sobre este aspecto: “Con Diógenes empieza en la filosofía europea la resistencia contra el descartado juego del ‘discurso.’”²⁰ Y el canon estético también padece las embestidas de los cínicos, pues utilizan fragmentos de poetas y trágicos consagrados de manera paródica, es decir, se apropian de los recursos estilísticos y expresivos en un sentido satírico. Esto no implica un rechazo al canon o a la literatura en general; lo que se está proponiendo es una revalorización satírica, una forma de releer los monumentos de la tradición sin la sombra de la consagración y la aprobación irreflexiva.²¹

El lugar que se le suele conceder al cinismo en la historia de la cultura es en el capítulo de las filosofías helenísticas. Pero el influjo de esta tendencia parece ser mucho más acusado en la tradición satírica que en la filosófica. En las obras perdidas de Menipo o en los abundantes diálogos en el inframundo de Luciano hasta las sátiras de Erasmo o Quevedo, o varias novelas de Cervantes, las figuras cínicas se hacen presentes. En cambio, en la historia filosófica no es sino hasta el siglo XX que reaparece esta herencia grecolatina en autores como Nietzsche,²² Onfray,²³ Foucault²⁴ o Sloterdijk.

¹⁹ D. Laercio, p. 104.

²⁰ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, p. 177.

²¹ La parodia no implica necesariamente una ataque total al discurso imitado. Hay en los cínicos un reconocimiento implícito de las obras, lo que es motivo de burla son los excesos expresivos y la reverencia mecánica al canon. Se sabe que las obras cínicas se basaban en las obras clásicas pues aprovechaban sus géneros y sus recursos. Lo que hay es una inversión de valores que se hace evidente en la reformulación formal y referencial.

²² “El sentido de la palabra ‘cínico’ varía en la obra nietzscheana y se toma en una acepción favorable en HDH I § 457 para caracterizar al que (como Diógenes) no pone la ‘dignidad humana’ en el honor de ser igual a

Ahora bien, una de las razones del vínculo del cinismo con la ficción se estableció por las formas de enunciación de sus representantes. Tal tendencia “ficcionalizante” se provocó por la naturaleza de la exposición. Olvidemos por un momento toda la tradición textual literaria y filosófica de la que he estado hablando. Representemos en nuestra mente a un Diógenes real viviendo en un tonel efectivamente de madera, importunando a Platón, practicando el onanismo en la plaza pública, un Diógenes trotando sobre un polvoriento suelo enfrente de Zenón de Elea refutándole su teoría de la inexistencia del movimiento, o sobre una tarima desde donde increpa las convenciones de su cultura. Todas estas expresiones implican ya de por sí una suerte de construcción de personaje. Es decir, entrañan una intención estetizante performativa y ficcionalizante abierta y transparente. Me explico. Sloterdijk intuye este problema cuando señala que “las animalidades son, en el quínico, una parte de su autoestilización, pero además son una forma de argumentar.”²⁵ Es decir, muy al modo de Oscar Wilde, Andy Warhol, o de una estrella de rock, se plantea una autoconstrucción que antecede al discurso en sí y que lo condiciona: un *performance*.

Para explicarlo de forma más detenida y detallada utilizaré la teoría de la triple mimesis de Paul Ricoeur en la que se explica hermenéuticamente el proceso de preconfiguración, configuración y refiguración que implica todo proceso de lectura de un texto narrativo. De manera muy breve expondré parte de esta teoría para confrontarla con el actuar cínico. Ricoeur dice en *Tiempo y narración* que “cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción.”²⁶ Es decir, cualquier tipo de discurso, de proposición, está previamente condicionado por la “pre-comprensión del mundo de la acción”, o sea, el ámbito del tiempo convencional, humano, físico, sensible. Es el tiempo del aquí y ahora, la dimensión aquella en la que nos despertamos, desayunamos, y nos desenvolvemos cotidianamente con los otros. Pero no se trata de una dimensión inocente, de un fluir sin significados. Preexiste toda una red de

todos los otros, honor que constituye la desgracia del obrero moderno a diferencia del esclavo antiguo.” Nota al pie no. 45 de Paul Valadier, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, p. 38.

²³ Michel Onfray trabaja constantemente a estos filósofos en muchas de sus obras pero les concede todo un libro en *Cinismos*.

²⁴ Michel Foucault dedicó las conferencias del Collage de France de febrero y marzo de 1984 a los cínicos. Cfr., James E. Miller, *La pasión de Michel Foucault*, pp. 485-487.

²⁵ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 180.

²⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. I, pp. 115-116.

presuposiciones, conceptos y nombres ya sabidos. Es necesaria una competencia para habitar este tiempo. Es decir, hay un “conocimiento de mundo” sobre el que se tiene la capacidad de actuar y a partir del cual se puede narrar. El eje del proceso de la triple mimesis es el de la experiencia de la conciencia enfrentada a un texto. Así, mientras la mimesis I se refiere al acto previo del contacto del individuo con el texto, del lector ante el relato, la mimesis II se referirá al discurso literario, a la estructura narrativa que se le ofrece al lector también ya pre-configurado bajo otras estructuras. En el hecho de que un lector llegue a un texto se están intersectando estructuras distintas entre sí que van a alterar la reconfiguración del individuo descrita en mimesis I. Esta reconfiguración es lo que delinea Paul Ricoeur en la mimesis III. Así, tenemos el mundo de la acción y el plano del relato con todos los significados, símbolos y estructuras que ambos implican.

Volvamos a la Atenas del siglo I a. C., en la que Diógenes arrastra los pies frente a Zenón y los filósofos del momento arengan en la plaza pública para llamar la atención de los paseantes. Pensemos en los cínicos y en su espacio circundante como actuantes no textuales sino en su corporeidad, sin ser todavía nombres propios de la tradición cultural. Es decir, instalemos provisionalmente este universo en el tiempo vulgar, en la mimesis I, en la semántica de la acción. Probablemente Platón vaya caminando rumbo a la Academia en donde lo esperan sus alumnos. Pues bien, en este hecho, como ya lo señala Ricoeur, se están poniendo en juego una serie de estructuras y preconcepciones establecidas, supuestos básicos pero llenos de significación como los saludos atentos o los giros lingüísticos en la plática matutina vecinal. En el hecho de que Platón llegue a un lugar determinado con una idea para discutir hay ya una serie de expectativas propias de la cotidianeidad de los individuos involucrados: la autoridad del maestro, la hora acordada, la comodidad del recinto, las cortesías... Hay aquí también una construcción de personaje y una performatividad, siempre los hay, pero son naturalizadas, acordes y conformes con la cultura y las conductas establecidas, con el universo de lo habitual.

En cambio, cruzando la ciudad encontremos a Diógenes *escenificando* alguna insolencia. Citaré dos fragmentos acerca de los actos de nuestro protagonista: a) “(Diógenes) entraba al teatro cuando los demás salían. Al preguntársele el porqué, dijo, ‘Es lo que me he dedicado a hacer toda mi vida.’”²⁷ b) “El mismo (Diógenes) paseaba en una

²⁷ D. Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, VI, en J. A. Martín García, *op cit.*, p. 371.

ocasión de día con una lámpara encendida. Inquiriendo unos con qué fin lo hacía, respondió ‘buscaba un hombre.’”²⁸ Esos individuos que se encuentran en la plaza o saliendo del teatro obedecen a todas esas redes conceptuales que configuran y dan sentido al transcurrir en el universo de lo establecido. Salen del teatro porque la obra ha acabado y lo consecuente es salir del recinto. Esa es la expectativa, el funcionar consistente y pertinente, el ritual de lo habitual. Se están poniendo a operar pre-estructuras ya conocidas, con todos los significados que entrañan. Y Diógenes también *actúa*, pero bajo otros supuestos, propósitos y significaciones. Cuando este pseudofilósofo camina a contracorriente o lleva a cabo un acto absurdo frente al universo ciudadano, está operando teatralmente. Es decir, el disonante *performance* de Diógenes ha pasado de la semántica de la acción al mundo de la *representación* estética. Estamos hablando aquí de un nivel más abierto y hasta desafiante de performatividad. Él no se está conduciendo por necesidad, bajo las expectativas de la cotidianidad o la necesidad diaria; sino que se está organizando bajo las implicaciones de una representación, entrando así al terreno de la poética. Michel Onfray en *Cinismos* señala la renuncia a un método dialéctico argumentativo de los cínicos y que su prioridad expresiva es estética: “Diógenes y sus compadres dan nueva dirección a sus creaciones, sin preocuparse por seguir un programa, lo que estorbaría la espontaneidad: la ética de los cínicos es poética, por cuanto expresa la carga creativa que la invade.”²⁹

De forma análoga funcionan las sentencias diogénicas de las cuales citaré dos breves ejemplos: a) “Al ver Diógenes a un arquero inepto se sentó junto al blanco diciendo: ‘Para que no me dé’”;³⁰ b) “El mismo Diógenes, nombrado mediador de dos hombres malvados, de los que uno acusaba al otro de robo, después de oír a ambos, dijo: ‘Me parece evidente que tú no lo perdiste, pero éste lo ha robado.’”³¹ Existe un entorno cotidiano que se enrarece por la expresión del protagonista. El evento cobra unidad poética y se convierte en representación desnaturalizada.

Estos actos pueden ser interpretados como *representaciones poéticas* porque enfrentan la configuración “vulgar” (mimesis I) con un texto (mimesis II) que plantea una reconfiguración de las preconcepciones del receptor (mimesis III). Ahora detengámonos en

²⁸ Arsenio, p. 197, en *Ibid*, p. 374.

²⁹ M. Onfray. *Cinismos*, p. 90.

³⁰ D. Laercio, VI 67, en J. A. Martín García, *op. cit.*, p. 335.

³¹ *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 190, en *Idem.*, p. 337.

el último proceso. Los gestos cínicos operan como desestabilizadores de la cotidianeidad. Es decir, su función es la de reconfigurar paradigmas culturales, modelos de conducta y pensamiento. Y de esto es de lo que hablan las historias de la filosofía como la propuesta de los cínicos: “Diógenes exploró temerariamente los límites de la razón sin importarle cuán demente pudiera parecer este esfuerzo [...] en otras palabras, habría enfrentado la filosofía como un dominio de experiencia-límite y llevado al pensamiento hasta su punto de quiebre.”³² Sin embargo, el cinismo arrojó esta propuesta por canales de carácter estético – performativos – y, ya posteriormente, la tradición filosófica le dio el lugar que tiene dentro de la historia del pensamiento.

En este sentido, recordemos las palabras de Sklovski acerca de la naturaleza del arte: “la automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte.”³³ La automatización equivale a los individuos saliendo del teatro cuando termina la obra. Y, para los formalistas, la manera en la que el arte rompe con la automatización es por medio del “extrañamiento”, que para Jakobson consiste en que “se violenta organizadamente el lenguaje ordinario.”³⁴ Así, el arte “se aleja sistemáticamente de la forma en la que se habla en la vida diaria.”³⁵ Poniendo en diálogo a Ricoeur y a los formalistas: el tiempo de la automatización se ve violentado por el *performance*, por el actuar artístico. De esta manera, en Diógenes la provocación tiene como propósito justamente el extrañamiento que ponga en entredicho los supuestos de la cultura, la civilidad, la tradición, y todas las redes conceptuales que para él limitan y desvirtúan el potencial humano.

La reconfiguración poética que suscitan las insolencias de Diógenes contiene un proyecto ideológico que ha sido rescatado por Onfray, Foucault o Sloterdijk pero que se planteó como estética y que vuelve a las filas de las usanzas filosóficas por sus implicaciones éticas y ontológicas.

Los cínicos ya representaron su papel frente a los ciudadanos griegos; el personaje ya está construido y ahora la tradición los hace suyos por medio de todas las colecciones

³² P. Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 486-487.

³³ Víktor Shklovski. “El arte como artificio”, en V. A., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 60.

³⁴ Roman Jakobson, citado por Terry Eagleton *Una introducción a la teoría literaria*, p. 12. No se cita la fuente.

³⁵ *Idem.*

eruditas de relatos pseudobiográficos, y mediante su asimilación en relatos de ficción satírica.³⁶ Este residir en los márgenes de la tradición filosófica o artística es literalmente gráfico si comparamos dos representaciones plásticas del Renacimiento europeo.



Rafael Sanzio
La escuela de Atenas
(Detalle)
1511-1512



Artista desconocido
Diógenes y Demócrito
1497

Una es *La escuela de Atenas* de Rafael (1), y otra es un grabado de un artista desconocido incluido en una edición de 1497 de *La nave de los locos* de Sebastian Bracht (2). En la primera, Diógenes está solo en medio de las escalinatas, sin discípulos. En la segunda imagen, Diógenes aparece junto con Demócrito y dos bufones. Ambos pensadores son filósofos antiguos relacionados con la risa provocada por la estulticia humana, y son también declarados materialistas (lo cual implica una postura antiplatónica). Pero lo más significativo es la compañía, los bufones. Son ellos los únicos asistentes dignos de esta ilustración formulada por la burla. Así, en la primer imagen se hace plástica la marginalidad de Diógenes, en la segunda, su talante humorístico y satírico. Estas manifestaciones están producidas muchísimos siglos después de su existencia y nos hablan de las formas en las que la tradición cultural los ha valorado: como filósofos solitarios *sui generis*, y como cáusticos y burlescos satíricos.

De esta manera, marginalidad, ironía, sátira, humor, simbolismo, teatralidad, performatividad, literatura y ficcionalización operan de forma integrada y articulada en la propuesta cínica. Todos estos elementos funcionan bajo las competencias del arte, del relato, en una expresión capaz de poner en entredicho la esencia y credibilidad del discurso, del pensamiento y de las convenciones elocutivas, sociales y existenciales.

³⁶ Este será el tema del siguiente capítulo.

II LA SÁTIRA CÍNICA O LA POÉTICA DEL DESENGAÑO

*Lo cómico no es otra cosa que
lo trágico visto de espaldas*

GERARD GENETTE
Palimpsestos

El cinismo se autoconfiguró de antemano como *performance* satírico, gracias a lo cual los cínicos se perfilaron como personajes que serían comprendidos en un ámbito ficcional. De esto se encargará la tradición literaria que en el terreno de la sátira, en particular la denominada menipea, le dará los medios poéticos para su supervivencia en el horizonte cultural de Occidente. Para explicar esto será necesario que me detenga varias páginas en identificar algunas características de la sátira menipea para después apreciar sus vínculos con el cinismo.

La sátira³⁷ clásica tuvo dos manifestaciones: la latina y la menipea de origen griego. La primera es la más reconocida. Por ella desfilan Lucilio (147 a. C. – 101 a. C.), Horacio (65 a. C. – 8 a. C.), Persio (34 d. C – 62 d. C) y Juvenal (60 d. C – 128 d. C.). Cuando se habla de sátira clásica por lo regular se sobreentiende que se trata de la latina, al grado que Quintiliano declara que “la sátira es toda nuestra”³⁸ refiriéndose a la escrita en latín. Una característica que hace que la sátira latina tenga una presencia más nítida en la tradición es que goza de unidad formal y temática. Está escrita en hexámetros y critica aspectos sociales, políticos o culturales. Se enuncia casi siempre desde una postura de solidez moral e ideológica. El poema es un llamamiento al decoro,³⁹ al sentido común, a la dignidad y la vergüenza. José Guillén Caballero señala que: “Estos poemas cobran dentro del espíritu de crítica y de censura el buen ánimo de que el sujeto se enmiende de los defectos por los que

³⁷ Cfr., José Guillén Caballero. *La sátira latina*, p. 168. La etimología de la palabra latina *sátira* ha derramado una gran cantidad de tinta desde la Antigüedad hasta la fecha. La palabra *satura* puede tener dos orígenes. El primero alude a los sátiros griegos que se burlan insolentemente de los demás. El segundo posible origen tiene que ver con lo *variado* y se vinculó con el discurso literario porque con el apelativo de *saturas* se identificaban las representaciones teatrales de diversos temas y tratamientos, es decir, la *satura* significaba *lo diverso* y tiene su primer origen en el ámbito agrícola. En el caso de Horacio, la primera vez que éste llama a sus poemas *sátiras* es para hacer énfasis en su posición polémica.

³⁸ Quintiliano, *Institución Oratoria*, p. 461.

³⁹ Es significativo el hecho de que lo que conocemos sátiras fueran llamadas en su momento sermones (*bionei sermones*).

anda extravagante y fuera de los moldes de una sociedad digna.”⁴⁰ El propósito es llevar a su cauce lo desbordado, orientar al *ser* por el camino del *deber ser*. De esta forma, la sátira latina se enuncia, a grandes rasgos, desde un sistema de valores dominante y/o consistente.

Sin embargo, existe otra tradición que posee también registros satíricos pero desde una posición mucho más irónica y problemática. Sobre ella Quintiliano señala simplemente que existe “otra especie de poesía”⁴¹ que tiene como antecedentes a escritores griegos. Se trata de una tradición alterna a la horaciana que será conocida como sátira menipea y que incluye a los siguientes autores y obras.

- Menipo: *Nekuia* (En el país de los muertos), *Cartas fingidas de personajes divinos*, *Contra los fisiólogos y matemáticos y gramáticos*, *Venta de Diógenes*. (ss. IV – III a. C.) Todas sus obras están perdidas.
- Varrón: Fragmentos satíricos (116 – 27 a. C.)
- Séneca: *Apocolocintosis del divino Claudio* (4 a. C. – 65 d. C.)
- Petronio: *Satiricón* (20 d. C. – 66 d. C.)
- Luciano de Samosata: Prácticamente todos sus diálogos, especialmente los *Diálogos de los muertos* e *Icaromenipo* (125 d. C. – 181 d. C.)
- Juliano: *Las saturnales* o *Los césares* (332 d. C. – 363 d. C.)
- Marciano Capella: *Bodas de Mercurio y filología* (s. V)
- Boecio: *Consolación de la filosofía* (480-525 d. C.)⁴²

Al aproximarnos al conjunto de obras, la menipea parece conjuntar una serie de obras por demás heterogéneas: alegorías, simposios, parodias, parlamentos insólitos, descensos al inframundo, y bajo las formas más dispares como relatos, diálogos o poemas. Así, ¿es posible establecer una definición de la menipea que nos permita, en primer lugar, suponer la existencia de un género y una tradición, y, en segundo lugar, comprender sus mecanismos discursivos y su desarrollo?⁴³ Bajtín describe la sátira menipea en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Uno de los aspectos más sugerentes de su análisis es su interés por elementos estructurales y temáticos que advierte en las características. El problema de

⁴⁰ *Idem.*, p. 168.

⁴¹ Quintiliano, *op. cit.*, p. 461. La oposición entre sátira latina y sátira menipea no obedece rigurosamente a una distinción de carácter geográfico sino de tradición literaria.

⁴² Para el establecimiento del canon, características y definición de sátira menipea sigo a J. Relihan, *op. cit.*, así como a Bajtín, *op. cit.* Unas páginas más adelante abordaré el canon y algunas obras menipeas, sobre todo a Menipo y a Luciano. Aquí incluyo la lista de obras para ubicar al lector en el tipo de obras y autores que involucran al género.

⁴³ Antes de aventurar una posible definición del concepto de sátira menipea es necesario primero establecer las características que vinculan a estas obras entre sí y que justifican la existencia de una tradición satírica al margen de la latina tradicional. Ir de las características a la definición es indispensable en este caso en particular ya que es justamente la condición problemática, inestable y plural de sus elementos lo que nos puede acercar a una tentativa definición de la menipea.

su examen es que parece tener como único eje definitorio la evasión de exigencias formales, estructurales o temáticas. Los elementos que destaca resultan demasiado abiertos, y podrían sintetizarse simplemente en humor y libertad artística.⁴⁴

Noel C. Relihan en su libro *The Ancient Menippean Satire* busca explicar tal carácter abierto del género,⁴⁵ y subraya tres particularidades: a) mezcla indiscriminada de géneros, estilos y formatos; b) entorno fantástico, insólito o desproporcionado; y, la más importante, c) ridiculización del lenguaje y la tradición.

a) Mezcla indiscriminada de géneros, estilos y formatos: Se pueden encontrar en un mismo texto rasgos propios de la novela,⁴⁶ del diálogo o parodias de diversos géneros poéticos. Tal característica procede de Menipo, el fundador y quien le da nombre a este fenómeno literario.⁴⁷ Sus obras están perdidas, pero, por medio de las noticias y comentarios, se sabe que en sus diatribas mezclaba prosa y verso.⁴⁸ El mismo procedimiento lo desarrolla su imitador latino Varrón. Así también, en el *Satiricón*, la *Apocolocíntosis del divino Claudio* y en *La consolación por la filosofía*, la prosa está intercalada por fragmentos en verso.⁴⁹ En la menipea, cuando aparece tal mezcla, no sólo se incluye otro formato, también hay una desestabilización en su empleo convencional. La

⁴⁴ Las características que señala Bajtín son, de forma resumida, las siguientes: 1) Humor.- El elemento de la risa es una característica muy común en la menipea. 2) Sin exigencias de verosimilitud externa.- Se refiere a la libertad del discurso con respecto a limitaciones discursivas como los géneros o las formas, así como a la variedad temática o de tratamiento. 3) Ámbito realista.- Existen elementos de una cercanía referencial con el lector contemporáneo sin por esto invalidar la libertad literaria. 4) Punto de vista inusitado.- Dicha característica implica que el punto de vista se encuentra en posiciones privilegiadas o poco convencionales. 5) Contrastes.- En la menipea podemos ser testigos de emperadores convertidos en esclavos, de ignorantes debatiendo con filósofos, claroscuros insistentes y elementos que convencionalmente se consideran ajenos. 6) Géneros intercalados.- Hay una gran versatilidad con respecto a los géneros en los que la menipea se presenta. Son comunes los diálogos, relatos en prosa, versos de diversas medidas, etcétera. 7) Pluralidad de voces.- Conviven dos o más puntos de vista. Cada uno con su verdad, su perspectiva e interpretación terminan relativizando dichas propuestas en aras de la pluralidad. 8) Contenido filosófico.- Existe en la menipea un propósito filosófico. Se crean situaciones excepcionales que provocan y ponen a prueba perspectivas ideológicas.

⁴⁵ También Northrop Frye trata la sátira y la menipea en el tercer ensayo de *Anatomía de la crítica*. Sin embargo, sus proposiciones están más dirigidas por el interés de problematizar los discursos de carácter irónico y su representación e interpretación que hacen de la realidad y en ningún momento trata de construir una definición del género. Por otro lado, al aproximarse a la sátira tiene más en mente a autores europeos modernos que de la Antigüedad.

⁴⁶ Al mencionar el concepto de novela me refiero a lo que se entiende en un sentido bastante amplio por obras como *El asno de oro*, *El Satiricón*, *Dafnis y Cloe*, *Las etíopicas*.

⁴⁷ Sobre Menipo, sus obras y su relación con la menipea y el cinismo trataré páginas más adelante.

⁴⁸ Cfr. N. C. Relihan, *op cit*.

⁴⁹ En este sentido, la menipea parece tener una irónica relación con la etimología de la palabra latina *satura* (uno de los posibles orígenes del concepto sátira en la cultura latina) que significa mezcolanza.

menipea ridiculiza el uso de la poesía y su solemnidad. El lirismo es desgarrado por la ironía que impone relatividad a cualquier enunciado. Es decir, *desafirma*, refuta toda verdad que aspire a ser absoluta.⁵⁰ Así, la menipea parece nunca tomarse totalmente en serio a sí misma, y, por lo tanto, puede apropiarse de la forma que le venga en gana.

b) Entorno fantástico, insólito o desproporcionado: En la menipea no es extraño encontrar como marco narrativo juicios finales, diálogos con muertos, asambleas divinas o descensos al inframundo.⁵¹ Nadie puede dar crédito a las cosas que ahí se narran ni tomar en serio a narradores locos, mendigos o magos fraudulentos. La verosimilitud se pone en entredicho y los narradores no son dignos de confianza. Dicha extravagancia tiene consecuencias sobre los asuntos que suele tratar la menipea como el poder, la religión, la filosofía, el dinero. Al representarse un ámbito insólito las repercusiones ideológicas del discurso pierden solemnidad, y así, la verdad convencional pierde peso, se inserta en un universo fantástico en el que todo es posible y desde donde es practicable cualquier perspectiva. El asunto se relativiza y problematiza. El que la situación sea prodigiosa no provoca que la realidad histórica, social o cultural quede relegada. Todo lo contrario, ésta se aborda pero dentro de un texto disparatado que tiene libertades que otro tipo de discurso no podría darse.

c) Ridiculización del lenguaje y la tradición: Esta es la característica más importante del género y la que le da unidad a los elementos señalados. La sátira menipea parodia a la tradición literaria. Su carácter intertextual implica una toma de posición crítica frente al canon. Luciano en numerosos diálogos intercala versos de los pilares de la cultura griega a manera de escarnio. Varrón, en uno de los pocos fragmentos suyos que han sobrevivido, maneja un lenguaje excesivamente preciosista para burlarse de tales usos poéticos. Resulta inherente a la menipea *no* establecer una identificación consistente con las convenciones canónicas de la tradición literaria; y tal innovación implica pasar por alto los presupuestos aristotélicos, o quintilianos.

⁵⁰ Cfr. Pere Ballart, *Eironeia*, p. 23: “La relatividad que la ironía impone a todo enunciado es el trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que no ha sido descubierta.”

⁵¹ En la épica clásica los personajes humanos alternan con dioses o con fantasmas. Sin embargo, en la menipea estos elementos “fantásticos” tienen otro carácter como expondré en las líneas siguientes.

¿Cuáles serían las consecuencias de tal configuración estética? La literatura y los autores son vehículos de prestigio. Según Eagleton y Foucault,⁵² el canon artístico consiste en el establecimiento de *autoridades* en el plano estético de acuerdo a valoraciones convencionales. La literatura se instala dentro de los mecanismos civilizatorios de acuerdo con ejes ideológicos, con la tradición, con una interpretación distinguida y acreditada de la realidad. La menipea denuncia implícitamente el papel del arte en dicha configuración convencional y niega el prestigio incuestionable de los íconos de la cultura. Esto no implica un desprecio por la cultura; lo que se rechaza es la irrefutabilidad y la beatificación de la tradición, no su belleza o contenido. Al ser la menipea una indecorosa mezcla de elementos disparatados, formas y estilos, y al no tener una consistencia intelectual, moral o estética, pone en entredicho el conocimiento humano y desacredita toda teoría totalizadora, empezando por la estética. Al tolerar la digresión, el entorno insólito, o la mezcla de registros, la menipea se plantea como un antigénero al burlarse de las categorías tradicionales de la literatura.

La menipea expresa escepticismo con respecto a la tradición y el canon, y se puede considerar como un género basado en la desilusión y en el rompimiento de expectativas ideológicas y estéticas: todo termina en desencanto, perplejidad o ironía. Tal carácter se identifica de forma más clara al compararlo con la sátira latina-horaciana en la que hay una combinación de humor y verdad.⁵³ En ambas hay un propósito invectivo, pero en una surge de la seguridad en una interpretación firme de la realidad, mientras que en la otra, irrumpe a partir de un punto de vista problemático (por no decir subversivo y cínico). Y dicha poética de la desilusión, del escepticismo, es lo que mejor puede definir a la sátira menipea, y lo que permitió su filiación con el cinismo.

⁵² Cfr. Terry Eagleton. “¿Qué es la literatura?” en *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 11-28; y “Entrevista de Roger-Pol a Michel Foucault. La literatura en las investigaciones de Foucault”, <http://www.cibernous.com/perifericos/entrevistas/foucault.htm>.

⁵³ Northrop Frye, en su tercer ensayo de *Anatomía de la crítica*, expone una clasificación muy cercana a la de sátira latina y menipea. Distingue entre sátira y discurso irónico, la primera estaría identificada con lo señalado aquí sobre la sátira latina, mientras que la segunda clasificación no está nada lejos de lo dicho sobre la menipea. P. Ballart comenta este texto y critica la nomenclatura usada por el teórico canadiense ya que destaca que la ironía no tiene porqué excluir a la sátira ni viceversa.

El canon cínico-menipeo

En los textos ya citados de Noel C. Relihan y de Mijaíl Bajtín se propone un “canon menipeo.”⁵⁴ Mi propósito en las siguientes páginas será, a partir de este cuerpo de obras (sobre todo las de Menipo y Luciano), identificar las confluencias de esta tradición con la filosofía cínica.

Menipo

De sus obras no quedan más alusiones y títulos. Diógenes Laercio, en *Vida de los filósofos más ilustres* ofrece una lista de las obras de este seguidor de Diógenes de Sínope: *Nekuia* (En el país de los muertos), *Cartas fingidas de personajes divinos*, *Venta de Diógenes*, *Contra los fisiólogos y matemáticos y gramáticos*, *Testamentos*, *Sobre el nacimiento de Epicuro* y *el festejado día veinte*. Sobre estas obras sólo podemos deducir características a partir de los pocos datos que se tienen. Laercio indica un elemento común en su obra: “[...] sus libros rebosan incesantes burlas.”⁵⁵ El panorama interpretativo que sugiere tal testimonio, aunque limitado, no deja de ser sugerente.⁵⁶ Pongamos como ejemplo los dos primeros títulos.

La palabra *Nekuia* se refiere al descenso de Ulises al inframundo. Menipo retoma uno de los episodios más memorables de la tradición. Si a esto añadimos su talante humorístico, así como sus “incesantes burlas” y “sorna”, se podría recrear dicha obra como una parodia humorística de un prestigioso episodio literario. Igualmente, si asignamos la misma característica a las *Cartas fingidas de personajes divinos*, podemos *suponer* una hipotética sátira en la que las sagradas celebridades confiesan sus íntimas indecencias. El humor y la invectiva de Menipo son características propias de su pluma, y lo que podemos figurarnos teóricamente sobre sus discursos a partir de sus títulos no estaría alejado de lo que hacen sus imitadores como Luciano en sus diálogos,⁵⁷ o Juliano en *Los césares*. Así, la

⁵⁴ La lista de autores y obras la expuse unas páginas arriba.

⁵⁵ D. Laercio, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁶ Hay que tomar en cuenta que al estar perdida la obra de Menipo y al tratarse de datos basados en un comentarista indirecto, las estimaciones aquí expresadas acerca de sus obras tienen un carácter de suposiciones. *Cfr.*, N. C. Relihan, *op. cit.*

⁵⁷ En los *Diálogos de los muertos* y los *Diálogos de los dioses* de Luciano aparecen mortales en el Hades que son escarnecidos o bien dioses olímpicos aquejados por sus debilidades y traiciones. Así también en la *Venta de vidas* se pone en negociación, entre otros, a Diógenes. La semejanza con esta “reconstrucción” de la obra

obra de Menipo, a pesar de estar perdida, es el modelo sobre el que se establece lo que va a ser toda una tradición tal y como lo señalan los satíricos posteriores que declaran tener como modelo a Menipo.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
Menippus
1639 - 1641

Y aquí no se acaba la herencia de esta figura filosófica y literaria, ya que hay que tomar en cuenta su papel como personaje ficcional en la obra de Luciano⁵⁸ en la que se dibuja todo un perfil ideológico y filosófico que hace patente su provocadora personalidad.

La menipea romana y Luciano de Samosata

Entre Menipo y Luciano se sucedieron varios siglos (s. IV a.C. – s. II d. C.) en los que la menipea se desarrolló en la obra de escritores en lengua latina: Varrón (116-27 a. C.), Séneca (4 a. C.) y Petronio (20-66 d. C.).⁵⁹ El primero fue autor de 150 libros de sátiras menipeas. Sobre su influencia menipea y su relación con el cinismo resulta reveladora la declaración de Aulo Gelio que en sus *Noches áticas* dice: “[...] estuvo aquel Menipo cuyos libros emuló Varrón en las sátiras que denominan, los otros, cónicas; él mismo menipeas.”⁶⁰ Aulo Gelio da una muestra de cómo la tradición establece una relación histórica e implícita entre la filosofía de Diógenes de Sínope y dicho género. Séneca redacta también una menipea, la *Apocolocíntosis del divino Claudio*, que consiste en un extravagante relato en

de Menipo no parece ser ninguna coincidencia, menos considerando que Luciano expresa su admiración por Menipo en repetidas ocasiones. En páginas adelante me detendré en la obra de Luciano.

⁵⁸ Ver más adelante el subcapítulo dedicado a Luciano.

⁵⁹ Por razones de espacio, sólo señalaré algunos puntos importantes acerca de estas obras y su relación con la menipea y con el cinismo. En todo caso, la obra de Luciano es mucho más importante para el tema del cinismo, la menipea y la sátira del Renacimiento y el Barroco. Para un análisis mucho más detenido y profundo *cfr.*, J. C. Relihan, *op. cit.*, pp. 49-102; y las introducciones de Roberto Heredia Correa a Árbitero Petronio, *Satiricón*, IX- XLVI; y a Lucio Anneo Séneca, *Apocolocíntosis del divino Claudio*, pp. VII-XXV.

⁶⁰ Aulo Gelio, *Noches Áticas*, Libro II. Tomo I, p. 124.

el que el emperador recién fallecido viaja por el inframundo y el Olimpo. Su estilo aborda el grave tono de la Historia para después caer en lo ridículo. Pasa de poemas laudatorios hiperbólicos a la caricaturización del protagonista. Séneca explora las posibilidades expresivas del género, su capacidad para adaptarse a los tonos bajos, y su disposición para la manifestación problemática de aspectos ideológicos y filosóficos. Por su parte, el *Satiricón* de Petronio aprovecha la transgresión de géneros de la menipea al hacer una parodia de las novelas amorosas griegas del estilo de *Dafnis y Cloe* en un entorno grotesco y violento.

Pero la pieza más importante para el desarrollo del tema de la menipea y la relación entre el cinismo y la literatura europea es la figura de Luciano de Samosata. Aborda el tema del cinismo de manera copiosa, se cuenta con un gran corpus de su obra y es una influencia innegable para el humanismo y la literatura europea. Así, es indispensable dedicarle varias páginas para aclarar el entramado de las influencias cínicas que llegan hasta los escritores del Renacimiento y el Barroco españoles.

La obra de Luciano cubre la retórica, la filosofía, diálogos satíricos, viajes fantásticos. En ella, no escatima opinar sobre ninguno de los movimientos espirituales o filosóficos de los que le tocó ser testigo: platonismo, magia, cristianismo, estoicismo, pitagorismo u orfismo. Entre todos estos fenómenos sociales, intelectuales o religiosos, la filosofía cínica tiene una notable significación. Son numerosas las composiciones que incluyen a algún personaje identificado con esta escuela. En 11 de los 23 *Diálogos de los muertos* aparecen como dialogantes Diógenes y/o Menipo quien protagoniza otros dos textos: *El Icaromenipo* y *Necromancia*. Por su parte, *Subastas de vidas* hace un sarcástico recorrido por las propuestas filosóficas, mientras que en *El cínico* Luciano produce una suerte de sistematización del cinismo.

¿Bajo qué condiciones estéticas e ideológicas se presenta el cinismo en dichos textos? Luciano hace uso sistemático de la ironía y la parodia. Con respecto a la primera, es constante a lo largo de todos los *Diálogos de los muertos* el trato que da a personajes míticos o históricos. Emperadores, semidioses o legendarios mortales desfilan por el inframundo. El universo *post-mortem* permite neutralizar jerarquías convirtiéndose en el estado idóneo para la burla y el humor. Luciano estaría utilizando lo que Ballart llama “ironía de referencia”, que consiste en que se “compare o remita implícitamente un tema a

algo tan cómicamente disímil que la sola conexión subraye la naturaleza real de aquél.”⁶¹ De esta manera, los otrora majestuosos personajes, se dibujan sobre la ridiculez de su desamparo y se hacen evidentes sus triviales obsesiones. Hay una inversión irónica en la que la vanidad – intelectual, material, histórica y religiosa – se convierte en abierta humillación, como en el siguiente ejemplo en donde hay una inversión con respecto al valor del cuerpo:

HERMES: [...] Y tú, el macizo y corpulento, ¿quién eres?

DAMASIAS: Damasias el atleta. [...] Déjame entrar [al inframundo], que ya estoy desnudo.

HERMES: Desnudo no, amigo mío, envuelto como estás con tantas carnes; de modo que quítatelas, porque hundirías la barca con sólo que pongas un pie en ella [...] ⁶²

También las creencias tradicionales son desestabilizadas por la ironía. La proverbial sed de Tántalo que de infinita y obstinada produce terror, en la pluma del sirio toma la forma de un sinsentido:

MENIPO: [...Tántalo] ¿qué necesidad tienes de beber? Te lo pregunto porque cuerpo no tienes si no que él, que podría tener hambre y sed, está enterrado en algún lugar de Lidia, pero tú, el alma, ¿cómo podría tener aún sed o beber? [...] ¿acaso temes que puedas morir por falta de bebida? Porque yo no veo otro Hades después de este, ni otra muerte que te pueda llevar a otro sitio. ⁶³

Este es el tono que se puede encontrar en casi todo el corpus cínico de Luciano. La ironía desestabiliza la imagen tradicional de los relatos míticos o los aspectos que toca. Religión, Historia y Cultura son fuente de escarnio y mofa mediante los más variados mecanismos irónicos: inversión, contextualización disparatada, juegos de conceptos, etc. En la breve autobiografía ficcional de *Menipo*, tras cada paso del protagonista, una visión irónica de la realidad aderezada de escepticismo y desencanto parece ser la única posición existencial pertinente:

Yo [Menipo] [...], al oír de Homero y Hesíodo que narraban guerras y sublevaciones no sólo de semidioses, sino incluso de los propios dioses y, además, sus adulterios, situaciones violentas, violaciones, procesos, destronamiento de padres y bodas de hermanos, pensaba que todo aquello era hermoso y me impresionaba no poco de ello. Cuando empecé a ser adulto, oía una y otra vez leyes que obligaban a hacer lo contrario de lo que decían los poetas, que no había que cometer adulterio, ni que sublevarse ni que raptar. Quedé sumido, pues, en una profunda duda sin saber a qué atenerme [...] Me pareció oportuno echarme en brazos de los llamados filósofos esos y pedirles que hicieran de mí lo que quisieran y que me enseñaran cuál era el camino recto y seguro en la vida

⁶¹ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, p. 301.

⁶² Luciano de Samosata, “Caronte, Hermes y varios muertos”, en *Diálogos de los muertos*, Alianza, p. 109.

⁶³ Luciano de Samosata. “Menipo y Tántalo”, en *Diálogos de los dioses*, p. 131.

[...] pasando a la fuerza sin darme cuenta, del humo al fuego. Fijándome encontré entre ellos, sobre todo, la ignorancia y la incapacidad en grado mayor todavía [...]⁶⁴

La tradición filosófica y artística es aquí indigna de confianza. Los cánones intelectuales y literarios pasarán por un inclemente examen, y uno de los recursos idóneos será la parodia que “constituye una de las modalidades más afines a la ironía.”⁶⁵

En los primeros párrafos del *Icaromenipo* aparece Menipo enunciando literalmente versos de Eurípides y Homero, ejercicio que repite a cada pregunta de su interlocutor. Remata el cuadro la descripción física del protagonista, quien aparece vestido con gorro de marinero, lira y piel de león, a la manera de Ulises, Orfeo y Hércules. El motivo: acaba de regresar del Hades y charló con el trágico y con el poeta, por lo que se le contagiaron sus formas discursivas, además de traer consigo algunos *souvenirs*. La parodia en dicho fragmento es evidente.⁶⁶ Las citas textuales de Homero y Eurípides conforman lo que Genette llama “parodia en sentido estricto”⁶⁷ que consiste en la inclusión o alusión de un texto en un diferente contexto para desarticular el sentido original. A su vez, la ridícula descripción del protagonista consiste en una especie de encadenamiento de alusiones satíricas que apuntan a un imaginario cultural y lo deforman a su vez. La gorra, la lira o la piel de león son una suerte de residuos de varios hipotextos⁶⁸ pertenecientes a los relatos mitológicos. Asimismo, el título *Icaromenipo* denota una deformación disonante por medio de una alusión caricaturesca a Ícaro, en la que se mezcla un trágico evento mitológico con la referencia a un autor humorístico como Menipo. Bajo el mecanismo de la parodia Luciano pone a funcionar de forma burlesca complejos mecanismos intertextuales, y los blancos son fábulas, creencias y mitos que involucran no sólo a la tradición literaria sino a todo el imaginario de una civilización.

Los procedimientos técnicos utilizados por Luciano en buena parte de sus obras no son inocentes. La construcción envuelve una idea de la realidad. Para Ballart la ironía es

⁶⁴ Luciano, *Menipo o Nigromancia* en *Obras*, T. II, pp., 307-308.

⁶⁵ P. Ballart, *op. cit.*, p. 355.

⁶⁶ Para Genette, en el término “parodia” se incluyen varios tipos de procedimientos intertextuales: a) parodia en sentido estricto; b) pastiche satírico; c) trevestimiento; y d) imitación satírica. Él mismo reconoce que esta serie de distinciones le servirán para identificar los fenómenos en su estudio, pero que el término ha venido denotando todos estos procedimientos en conjunto. Aquí utilizaré el término parodia en este sentido amplio, como una deformación lúdica, transposición burlesca o imitación satírica. *Cfr.*, Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 37-45.

⁶⁷ G. Genette, *op. cit.*

⁶⁸ La *Eneida* o el *Ulises* de Joyce son hipertextos de un mismo hipotexto que sería *La Odisea*. *Cfr.*, G. Genette, *op. cit.*

“portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad.”⁶⁹ La parodia, por su parte, desarrolla una relectura crítica de la tradición y sus valores a modo de escarnio, homenaje o resignificación. De esta forma, la retórica y los mecanismos estéticos señalan un perfil ideológico, un interés, o una idea de lo que es o debe ser el mundo. No hay disposición estructural o formal por muy abstracta que se trace que no abrigue alguna vocación. En Luciano estas técnicas discursivas dan soporte a su desencantada y escéptica visión de mundo. Y entre los sustratos ideológicos que aborda su obra está la presencia de la filosofía cínica que se articula con la propensión irónica y paródica del autor del *Icaromenipo*.

Ahora bien, ¿cuál es el papel que juegan los elementos cínicos en la obra de Luciano? En el primero de los *Diálogos de los muertos* aparecen como protagonistas Pólux y Diógenes de Sínope quien deja notar su carácter provocador e introduce al que será el dialogante más importante de la colección:

DIÓGENES.- [...] Menipo, Diógenes te invita (si es que ya te has reído bastante de los asuntos de la tierra) a que vayas al Hades para reírte mucho más. [...] Que aquí [en la tierra] tu risa está llena de incertidumbres y es frecuente preguntarse “¿quién conoce con seguridad lo que hay más allá de la muerte?” En el Hades en cambio, no dejarás de reírte a carcajadas como yo ahora, sobre todo cuando veas a los ricos, los sátrapas, a los tiranos, tan humildes e insignificantes, a los que sólo se puede reconocer por sus lamentos.⁷⁰

Se establece una identificación ideológica entre ambos protagonistas. Ambos cínicos, uno, creador de la sátira que le sirve al cinismo como medio de expresión; otro, figura emblemática de la escuela del perro –en vida alejados por siglos– en la muerte buscan encontrarse. Esto muestra la conciencia filosófica con la que Luciano reúne a tales personajes, más evidente en el siguiente fragmento:

CRATES.- [...] lo que necesitábamos lo heredaste tú de Antístenes y yo de ti, bienes mucho más importantes y venerables que el Imperio de los persas
DIÓGENES.- ¿A qué te refieres?
CRATES.- A la sabiduría, la independencia, la verdad, la sinceridad, la libertad.⁷¹

Los cínicos actúan en la obra del satírico como algo más que un referente histórico-filosófico: existe una conciencia de su desarrollo y de su propuesta. Así también sucede con la imagen plástica de los cínicos como lo muestra la descripción de Menipo quien es “[...]”

⁶⁹ P. Ballart, *op. cit.*, p. 269.

⁷⁰ Luciano de Samosata, “Diógenes y Pólux”, en *Diálogos de los muertos*, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁷¹ Luciano de Samosata, “Diógenes y Crates”, en *Ibid.*, p. 114.

calvo, lleva un manto lleno de agujeros, desplegado a todos los vientos y variopinto por las piezas de los remiendos. Se está riendo siempre y por lo general se burla de esos filósofos charlatanes.”⁷² Luciano construye escrupulosamente a los cínicos, y el comportamiento y el discurso de éstos se articulan con los propósitos satíricos del texto, así como con los procedimientos discursivos de la ironía y la parodia que tanta afinidad y concordancia establecen con el ejercicio cínico.

Como ya he señalado, Menipo es un personaje que aparece insistentemente a lo largo de la obra de Luciano y que protagoniza varios textos entre los que destacan *Menipo* e *Icaromenipo*. En el primero, el antihéroe disfrazado de Heracles penetra al Hades donde encuentra a su maestro Diógenes quien molesta a los tiranos al punto de “cabrearlos y obligarlos a cambiar de domicilio porque no soportan que Diógenes les tome el pelo.”⁷³ En ambas obras Menipo es representado como un personaje que emprende una búsqueda del camino ideal de vida. En *Necromancia* el adivino Tiresias le recomienda alejarse de

[...] conversaciones rimbombantes y de examinar los confines de la tierra, despreciando los silogismos esos de los sabios y pensando que todo eso es pura palabrería, te afanarás en conseguir llana y simplemente el siguiente objetivo: dedicarte a vivir de buena forma el presente riéndote de la mayoría de las cosas y sin tomar nada en serio.⁷⁴

Aquí se conjuga buena parte de la misión cínica: ascesis, humor y desprecio por la retórica y la lógica tradicionales. Estas declaraciones se encuentran a lo largo de buena parte de su obra, especialmente en lo que podría considerarse la triada cínica: los *Diálogos de los muertos*, *Menipo* o *Necromancia* e *Icaromenipo*.⁷⁵

Al respecto, resulta interesante la existencia de una obra adjudicada a Luciano llamada *El cínico*, suerte de manifiesto diogénico. Distingue entre lo indigente y lo suficiente haciendo una defensa del estilo de vida cínico en el que se busca sólo lo necesario. Establece una escala de valores a partir de la independencia de lo material, ya que, según el protagonista, los mejores necesitan menos mientras los inferiores necesitan más como los enfermos que requieren de cuidados. Al final del diálogo el protagonista señala que disfruta de la compañía de aquellos que buscan la virtud y que no lo rechazan por su apariencia. La crítica ha discutido la autenticidad autoral de *El cínico*. Quisiera considerar algunas

⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁷³ Luciano de Samosata. *Menipo o Necromancia*, p. 317.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁷⁵ Sobre esta “triada cínica” hablaré también en el capítulo sobre el *Crotalón*.

implicaciones que trae consigo tal atribución. José Luís Navarro, moderno editor de Luciano dice que esta pieza “parece llevar el sello del auténtico estilo de Luciano.”⁷⁶ Suponiendo que no sea genuina la autoría, es muy significativa la duda, pues su estilo y contenido ideológico estaría identificado con el perfil filosófico y literario, así como con los temas y los personajes que utiliza Luciano. Esto nos señala que resulta más que posible para la tradición la autoría con un escritor del que se conocen muchas obras y, por lo tanto, del que existen numerosos modelos desde los cuales establecer un parentesco intelectual y estilístico. Así, para la tradición es él el posible artista. Luciano *pudo* escribir una apología del cinismo. Y en caso de que el satírico sirio sea quien haya redactado el diálogo, estaríamos hablando de una conformidad del autor con el cinismo en un momento específico de su vida.

Luciano es uno de los más importantes afluentes del cinismo para la tradición literaria. Con sus relatos construyó una compleja construcción de Diógenes y compañía. En sus textos los cínicos se convierten *de facto* en personajes literarios con un perfil ideológico. Van a representar una forma de desenvolverse, de expresarse. Se convierten, pues, en una ficcionalización. Así, – pensando aristotélicamente – los cínicos en Luciano se construyen *poética* y no *históricamente*. Es decir, el Diógenes y el Menipo que ahí se dibujan son tomados a partir de una figuración legendaria y una supuesta veracidad histórica, pero que, en su pluma hacen y dicen lo que *podrían* expresar y actuar; son unos cínicos *como debieran haber sido*. Son verosímiles y desde esta cualidad son justificables.

Después de la muerte del satírico a finales del siglo II, su obra no fue valorada sino hasta el IX en la que es estudiada por el patriarca de Constantinopla Focio, y, más tarde, por el erudito bizantino del siglo XI, Tzetzes. Aunque ven en Luciano a un completo pagano “no pueden resistirse a su claro estilo ático y la variedad de sus temas.”⁷⁷ A partir del siglo XIV su obra alcanza una importancia inusitada en Europa, y para el XV será uno de los modelos de estudio para el aprendizaje de la lengua griega. En este siglo “fue el autor más popular en Alemania. Once traductores, por lo menos, se ocuparon de sus obras durante los

⁷⁶ José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras II*, p. 137.

⁷⁷ Teodora Grigoriadu, “Situación actual de Luciano de Samosata en las bibliotecas españolas (manuscritos, incunables impresos de los siglos XIII-XVIII)” en *Cuadernos de filología clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, p. 239.

años 1450-1550.”⁷⁸ Para el siglo XVI se publican obras de Luciano en latín “en medios cada vez más difundidos de lectores y simultáneamente aparecen traducciones a las principales lenguas vernáculas europeas.”⁷⁹ Avanzado el siglo se multiplican las traducciones y “Luciano es conocido de Londres a Cracovia.”⁸⁰ La primera traducción de sus obras al español es el *Icaromenipo* a cargo de Juan de Járava en 1544. Para 1550 se publican *El gallo*, *Caronte* y *Menipo*. En lengua castellana, en menos de 6 años se cuenta ya con seis obras del autor. Así, durante el siglo XVI, en la península ibérica, “Luciano ocupa uno de los primeros puestos y es el más traducido entre los comediógrafos y los satíricos.”⁸¹ Para rematar, Erasmo de Róterdam eleva la figura del satírico a una canonización estética. Él mismo es traductor al latín de varias de sus obras. Lo cita por primera vez en 1499 en una carta. En adelante, lo referirá y traducirá hasta incluirlo en su canon de autores de su *Plan de estudios*.⁸² De esta forma, Luciano no sólo forma parte de este torrente clasicista del Renacimiento, también encarna los propósitos ideológicos que los humanistas y la literatura de los primeros siglos de la modernidad tanto apreciarán.

Cinismo y menipea después de Luciano

La obra de Luciano es la llave para entender buena parte de la sátira europea moderna así como la conservación literaria del cinismo. Ahora bien, la menipea posterior a Luciano no tuvo una real injerencia sobre las letras europeas renacentistas. Sin embargo, incluyo aquí sus manifestaciones para mostrar cómo fue que el cinismo se adhirió a la menipea y cómo ésta se convirtió en su portadora por excelencia.

Entre quienes cultivaron el género menipeo están Juliano (332-363) y Marciano Capella (siglo V).⁸³ El primero, además de emperador de Roma, fue escritor. Su obra más leída es la menipea conocida como *Los césares* o *Las saturnales*, donde se dan cita los emperadores desde César hasta Constantino. Los dioses organizan una competencia en la que los participantes exponen sus glorias y atacan a sus émulos. Relihan aclara que se trata

⁷⁸ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, vol. II, p. 198.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ T. Grigoriadu, *op. cit.*, p. 243.

⁸² *Cfr.*, Erasmo de Róterdam, *Plan de estudios*, en *Obras escogidas*, pp. 445-458. Sobre la presencia de Luciano en la Europa del Renacimiento trataré más profundamente en el siguiente capítulo.

⁸³ Trataré muy brevemente estas figuras además de pasar por alto otros autores como Fulgencio, Enodio y, principalmente, Boecio por sobrepasar los límites temáticos de esta tesis. Trato a Juliano y a Capella con el fin de cerrar el panorama de la menipea cínica en la cultura grecolatina.

de una suerte de “travesty of political and philosophical notions [...]”⁸⁴ Además de incurrir en la menipea, Juliano escribió un par de obras que tratan del cinismo: *Contra el cínico Heraclio* y *Contra los cínicos incultos*. Así, el cinismo lo inquietó particularmente. Juliano podía llegar a verlo como incitador de ateísmo y desobediencia. Sin embargo, lo que hace es arremeter contra el cinismo de su tiempo contrastándolo con el primitivo. En *Contra los cínicos incultos*, construye un ideal de cinismo a partir de las conductas de Antístenes, Diógenes y Crates. Destaca que no se dejaban llevar por las opiniones del vulgo sino por la razón y la inteligencia. También Juliano nos da pistas sobre el estilo expresivo cínico: “Si sus autores hubieran escrito con alguna seriedad sus obras y no en broma [...] y aunque fueran de Diógenes, no es nada extraño que el sabio bromea...”⁸⁵ Así, los discursos sobre el cinismo y *Las saturnales* nos dan una idea del papel y la presencia de tal tendencia en la Antigüedad tardía y de su identificación tanto como propuesta filosófica así como proposición expresiva de carácter humorístico y contenido ideológico, además de la concurrencia de la menipea con el cinismo.

El libro IX de las célebres *Bodas de Mercurio y Filología* (410-439) de Marciano Capella habla sobre sí mismo en forma de parodia y autoridículo, y se vincula con la sátira y el cinismo. Por su importancia voy a citar varias líneas:

Tú tienes, hijo mío [el propio texto], la ficción de una anciana, la creación juguetona de Satura bajo la lámpara, con su flama revuelta, mientras ella trata de enseñar las disciplinas griegas con poca afición por los griegos...; así, acaba por alterar el noveno libro. Ella, demasiado parlanchina, juntó a los conocedores con los ignorantes, embutió lo trillado con lo inefable, mezcló a las musas y a los dioses e, indigesta, hizo que las artes liberales charlaran en grosera comunión. Pues, ella misma, frustrada por saber esto e hinchada de bilis y hiel, dijo, ‘Yo pude haber salido de la cloaca de un gran filósofo, loable por mi erudita elegancia, y haberlo hecho con gran decencia, como si viniera de la corte del propio Marte. Pero, inspirada por Martianus Capella, a quien la ignorante generación actual ve como un perro rabioso que vierte su canina tontería en disputas judiciales mientras engaña la gloria proconsular. [...] Hijo mío, tu has seguido al testigo que ha revelado mi propia ineptitud; mientras lees, perdona las tonterías.’⁸⁶

⁸⁴ N. C. Relihan, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁵ Juliano, *Discursos*, vol. II, p. 125.

⁸⁶ Marciano Capella. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Libro 9, 997-1000. A la fecha no hay una traducción al español de las *Bodas*. Este fragmento es citado por N. C. Relihan, *op. cit.*, pp. 14-15, y para la traducción al español que aquí presento consigno la ayuda del traductor Rubén Heredia. La traducción al inglés de Relihan es la siguiente: “You have, my son, an old woman’s fiction, Satura’s playful creation by the lamplight with its hodgepodge flame, while she strove to teach Greek disciplines barely friendly to Attic...; thus does she end alter the ninth book. For she, too talktive, piled together the learned on the unlearned, stuffed together the trite and the ineffable, mixed together the Muses and the gods and, undigested, made the Liberal Arts to chatter in a rude concoction. For ehs herself, shattered by knowledge of this and swelling with gall and bile, said ‘I could have come forth in a great philosopher’s cloak, praiseworthy for my learned elegante, and could have

El texto se autocaracteriza como sátira. Insiste en la condición de mezcla desproporcionada y destaca la diversidad y confusión de personajes, estilos, formatos, y géneros. Más adelante se subraya el contenido filosófico: “Yo pude haber salido de la cloaca de un gran filósofo, loable por mi erudita elegancia ...” En otras palabras, podía haberse presentado como un sabio elocuente y ceremonioso; sin embargo, se expresa en un *sentido canino* (*caninos blateratos*), y es visto por su generación como un *perro rabioso* (*rabidum*). Renuncia a la locución rigurosa y docta para manifestarse como un expositor desmedido de tendencias perrunas. Relihan señala que “in the *De nuptiis* the author alludes to the Cynic origins of his genre...”⁸⁷ Reemplaza el discurso filosófico por uno canino, es decir, por uno cínico. Es, pues, una menipea informada de su estirpe, que da rienda suelta a sus posibilidades paródicas, autoreferenciales, eruditas, irónicas y filosóficas que el género le ofrece.

Me queda mencionar las obras de Fulgencio con sus *Mitologías*, de Enodio su *Paraenesis didascálica*, y de Boecio su *Consolación por la filosofía*. Sin embargo, el propósito de transitar por la menipea antigua ha sido el de reconocer la configuración del género en la Antigüedad y cómo fue tomando un carácter propio a lo largo de sus diversas manifestaciones para ser retomada y asimilada por el Renacimiento, particularmente el español. Así, contamos ya con una muestra representativa del género y sus características para ahora distinguir la presencia del cinismo en la sátira, y cómo es que esta carga filosófico-cínica pervivió a lo largo de sus procesos y herencias.

Conclusión: Cinismo y sátira

Los dos comentaristas que hacen una rigurosa y moderna lectura de la sátira menipea, Noel C. Relihan y Northrop Frye, señalan someramente el vínculo existente entre este género y el cinismo. El primero habla de los “cynic origins”⁸⁸ de la menipea, mientras que Frye señala que “el cinismo se acerca un poco más a la norma satírica...”⁸⁹ Ahora bien, para encontrar estos lazos hay que remitirnos a los orígenes de la menipea y del cinismo.

done so decently, as if from the court of Mars himself. But, inspired by Martianus Capella, [...]” My son, you have followed the witness who has revealed my own ineptitude; as you read, pardon the nonsense.”

⁸⁷ N. C. Relihan, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹ N. Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 303.

En la Antigüedad las tendencias filosóficas adoptaban estilos expresivos literarios específicos. No se trataba solamente de exponer las ideas sino que “en filosofía se produce un florecimiento esplendoroso en formas literarias.”⁹⁰ Es un momento en el que las escuelas filosóficas utilizarán formatos discursivos que, en muchos casos, serán de carácter literario-ficcional-poético. A este respecto, Calvo Martínez señala que

[...] es difícil, a veces, atribuir a una u otra de las escuelas citadas la invención de uno u otro subgénero, porque todas parecen haberlos utilizado; pero las más características, como la Diatriba y Sátira, se remontan sin duda a la escuela cínica, cuyo estilo de vida y de comunicación las exigía.⁹¹

Los primeros cínicos utilizaron recursos literarios para la exposición de su propuesta.⁹² Y su talante poético impulsó una caracterización genérica de sus discursos llamada *kinikòs tropos*, “género literario cínico” que más tarde fue identificado con el nombre de *spodologeion* o literatura moral serio-burlesca.⁹³ El “género cínico” tiene como precedente lo que podríamos considerar sátira griega a la que se le ha llegado a identificar como *genos skoptikón* (género burlesco), que consistía en un gran género que abarcaría por igual una parte de la lírica arcaica, la epopeya burlesca, la parodia (remedos de Homero), la comedia ática, el drama satírico, la comedia siciliana de Epicarnio, el mimo y el simposio. Los cínicos recogen todas estas propuestas textuales, y toman indiscriminadamente géneros preexistentes para generar expresiones acordes con sus intereses ideológicos.

De esta forma, los antecedentes de la menipea están íntimamente relacionados con el cinismo. La menipea encarna en el cínico y el cinismo anida en la menipea. A esto hay que agregar que la filosofía cínica fue una propuesta que se expresó de manera más poética que teórica. Como señalé, lo que sabemos bien a bien de los “hombres perrunos” originales son *acciones*, episodios colmados de aspiraciones éticas. Optan por la representación, y, en esa medida, por su inclusión en lo literario, y la vertiente poética que se organizó y articuló de manera idónea fue el de la sátira menipea.

La menipea y sus derivaciones contienen la simiente cínica. En su estructura literaria, conforme se fue desarrollando, se reforzaron los elementos del género cínico, que tenía un

⁹⁰ J. L. Calvo Martínez, “La filosofía helenística”, en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, p. 879.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Cfr.*, J. A. Martín García, *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, p. 25.

⁹³ Sobre el carácter de este “género”, José A. García en *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, ofrece una síntesis de lo que se ha señalado de dicha manifestación.

propósito ideológico manifiesto. Menipo y compañía crearon un género competente para sus propósitos filosóficos, una forma hecha a medida. El carácter cínico de la menipea se descubre en la estructura del género al poner en entredicho las convenciones discursivas (y por lo tanto culturales) y al ofrecer una forma literaria que desde sus orígenes se empalma con el cinismo. Al elegirse una forma determinada para una intención expresiva no se está decidiendo sólo el estilo y el formato sino toda una serie de implicaciones ideológicas. Los universos desproporcionados de la menipea, su intertextualidad irreverente, su indisciplina formal y su genealogía filosófica-burlesca-griega contienen tal ascendencia cínica. Si a esto añadimos una conciencia sobre la tradición explícita en el texto, el vínculo entre el cinismo y la menipea queda más que consolidado. Es un fenómeno análogo al del estoicismo y el cristianismo, al de la poesía petrarquista y el neoplatonismo, ejemplos en los que la propuesta filosófica está contenida en las propiedades del proyecto estético. No es casualidad que la sátira romana sea más prudente éticamente y que al mismo tiempo mantenga una normatividad formal, mientras que la menipea contenga proposiciones subversivas y nunca pueda atenerse a un régimen discursivo. En buena parte de los exponentes de dicho género existe una conciencia y una referencialidad explícita con el cinismo, más allá de su configuración o de su flexibilidad poética. Está implicado el cinismo como referente en los casos más emblemáticos y a lo largo de ocho siglos de cultura grecolatina (Menipo: siglo IV a. C. y Marciano Capella: siglo V d. C.). Desde este punto de vista, las palabras de José A. Martín García tienen completo sentido:

... el hecho de que fueran los cínicos los creadores de este género satírico se justifica por el acentuado desarraigo y anticonvencionalismo tanto de su conducta como de su revulsiva doctrina. [...] La sátira requiere para su enfoque crítico humorístico y racionalista, junto con una actitud anímica de rebeldía, una buena dosis de un cierto escepticismo de índole pragmática y cáustica a modo de una puesta en solfa de las dudosas y engañosas apariencias de la realidad y las conductas humanas...⁹⁴

⁹⁴ J. A. Martín García. "Introducción" en *op. cit.*, p. 32.

SEGUNDA PARTE: LA SÁTIRA CÍNICA ESPAÑOLA

*Reírse de todo es propio de tontos,
pero no reírse de nada lo es de estúpidos.*
ERASMO DE RÓTTERDAM

Introducción

En los capítulos anteriores di cuenta de los medios y los mecanismos mediante los cuales el cinismo se convirtió en un elemento más de la tradición literaria occidental. Desde el carácter performativo de Diógenes, que se expresó a partir de una teatralidad transgresora, a la sátira menipea que configuró una poética en la que la constante es la contravención normativa, el cinismo fue configurándose como elemento particular de un discurso satírico, crítico, irónico, humorístico y literario. Ahora, habría que preguntarse cómo es que fue asimilada tal herencia cínica en el horizonte cultural europeo y particularmente español durante el Renacimiento.

En el presente capítulo señalo tres canales de transmisión del cinismo en España. En primer lugar, el papel de los humanistas –particularmente Erasmo– como promotores y difusores de una interpretación renovada de la Antigüedad grecolatina en la cual el linaje perruno tiene presencia. En segundo lugar, señalo el éxito editorial en el siglo XVI de la *Vida de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio que dedica todo un libro a los cínicos. Por último, también Pedro Mexía redacta un capítulo sobre Diógenes de Sínope en su *Silva de varia lección*, texto que gozará de una gran popularidad en España durante el siglo XVI.

Erasmo

Pensemos por un momento en los elementos que han caracterizado a la figura de Erasmo para la cultura europea. Es el celebrador de la locura, autor de sátiras implacables, apasionado del estudio del latín y del griego, e incómodo crítico del poder. Rechaza la complacencia con el mundo político y cultural de su tiempo al grado de ganarse tanto la admiración y el homenaje de los protagonistas del humanismo así como el repudio de los

círculos ortodoxos de Europa. Pasa de ser una estrella intelectual en la corte de Carlos V a tener que huir de los escenarios políticos. No queda bien ni con el papa ni con Lutero, ni con dios ni con el diablo. Dada su independencia intelectual junto con su pasión por la Antigüedad, no resulta nada extraordinario que Erasmo se deje cautivar por los cínicos que descubrirá en las páginas de autores griegos y que reseñará en varias de sus obras.

La cultura clásica invade todos los rincones de su vida y obra. Es uno de los personajes más activos en las tareas de traducción y comentario de obras grecolatinas.⁹⁵ Prepara ediciones críticas de textos latinos, traduce a varios griegos al latín para ponerlos a la disposición de los grupos cultos de Europa. Publica, entre otros, a Luciano, a Demóstenes, a Eurípides, a Plutarco. Comenta y reflexiona obras grecolatinas en textos propios. En los *Adagios* y los *Apotegmas* reúne proverbios grecolatinos, en *Los antibárbaros* reclama la revisión de las fuentes originales y el contacto directo con el texto. Así, Erasmo será uno de los protagonistas más destacados del Renacimiento y el más sobresaliente ejemplo de la intensa relación que tuvo el intelectual renacentista con la tradición clásica.

En los textos del autor del *Elogio de la locura* el cinismo se manifiesta de dos maneras: por un lado, su lucianismo; por el otro, su recopilación y comentario de episodios cínicos.

Décadas antes de que el humanista holandés se involucrara con Luciano, ya existía un interés por los textos del autor sirio. En 1496 aparece una edición en griego de su obra completa por Janus Lascarus. A partir de ella las traducciones se multiplicarán a las lenguas europeas más importantes.

La Europa occidental muy pronto descubre al satírico griego y humanistas de la talla de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro traducen al latín parte de su obra; Luciano, con sus pensamientos poco convencionales y su espíritu crítico, contribuye a la gestación de las nuevas ideas y Europa lo acoge como uno de los autores que mejor expresan su inspiración humanística.⁹⁶

En 1538 aparece la *Opera omnia* de Luciano, “una inmensa empresa donde participaron helenistas de renombre como Erasmo, Moro, Melanchthon, Mosellano, Pirckheimer, Anastasio, Obsopoeo, Sinapio, Martín Bolero, Ottomaro Luscino, Pónico Virunio, Agustín Dato y el propio ‘Micilo’”.⁹⁷

Ahora bien, Erasmo gozaba de una innegable autoridad intelectual. Los humanistas

⁹⁵ Cfr., León Halkin, “Las bellas letras”, en *Erasmo*, pp. 85-116.

⁹⁶ T. Grigoriadu, “Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas”, p. 240.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 243.

veían en él a su más importante representante. Así, cuando el autor del *Elogio de la locura* muestra un interés particular en Luciano, éste último cobra una notoriedad inusitada para las elites culturales del momento. Además, Erasmo fue quien mejor supo comprender al humorista sirio. Juan Zaragoza Botella, en su introducción a los *Diálogos de los muertos*, se extiende sobre el tema:

El mejor conocedor europeo de Luciano, autor él mismo de varias traducciones suyas, es Erasmo... [...] Erasmo lo cita por primera vez en 1499 en una carta a lord Montjoy [...]. A partir de ese momento, en sus obras hay constantes alusiones [...]. Creía que Luciano era un autor apropiado para el aprendizaje del griego y lo incluyó en el canon de autores clásicos. Lo veía como un excelente modelo en el que se combinaban la invención, claridad de lengua y valores para el entretenimiento. [...] Erasmo vio en Luciano valores éticos de indudable interés. Los vicios que Luciano fustiga en sus sátiras, y los caracteres que los personifican, eran para Erasmo todo lo que él detestaba de su tiempo. Asociaba la decadencia de la Iglesia con la charlatanería y las pretensiones doctas de los intelectuales, que eran, como Luciano apuntaba, supersticiosos, soberbios y violentos. Explica los paralelos de carácter de su época con la de Luciano, compara a los teólogos y clérigos con los filósofos lucianescos. [...] Todos ellos [los intelectuales que rodeaban a Erasmo] promovían la conveniencia de utilizar a Luciano como texto de la enseñanza del griego, y al mismo tiempo convertían estos textos en bases para la polémica que envolvía a la jerarquía académica y teológica.⁹⁸

El intelectual holandés descubrió en el satírico sirio un espíritu afín a sus intereses estéticos e ideológicos. Ambos hacen una lectura crítica de la tradición, demuestran erudición y escepticismo; censuran la hipocresía y la superstición; buscan libertad expresiva y de pensamiento; exigen tanto sensatez como sentido común; y examinan críticamente la sociedad y sus instituciones. Tal aproximación ideológica entre el humanista y el satírico nos lleva a considerar un contacto nada superficial de Erasmo con la filosofía cínica, pues ésta es una constante en la obra de Luciano. De esta manera, en la labor de rescate y de traducción de textos griegos por parte de Erasmo hay ya una primera muestra del encuentro del humanista holandés con el cinismo, el cual se mostrará tangiblemente en sus comentarios sobre la literatura grecolatina.

¿Qué tan bien conoce Erasmo a los cínicos? En *Educación del príncipe cristiano*, menciona dos veces a Diógenes de Sínope. En *Iniciación precoz de los niños en las buenas letras* recuerda a Crates. En su celeberrima obra de los *Adagios* demuestra conocer al maestro de Diógenes, Antístenes. Además, siendo tan distinguido traductor de Luciano, la figura de Menipo le resulta familiar. De esta manera, su asimilación del cinismo no se

⁹⁸ J. Zaragoza Botella, *op. cit.*, p. 19.

limita a la figura de Diógenes de Sínope y de Luciano, sino que demuestra estar perfectamente enterado de toda la estirpe perruna.

Sí, Erasmo conoce bien a Diógenes y compañía, pero ¿cuál era su estimación sobre las propuestas del cinismo? El relato del encuentro entre Diógenes y Alejandro dejó una grata impresión en Erasmo ya que lo señala en varias ocasiones y en términos entusiastas. Supone que el emperador macedónico, tras su reunión con el cínico, quedó “lleno de admiración por el gran espíritu filosófico de aquel hombre, espíritu verdaderamente excelso, invicto, no quebrantado jamás, superior a todo accidente humano.”⁹⁹ Así también, Erasmo recurre a episodios diogénicos como en el que el cínico convoca a los individuos que le rodean para reprocharles que: “... presencia de hombres es lo que quiero, no la vuestra, que no tenéis nada de hombres.”¹⁰⁰ Líneas más adelante, Erasmo aventura una lección moral de la anécdota y señala que el “hombre no instruido en filosofía ni en ninguna otra disciplina es un animal un poco peor que los brutos.”¹⁰¹ Erasmo ve en Diógenes una suerte de modelo ético dada su desenvuelta forma de denunciar los vicios de la sociedad.

En los *Adagios*, que se convertirán en uno de los fenómenos editoriales más importantes del siglo XVI, Erasmo dedica un capítulo a los Silenos de Alcibíades. Por éstos entiende todo aquello que por su mera apariencia se muestra vil, “mas para quien contempla de más de cerca y en su hondura, es una maravilla de primor.”¹⁰² Para Erasmo, Diógenes y Antístenes son ejemplos de Silenos. Sobre el último señala que “con su cayado, con su zurrón, con su palio raído, se aventajó a las fortunas de los más grandes reyes.”¹⁰³

Las constantes observaciones que hace Erasmo sobre los cínicos son siempre del mismo tenor. Ve en ellos a unos filósofos admirables que con su conducta pusieron en evidencia la insensatez de la sociedad. Reflexiona sobre la ética que se esconde detrás del carácter de los cínicos así como sobre el sentido de sus actos. También es significativo el que buena parte de los episodios diogénicos aparezcan en obras didácticas. Son textos para ser leídos por príncipes, por futuros monarcas, por gente de poder. Tales escritos tienen la función de educar ética, moral y políticamente a quienes van a tomar decisiones que van a

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Erasmo de Róterdam, *Iniciación precoz de los niños en las buenas letras*, en *op. cit.*, p. 926.

¹⁰² Erasmo de Róterdam, *Adagios*, en *Idem*, p. 1068.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1069.

afectar a los demás. Así, los relatos deben ser ejemplares, tienen que saber evocar la dignidad, la honestidad o la justicia. De esta forma, el que Diógenes, Menipo, Crates o Antístenes formen parte del repertorio erasmista, nos habla de la valoración positiva que el humanista parece profesarle a los cínicos.



Caesar Van Everdingen (Holanda)
Diógenes busca al hombre verdadero.
1652

Erasmus no sólo es un polemista cultural y religioso, también es un autor que sabe ser irónico y mordaz. Sobre su actitud humorística él mismo señala que “Yo no juzgo que deba tenerse por vicio amenizar y relajar con chistes *inoportunos* el espíritu fatigado de cuitas siempre que la risa que provoquen sea *фина y franca*.”¹⁰⁴ Elogia el humor insolente siempre y cuando sea elegante y honesto. Existe, así, una coincidencia operativa con el cinismo en el recurso de la provocación humorística para la proyección de su propuesta.

En una de sus epístolas, Erasmus señala explícitamente la estimación que profesa por el cinismo: “¿Qué espectáculo más risible que el de Diógenes, al fil del mediodía con una linterna [...]? Y mientras tanto riendo aprendemos que no son desde luego hombres los que tienen figuras de hombres...”¹⁰⁵ El humanista encuentra en Diógenes un personaje con el que comparte el gusto por la ironía, por el humor, por la desenvoltura en la crítica y la denuncia, por la ilustración satírica. Son, ambos, censores de la insensatez que se oculta detrás de las convenciones, las instituciones, el poder y el lenguaje. Así, bien podrían

¹⁰⁴ Erasmo de Róterdam. *Epistolario II: con príncipes, corte cesarea y otras cortes*, en *op. cit.*, p. 1334. Las cursivas son mías.

¹⁰⁵ *Idem.*

Diógenes o Menipo protagonizar el *Elogio de la locura*, obra que aprovecha toda la herencia de la sátira menipea, y en la que, aunque no aparecen personajes cínicos, el perfil ideológico del discurso es de provocación e insolencia.¹⁰⁶ No por nada, el principal intertexto del *Elogio* es la obra de Luciano de Samosata.

De esta manera, quien es la máxima autoridad humanística en Europa e influye notablemente sobre la literatura y el pensamiento de España, quien ofrece uno de los más acabados modelos de sátira menipea con su *Elogio de la locura* y quien es el definitivo difusor de Luciano en la modernidad europea es, a su vez, un activo difusor y comentarista entusiasta del cinismo.

Para concluir, Erasmo se vinculó con la herencia cínica por varios medios. Su relación con la sátira menipea vía Luciano lo pone en contacto tanto con un género que plantea una perspectiva estética insolente e inestable, así como con los personajes cínicos que deambulan asiduamente a lo largo de las páginas del samosatense. La muestra más elocuente es la redacción del *Elogio de la locura*, una de las mejores muestras de la influencia de Luciano en el Renacimiento. Por otro lado, Erasmo da cuenta de su conocimiento sobre los más célebres episodios protagonizados por personajes cínicos. Los usa como ilustraciones que expresan sus intereses éticos. El humanista holandés demuestra tanto una recepción entusiasta del cinismo, así como una expresión textual que da cuenta de su simpatía por la propuesta diogénica. Así, si tomamos en cuenta la difusión y la autoridad con que las opiniones del holandés eran acogidas en el mundo intelectual, el cinismo cuenta con una carta de presentación más que calificada, respetada e influyente.

Ediciones renacentistas de las *Vidas...* de Diógenes Laercio

La tradición cultural de Occidente ha reconocido a los cínicos como los comediantes desvergonzados del escenario de la filosofía grecolatina. No existen obras de su autoría, lo que hay son anécdotas, escenas cáusticas en las que Diógenes y compañía ridiculizan a las más insignes personalidades de su cultura. No hay, pues, texto especulativo sino relato, por tanto, no hay autores sino personajes.

¹⁰⁶ No me detengo en esta obra por tratarse de un texto que, en primer lugar, no está escrito en español, además de que no contiene referencias o alusiones al cinismo además de su inspiración lucianesca que ya comenté.

Como ya señalé en los primeros capítulos de la presente tesis, el proyecto cínico se manifestó bajo formas literarias. Por un lado, están las anécdotas que se volvieron tradicionales y, por el otro, un género literario que simuló en su configuración la impertinencia cínica: la sátira menipea.¹⁰⁷ Ahora bien, los episodios cínicos invadieron infinidad de obras desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Fueron materia recurrente de todo tipo de textos a lo largo de más de dos mil años. Escribieron sobre Diógenes en el marco de la Antigüedad los siguientes autores: Estrabón, Eusebio de Cesaria, Juliano, Plutarco, Favorito, Dión de Prusa, Ovidio, Luciano, Musonio Rufo, Arriano, Eliano, Jerónimo, Macrobio, Filóstrato, Varrón, Cicerón, Simplicio, Zónaras, Apuleyo, Juvenal, Nicéforo Grégora, Marco Aurelio, Tertuliano, Valerio Máximo, Cesio Baso, Porfirio, Ateneo, Filón de Alejandría, Clemente de Alejandría, Aulo Gelio, Censorino, Pausanias.¹⁰⁸ Los incidentes cínicos se convirtieron en tópico para obras literarias, políticas, morales, históricas, filosóficas. Sirvieron como ejemplo narrativo de una actitud, de una condición ética. Ilustraron la independencia, la austeridad, el desapego material e ideológico, el escepticismo. De esta forma, son más que habituales los episodios cínicos en la cultura literaria y plástica de Occidente. Y de tales relatos es de donde se ha establecido la imagen tradicional que de los cínicos ha construido la tradición.

En el siglo III d. C., un historiador griego llamado Diógenes Laercio se dio a la tarea de escribir un compendio de las biografías de los filósofos de la Antigüedad. La vasta obra, titulada *Vidas de los filósofos más ilustres*, comienza con la vida de los siete sabios de Grecia, pasa lista a decenas de miembros del platonismo, del estoicismo, pitagorismo, aristotelismo, y finaliza con la biografía de Epicuro. Uno de los libros de las *Vidas...* está enteramente dedicado a los filósofos cínicos. En éste recopila buena parte de las anécdotas que convirtieron a los seguidores de Diógenes en los célebres y subversivos satíricos de la Antigüedad. El texto da cuenta de las vidas de Antístenes, Diógenes, Mónimo, Onesícrito, Crates, Metrocles, Hiparquía, Menipo y Menedemo. Es decir, Laercio ofrece un completo cuadro de toda la manada diogénica a partir de la recopilación de sus biografías en una obra que tendrá una importante presencia en el Renacimiento español.

¹⁰⁷ Sobre el segundo fenómeno, el de la sátira menipea, *cfr.*: “La sátira cínica grecolatina o la poética del desengaño.”

¹⁰⁸ Para las citas y referencias que sobre los cínicos han existido a lo largo de toda la Antigüedad ver J. A. Martín García, *op. cit.*

Sobre el valor histórico de las *Vidas* bastan las palabras de Carlos García Gual quien señala que se trata de “la única narración extensa y antigua de la historia de la filosofía que ha llegado a nuestros días.”¹⁰⁹ A pesar de su extensión, sobrevivió íntegro el paso de la Edad Media hasta que en 1472 se publica una traducción al latín a cargo de Ambrosio Treversari. Su éxito lo confirma su reedición para 1475. En total hay 7 ediciones incunables de la versión latina de Traversari y 10 ediciones de la traducción al italiano. También se han encontrado más de 70 manuscritos de la época que la copian.¹¹⁰

En el mismo siglo XV se tradujo la obra de Laercio al castellano bajo el nombre de *La vida y las costumbres de los viejos filósofos*, que servirá de base para la versión de Hernando Díaz titulada *Vida y excelentes dichos de los mas sabios filósofos que vuo en este mundo*. Edward C. Riley comenta que dicha traducción castellana se edito en los años 1520, 1527, 1535, 1538, 1541 y 1545.¹¹¹ Así, su popularidad en el Renacimiento español esta fuera de duda.

El personaje más importante y que más espacio ocupa en las biografías cínicas incluidas en este texto es Diógenes de Sínope. Entre éste y Laercio hay casi cinco siglos de distancia. Así, lo que en las *Vidas* se está expresando como biografía se acerca más a una reconstrucción legendaria. Esto sin tomar en cuenta que ya el género biográfico plantea problemas sobre el carácter ficcional del personaje. En este caso, dada la amplia distancia entre el texto y el personaje, la naturaleza ficcional de los protagonistas se refuerza. Además, para el momento de la redacción de las *Vidas*, las escenas y los relatos que Laercio recoge habían invadido desde hace tiempo infinidad de textos de muy diversa índole, es decir, ya formaban parte del imaginario cultural grecolatino, eran un lugar común, referentes perfectamente reconocibles para un receptor culto. Así, el capítulo de los cínicos de las *Vidas* consiste en una recopilación literaria de episodios tradicionales forjados por el paso de los siglos.

Por otro lado, el texto de Laercio no está motivado por propósitos filosóficos. Es una recopilación de biografías, es decir, de relatos. De tal manera, lo que nos propone es un recorrido *narrativo* a través de lo que la tradición ha rescatado de los personajes de cada

¹⁰⁹ C. García Gual, “Introducción” a Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*.

¹¹⁰ Manuel Bermúdez Vázquez, “Recuperación de las obras escépticas en el Renacimiento” en *Isagogé*, pp. 36-37.

¹¹¹ Edward C. Riley, “Cervantes and the cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*), p. 191.

filosofía de la Antigüedad. Tal carácter literario de las *Vidas* va a articularse oportunamente con la naturaleza de los episodios cínicos. De aquí que no sea ninguna casualidad que el libro dedicado a los “filósofos perrunos” sea el más ameno, ágil y el que mejor aprovecha la forma literaria de la biografía.

Dicho libro va a ser leído por los intelectuales renacentistas pues estará a la mano dada su popularidad en el siglo XVI. Será, entonces, una fuente excepcional para el conocimiento de los episodios protagonizados por los cínicos, así como de sus alborotadas biografías. De esta forma, en el libro de Laercio va a ser posible encontrar en un solo volumen los más tradicionales eventos cínicos. El libro dedicado a los cínicos de Laercio cumple la función de ser una suerte de resumen y compilación general de las insolencias que el cinismo repartió a lo largo de la Antigüedad, y que servirá de consulta para los artistas y eruditos del Renacimiento.

La Silva de varia lección

Hacia 1540 se publica en castellano una de las obras más complejas del humanismo español que tuvo el nada modesto propósito de hacer acopio de la cultura antigua y medieval sobre aspectos históricos, científicos, artísticos y filosóficos: la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Se trata de una auténtica enciclopedia renacentista en la que se recopilan relatos, reflexiones, biografías, descubrimientos, guerras, leyendas, mitos, historia política y religiosa. En este texto también se difunden aspectos relacionados con la astronomía, la medicina, la geografía, la botánica. La influencia y prestigio de dicha obra y de su autor puede constatarse por el nombramiento de éste como cosmógrafo de la Casa de Contratación de Sevilla en 1537 y como cronista oficial del Imperio en 1548.¹¹²

La primera edición de la *Silva* se publica empezando el año de 1540, pero, tras su inmediato éxito, a finales del mismo año sale de la imprenta la segunda en una versión aumentada. En poco más de un siglo alcanzó 32 ediciones en castellano y 75 en otras lenguas, un éxito sólo comparable con el de la *Celestina* o el *Lazarillo de Tormes*. Rápidamente se tradujo y se imitó en italiano, y pocos años más tarde Francia e Inglaterra

¹¹² Sobre la vida y obra de Pedro Mexía sigo a Antonio Castro en su excelente “Introducción” a Pedro Mexía, *Silva de Varia lección*.

tendrán sus propias versiones. Tal es su importancia para la historia cultural que se le considera germen del ensayo ilustrado francés así como de la Enciclopedia.

La *Silva* es una reelaboración de las compilaciones misceláneas latinas al modo de Aulo Gelio en las que se reúnen sin aparente método u orden (*silva*), diversas y múltiples lecturas (de varia lección). Hasta antes de Mexía no existía ninguna reproducción de dicho género en lengua vulgar. La *Silva* fue, así, un eficiente medio de divulgación, y universalización del conocimiento con el que contaban las elites intelectuales que tenían al latín como principal medio de transmisión del saber. Hace hablar en castellano a la Antigüedad. Aunque hay temas medievales, algunas cuestiones astronómicas, botánicas o zoológicas contemporáneas o bien sobre la historia de España, de los 250 autores citados 84 por ciento son grecolatinos. Al respecto, Mexía tuvo bastante cuidado de apuntar sus fuentes entre las que destacan Plinio el viejo, Aristóteles, Plutarco, Josefo. Y de los 252 autores antiguos sólo 46 son mencionados más de 10 veces, entre los que se encuentra Diógenes Laercio.

Por otro lado, la crítica ha discutido la afinidad de Mexía con Erasmo. Hay numerosos indicios de una admiración por el erudito holandés. Existe una comunicación epistolar entre ambos escritores, además de que en las primeras ediciones de la *Silva* hay algunas sátiras eclesiásticas típicas de los adeptos a Erasmo, así como declaraciones entusiastas sobre él. No cabe duda de que el autor de la *Silva* “conocía perfectamente la obra y el pensamiento de Erasmo y sintió por él una profunda y auténtica admiración.”¹¹³ Existe, pues, una afición del autor de la *Silva de varia lección* por la obra del humanista holandés.

Así, Laercio y Erasmo resultan dos de las fuentes principales para la redacción de la *Silva*. De aquí que Mexía tuviera todo lo necesario para componer un capítulo completo sobre los cínicos, el XVII, llamado “De la extraña condición y vida de Diógenes cínico, philósopho; y de muchas sentencias notables suyas, y dichos y respuestas muy agudas y graciosas”.

En el título del capítulo Mexía califica al personaje como ingenioso y humorístico. En las primeras líneas del texto hay una descripción física y ética del cínico para después pasar al largo inventario de episodios en los que, por acción o por verbo, el protagonista da sus veredictos sobre la sociedad, los valores o el poder. Laercio describe a su personaje como

¹¹³ A. Castro, *op. cit.*, p. 27.

“varón de excelente vida y doctrina.”¹¹⁴ Posteriormente lo ubica en el contexto intelectual de su siglo: “Y, assí, fue este Diógenes muy docto y muy gran sabio en todas las buenas artes y ciencias; y fue discípulo de Antístenes y contemporáneo de Platón y Aristóteles.”¹¹⁵ A lo largo del capítulo, Mexía muestra un amplio conocimiento de lo que se ha dicho sobre Diógenes de Sínope. Llega incluso a confrontar diferentes versiones procedentes de un mismo episodio y a ofrecer varias interpretaciones sobre la muerte del filósofo, lo que corrobora el examen de diversas fuentes.

En la *Silva de varia lección* tenemos, en primera instancia, a un autor que tuvo los medios textuales para indagar sobre la vida de Diógenes de Sínope, lo que nos señala que en España, para mediados del siglo XVI, se podía contar con las condiciones materiales e intelectuales para saber quiénes eran y qué proponían los cínicos. Así también, Mexía le ofrece al mundo hispánico el medio para conocer lo más variado del mundo antiguo incluyendo la propuesta del cinismo.

En consecuencia, en la *Silva* se reúne buena parte de los cauces por los que la secta del perro se infiltró en el horizonte cultural del Renacimiento europeo: la difusión y la popularidad de Laercio y la autoridad intelectual de Erasmo. Si a esto añadimos el prestigio de Luciano en la literatura satírica de Europa, se puede ya decir sin ninguna vacilación que el cinismo se cuenta como un influjo ideológico, estético y filosófico más en el universo intelectual de la España del siglo XVI.

Conclusión:

Los cínicos se dan cita en el Renacimiento mediante los textos que he reseñado en el presente capítulo, así como por la pervivencia de la sátira menipea, la cual le sirvió al cinismo como vehículo de integración en la tradición literaria. Dicho género tuvo un importante auge en los siglos XVI y XVII tras el redescubrimiento, la traducción y la revalorización de autores como Luciano, Séneca, o Petronio. Los primeros en imitar la menipea son humanistas como Erasmo con su *Elogio de la locura*, Tomás Moro con su *Utopía*, o Juan Luís Vives en su *Somium*. Además, en 1605 se publica en París un tratado que da atención al fenómeno: *Isasi Casauboni de satyrica graecorum poesi & romanorum satira libri duo, in quibus etiam poetae recensentur, qui in utraque poesi floruerunt*. En

¹¹⁴ P. Mexía, *Silva de varia lección*, vol. 1, p. 398.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 403.

dicho tratado se destaca la importancia de autores como Varrón, Séneca y Luciano. De esta manera, “la menipea comenzará a revivir, a remozarse y a dar renovados pasos en Europa...”¹¹⁶ A este impulso le seguirán autores de la importancia de Rabelais, Sebastián Brancht, John Donne y Jonathan Swift. En el caso de la literatura española, la menipea se desarrollará en las obras de Cervantes, Quevedo o Luis Vélez de Guevara, en los que el cinismo seguirá cantando sus desvergüenzas. Sobre algunos de estos textos tratarán los capítulos siguientes.

Pero el cinismo no solamente se hizo presente en el horizonte cultural europeo por medio de la menipea; también fue un importante tema en obras de carácter filosófico, enciclopédico o erudito como las de Diógenes Laercio, Erasmo y Pedro Mexía. Las *Vidas de los filósofos más ilustres*, los textos epistolares y de comentario literario de Erasmo y la *Silva de varia lección* dan cuenta de los relatos cínicos que durante siglos desde la Antigüedad hasta el Renacimiento se acumularon; los reelaboran, los comentan, descubren sus marcas éticas y estéticas, y los ponen al alcance de los lectores del siglo XVI. Así, el cinismo cuenta con los recursos necesarios para irrumpir en el imaginario cultural del Renacimiento español.

¹¹⁶ Ramón Valdés, “Rasgos distintivos y *corpus* de la sátira menipea española en su siglo de oro”, en *Estudios sobre la sátira española en el siglo de oro*, p. 194. En este mismo artículo se puede revisar con detenimiento la manera en la que la menipea se fue involucrando en el horizonte cultural del Renacimiento y el Barroco español.

*Menospreçia y aborreçe estos vanos y cautelosos
silogismos que no son otra cosa sino burla y vanidad.
El Crotalón*

Durante los siglos XVI y XVII la literatura satírica gozó de particular importancia. Existe un ambiente intelectual, social, político, histórico, ideológico y estético propicio para acoger los embates de las plumas más cáusticas del Renacimiento. En el caso español se ha hablado de toda una tradición lucianesca y erasmista, y en ella el diálogo de *El Crotalón* tiene un lugar privilegiado. No se conoce la fecha exacta de su redacción, pero puede datarse en la década de 1550.¹¹⁷ Su argumento es tan sencillo como insólito: un humilde zapatero, Micilo, se encuentra con un gallo con capacidad lingüística, filosófica y narrativa que, además, asegura recordar todas sus reencarnaciones entre las que se cuentan Sardanápalo, eclesiásticos, filósofos, prostitutas y demás polifacéticas identidades. La sucesión de cada vida funciona como la base estructural de la obra y como la excusa para largas reflexiones que corren a cargo principalmente del gallo. Micilo se dedica a escuchar atentamente y se convierte en discípulo de un filósofo con forma animal. Se trata de un texto que se presenta bajo fuertes dosis filosóficas cuya construcción dialogada apela a una forma consagrada a la reflexión. Además, hay que tomar en cuenta que el argumento es inspiración y ampliación de *El gallo* de Luciano en el que el cínico Crates forma parte de la antología de reencarnaciones. Pero ¿cuál sería la vocación ideológica desde donde se pronuncia la filosofía en este texto literario?

Quien asume el papel de maestro en el diálogo es el gallo, un animal de granja. Además, su interlocutor es un humilde zapatero que no sabe leer. De esta manera, la enunciación de los personajes tiende a lo desautorizado, a lo marginal. Las reflexiones

¹¹⁷ *El Crotalón* está necesariamente redactado después de la publicación del *Lazarillo de Tormes* (la edición más antigua conocida es de 1554, pero no es seguro que se trate de la primera edición) dada la evidente intertextualidad. En dos de los tres manuscritos de *El Crotalón* se menciona la *Segunda parte del Lazarillo* que se publica en 1555, pero al no estar en todos los manuscritos podría tratarse de un añadido.

tendrán en poca consideración al poder, al prestigio, al honor o a los bienes, lo cual ofrece un marco acordé con los propósitos satíricos del texto.

Onfray en su texto *Cinismos* señala que “todo su pensamiento [de los cínicos] aparece expresado, en mayor o menor medida, a través de las bestias a quienes se les reserva la mejor de las suertes.”¹¹⁸ La primera muestra de cinismo en el texto del *Crotalón* es la de elegir como protagonista a un animal con inquietudes filosóficas cuyo discurso se descubre escéptico. En *El Crotalón* la humanidad es observada desde la particular visión de un gallo, desde una suerte de extrañamiento. En el segundo canto, al ser humano se le llama “la especie más trabajada e infeliz.”¹¹⁹ Ensalza el valor de las bestias, pues el hombre con su industria ha desvirtuado a su realidad y a sí mismo. Según el gallo, el humano llama virtud a su capacidad para destruir ciudades, saquearlas y provocar muerte. Es el único ser capaz de renunciar a su libertad por miedo. Las bestias, por el contrario, “antes morirán que sujetárseles.”¹²⁰ Gozan lo que tienen y no se dejan embaucar por la ilusión de la riqueza. Lo que consumen es por necesidad de tal manera que no se enferman por el exceso de bebida y alimento. Así, la animalidad será un tema recurrente como elemento de contraste para la crítica de la civilización que todo lo ha degenerado, pues, como señala el reflexivo gallo: “con tanta ventaja os exceden las fieras a los hombres.”¹²¹

En el diálogo la alabanza del animal sirve de apoyo para el tema de la erudición pedante, materia que siempre ha interesado a los personajes cínicos: “me maravillo de la çeguedad en que muchos de vuestros philosophos están, los cuales con infinita diversidad de argumentos persuaden entre vosotros a que creais [...] que las fieras sean muy inferiores.”¹²² En este fragmento el autor relaciona el tema de la animalidad con la crítica a las autoridades intelectuales. El gallo advierte que el discurso de los más abigarrados escolásticos consiste en una repetición mecánica de argumentos gastados, interminables e improductivos. Por ejemplo, en el cuarto canto narra una vida en la que fue filósofo. Éste se deja la barba y trae siempre consigo un escapulario, pero es en esencia un charlatán. Su formación le sirve para sobrevivir y no para ilustrarse y tener una vida digna. Así, todo

¹¹⁸ M. Onfray, *Cinismos*, p. 35.

¹¹⁹ Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, p. 107. La autoría de *El Crotalón* ha sido ampliamente discutida. Sin embargo, en los últimos años se ha llegado a un consenso en el que Cristóbal de Villalón parece ser el más posible autor del diálogo.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹²¹ *Ibid.*, p. 121.

¹²² *Ibid.*, p. 122.

aquello que da muestras de profundidad afectada o de superstición es en *El Crotalón* digno de sospecha. Y la mentira no es descubierta por contradicciones lógicas sino por las conductas, las traiciones y los embustes narrados. El protagonista no es, pues, un pensador entrenado por el silogismo afinado y sofisticado. Es un filósofo vital del que Mícilo señala que: “Espantado me tienes, gallo, con lo mucho que has pasado, lo mucho que has visto, y la mucha esperiencia que tienes.”¹²³ El gallo, a su vez, señala que “[...] la mayor elocuencia se adquiere de la mucha esperiencia.”¹²⁴ Se trata de un personaje cuya condición animal le ofrece un enfoque satírico tal y como si se tratara de un sabio perruno. Esta es la actitud que se mantiene a lo largo de toda la obra, en la que al ser humano se le ve como un ser del que hay que desconfiar pues todos sus esfuerzos se encaminan a la búsqueda de la vacía celebridad y a la oferta de engañosas promesas, tal y como se concluye tras cada reencarnación. Tal perspectiva escéptica, nihilista y desencantada se expresa en un discurso satírico y humorístico que bien podría ser formulado por Diógenes o por Menipo.

Este último personaje protagoniza un largo relato hacia la segunda mitad de la obra. El gallo advierte que es el más insólito, el que más lo beneficiará para su formación intelectual y ética, y en el que más se extenderá. El episodio es una imitación del vuelo del personaje cínico en el *Icaromenipo* de Luciano. Al comienzo de esta “vida” el personaje va a hablar de su carácter satírico, burlesco, nihilista y escéptico:

Agora, pues, óyeme y sabrás que cómo yo considerasse en el mundo con gran cuidado todas que hay entre los mortales, y hallasse ser todas dignas de risa, bajas y pereçederas: las riquezas, los imperios, los oficios de república y mandos; menospreçiando todo esto, con gran deseo me esforcé en emplear mi entendimiento y affiçion en aquellas cosas que de su cogeta son buenas a la verdad.¹²⁵

En *El Crotalón*, Menipo va por el mundo buscando la forma más virtuosa y digna de vida. Acude con filósofos, sabios y académicos. Tras su largo periplo, todo lo que logra es desengañarse de cada una de las respuestas que obtiene. Señala que la formación de los clérigos “maestros de la philosophía y theología natural y celestial” es abigarrada e inútil y los autodenominados sabios que deambulan por todo el orbe lo único que enseñan es arrogancia. Gracias a su persistencia, se le otorga la capacidad de vuelo, y desde las alturas ve todas las formas de civilización y cómo “es la vida de los hombres sin orden ni concierto

¹²³ *Ibid*, p. 211.

¹²⁴ *Ibid*, p. 124.

¹²⁵ *Ibid*,. p. 293.

entre sí...”¹²⁶ Así también, se percata de lo poco que valen las causas de la guerra, del hambre, de la vanagloria y del prestigio.

Ese mirar desde lo alto una vez que Menipo puede volar pretende un alejamiento y una objetivación de la realidad. Esto ocurre en consonancia con la búsqueda de la verdad emprendida por el protagonista que ha padecido la decepción y el desengaño a lo largo de sus frustradas demandas de libertad o sabiduría. Después de toda la travesía de reencarnaciones como filósofo, rey o cortesana, su momento epifánico no se dará al lado de sabios, académicos, magos o de los libros, ni desde un enfoque lógico o abstracto, sino por medio de una experiencia vital, sensorial y, además, fantástica, es decir, manifiestamente ficcional, narrativa, intertextual y poética, pues no hay, a lo largo del *Crotalón*, episodio más insólito como el del itinerario de Menipo.

Aquí se resume buena parte de la propuesta estética e ideológica del diálogo. Menipo, con desnudez, escepticismo, desengaño y decepción es el encargado de imprimir el espíritu dominante de la obra. Es el satírico cínico el más autorizado para despotricar contra la cultura. Si Luciano es el artífice del Menipo más complejo, el autor del *Crotalón* lo reaparece como una encarnación del gallo y, como en la Atenas antigua, pregona su cinismo a un auditorio marginal que ahora tiene la forma de un hombre pobre llamado Micilo.

El episodio se extiende varios cantos más y alcanza registros de exuberante fantasía. Menipo llega ante la presencia de Dios quien le ordena ir al infierno donde convive con difuntos. Ahí los niveles satíricos alcanzan tal grado que los demonios infernales acatan las disposiciones divinas sin demora ni evasivas, en contraste con las autoridades eclesiásticas las cuales se portan con menos diligencia que los mismísimos ángeles caídos.

Por último, en este episodio la influencia de Luciano se muestra de forma más transparente. Las fuentes son claras. Además de que el *Crotalón* sea una imitación de *El gallo*, este episodio en concreto refiere a *Icaromenipo*, los *Diálogos de los muertos* y *Necromancia*, todos protagonizados por Menipo y en los que el cinismo tiene presencia e importancia particulares. Resulta, pues, que este fragmento es una suerte de síntesis de la triada cínica de Luciano, los tres relatos en los que los cínicos se exhiben de manera más transparente.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 302.

Así, *El Crotalón* no sólo es un ejemplo paradigmático de la imitación de Luciano y de la menipea española del siglo XVI. Siendo la obra del samosatense vasta y variada, Villalón selecciona justo los textos que mejor identifican a los personajes cínicos. En el *Icaromenipo* y en *Nigromancia*, Menipo es el protagonista mientras que en los *Diálogos de lo muertos* desfila buena parte del panteón cínico: Antístenes, Crates, Diógenes. Así, nuestro diálogo satírico contiene en un mismo episodio buena parte de lo que refiere Luciano sobre la secta del perro. Tal coincidencia no parece gratuita, ya que, además de dichas referencias, el carácter de la sátira que se expone en la larga sucesión de encarnaciones es de un profundo escepticismo resuelto en humor, y de una insolencia y desvergüenza de la que Diógenes y su séquito podrían estar más que orgullosos.

LA LOCURA Y LOS LADRIDOS
CERVANTES: EL *LICENCIADO VIDRIERA* Y EL *COLOQUIO DE LOS PERROS*

*Me moriré de viejo y no acabaré de
comprender al animal bípedo que llaman hombre*
Fragmento apócrifo adjudicado a CERVANTES

La intertextualidad en Cervantes suele aparecer bajo el velo de la ironía, la problematización, la parodia o la experimentación. Se trata de un escritor moderno y, como tal, se apropia de su herencia bajo una mirada crítica. Un ejemplo es la colección de las *Novelas ejemplares* en las que se abordan los géneros prosísticos consagrados como la novela picaresca, la bizantina, las colecciones de *exempla*, o la sátira menipea, pero bajo construcciones originales y, en algunos casos, particularmente heterodoxas. Así, Cervantes participa de los ejercicios contemporáneos de la *imitatio* y la erudición pero de forma reestructurante. Toma pre-textos de géneros, tópicos o problemas estéticos de la tradición para edificar una obra tanto original como reveladora.

El motivo cínico también participa del horizonte de Cervantes en dos de sus *Novelas ejemplares*: *El Coloquio de los perros* y *El licenciado Vidriera*. Ambas se insertan en un entorno realista y esquivan perspectivas idealistas. Las dos novelas proponen un argumento fuera de lo común y hasta disparatado: unos perros locuaces y un intelectual que asegura ser de vidrio. Una y otra comparten códigos satíricos. De toda la colección son éstas, junto con *Rinconete y Cortadillo* y *El casamiento engañoso*, las que toman un partido más crítico con respecto a la tradición literaria y a la sociedad de su tiempo. Son dos novelas muy emparentadas entre sí que comparten, entre otros elementos en común, el referente cínico.

El *Licenciado Vidriera* (Publicada en 1615)

La novela de *El licenciado Vidriera* se compone de dos partes divididas por el repentino arrebatado de locura del protagonista. En la segunda parte es en donde se encuentra de forma mucho más sustanciosa la marca cínica. Sobre ello trataré más adelante. Sin embargo, en la

primera existen algunos rasgos que presagian tal elemento como la naturaleza desarraigada del protagonista, su educación humanista así como su incierto y poco estimado origen. Sobre estas características tratarán brevemente las siguientes líneas.

Tomás Rodaja no da noticia alguna sobre su procedencia. No se sabe de dónde viene y va a cualquier parte. Desarraigado, no cuenta con más medios que los necesarios. Gracias a la generosidad de sus amigos cortesanos, Tomás se dedica con ahínco a sus estudios, sobresaliendo en las “letras humanas”. Esta formación le va a ser de gran utilidad en su “dialéctica” expresiva, ya que le dará la posibilidad de utilizar tópicos y citas de la tradición para legitimar sus posteriores enunciaciones. Más adelante, Tomás es seducido por la vida soldadesca tras la descripción idealizada que de ella hace el capitán Diego de Valdivia. Pero el narrador matiza la caracterización de ese estilo de vida:

Puso las alabanzas en el cielo de la vida soldadesca y de la libertad de Italia, pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, del hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras de esta jaez, que algunos las toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal de ella.¹²⁷

Tomás se dedica a aprovechar la oportunidad de recorrer el mundo junto a los militares pero bajo condiciones muy particulares. Se enlista en el ejército pero de manera independiente: “Pero había de ser condición que no se había de sentar debajo de banderas, ni poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera [...] y así, más quiero ir suelto que obligado.”¹²⁸ Se antepone la independencia como valor, como la prenda más encarecida con la que cuenta Tomás Rodaja. Le sirve la vida soldadesca como mero pretexto para la exploración y el viaje. No busca, pues, la gloria militar ni la gratitud oficial. Su prioritaria libertad, su desarraigo familiar y nacional, su vinculación con la cultura clásica al estudiar letras humanas así como su condición nómada constituyen los precedentes éticos e ideológicos que el protagonista revela antes de su repentina perturbación y que predisponen a su cinismo.

¿De qué naturaleza es la locura del protagonista? Cuando Tomás se hace Vidriera la expresión que el narrador usa es la de que el protagonista cayó en “la más extraña locura que entre las locuras se había visto.”¹²⁹ Extravagante demencia acompañada de “palabras y

¹²⁷ Miguel de Cervantes. *El licenciado Vidriera. Novelas ejemplares*, p. 106.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 117.

razones concertadas.”¹³⁰ Se trata de un delirio expresado con razón. Su locura es filosófica, dialéctica y crítica, pero locura al fin y al cabo. Se convierte en una suerte de “Sócrates enloquecido” tal y como llamaban a Diógenes por ser un filósofo que se expresaba mediante incoherencias, pero filósofo al fin y al cabo.

El protagonista dice ser de vidrio: “... que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre.”¹³¹ Riley propone una interpretación bastante sofisticada pero sugerente de tal orientación corpórea.¹³² Señala que la vidriosidad del personaje puede identificarse con la fragilidad, y que si tomamos en cuenta algunas características de la construcción del personaje podemos encontrar rasgos de melancolía. Ésta se había convertido en un lugar común literario de la época.¹³³ Así, en *El licenciado Vidriera* funcionan dos conceptos muy caros para los años barrocos: la melancolía y la ilusión (la locura). Al respecto, Riley menciona un estudio de Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady*,¹³⁴ que hace un análisis del concepto de la melancolía en la literatura inglesa de los años 1580-1642. Babb da noticia de un tipo de padecimiento llamado “melancolía cínica” que se define como propia de un filósofo y que contiene fuertes dosis de pesimismo y misantropía. En esta enfermedad se mezclan la agudeza y la sabiduría, lo que provoca una visión satírica y desengañada del mundo. Además, el paciente suele ser un hombre virtuoso y honesto que odia la estupidez y el vicio. El licenciado Vidriera encajaría en un tipo literario que en la tradición inglesa se llama “melancólico cínico”. El temperamento de nuestro personaje parece estar identificado literariamente con el cinismo, al mismo tiempo que su condición delirante y de filósofo parece no estar nada lejos de un “Diógenes enloquecido”.

Dichas características también lo convertirán en un filósofo al margen de la academia, de la universidad, de los grupos intelectuales dominantes, del centro. Y aunque se muestra en primera instancia misántropo, “Decía que le hablasen de lejos”¹³⁵, su hábitat es la plaza pública, el espacio en el que circula la vida citadina. Esta configuración es análoga a la de

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 117.

¹³² Edward C. Riley, “Cervantes and the Cynics, *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*”, pp. 51-58.

¹³³ *Cfr.*, Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del siglo de oro.*

¹³⁴ Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: a study of melancholia in English literature from 1580 to 1642*, Michigan, State University Press, 1951.

¹³⁵ M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 117.

los filósofos helenistas, y en particular a la de los cínicos quienes actuaban en la calle. Sin embargo, el cinismo planteó una relación singular con el público. Sí hay un contacto directo con la audiencia pero se construye sobre un *performance* provocador, tanto teatral como verbal.¹³⁶ La caracterización de los cínicos ha establecido como mecanismos argumentativos el chiste, el aforismo o la figura retórica aguda por encima de la explicación racional. El narrador de *El Licenciado Vidriera* da cuenta de cómo el protagonista hace uso de tales procedimientos pues éste respondía “...espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio.”¹³⁷ Esto no significa necesariamente contestar con la verdad, con silogismos infalibles o con la certeza de “los más letrados de la Universidad [...]”¹³⁸ El licenciado sorprende por su agudeza e ingenio, es decir, por su destreza expresiva y su retórica incendiaria.

La naturaleza de los dichos y hechos del licenciado Vidriera son análogos a los de los cínicos. Sus respuestas denuncian y desenmascaran. Por vericuetos lingüísticos e irónicos, responde impertinentemente señalando más verdades de las que le solicitan. Pongamos por ejemplo el primer caso en el que una ropera le pregunta:

- [...] ¿qué haré, que no puedo llorar?

Él se volvió a ella, y muy mesurado le dijo:

-*Filiae Hierusalem, plorate super vos et super filios vestros.*

Entendió el marido de la ropera la malicia del dicho y díjole

-Hermano Licenciado Vidriera –que así decía él que se llamaba-, más teneis de bellaco que de loco.¹³⁹

La traducción del latín que ofrece Avalle Arce es la siguiente: “Volviéndose Jesús a ellas, les dijo: Hijas de Jerusalén, no lloreis sobre mí, sino llorad más bien sobre vosotras y sobre vuestros hijos [...]”¹⁴⁰ La enunciación contiene una acentuada potencialización de significados. El licenciado no le resuelve el problema a la interrogante. A cambio le señala el carácter de cristianos nuevos de su familia, y el *filios vestros*, también irónicamente, alude a la sospecha de que los hijos no son de su marido. La demanda de la ropera se ve tergiversada por una respuesta de índole acusadora, insolente y desvergonzada. Otros casos, y de los que Diógenes estaría particularmente orgulloso, son, por ejemplo, el del hombre

¹³⁶ Ver capítulo I.

¹³⁷ M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Ibid.*, p 119.

¹⁴⁰ Juan Bautista Avalle Arce, nota al pie en M. de Cervantes *idem.*, p. 119.

afligido porque fue abandonado por su esposa. Nuestro protagonista le responde: “Dile que dé gracias a Dios por haber permitido le llevasen de casa a su enemigo.”¹⁴¹ La insolencia expresiva y la provocación siguen siendo los ejes de las propuestas de Vidriera como sucede en otro ejemplo en el que aconseja a un marido, igualmente, acerca de su pareja: “...déjala que mande a todos los de su casa; pero no sufras que ella te mande a ti.”¹⁴² El protagonista no demuestra pudor de ningún tipo y sus sentencias cobran más la forma de una desvergüenza que de un proverbio: “Topó una vez con una tendera que llevaba delante de sí una hija suya muy fea, pero llena de dijes, de galas y de perlas, y díjole a la madre: – Muy bien habeis hecho en empedrarla, porque se puede pasear.”¹⁴³ Tales sentencias irreverentes se repiten una y otra vez a lo largo de la segunda parte de la novela en la que pasa lista a decenas de actitudes y oficios como los de los zapateros, sastres, pasteleros, comediantes, barberos, dueñas, alguaciles, músicos, religiosos, políticos, etcétera.

Por la naturaleza de la propuesta cínica como anticonvencional no es nada extraño que existan relatos de los cínicos enfrentándose a figuras de poder. Los más conocidos son los del encuentro entre Diógenes de Sínope y Alejandro Magno.¹⁴⁴ En el caso del licenciado Vidriera, su fama “se extendió por toda Castilla, y llegando a noticia de un príncipe o señor que estaba en la corte, quiso enviar por él”¹⁴⁵ La respuesta del personaje es de total desinterés y se niega a ir a la corte. Su objeción bien pudiera atribuirse a cualquiera de los filósofos perrunos: “...yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear.”¹⁴⁶ El licenciado termina por aceptar la invitación y se entrevista con el príncipe, el cual disfruta con la compañía del extravagante filósofo. Sus osadías se convierten en espectáculo. Vidriera se convierte, pues, en una representación estrafalaria digna del entretenimiento de aristócratas.

Pasemos ahora a un punto muy interesante al respecto del relato cervantino y medular de la filosofía cínica: la “literaturización” del discurso. Un estudiante lo califica como poeta, lo que da pie a una larga reflexión del personaje sobre el valor de la poesía. La posición de Vidriera frente a la cultura, y particularmente la literatura, coincide con la de

¹⁴¹ M. de Cervantes, *op., cit.*, p. 119.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 133

¹⁴⁴ Sobre este tema ver el siguiente capítulo.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

los cínicos, quienes veían en la tradición los medios y los tópicos para expresarse de manera eficiente y clara, aunque también rechazaban la sacralización y la canonización infundada. Es decir, aceptan (más que ninguna otra escuela helenista) la expresión poética, pero no sus abusos y corrupciones. A este respecto, el personaje cervantino declara que

...del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número. Y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras.¹⁴⁷

Líneas más adelante, el protagonista aborda el tema de la locura en términos eruditos (abrumante la ironía cervantina) haciendo referencia al *Ars Amandi* y los *Fastos* de Ovidio, así como a Platón. En la reflexión, cita en latín al autor de las *Metamorfosis* que en la siguiente traducción de Juan Bautista Avalle Arce dice: “Hay un dios en nosotros [los poetas] e impulsados por él enardecemos.”¹⁴⁸ Es decir, la locura arrebató los ánimos del poeta y dicta los versos. No en balde el estudiante había señalado que Vidriera es un poeta. Por su parte, la cita de Platón está llena de sugerencias. Ésta pertenece al *Ión* que no fue traducido al español sino hasta el siglo XX. Avalle Arce señala que Cervantes pudo haber conocido la afirmación por algún manual enciclopédico. Estas alusiones son una muestra de la forma en la que Cervantes hace uso de los tópicos, los motivos o las referencias. Su erudición jamás es vacía o gratuita. Así también, demuestra la probabilidad del contacto con obras eruditas y enciclopédicas, como las ya mencionadas de Laercio o de Pedro Mexía, cosa que no sería nada rara dada la popularidad tan amplia de estos textos.¹⁴⁹

La figura de Vidriera se desenvuelve como la de un filósofo cínico: callejero, agudo, insolente, oral, nihilista, pesimista, individualista y estéticamente seductor, tanto que cuando se convierte en un filósofo de características habituales pierde todo su encanto: “[...] hizo otro sermón, y no sirvió de nada. Perdía mucho y no ganaba cosa, y viéndose morir de hambre, determinó dejar la corte [...]”¹⁵⁰ Las impertinencias como las que apunté reproducen en cada línea los mismos mecanismos literarios, teatrales, irónicos y provocadores. Vidriera es asimilado como un filósofo por sus coterráneos y por el narrador, y la única tendencia aproximada es la del cinismo. Ahora, dicha escuela sí existía en el

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴⁸ Juan Bautista Avalle Arce, nota al pie de página no. 83, en M. de Cervantes, *idem*. p. 123.

¹⁴⁹ Ver capítulo III.

¹⁵⁰ M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 144.

imaginario cultural de nuestro autor pues es claramente identificada en el *Coloquio de los perros*, con todo y la connotación canina, ¿de qué otra forma puede referirse a los cínicos como “perros murmuradores” en el *Coloquio* cuando “cínico” significa justamente “hombre perruno”?

El *Coloquio de los perros**

El *Coloquio de los perros* es el texto de la colección que más libertades se toma al tener un marco narrativo externo (*El casamiento engañoso*), y al proponer el argumento más insólito de la colección: dos perros dialogantes narrando y teorizando sobre un relato de corte picaresco. Además, se trata de unos caninos con competencia discursiva y con capacidad crítica, cuyo discurso se encuentra inflamado de consideraciones filosóficas. Son, pues, unos “perros filósofos”.¹⁵¹ Cervantes, al presentarnos a unos perros con competencia lingüística, originarios de los extrarradios de la sociedad, cuyo discurso contiene fuertes dosis de ironía, humor y sentido crítico, apunta hacia la figura del filósofo cínico, sentido que se vislumbra en las siguientes líneas, pero desde una valoración negativa:

CIPIÓN.- ¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de *cínicos*, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.¹⁵²

Asimismo, en la recta final del diálogo, hay un pequeño fragmento que alude a Diógenes pero desde sus características más virtuosas, es decir, apelando a la honestidad, la humildad y la justicia:

BERGANZA.- [...] Digo, pues, que, viéndote una noche llevar la linterna con el buen cristiano Mahudes, te consideré contento y justa y santamente ocupado; y lleno de buena envidia quise seguir tus pasos, y con esta loable intención me puse delante de Mahudes, que luego me eligió para tu compañero y me trujo a este hospital.¹⁵³

La alusión se refiere a Cipión, el perro filósofo, llevando una linterna al lado de un hombre virtuoso. Esta imagen insinúa la figura Diógenes de Sínope en medio de una atiborrada plaza pública buscando con su lámpara en plena luz del día a un hombre virtuoso.

* Buena parte de este capítulo es una reelaboración de mi tesis de licenciatura: *El cinismo y el Coloquio de los perros*.

¹⁵¹ Este argumento es sospechosamente cercano al del *Crotalón* que ya comenté páginas atrás.

¹⁵² M. de Cervantes. *Coloquio de los perros*. Op. cit.. T. III, p. 268.

¹⁵³ *Ibid*, p. 315.

Hay que recalcar la relatividad de tales referencias. La primera condena el acto de la murmuración, insiste en el aspecto pernicioso de la posición cínica. La segunda apela al cínico como un buscador de virtud y de honestidad. La fórmula es típicamente cervantina: la doble verdad resuelta en ironía.

Una de las direcciones fundamentales de la crítica de Cipión consiste en una exégesis poética del relato de Berganza. Éste sigue su instinto de cronista mientras Cipión busca implantar principios neoaristotélicos y neoquintilianos que limiten la narración de acuerdo con las poéticas y los lugares comunes de la cultura literaria de la época.¹⁵⁴ Tenemos a un Berganza cuyo relato parte de un ejercicio vital y sensible. Sus juicios surgen del sentido común que ofrece la experiencia. Por otro lado, la caracterización de Cipión se familiariza con la de un teórico cuyo sentido crítico es resultado de una práctica especulativa así como de una cultura libresca que nuestro canino protagonista pone reiteradamente de manifiesto como en el siguiente caso en el que recuerda a Juvenal: “CIPIÓN.- Por haber oído decir que un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmure un poco de luz y no de sangre...”¹⁵⁵

Cipión es el que va a buscar la imposición de la teoría en el terreno artístico, mientras Berganza es quien hará patente la eficacia de la naturalidad, del goce estético impulsado por el deleite de narrar y de las sutilezas de la memoria: “BERGANZA.- [...] Ahora que me ha venido a la memoria lo que había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.”¹⁵⁶ Hay dos perspectivas antitéticas: una teorizante y otra que podemos ir denominando cínica, más identificada con el punto de vista de Berganza. El filósofo cínico se opone al filósofo de prestigio en el sentido discursivo. Así como Diógenes le replica a Zenón caminando, Berganza le cuestiona a Cipión sus preceptivas narrando.

Es de esta manera en la que los aspectos teorizantes del discurso de Cipión se ponen en tensión con la narración de Berganza. Sin embargo, tales posiciones van a distenderse por una mutua condescendencia. Por ejemplo, Berganza sostiene que se va a contener en su narración y que intentará no caer en sus constantes transgresiones. Dicha declaración de

¹⁵⁴ Cf. Michel Nerlich “On the philosophical dimension of *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*” en *Cervantes's 'Exemplary novels' and the adventure of writing*, pp. 247-327.

¹⁵⁵ M. de Cervantes. *El coloquio de los perros*, op. cit., p. 251. En la nota 52 del aparato crítico a cargo de Juan Bautista Avallé Arce, éste señala la fuente: Juvenal, sátira I, 30: “Difficile est satyram non scribere.”

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 255.

propósitos es enunciada con claras referencias al principio de deleite y aprendizaje de la poética de Horacio:

CIPIÓN.- [...] que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto.

BERGANZA.- Yo tomaré tu consejo, y esperaré con gran deseo que llegue el tiempo en que me cuentes tus sucesos; que de quien tan bien sabe conocer y enmendar los defetos que tengo en contar los míos, bien se puede esperar que contará los suyos de manera que enseñen y deleiten a un mismo punto.¹⁵⁷

La tensión y el contrapunto radica en la intervención de la teoría sobre el fenómeno, en la manera y la medida en la que el acto va a dejarse regular o no por la idea.

Un discurso literario implica una normativa o convenciones de lo que se considera como tal. Hay una serie de convenios que anteceden al producto y que lo definen como objeto artístico. Existe una pre-definición asignada por el horizonte cultural que activa expectativas y que regulan en menor o mayor medida la interpretación. Sin embargo, dicho proceso no excluye la trasgresión. Es la norma la que instala el sistema y, por tanto, la que sugiere los mecanismos para su desarticulación. Aquí estamos en el punto medular del proyecto cínico en el que hay una crítica que busca delatar las incongruencias sociales y culturales, así como prevenir el anquilosamiento del ejercicio intelectual. Y la consecuencia del ejercicio cínico es la distensión de las prácticas intelectuales y de la interpretación de la realidad. Tal tensión entre lo normativo o metódico, y una realidad o discurso se manifiesta en la exploración teórica literaria del *Coloquio*.¹⁵⁸ Cipión se revela como el personaje representante de un sistema apriorístico¹⁵⁹ cuyo horizonte cultural parece provenir de una cultura libresca y preceptiva, de donde son extraídos sus paradigmas que determinarán su exhaustivo análisis de discurso. La normativa se presenta a partir de las intervenciones de este personaje a lo largo del relato de Berganza. A continuación presento una lista de fragmentos para dejar en claro tanto la constancia como la intensidad con las que estas apelaciones críticas se manifiestan a modo de sentencias o consejos:

- “Al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia.”¹⁶⁰
- “Hiciste muy bien, por ser prerrogativa de la hermosura que siempre se la tenga respeto.”¹⁶¹

¹⁵⁷ M. de Cervantes. *El coloquio de los perros*, *Ídem*, p. 251.

¹⁵⁸ Sobre la teoría literaria intrínseca en el *Coloquio*: Cf. Grissel Gómez Estrada, “*El Coloquio de los perros*: Una poética para sí misma” en *Revista Casa del tiempo*, pp. 55-62; y M. Nerlich, *op. cit.*

¹⁵⁹ Cf. M. Nerlich, *op. cit.*

¹⁶⁰ *Ibid* p. 247.

¹⁶¹ *Ibid* p. 248.

- “[...] sea tu intención limpia aunque la lengua no lo parezca.”¹⁶²
- “[...] si eres discreto o lo quieres ser nunca has de decir cosa de que debas dar disculpa.”¹⁶³
- “[...] que no es buena la murmuración [...]”¹⁶⁴
- “Basta, Berganza, vuelve a tu senda y camina.”¹⁶⁵
- “Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe.”¹⁶⁶
- “Sigue tu historia y no te desvíes del camino carreter con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto.”¹⁶⁷
- “No más, Berganza; no volvamos a lo pasado: sigue, que se va la noche [...]”¹⁶⁸

Las imposiciones normativas toman en cuenta principalmente dos aspectos: la pertinencia narrativa y la “ejemplaridad”, el sano deleite. Para la poética contemporánea ambos aspectos son indisolubles. Revelan, al mismo tiempo, una versión tradicional del tratamiento literario en el que se exalta la linealidad y la cautela narrativa.

Tampoco el relato se desfasa completamente de la norma. Berganza da cuenta de una conciencia estética que no va a conceder espacio a un discurso desproporcionado: “Quererte yo contar ahora lo que ahí se trató [...] sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese.”¹⁶⁹ Irónicamente, Berganza también le señala a Cipión: “... ten paciencia y escucha por su orden y sucesos, que así te darán más gusto si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios.” La propuesta consiste no en la oposición, sino en la síntesis y la relatividad de un discurso que se niega a ser manipulado por la rigidez de una manera de interpretar y ejecutar un discurso. Frente a la propuesta poética de Cipión, Berganza responde: “yo lo haré así si pudiere”, es decir, yo lo haré si lo creo pertinente, por una necesidad estética, y no por una imposición teórica. Es de esta manera en la que la teoría preceptiva y la trasgresión se neutralizan mutuamente. No se trata de construir un discurso representativo y ejemplar de las normas literarias, pero tampoco de transgredir porque sí.

Como señalé capítulos atrás, el cinismo y la menipea plantean una crítica a la pedantería intelectual. El *Coloquio* también presenta este problema. Y es que nuestros

¹⁶² *Ibid* p. 253.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 251.

¹⁶⁵ *Ibid* p. 254.

¹⁶⁶ *Ibid* p. 269.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 272.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 282.

perros no sólo tienen competencia lingüística, capacidad discursiva y lógica, sino también un bagaje cultural:

BERGANZA.- [...] Hay algunos romancistas que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo.

CIPIÓN.- Por menor daño tengo ése que el que hacen los que verdaderamente saben latín, de los cuales hay algunos tan imprudentes que, hablando con un zapatero o con un sastre, arrojan latines como agua.

BERGANZA.- Deso podremos inferir que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos.¹⁷⁰

La cultura, el manejo de una lengua de prestigio o el conocimiento de autoridades literarias, cuando se utilizan de manera inapropiada, vienen a ser blanco del arsenal satírico de Cervantes. La carga erudita va a tener la necesidad de legitimarse. El imaginario cultural y el bagaje histórico-literario deben ser asimilados con una conciencia de su uso y de sus significaciones. El perro filósofo da cuenta de ello, buscando legitimidad y honestidad.

Partiendo de lo anterior, hay que revisar quién es el cínico y quién el filósofo tradicional en el diálogo. A lo largo de las primeras páginas de la novela, parece ser Cipión el filósofo tradicional, mientras Berganza encarna al cínico. La palabra Cipión es una derivación de Escipión, nombre de una familia romana que entre sus descendientes está aquel militar que peleó contra los numantinos.¹⁷¹ Berganza puede ser una derivación de Braganza, que es como se le conoce a un pequeño pueblo al norte de Portugal de origen medieval. También es el nombre de un poblado del país vasco. Lo importante para el caso es que el nombre de Cipión tiene un origen grecorromano y el de Berganza no. Cipión es el depositario de la tradición. Este aspecto es perfectamente compatible con el carácter de los personajes. Uno es el versado en literatura, filosofía y poética. El otro conoce su realidad desde su experiencia, y su formación libresca la toma sólo del tiempo en que tuvo la oportunidad de ir a la escuela. Cipión representa, de esta manera, la cultura oficial y Berganza se orienta a lo vital, práctico y cotidiano, al cinismo.

Tal disposición de Berganza como cínico y de Cipión como representante de la cultura oficial se mantiene en buena parte del diálogo: Berganza termina narrando como quiere y juzgando a los personajes que aparecen a lo largo de su relato; mientras Cipión no deja de

¹⁷⁰ *Ibid.*, 267-268.

¹⁷¹ De hecho, en la *Destrucción de Numancia* de Cervantes, este personaje aparece bajo el nombre de Cipión.

querer apresurar y corregir moral y estéticamente el relato de Berganza. Pero el antagonismo no es absoluto y ambos personajes ceden terreno. Berganza es un narrador pertinente y no prescinde por entero de los preceptos de Cipión. La aplicación de las convenciones no se establecen por el hecho de tratarse de fórmulas, sino por su pertinencia: “BERGANZA.- [...] Quererte yo contar ahora lo que ahí se trató [...] sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese.”¹⁷² Cipión, por su parte, no opera siempre como paradigma. Hay también en él una desconfianza por la erudición vacía. Aunque Cipión busque regular el discurso a partir de una preceptiva tradicional y esté al tanto de la pertinencia moral, es él quien denuncia la erudición frívola. Por su parte, Berganza acata las normas por conveniencia narrativa y es reprendido por un uso impertinente de latines mal aprendidos. Existe efectivamente una caracterización ideológica de los personajes que permite identificar líneas generales de su orientación ideológica. Sin embargo, ésta es siempre relativa. Se parte de prototipos que son un mero punto de arranque pero que no funcionan para el dictamen definitivo de la realidad.

Además de toda esta problematización sobre el cinismo, la pedantería intelectual, o la normatividad que subyace a lo largo del *Coloquio de los perros* hay que considerar también que, como el *Crotalón*, se trata de una sátira menipea. Al respecto, Salvador Botella señala la influencia de Luciano en Cervantes:

Cervantes también se deja influir por Luciano, sobre todo en obras como el *Coloquio de los perros* o *El Licenciado Vidriera*. Las *Historias verdaderas* o el *Icaromenipo*, parodias de viajes y aventuras maravillosas de la Baja Antigüedad, podrían también ser el modelo remoto del *Persiles y Sigismunda*.¹⁷³

Cervantes tiene un horizonte cultural mucho más amplio del que hace notar en la superficie. El cinismo es parte de este espectro de la tradición literaria y es un ejemplo de la manera en la que Cervantes manipula sus referentes. El cinismo no es simplemente una referencia cultural más. En el *Coloquio de los perros* hay una aproximación al cinismo que consiste en esa trasgresión que tiene como consecuencia la fractura del pacto convencional. Se estiran y manipulan los signos hasta hacer que éstos muestren sus significados más arbitrarios y profundos a la vez.

¹⁷² *Ibid*, p. 282.

¹⁷³ Juan Zaragoza Botella. “Introducción” en L. de Samosata, *op. cit.*, p. 21.

La intertextualidad y proyección poética o filosófica del cinismo en el texto no se define por simples referencias directas. Existe todo un sistema que expone tal propuesta. Estos elementos van desde la presentación de unos perros dialogantes filósofos o referencias directas al cinismo, hasta la configuración del relato como sátira menipea. Así, existen tres tipos de manifestaciones del cinismo: referenciales, ideológicas y estructurales. Las primeras consisten en expresiones textuales que muestran la presencia del cinismo: los perros dialogantes, las declaraciones de Cipión sobre la murmuración y el cinismo, o el perro con la lámpara. Las manifestaciones de orden ideológico tienen que ver con la problematización del discurso, la caracterización de los perfiles ideológicos de los personajes, así como con el problema de las poéticas normativas. Y el cinismo forma parte de esta problematización en la medida en la que se cuestiona un sistema, y hasta una interpretación de la realidad. Hay otro nivel de cinismo en el texto que se diseña desde su configuración. Estoy hablando de la caracterización del *Coloquio* como sátira menipea, y de ésta como vehículo de expresión cínica.¹⁷⁴

El cinismo en el *Coloquio de los perros* funciona como perfil ideológico y literario, y como expresión de una interpretación problemática y crítica de la realidad y del discurso. En *El Coloquio de los perros* el cinismo se engarza de manera compleja en el tejido narrativo pues en esta obra unos perros filósofos se ponen a teorizar cínicamente sobre aspectos estéticos y sociales. De tal manera, las *Novelas ejemplares* de Cervantes acogen al cinismo dentro de su configuración y lo comprenden desde diferentes perspectivas: unos perros filósofos, un intelectual enloquecido, una reflexión dialogada sobre la normatividad estética, registros humorísticos y satíricos, fantasía crítica, ambigüedad e ironía.

¹⁷⁴ También el *Quijote* contiene elementos de sátira menipea, pero no de forma tan acusada como en *El coloquio de los perros*. Al respecto, cfr. Manuel Jofreé. “*Don Quijote de la Mancha*: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea”.

“...Y DE NO SER ALEJANDRO / SER DIÓGENES QUISIERA”
REPRESENTACIONES EN VERSO DEL ENCUENTRO ENTRE
DIÓGENES Y ALEJANDRO EN LOPE, CALDERÓN Y QUEVEDO

Bob Dylan no quiso hacerse una foto conmigo...
BARACK OBAMA

De las muchas anécdotas que se han recogido sobre la vida de Diógenes, buena parte se puede clasificar como “encuentros con figuras de poder.” Ya Filipo, el padre de Alejandro, se había tropezado con el insolente filósofo. El rey le pregunta sobre su identidad, a lo que Diógenes responde que es un espía de su “insaciabilidad e insensatez.”¹⁷⁵ Pero la cita que más tinta ha derramado es la de Diógenes con Alejandro Magno. Desde la Antigüedad, son numerosas las plumas que atienden este evento: Diógenes Laercio, Varrón, Arriano, Cicerón, Valerio Máximo, Juliano, Simplicio, Zónaras, Apuleyo, Nicéforo Grégora y, por supuesto, Luciano. No es de extrañar, ambos personajes reúnen una gran carga de valores éticos, morales, políticos, filosóficos e históricos que hacen de su encuentro una sintética teatralización axiomática. Alejandro, dueño del mundo, se entrevista con Diógenes, el desdeñoso de los beneficios del prestigio y la cultura.

De los incidentes que ha desarrollado la tradición, son dos los que sobresalen: a) Alejandro ofrece a Diógenes lo que desee a lo que éste responde que se haga a un lado para poder seguir recibiendo los rayos del sol. b) Sorprendido el conquistador por la virtud del cínico, declara que de no ser Alejandro desearía ser Diógenes. Estos dos núcleos argumentales se reelaboran una y otra vez y sirven para ilustrar distintos problemas éticos según los intereses del transmisor. Perduran como fábulas legendarias que tendrán un gran potencial interpretativo. No pierden vigencia con el paso de los siglos. La Edad Media también será afectada al incidente narrativo. Por ejemplo, Jacobo de Cessolis señala, en su *Libro del ajedrez* de los primeros años del siglo XIV, que “.. más poderoso era Diógenes

¹⁷⁵ Plutarco, *Sobre el exilio*; apud, José A. Martín García, *op. cit.*, p. 225.

que Alejandro [...] pues era ciertamente mucho más lo que Diógenes no quería recibir que lo que Alejandro podía darle.”¹⁷⁶



Diógenes y Alejandro. Relieve helenístico

Es evidente el impacto que causó la anécdota de la sombra de Alejandro en varios humanistas, entre ellos Erasmo de Róterdam. Pedro Mexía también da cuenta de este episodio en su *Silva de varia lección*. Se trata del momento proverbial de la figura de Diógenes en la tradición occidental, pues es el relato más recogido y comentado por las letras y el más representado plásticamente. El evento aterriza en el barroco español en donde Lope de Vega en su comedia *Las grandezas de Alejandro* (1604-1608),¹⁷⁷ Calderón de la Barca en *Darlo todo y no dar nada* (1657)¹⁷⁸, y Quevedo en uno de sus romances satíricos (1648)¹⁷⁹ dan cuenta de la singular entrevista. Comentaré brevemente a continuación el papel del personaje Diógenes en tales obras, para, al final del capítulo, señalar la significación del legendario relato en el horizonte cultural barroco español.

Las grandezas de Alejandro de Lope de Vega

Las grandezas de Alejandro es uno de los textos menos conocidos del dramaturgo madrileño. En boca de Menéndez y Pelayo, se trata de “una de las pocas obras enteramente

¹⁷⁶ Jacobo de Cessolis, *El libro del ajedrez*, p. 52.

¹⁷⁷ Las fechas son probables: cfr: José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, p. 444.

¹⁷⁸ “No se ha conservado el manuscrito original de *Darlo todo y no dar nada*, ni otros manuscritos tempranos. La edición más antigua que se ha conservado es la que figura en la *Octava parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657). Erik Coenen, “Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón”, p. 195.

¹⁷⁹ El romance en cuestión es el de *Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico*, publicado desde la primera edición de *El Parnaso español* de 1648.

malas que nos ha dejado Lope...”¹⁸⁰ El poco acierto de esta comedia se debe a lo mal engarzados que están los distintos episodios, pues acumula uno y otro sin una ilación definida y sin una intriga rectora. La trama comienza poco antes del asesinato de Filipo en manos de Pausanias. Alejandro es caracterizado con sus distintivos atributos de ambición y arrogancia. Se le adjudica su paternidad a Júpiter, por lo que se hace llamar a sí mismo “yo Júpiter el segundo / [...] yo seré dios en la tierra.”¹⁸¹ En adelante se suceden varias anécdotas del que será el conquistador de Oriente.

Hacia la mitad de la comedia, después de que Alejandro se encamina a Grecia, aparece Diógenes. El personaje se representa a sí mismo como un ser reflexivo y despectivo de los bienes materiales: “[...] no traigo vasos de oro / que el barro humilde exalta y sobredora / quien es de barro y de quebrarse tiene.”¹⁸² También se define como autónomo y de temperamento solitario: “en estas soledades / fui señor de mí mismo.”¹⁸³

Es importante señalar que dicho monólogo está escrito en liras, cuando a lo largo de la comedia han dominado las formas octosilábicas. Lope cambia el formato poético de la obra a una forma italianizante que implicará una representación más solemne, pues, como él mismo señala sobre la forma endecasílabo del terceto en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “son los tercetos para cosas graves.”¹⁸⁴ Es, entonces, un momento que se identifica como una reflexión profunda al margen de la acción dramática. Con el cambio de formato poético, Lope está admitiendo que las líneas de Diógenes corresponden a los terrenos de la cavilación moral y filosófica:

¡Oh campos generosos,
que con abierta mano
me sustentáis de frutos diferentes;
jardines siempre hermosos
para el regalo humano,
cubiertos de esos techos transparentes!
A vos, hermosas fuentes,
vengo con sed agora;
no traigo vasos de oro,

¹⁸⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, “Observaciones preliminares” en Lope de Vega, *Comedias mitológicas: Comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Real Academia Española, 1896, p. 169, *apud*, Francisco Pejenaute Rubio, “Notas a *Las grandezas de Alejandro*”, p. 33.

¹⁸¹ Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*. Esta obra ha sido muy poco publicada modernamente por lo que la edición que manejé es la que ofrece en versión electrónica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Por el formato no pagino las citas que en adelante haga de esta comedia.

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ *Idem*.

¹⁸⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 1010.

que el barro humilde esmalta y sobredora;
que en barro a beber viene
quien es de barro y de quebrarse tiene.

Lope también reelabora el legendario relato de Diógenes en compañía de otro individuo que bebe de un fuente sin necesidad de un recipiente. En la tradición había sido generalmente un niño, pero en *Las grandezas* será un emisario el que le dará la lección de lo innecesario de muchos bienes. Dicha refundición es una muestra de cómo la materia diogénica fue aprovechada y transformada según las necesidades expositivas, poéticas o ideológicas del creador y cómo es que se convierte en una suerte de *exemplum*.

Se ha señalado la curiosidad intelectual de Alejandro. Tal caracterización está fuertemente apoyada en su instrucción infantil a cargo de Aristóteles. Así, cuando pasea cerca del cínico, señala el macedonio: “Antes que me aleje más / por honra de tanta ciencia / quiero a Diógenes ver.”¹⁸⁵ El diálogo se limita, en apenas unas cuantas líneas, al ofrecimiento de Alejandro de cuanto quiera Diógenes y al menosprecio de éste. Los soldados macedónicos escuchan la respuesta del filósofo, la cual interpretan como un desaire a lo que el hijo de Filipo responde:

No murmureis de sus letras
porque en despreciarlo todo
su divina majestad muestra
y de no ser Alejandro
ser Diógenes quisiera [...]

A esto se restringe el encuentro en *Las grandezas de Alejandro* en la comedia. Sin embargo, el evento resulta dramáticamente importante. Un par de estrofas más adelante se vaticina la grandeza del protagonista. Así, el encuentro con Diógenes puede plantearse como un momento de instrucción y sabiduría previa a la conquista del mundo realizada por un personaje que debe estar preparado para tan portentosa tarea.

Darlo todo y no dar nada de Calderón de la Barca

Pero en el teatro áureo hay un ejemplo más que atiende dicho encuentro con mayor complejidad dramática, riqueza poética e implicaciones filosóficas. Escrita alrededor de 1657, *Darlo todo y no dar nada* es la comedia “alejandrina” en la que Calderón aprovecha a Diógenes como personaje, así como su carga narrativa e ideológica.

La participación de Diógenes está atomizada a lo largo de la comedia. Su papel tendrá diferentes tratamientos, funciones y una dinámica propia en cada uno de los actos. En el primero, el cínico se topa con Chichón, soldado de Alejandro, con quien se desarrolla el tradicional relato diogénico del inservible cántaro de agua. En el segundo acto, se despliegan los dos motivos proverbiales del encuentro de Diógenes con el conquistador: a) la regia sombra y, b) la declaración del monarca de querer ser Diógenes.

Se están utilizando los mismos motivos que emplea Lope. Sin embargo, las diferencias saltan a la vista. En la comedia calderoniana los episodios-motivo se desarrollan en intervalos simétricos (al inicio de cada acto), además de que se exponen con ampliación discursiva. Hay toda una exhibición dramática y retórica que extiende considerablemente los relatos. Y en dicha ampliación es donde encontramos a un Diógenes complejo y persuasivo. En primer lugar, a cada acción le sucede una reflexión ética. Por ejemplo, sobre el cántaro, el cínico señala:

[...] Porque no tengo
de tener nada que sea
para la vida superfluo.
Si puedo vivir sin él,
ya que de tu sed lo aprendo,
¿para qué le quiero yo?¹⁸⁶

Asimismo, y sobre todo en el primer acto, hay extensos discursos en los que Diógenes expone su propuesta filosófica. Tenemos, pues, una caracterización ideológica del cínico en las primeras líneas de la comedia.

La cita entre Alejandro y Diógenes se da lugar al inicio del segundo acto tras la sorpresa de Alejandro de no ser recibido por el filósofo que se autoproclama verdadero dueño del mundo. El diálogo consiste en refinadas reflexiones sobre el poder, la fama y la autarquía. Una vez que el cínico se extiende argumentativa y retóricamente, declama un discurso apologético de la naturaleza. Hacia la recta final del encuentro se lleva a cabo el acto relativo a la molesta sombra del macedonio para que éste, al final, exprese la lapidaria sentencia de: “[...] Que, no siendo Alejandro, / ser Diógenes quisiera.”¹⁸⁷

En los dos primeros actos, el personaje cínico se desenvuelve de forma dinámica tomando como puntos de partida los episodios diogénicos tradicionales. En el primero de

¹⁸⁶ Calderón de la Barca. *Darlo todo y no dar nada*, vss. 188-193. Tomo como fuente el texto digitalizado para edición en Internet del profesor David Hildner (ver bibliografía).

¹⁸⁷ *Ibid*, vss., 1594-1595.

los actos, no hay un encuentro con el conquistador, pero sí una caracterización dramática y discursiva de Diógenes que expone las particularidades expresivas y filosóficas típicas del cínico. En el segundo acto se lleva a cabo la cita entre los dos personajes. En ella se desarrolla una refinada disputa filosófica. Así, los relatos tradicionales se emplean para un aprovechamiento poético y dramático.

En el tercer acto, la función de Diógenes cambia notablemente. Ya no opera a partir de los episodios-motivo, sino que se convierte en un personaje con una participación activa en la intriga. Se torna en una suerte de consejero real de Alejandro y de bufón que delata las debilidades carnales y amorosas de los protagonistas. Diógenes, una vez que se desarrollaron sus clásicos *performances* y que se ha caracterizado, goza de toda la configuración necesaria para poder desenvolverse con completo descaro y libertad a lo largo del tercer acto.

El personaje cínico es aprovechado a partir de distintos procedimientos estéticos a lo largo de la comedia: uso de los motivos narrativos tradicionales, ampliación discursiva, y su desempeño como personaje activo. Además, *Darlo todo y no dar nada* es una obra que, en comparación con *Las grandezas de Alejandro*, contiene una intriga propia y un desarrollo dramático consistente. Esto permite a los personajes involucrados participar de forma coherente y articulada. No se trata de una mera sucesión de lugares comunes alejandrinos. Éstos son sólo el punto de partida para un complejo desempeño dramático.

El romance de *Encuentro de Alejandro con Diógenes, filósofo cínico* de Quevedo

El *Romancero nuevo* supuso para la tradición hispánica el cultivo de un género de estirpe popular desde un horizonte ilustrado. Tenemos que autores de la talla y el prestigio de Lope de Vega, Góngora o Quevedo incursionan en el género. Este fenómeno implica un apropiación de formas, motivos, temas y tratamientos ampliamente difundidos y asimilados, pero que, en sus manos, sufrirán renovaciones, variaciones y transgresiones.

El romance tiene un carácter narrativo. Generalmente se trata de eventos históricos, legendarios, épicos, noticiosos, caballerescos, o de tema grecolatino. Así como hay toda una corriente de romances viejos de temas carolingio y artúrico, sobre el Cid, sobre Nerón o sobre el rey don Rodrigo, en uno de los ejercicios que Quevedo realiza del género tenemos

la representación del encuentro entre Diógenes y Alejandro Magno bajo los recursos y el tratamiento del romance, formato poético ideal para la representación de la helénica cita.

Quevedo lleva a cabo esta reencarnación romanceril del episodio bajo su propia impronta que oscila entre lo burlesco, lo caricaturesco y lo satírico, y el tono grave, estoico y filosófico. Es decir, en este romance encontramos a los llamados “dos Quevedos.” El poema al que me refiero es el titulado *Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico* que se publicó en las dos ediciones del *Parnaso español* (1648), y que aparece en un par de manuscritos. Es un poema relativamente largo, 188 versos, y está clasificado -en la edición de la poesía completa elaborada por José Manuel Blecua- entre los poemas satíricos y burlescos.¹⁸⁸

El poema tiene una compleja estructura de varios núcleos narrativos y descriptivos que van desde la caracterización burlesca de los espacios y los personajes hasta discursos en voz directa y enunciaciones de la voz poética que califican lo dicho por los personajes.

La primera parte del poema está narrada en discurso indirecto. Aquí la voz poética caracteriza tanto el “domicilio” del cínico como a Alejandro y a Diógenes. La expresión es abiertamente satírica. Todo lo relacionado con el espacio de Diógenes se metaforiza hacia un registro tabernario y marginal. El vino y la embriaguez envuelven el espacio del cínico, pues éste es calificado de “filósofo vendimiado” y “vecino de una tinaja.”

Por su parte, Alejandro también es singularizado estéticamente, y la “caracterización que aquí recibe reside en el plano infrarreal, no en el ideal.”¹⁸⁹ Su imagen heroica se desarticula. Dado su supuesto origen divino así como la iconografía alejandrina que reproduce al monarca con regios cuernos, Quevedo dice: “y por ser hijo de Jove / quedó chozno de cabras.” De hijo de dios pasa a descendiente de rumiantes. El plano tradicional idealizado se somete al burlesco. Tras la ridiculización de Alejandro, la caracterización de Diógenes hace hincapié en su desaliño que cobra proporciones monstruosas: “una montera de greña / era coraza su caspa.” Sin embargo, sí hay un contraste entre la forma de representación de uno y de otro. Quevedo se burla de la pretensión de Alejandro de conquistar al mundo así como de lo poco que éste vale: “[...] de bolillas de mundo / se quiso hacer una sarta”, mientras que el mismo engulle “imperios como granuja / reinos

¹⁸⁸ Francisco de Quevedo, *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua. 3 vols. Madrid, Castalia, 2001.

¹⁸⁹ Manuel Muñoz Cortés, “Sobre el estilo de Quevedo (el romance ‘visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico’),” p. 64.

como migajas.” Hay una caracterización del personaje regio que involucra aspectos éticos negativos del mismo, mientras Diógenes es calumniado sólo por su desarrapada apariencia.

La cita se divide en dos partes: la primera en discurso indirecto y la segunda en voz de los personajes. Por medio de imágenes caricaturescas, la voz poética describe la actitud con la que es recibido el hijo de Filipo por el vendimiado filósofo:

al sol volvió el *coram vobis*
y al emperador las nalgas
con muy poca cortesía
aunque con mucha crianza.

Quevedo acentúa así el carácter descortés del filósofo.

El diálogo entre las insignes personalidades reproduce desde el inicio el tradicional ofrecimiento del monarca. Sin embargo, en tal propuesta se descubre un giro satírico:

Le dijo. “Cínico amigo
lo que quisieres demanda
pide sin ton ni son
pues que ni tañes ni bailas.
.....
Pide porque aún siendo dueña
te pudiera dejar harta.

Diógenes es así refundido a ámbitos semánticos poco halagadores.

Al final del diálogo, Diógenes enuncia un largo discurso en el que expone su perspectiva ideológica. Aquí, como señala Muñoz Cortés, “Diógenes recobra su voz propia, se hace hombre no caricatura.”¹⁹⁰ En tal parlamento el tono y los registros estéticos han cambiado hacia un ámbito moral bajo la impronta del Quevedo metafísico. Podemos decir así que el poema enmarca burlesca y satíricamente un discurso grave y filosófico:

Mi hambre no cuesta nada
al viento, al bosque o al agua
tú, matando cuanto vive,
sólo tu hambre no matas.

Aborda también los temas de la muerte y del paso del tiempo, tan caros para Quevedo y recurrentes en sus poemas metafísicos y morales:

[...] que yo, vestido de un tiesto
doy dos higas a la Parca
pues tengo en él sepultura
después que palacio, y capa.

¹⁹⁰ M. Muñoz Cortés, *op. cit.*, p. 77.

Tiende redes por el mundo,
mientras yo tiendo la raspa
que en cas de las calaveras
ambos las tendremos calvas.

Está presente el Quevedo estoico y angustiado por las contradicciones y por lo perecedero de la existencia, el que reflexiona sobre el sinsentido de la vanidad y el honor.

Hacia el final del poema, se retoma el tono cómico, burlesco y lleno de imágenes plásticas que deforma lo representado. En este caso, es el legendario conquistador el blanco de la caricatura quevediana:

Como yo me espulgo
(si alguna razón alcanzas)
espulgarte las orejas
de chismes y de alabanzas.
Y adiós que mudo de barrio,
que tu vecindad me cansa.

Después de este ir y venir de registros, discursos y burlas, el poema se concentra en la frase de Alejandro de querer ser Diógenes. El motivo tradicional se distorsiona hacia lo grotesco. Quevedo reconstruye el relato reconfigurándolo conforme a su propia estética y hacia sus propósitos burlescos y satíricos:

dijo: “A no ser Alejandro
quisiera tener el alma
de Diógenes, y mis reinos
diera yo por sus lagañas.”

Pero no acaban aquí las oscilaciones de los registros, en las dos últimas líneas Quevedo modula el tono satírico hacia un matiz filosófico y grave. Diógenes reflexiona sobre la legendaria respuesta de Alejandro y expresa que: “si Dios le otorgara el truco / allí viera Dios las trampas.” La desidealización es radical y el escepticismo domina en el dictamen.

Quevedo desarticula lo que era un ilustrativo y tradicional relato, y pone en duda las fórmulas legendarias con las que había sido caracterizado el episodio en aras de motivaciones estéticas e ideológicas escépticas, insolentes y desidealizantes, muy propias de su cínico protagonista y de él mismo.

Conclusión

Esta rápida exploración de tres diferentes incursiones en verso de un mismo relato con un filósofo cínico puede llevarnos a sugerentes conclusiones que tienen que ver con la

tradicción alejandrina, las distintas caracterizaciones de un mismo personaje, así como problemas concernientes a la variación y la ampliación estética.



Giovanni Battista
Langetti
*Diógenes y
Alejandro*
1650

La figura y las hazañas de Alejandro tuvieron una muy notable descendencia desde la Antigüedad y a lo largo de toda la Edad Media. Sólo habría que recordar que tenemos en el ámbito hispánico el *Libro de Alexandre* del siglo XIII, sin tomar en cuenta toda la tradición de la Antigüedad tardía y la latina medieval. Alejandro se convierte en un héroe legendario que arriba a fantásticos territorios donde combate contra descomunales ejércitos y entra en contacto con un continente que, a lo largo de los siglos, se irá mitificando para Occidente. Alrededor de él se creará una literatura fantástica y pseudohistórica que tendrá eco hasta los años del Renacimiento y del Barroco. Dichos textos de inspiración alejandrina abordan una y otra vez momentos claves de la leyenda: la derrota del rey Darío, los retratos de Apeles, su conflictiva relación con Grecia, el camino a la India, el encuentro con bestias asombrosas, el ejército agotado, o la muerte.

Los episodios legendarios se van volviendo tradicionales y se convierten en motivos para la ficción Occidental. Y entre todos éstos, se encuentra el de la cita con Diógenes. Así, el cínico griego cuenta con un medio más de preservación. La inmortalidad del macedonio arrastrará consigo a Diógenes en su paso por las innumerables páginas que cuentan la historia del soberbio joven que conquistó Asia. Es así que los personajes y los motivos cínicos no sólo están presentes por medio de la sátira menipea y de los anecdóticos, también a través de la materia alejandrina el filósofo cínico tiene un nicho sólido en el imaginario cultural que recordará una y otra vez al joven arrogante en presencia de su desaliñada e insolente compañía.

Muestra de este ideario son las obras que referí de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo. Las tres versiones toman los dos motivos esenciales del encuentro: a) el ofrecimiento de lo que sea de parte del monarca y el posterior menosprecio del cínico, y b) la sentencia de Alejandro de querer ser Diógenes de no haber sido Alejandro. Las comedias, por su parte, toman un motivo más: c) la inutilidad del cántaro de agua.¹⁹¹ Sobre estos incidentes cada uno de los autores construye su discurso de acuerdo con diferentes motivaciones estéticas e ideológicas. En el caso de Lope, el incidente se presenta como un episodio más dentro del repertorio de motivos alejandrinos que se desarrollan a lo largo de la obra, además de que prácticamente no hay ampliación del incidente pues carece de discursos justificativos o diálogos extendidos. En *Darlo todo y no dar nada*, Calderón complica notablemente la forma en la que funcionan tales relatos. Los motivos se distribuyen a lo largo de cada acto. En el primero, el soldado le demuestra a Diógenes lo innecesario del cántaro para poder disfrutar del agua de una fuente. En el segundo, Alejandro se encuentra con Diógenes, mientras que, en el tercero, el cínico figura como personaje integrado al argumento teatral. Además, tras cada incidente proverbial, hay un discurso que lo explica y justifica. Por último, Calderón hace que Diógenes se convierta en un componente más del desarrollo dramático. Una vez que los relatos tradicionales toman parte en la comedia y el personaje cínico es caracterizando, éste participa en la trama de la obra. Así, en *Darlo todo y no dar nada*, los motivos cínicos operan como trampolín argumental que terminan por consolidar la presencia y la actuación del personaje.

En la versión de Quevedo, tanto la variación como la ampliación poética encuentran registros de desproporción, sátira y reflexión. En contraste con las comedias, aquí hay una voz indirecta que se encarga de singularizar el espacio y los personajes. El tono burlesco y satírico envuelve la caracterización física de los personajes. Además, como en Calderón, hay un largo discurso en voz de Diógenes, el cual toma el cariz de los poemas metafísicos, filosóficos y morales del Quevedo más meditativo. Por si esto fuera poco, los episodios tradicionales son deformados en aras de una caricaturización y una satirización además de proponer una interpretación desengañada de la leyenda.

¹⁹¹ La coincidencia de los tres motivos en las obras dramáticas podría sugerir el conocimiento y la conciencia de Calderón sobre la comedia de Lope. No me detengo en esta posibilidad por no ser materia que incumba directamente a mi propósito de exponer los medios y los modalidades en las que el cinismo se presenta en las obras renacentistas y barrocas españolas.

En cada uno de los poetas, el cuadro tradicional varía y va dibujando un diferente rostro a cada Alejandro y a cada Diógenes. Como se muestra en este repertorio del barroco, tal variedad de representaciones sobre el encuentro entre el conquistador y el cínico nos habla del potencial axiológico e interpretativo que contiene. Alejandro, tras la historia y la leyenda que fue acumulando, implica una serie de valores ideológicos, éticos, estéticos, y hasta religiosos. Es él quien derrota a Darío, al soberano del imperio sirio, al *otro*, al asiático, al monarca del extravagante continente, al bárbaro en términos griegos. Alejandro es quien organiza y difunde por oriente la herencia grecolatina, es el alumno de Aristóteles, el que duerme con una *Ilíada* bajo la almohada. Pero también es quien encarna los pecados del diablo: la soberbia y la vanidad. Además, al convertirse en el paradigma del conquistador y del gobernante, comprende los valores de la civilización, del poder, del temor y del exceso. Y tal personaje se da cita con el titular del cinismo, de la autarquía, del desprecio por los valores civilizatorios, por el honor histórico o estético, con quien representa la animalización, y la insolencia frente a las consideraciones y los intereses sociales y políticos. Pero el encuentro no se presenta como un combate, sino como una refinada entrevista. “Lo que quisieres demanda.” El poder condesciende con el arrojo de quien no está dispuesto a participar en el mismo juego. Al final, como todos los antagonistas, uno no es tan diferente del otro. Alejandro también participa de la insolencia al tomar por suyo al mundo, al embriagarse de sí mismo. Sin embargo, la respuesta que recibe no podía ser otra que la del desprecio y la desvergüenza. Es uno de los escasísimos momentos, según la tradición, en el que el joven y febril conquistador es degradado. Éste responde con asombro y tributo, con admiración por quien se presume libre e independiente. Y no podía ser de otra manera si de consistencia literaria hablamos.

Mi nombre es legión porque somos muchos
MARCOS, 5, 9

I'm the hand up Mona Lisa's skirt
El DIABLO caracterizado por AL PACINO en
The Devil's Advocate

Mientras Diógenes vagabundea e importuna a monarcas en romances y comedias del siglo XVII, ¿qué es de Menipo y su sátira en la época barroca? Es en este momento en el que la menipea española alcanza su expresión más acabada, desproporcionada y satírica en las plumas de Quevedo con sus *Sueños y discursos* (1627)¹⁹² y de Luis Vélez de Guevara con *El diablo cojuelo* (1640). Sigue siendo Luciano la principal inspiración, los entornos son insólitos y sobrenaturales, hay inframundos, vuelos fantásticos, discursos burlescos e irónicos, parodias librescas, caricaturas, sátiras sociales y culturales, y todo aquello a lo que nos acostumbró el género a lo largo de su tradición desde Menipo y la influyente obra de Luciano hasta las reencarnaciones inverosímiles del *Crotalón* y el canino diálogo cervantino. Sin embargo, ya no encontramos al protagonista habitual de estas obras. Parecería que Menipo se desvaneció tras su participación en las reencarnaciones del gallo parlante en el siglo XVI. Ahora el protagonismo corre a cargo de otra figura fundamental de la cultura europea. En buena parte de la prosa satírica de Quevedo y en la novela de Vélez de Guevara, el demonio es la nueva estrella de la menipea.

En *El diablo cojuelo* el sobrenatural personaje le señala a su compañero y amigo don Cleofás: “desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, malaño para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable...”¹⁹³ El demonio se reconoce a sí mismo como el sustituto renovado y perfeccionado del discípulo de Diógenes. Si a esto añadimos que el diablo se convierte en un asiduo participante de las menipeas de Quevedo, estamos, pues, frente a un posible sincretismo entre el insolente

¹⁹² Hay que recordar que *Los sueños* circularon abundantemente en numerosos manuscritos desde su redacción que hipotéticamente oscila entre 1606 y 1623.

¹⁹³ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Ed. Crítica, p. 19.

personaje griego y el antihéroe del cristianismo. De ser así, cabe hacer varias interrogantes del asunto: ¿cómo se había venido construyendo la idea de lo demoníaco hacia el siglo XVII?, ¿cuál es la configuración del diablo en la época para llegar a identificarse con el perfil ideológico cínico? ¿qué características de la figura del diablo se corresponden con una visión cínica, satírica y burlesca de la realidad? y, por último, ¿cómo se plantea en las obras mencionadas esa correlación entre cinismo-sátira y lo demoníaco?

No es ninguna casualidad que lo demoníaco aparezca en la sátira menipea del siglo XVII, pues es ese el momento en el que más significación cobrará el oscuro personaje en el imaginario europeo. El demonio penetra a lo largo y ancho de toda la cultura erudita y popular. Se muestra impudicamente en la pintura del Bosco, es la figura favorita de los sermones más escandalosos, toma parte en leyendas de fundación de linajes y de santuarios,¹⁹⁴ Savonarola lo señala obsesivamente, y tanto reformistas como contrarreformistas se acusan mutuamente de ser sus secuaces. Arte, literatura, religión, moral y vida cotidiana parecen siempre tener presente al demonio. En su *Historia del diablo*, Robert Muchambled señala justamente el periodo de los siglos XVI y XVII como la culminación del proceso de configuración de la noción del diablo en Europa.

Pero ¿cómo se dio este proceso? El diablo se muestra en el Antiguo y en el Nuevo Testamento como Luzbel y es también protagonista tentador en múltiples hagiografías. Según Muchambled, durante toda la Edad Media, el diablo fue una preocupación erudita, materia de teólogos que lo concebían de manera sobre-intelectualizada, bajo sutiles argumentaciones conciliares, y conceptualizaciones contradictorias. Pero es con la paulatina consolidación de la idea de Estado y de la Iglesia, procesos que tomarán toda la baja Edad Media y que culmina en los siglos XV y XVI, que el diablo comienza a tener una presencia mucho más intensa en las fantasías de una sociedad cada vez más atemorizada.

Una vez que la cultura europea comparte cada vez más símbolos en común (junto con la religión), el diablo va asimilando toda la sinfonía de seres y credos que disonaban del sistema de creencias dominante. Esto se debía, según la investigación del historiador francés, a que el diablo era un coprotagonista más en un imaginario fantástico europeo sobrepoblado. Entre centenares de resabios paganos, almas de muertos, magia, monstruos,

¹⁹⁴ *Cfr.*, José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los siglos de oro.” En este artículo se reseñan los señalados sermones y leyendas.

trasgos, el diablo no tenía la fuerza suficiente para concentrar en sí todos estos elementos de una Europa todavía muy fragmentada y atomizada.

La construcción de la noción de lo demoníaco tendrá dos vertientes principales: la teológica y la popular. Mientras que las autoridades religiosas así como los discursos oficiales y solemnes le van asignando una imagen cada vez más sólida y atemorizante, la cultura popular creará su propia noción del diablo tendiente a lo cómico, a lo desordenado y a lo grotesco. En tal versión, a veces es un hombrecillo de corta estatura, deforme de rostro, con barba descuidada, y burlable por individuos astutos. Es una entidad endeble y cercana al hombre que en su vulnerabilidad afirma la innegable superioridad de Dios y sus fieles. De esta forma, como señalé líneas arriba, hacia el final de la Edad Media tenemos dos concepciones del diablo: por un lado, la de stirpe popular que lo ve como un monstruo que no tiene ese poder perverso de ser la encarnación del mal, y, por el otro, a un diablo teológico, promovido por las elites intelectuales, que se construye a partir de nociones abstractas y que le da poder a Satanás como monarca de las huestes de los ángeles rebeldes.¹⁹⁵

En los siglos XVI y XVII, en España, las dos nociones del diablo alcanzan su máxima expresión. Mientras que la corriente popular exageraba su carácter trivial y caricaturesco, los sermones, las hagiografías y la catequesis mantenían viva la noción de un demonio temible y poderoso. Sobre tal aspecto, el teólogo Javier León Duffour señala que “La Iglesia ha mantenido constantemente la existencia de un Adversario del designio de Dios, sin pronunciarse, no obstante, sobre su naturaleza. Tales especulaciones no son objeto de definiciones conciliares.”¹⁹⁶ Es decir, la tradición teológica ha discutido a lo largo de los siglos sobre el diablo sin llegar nunca a una definición precisa y formal de su naturaleza. Sin embargo, el demonio teológico cobrará tintes cada vez más oscuros, atemorizantes e inquietantes. José Manuel Pedrosa, en su artículo “El diablo en la literatura de los siglos de oro”, da noticia de testimonios cuyos títulos son más que elocuentes, como por ejemplo: *Suceso atroz y espantoso que ha acontecido a una mal acondicionada mujer, que maldiciendo a sus hijos, les ofreció al Diablo y lo que sobre esto aconteció.*¹⁹⁷ Según el

¹⁹⁵ Sobre la doble construcción de la noción del diablo ver: José Manuel Pedrosa, *op. cit.*, y R. Muchambled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*.

¹⁹⁶ Xavier León Duffour, “El diablo”, versión en línea.

¹⁹⁷ José Manuel Pedrosa, *op. cit.*, p. 83.

crítico, existe aquí la intención de “reprimir la dimensión carnavalesca y de imponer la seriedad en el tratamiento del diablo como sujeto literario y sociocultural.”¹⁹⁸

En contraparte, la caricaturización por parte de los ámbitos populares fue cobrando fuerza e influyó en medios ilustrados que terminaron por aceptar esta imagen extravagante del diablo aparentemente frívola. El tono cómico de lo demoníaco va conquistando cada vez más terrenos en la literatura. El diablo se humanizará de tal manera que toma sobrenombres ridículos. Lázaro, en la *Segunda parte del Lazarillo*, es confundido con un diablo por su aspecto miserable; en los *Sueños* de Quevedo los demonios huyen de personas todavía más corruptas; en la dramaturgia se vuelven inseparables de clérigos deshonestos, mientras que en el lenguaje popular se convierten en moneda de uso común: “más sabe el diablo por viejo que por diablo.” De esta forma, tal condición de lo demoníaco estaría caracterizado bajo la estética de la cultura popular, la cual “siempre y en todas sus etapas, se opuso a la cultura oficial de las clases dominantes, elaborando su punto de vista personal sobre el mundo [...]”¹⁹⁹ De tal manera, según la tesis de Bajtín, el diablo participaría de la inversión de los valores oficiales según el quehacer artístico carnavalizado.

Ya consolidados los dos caracteres de lo demoníaco hacia los siglos XVI y XVII, habría entonces que explorar los puntos de contacto que estas dos nociones pueden llegar a tener con el cinismo.

Sloterdijk en su texto *Crítica de la razón cínica* señala ya un parentesco entre el cinismo y el diablo, pues éste “disfruta de la libertad de decir las cosas tal y como son [...]”²⁰⁰ El intelectual alemán identifica, desde su interés filosófico-ideológico-histórico, una estrecha relación entre la misión diogénica-menipea y la naturaleza subversiva y perturbadora de la antípoda de Dios. Ve en el diablo una figura cuya vocación es sediciosa e inquietante. Para los siglos XVI y XVII tal interpretación escéptica en materia de religión es, sin duda, anacrónica. Sin embargo, dicha relación que establece entre el cinismo como actitud incendiaria y el demonio como insignia de rebelión resulta sugerente.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 429.

²⁰⁰ P. Sloterdijk, *op. cit.* p. 275.

Vayamos primero con el demonio carnavalizado. Este parece ser el sujeto idóneo para formar parte del repertorio de personajes propios de la menipea. El humor y el ridículo son parte integral de su configuración. En *El alguacil endemoniado* el característico lenguaje burlesco de Quevedo se despliega en boca del infernal personaje que satiriza despiadadamente a poetas, ministros, mujeres o científicos:

Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho adúlteras, las infantas de Bretaña que han deshonrado con casamientos malos y desiguales que han hecho en los fines de comedias, y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses.²⁰¹

De igual manera, en *El diablo cojuelo* se repite el tono mordaz en boca del mismo personaje: “Allí doña Tomasa, tu dama, en enaguas, está abriendo la puerta a otro que a estas horas le oye de amor.”²⁰²

El diablo resulta ser revoltoso y travieso, un satírico desmedido cuya desvergonzada boca interpreta la realidad bajo registros jocosos y festivos. En los textos aquí mencionados –*El alguacil endemoniado* y *El diablo cojuelo*–, la facultad ridiculizante y sarcástica del diablo opera bajo una retórica basada en el juego de palabras, la ironía o la comparación caricaturesca. Expone una visión burlesca amparándose en recursos literarios, en facultades estéticas, tal y como ha funcionado el discurso cínico que le heredó Diógenes al género literario. Así lo señala el crítico Ramón Valdés al respecto del estilo de *El diablo cojuelo*:

Vélez afronta el uso del lenguaje, la expresión de la idea y la realidad desde una perspectiva lúdica y una intención primordialmente satírica. [...] Conforme a la intención principalmente satírica de *El diablo cojuelo*, la tendencia de la metáfora es degradante. La animalización y cosificación son procedimientos habituales de la metáfora satírica: así, una gorda es un rinoceronte (II, p. 24), y un posadero aparece “*cinchado* con una faja” [...]²⁰³

Así pues, el diablo desaliñado y chocarrero, que enuncia con base en burlas, vericuetos lingüísticos y dobles verdades o mentiras reveladoras, se articula a la perfección con esa poética de la insolencia con la que el cinismo se ha sabido expresar. Por otro lado, tampoco está de más insistir que tales recursos expresivos tienen como consecuencia y propósito un humor desestabilizante, escéptico y crítico, como ha venido operando desde Diógenes en el ágora, Menipo en su género, y ahora el diablo en sus discursos desenfrenados. El demonio

²⁰¹ F. de Quevedo, “El alguacil endemoniado”, en *Sueños y discursos*, p. 166.

²⁰² Luis Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, p. 30.

²⁰³ Ramón Valdés en “Estudio preliminar” en L. V de Guevara, *ibid.*, p. LXVII.

folklórico, de esta manera, toma el papel de Menipo en su vocación humorística y denunciante.

La estampa de los demonios carnavalescos de la menipea no es particularmente terrorífica. Mientras que su discurso en *El alguacil endemoniado* es más seductor, cautivante y agudo que sombrío, en Vélez de Guevara los diablos son descritos enfermos, aquejados y hasta medrosos tal y como aparecen en un breve romance en el tranco VI de *El diablo cojuelo*:

Lucifer tiene muermo,
Satanás, sarna,
y el Diablo Cojuelo
tiene almorranas.
Almorranas y muermo,
sarna y ladillas,
su mujer se las quita
con tenacillas.²⁰⁴

El protagonista de la novela es descrito de la siguiente manera: “un hombrecillo de pequeña estatura, afirmado en dos muletas, sembrado de chichones mayores de marca, calabacino de testa y badea de cogote, chato de narices, la boca formidable y apuntalada en dos colmillos solos...”²⁰⁵ Esta es la imagen del diablo evocado por los ánimos folklóricos desde la Edad Media, y que aprovecha convenientemente la menipea del siglo XVII. El diablo es vulnerable al ridículo y a la degradación. Sin embargo, dicha posición lo convierte en un personaje virulento, agresivo e hiriente.

¿Quién podrá negar que demonios y alguaciles no tenemos un mismo oficio? Pues, bien mirado, nosotros procuramos condenar, los alguaciles también; nosotros, que haya vicios en el mundo y pecados, y los alguaciles los desean con más ahínco porque ellos lo han menester para su sustento, y nosotros para nuestra compañía. Y es mucho más de culpar este oficio en los alguaciles que en nosotros, pues ellos hacen mal a hombres como ellos y a los de su género, y nosotros no, que somos ángeles, aunque sin gracia.²⁰⁶

Los demonios menipeos pueden ridiculizar su realidad gozando del valor moral que su ser caricaturesco les otorga, además de su milenaria experiencia como tentadores, como los más versados en las debilidades y aspiraciones humanas. Al respecto, don Cleofás le

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁶ F. de Quevedo, *op. cit.*, p. 162.

comenta a su amigo diabólico: “–Bien sé que sabes filosofía [...] mejor que si la hubieras estudiado en Alcalá, y que eres maestro en primeras licencias.”²⁰⁷

De la misma forma, los cínicos, con su voluntaria indigencia así como por su actitud y apariencia desarrapada difaman al orbe inclementemente. El diablo diogenístico puede sobrevolar Madrid o poseer a un alguacil corrupto, y, desde esos insólitos puntos de vista, denunciar las perversiones cotidianas.

Las tradicionales figuraciones plásticas del demonio y del filósofo constituyen una carta de presentación provocadora de turbación, extrañeza y desconfianza. En su apariencia expresan vagancia y marginalidad. Su desaliño contiene las marcas del destierro. Los harapos de Diógenes y la cojera del diablo resultan, de esta forma, marcas plásticas de su condición irregular.

En los textos satíricos aquí señalados, el diablo carnavalesco-popular es el que está presente de manera más acusada y evidente. Sin embargo, no deja de ser inquietante pensar en las connotaciones transgresoras del diablo “teológico” que pueden tener interesantes puntos de contactos con la propuesta cínica. La configuración plástica y ética que denota sedición tanto por parte del diablo caricaturesco como del cínico atañe también en buena medida al demonio teológico, al Satanás bíblico y fáustico, a las figuras deformes e inquietantes de las alegorías del Bosco o Milton. Tanto el cínico como el demonio son paradigmas de distanciamiento y rebelión. De entre los muchos nombres que posee el diablo en la tradición cristiana primitiva está la de “el separador”, así como la de “el ambiguo”.²⁰⁸ Es decir, se trata de una entidad que hace uso de un discurso errático en aras de la subversión, es el ángel sublevado que se aparta de la figura máxima de poder en términos cósmicos y teológicos. “Encarna el espíritu de ruptura frente a todas las fuerzas, religiosas, políticas y sociales, que han buscado incesantemente producir la unidad...”²⁰⁹ Para Enrico Castelli existen dos características fundamentales de lo demoníaco. En primer lugar, el diablo “se manifiesta como agresión pura, lo trastocado”, y es también figuración de la noción de capricho, la cual “no tiene continuación, es la expresión de una soledad, y al mismo tiempo, de lo posible.”²¹⁰ Es una tentativa. La aparente monstruosidad del demonio

²⁰⁷ L. V. de Guevara, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁸ *Cfr.*, R. Muchambled, *op. cit.*, pp. 19-47.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁰ Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, p. 25.

y de Diógenes son, entonces, muestras de una deformación que proviene del desgarramiento. Pierden la forma, el sentido concreto, límpido y definido, e invitan a la renuncia del pensamiento razonable y pertinente. Se trata de un rostro nunca inmóvil. Dicha característica vacilante es también señalada en *El alguacil endemoniado*: “–Cuando el diablo predica, el mundo se acaba. ¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira –dijo Calabrés– dices cosas que bastan a convertir una piedra?”²¹¹ Tales particularidades del demonio como ser desgarrado, proteico y antagónico por antonomasia, hacen de él un asilo de la indeterminación moral y ontológica.

Así, la triple correspondencia entre el demonio folklórico, el diablo teológico y los cínicos consiste en esta configuración plástica, ética y ontológica desgarrada, marginal y subversiva, y es también la que le otorga a los demonios de Quevedo y Vélez de Guevara la investidura de sacerdotes de la insolencia.

Mientras que para el cristianismo la oración “yo soy la verdad” concede un asidero de certidumbres, el diablo tendría que haber dicho “yo soy el artificio”, pues representa la más despiadada desviación. En los evangelios lo expresa al definirse a sí mismo como legión. Para René Girard, el “Diablo no tiene una naturaleza estable, carece absolutamente de ser.”²¹² De la misma forma, Castelli opina que “la historia de lo posible es la historia misma del mal...”²¹³ Más adelante, el pensador italiano señala lo siguiente: “parece que el ser dinámico, tumultuoso, indefinido, proteico, psicológicamente agresivo, repugnante o seductor es una característica peculiar de lo demoníaco.”²¹⁴

Es decir, en lo demoníaco habita la imprecisión.²¹⁵ Así lo demuestran las variadas representaciones del demonio a lo largo de toda su historia: puede ser un gato, una ave, una serpiente, una mujer bella, un clérigo, un eremita, o bien, un perro que “constituye otra de sus apariencias predilectas.”²¹⁶ Bajo el aspecto canino, figuración del cinismo, es como aparece en el *Fausto* de Goethe y en uno de los grabados anónimos del *Ars Moriendi* del siglo XV.²¹⁷

²¹¹ F. de Quevedo, *op. cit.*, p. 182.

²¹² René Girard, *Veo a Satán caer desde lo alto*, p. 43.

²¹³ E. Castelli, p. 17

²¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 73-98.

²¹⁶ R. Muchambled, *op. cit.*, p. 27.

²¹⁷ *Cfr.*, P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 275-276. En estas páginas de *Crítica de la razón cínica* el filósofo alemán describe los elementos cínicos del demonio de Goethe.



Ars Moriendi (det).
Xilografía del siglo XV

Pues bien, la ambigüedad, el equívoco y la vacilación deliberada devienen necesariamente en ironía. De tal forma, a estas representaciones despojadas de certezas como son los demonios y los cínicos les corresponderá un lenguaje y una posición irónicas. Al final de “El alguacil endemoniado” el narrador nos dice al respecto:

V. Excelencia lea esto con curiosa atención y no mire a quien lo dijo, que Herodes profetizó y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel y el salmo dice que a veces ‘*salutem ex inimicis nostris et manu qui oderunt nos*’ [Recibimos la salvación de nuestros enemigos y de la mano que nos odia.]²¹⁸

Como señala Quevedo en este fragmento,²¹⁹ las significaciones de la enunciación del diablo son contradictorias y, por tanto irónicas en el estricto sentido de la palabra.

El diablo resulta perfectamente conveniente para los propósitos expresivos de Quevedo y Vélez de Guevara. La disposición desgarrada y desprestigiada de su personaje le proporciona una libertad estética y elocutiva. Tienen permiso para decir en boca del diablo lo que sea y de la manera que sea: medias verdades, medias mentiras, exuberancia verbal, equívocos, desproporción, monstruosidad, alusiones lascivas y escatológicas. El lenguaje de *Los sueños* y de *El diablo cojuelo* encuentra a su calumniador ideal. A cambio, el demonio, que ahora ha poseído el cuerpo y la voz de los cínicos, puede enunciar su visión inestable y subversiva de la realidad.

Todos salen ganando. En primer lugar, nuestros escritores satíricos barrocos encuentran un personaje que les consiente todos sus excesos expresivos. En segundo lugar, el demonio teológico capitaliza estéticamente su sedición, mientras que el diablo

²¹⁸ F. de Quevedo, “El alguacil endemoniado”, p. 184.

²¹⁹ Con este fragmento termina la obra de *El alguacil endemoniado* y consiste en una despedida firmada por Quevedo para el destinatario de la obra, el marqués de Barcarota, amigo de Quevedo, de tal manera que se trata de una sugerencia interpretativa establecida en un marco exterior al del diálogo rubricado por el propio autor.

carnavalizado encuentra en la menipea un sólido resguardo desde donde burlarse del mundo, y el cinismo descubre a un inestimable socio con el que comparte el aliento de la impertinencia y la falta de complacencia con las convenciones, el poder y las verdades convencionales.

Diógenes enseñó con su *performance* una retórica satírica, teatral y perturbadora que es traducida por Menipo en una expresión literaria la cual Luciano perfeccionará y que, a su vez, será imitada en el Renacimiento. Por su parte, el demonio irá cobrando cada vez mayor significación para la cultura europea cristiana y se diversificará en formas folklóricas y populares así como cultas y religiosas hasta invadir cada vez más formas literarias incluyendo a la menipea. De tal manera, en un punto del seiscientos, ambos gestos de la discrepancia se encuentran y se sintetizan en una forma particular de lo demoníaco o una extravagante forma de cinismo.

Estos son mis principios; si no le gustan, tengo otros

GROUCHO MARX

Si habría que resumir la presente tesis en una sola proposición es en la de advertir el rumor de la voz de Diógenes de Sínope en la tradición literaria bajo la forma de una intertextualidad persistente a lo largo de más de mil años de ejercicios literarios satíricos.

Los caminos por medio de los cuales el cinismo supo sobrevivir fueron fundamentalmente dos. El primero es por medio de los legendarios episodios de Diógenes y compañía que circularon en anecdotarios y a manera de ejemplos en textos de muy diversa índole: discursos retóricos y morales, misceláneas, recuentos históricos, leyendas y otros. Los nombres de Crates, Diógenes, Menipo o Antístenes resistieron el paso del tiempo como personajes de episodios proverbiales. En este sentido fue vital el texto de las *Vidas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio (s. III d. C.) en el que se compilaron en un ameno y ágil capítulo todas las anécdotas de los cínicos. Junto a Laercio, otros escritores como Plutarco, Apuleyo o Juliano forman parte en el montaje de un vasto repertorio de breves relatos que los cínicos protagonizan. Ya en el Renacimiento, Erasmo y Pedro Mexía nutren el número de reelaboraciones de anécdotas. También las comentan, y con ello, intensifican y acentúan las interpretaciones y las cargas ideológicas que ya de por sí contienen los episodios.

En el plano de la creación artística, las anécdotas cínicas disponibles servirán como ejemplos o núcleos argumentales de la intriga de varias obras. Tal es el caso de las comedias *Las grandezas de Alejandro* y *Darlo todo y no dar nada* de Lope de Vega y Calderón de la Barca respectivamente, así como del romance satírico de Quevedo *Encuentro de Diógenes, filósofo cínico, con Alejandro*. Aquí, como en las comedias, se aprovechan los episodios legendarios para la construcción de un discurso literario dramático o poético-narrativo. Asimismo, en los casos mencionados se muestra un

fenómeno textual más. Y es que Diógenes se da cita con otro personaje de gran raigambre tradicional: Alejandro Magno. Así, el encuentro entre ambos “héroes” legendarios concentra la fuerza de una doble tradición. Por un lado, la de la soberbia y el poder, y por el otro, la de la impertinencia frente a lo solemne y grandilocuente. Se representa en el celebrado incidente el encuentro de los valores de la austeridad provocadora y de la ostentación encarnados en dos personajes histórico-míticos.

Pero existió otra forma de transmisión del fenómeno cínico que maniobró en el tejido de la tradición de una manera mucho más compleja y encubierta. El cinismo construyó un discurso propio con una configuración hecha a medida, proporcional a sus intereses, que habla por cuenta propia en nombre de Diógenes y Menipo, y que supo hacerse de un lugar en el canon literario occidental. Se trata de una propuesta literaria hecha *ex profeso* para los propósitos ideológicos y expresivos de los cínicos. Las propuestas filosóficas en la Antigüedad fueron ajustando las formas expresivas a sus propósitos expositivos. Aprovechando y sintetizando las características de varios géneros como la comedia siciliana, la epopeya burlesca, el banquete, el diálogo platónico o el drama satírico, se desarrolló lo que se conoce como *Genos skoptikón* que se puede traducir como género burlesco,²²⁰ cuya origen se presume fue obra y gracia de la escuela cínica.²²¹ Con el paso del tiempo, tal género se arraiga y toma contornos cada vez más sólidos hasta la obra de Menipo la cual se convierte en el modelo de los textos satíricos de Varrón, Séneca y Luciano. Con este último, la llamada sátira menipea alcanza su plena madurez y logra proyectarse e influir en la literatura europea. En sus características está inscrito el cinismo. No se define como texto en prosa ni en verso, todo lo que toca lo desacredita, su forma de apelar a la herencia cultural es por medio de la parodia, su manera de enunciar es la ironía y en su universo no habitan héroes sino impostores. En resumen, no hay verdades definitivas. La única certeza es la de que la realidad junto con la cultura, si se le mira desde el más descarnado escepticismo, puede ser risible y vale la pena importunarla. Así, la configuración del género apela a un cinismo operante dadas las implicaciones ideológicas inscritas en sus características. Se trata de un simulacro diogénico, una suerte de simulador de las arriesgadas conductas cínicas. Es la transcripción estructural y textual de las

²²⁰ Cfr., María Lorenza Chiesara, *Historia del escepticismo griego*, p. 34. Incluso, se le adjudica ya a Crates de Tebas (368-288 a.C.) parodias de versos homéricos.

²²¹ Cfr. Capítulo II de la presente tesis: “La poética del desengaño”, especialmente las páginas 39-41.

insolencias de aquellos desarraigados a la conformación de un género literario que será imitado durante siglos.

En resumen, existen dos formas literarias de transmisión del cinismo. Por un lado, las anécdotas proverbiales recogidas por decenas de autores grecolatinos y que se asoman en la literatura europea renacentista y barroca, por el otro, la construcción de un género literario cuyos mecanismos operan cínicamente. Por ambas vías el cinismo participará activamente en el imaginario cultural europeo ya sea como mero elemento referencial o por medio de la proliferación del género cínico, de la sátira menipea.

En el caso español, los más destacados autores de sátiras y de perfil más crítico fueron los que compartieron el antecedente cínico: el autor del *Crotalón* – muy posiblemente Cristóbal de Villalón –, Cervantes, Quevedo, Luis Vélez de Guevara, Lope de Vega y Calderón de la Barca; unos por medio de la refundición del encuentro entre Alejandro y Diógenes de Sínope, y otros mediante la reproducción del género menipeo que tanto auge tuvo en los siglos XVI y XVII en toda Europa.

Esa sátira cínica, la menipea, tuvo una presencia muy importante en España. Uno de los casos emblemáticos del siglo XVI fue *El Crotalón* que con su disparatado argumento y su enunciación irónica y paródica supo sintetizar el influjo de Luciano y de las sátiras de Erasmo en una misma obra, y particularmente en uno de sus episodios más significativos y extensos, el de la reencarnación del protagonista en el cínico Menipo. Aquí, el legendario escritor y filósofo griego apuesta por la búsqueda de la sabiduría. Al final de la travesía, que incluye un vuelo por el cielo y un descenso a los ínferos, todo termina en escepticismo y burla. La risa y el desengaño acaban por ser los únicos gestos pertinentes en un mundo que parece no dejar lugar a ningún tipo de idealismo.

El cinismo también juega un papel importante en la obra de Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. En *El licenciado Vidriera* se dibuja un personaje que toma la forma de un filósofo extravagante cuyos enunciados operan como insolencias desenmarcadoras y humorísticas. Todo lo que dice ese desmedido filósofo se resuelve en un juego de doble verdad, de absurdo y perplejidad. Su perfil como intelectual es análogo al de los cínicos. Por otro lado, en *El coloquio de los perros* Cervantes incursiona en el género de la sátira menipea con un argumento sospechosamente parecido al del *Crotalón*, en donde dos perros descubren sus capacidades lingüísticas y argumentativas. Aquí la imagen del cinismo se

invierte. Mientras la palabra cínico denomina “hombre perruno”, Cervantes nos presenta a unos perros humanizados cuyo filosofar no hace más que poner en tensión los presupuestos teóricos, morales y literarios aceptados convencionalmente.

Ya en el siglo XVII, las principales obras menipeas muestran una nueva e inquietante característica. Mientras que en *El Crotalón* el cinismo se hace evidente y obvio con la presencia de Menipo y en las *Novelas ejemplares* de Cervantes con perros filósofos y un intelectual enloquecido; en *Los sueños* de Quevedo y en *El diablo cojuelo* de Luís Vélez de Guevara, Menipo y compañía son sustituidos por las hordas del demonio. Así, el diablo será el nuevo protagonista de la Menipea en el siglo barroco. Tal característica contiene sugerentes implicaciones ideológicas. Los filósofos insolentes y humorísticos de la Antigüedad grecolatina, los denunciadores de las convenciones culturales, se integran a la figura del antihéroe perturbador de la teología cristiana y al personaje revoltoso por excelencia de la cultura popular europea. El diablo contó con una doble tradición, la popular carnavalesca y la erudita teológica. Ambas tienen importantes coincidencias con el cinismo. La primera tiene un carácter festivo, alborotado y humorístico. Se trata de ese demonio que no se cansa de hacer, vélgase el pleonasma, diabluras. El demonio teológico, por su parte, contiene el elemento de la más radical y arriesgada transgresión. De esta manera, el cinismo se atavía oportunamente de las nociones de lo demoníaco en la menipea del siglo XVII, demostrando así su carácter desestabilizador e incendiario.

De esta forma, lo que se ha denominado como sátira menipea ha servido de refugio para la pervivencia del cinismo. Fue el tonel en el que resistió la insolencia, la parodia y la risa de Diógenes.

Ahora bien, la presente investigación da cuenta de esa intertextualidad por doble vía. En primer lugar, por medio del rastreo de una tradición que se remonta al actuar perturbador y aparentemente absurdo de Diógenes, y que Menipo supo traducir en una forma literaria que Luciano de Samosata perfecciona y que influye en todo el Renacimiento y el Barroco. En segundo lugar estaría la asimilación de las anécdotas cínicas que han invadido innumerables páginas de la tradición literaria y filosófica de Occidente, en donde Diógenes de Sínope tiene un lugar privilegiado.

Esta doble tradición expresa el ánimo transgresor e inconforme que se produce cuando una civilización ha exhibido sus imperfecciones y abusos. La cultura propone una

normatividad que se expresa también estéticamente, y desde este plano, el artístico, se oponen formas que revelan el desgaste de los discursos oficiales y tradicionales. Y no se trata tampoco de un maniqueísmo estético-moral, sino de distender la severidad con la que puede llegar a ser valorado lo supuestamente verdadero o bello. ¿Y cuáles son los mecanismos que utiliza esta sátira para enunciar tal escepticismo e insolencia? Como he tratado de demostrar en este texto, son la parodia, la ironía y un humor que dismantela certezas. Cuando el licenciado Vidriera responde con dobles verdades que descubren incongruencias o excesos, o, en *El Crotalón*, Menipo viaja por las últimas esferas encontrándose a dioses que le señalan la irracionalidad de las supersticiones, o cuando los caninos protagonistas del *Coloquio de los perros* simulan un diálogo humanista; lo que se despliega es un discurso en el que los dogmas y las convicciones son puestas en tela de juicio, empezando por los valores estético-literarios. La configuración de los personajes, la estructura narrativa, los motivos trastocados, la transgresión formal y temática terminan por ser un simulacro literario digno del más indisciplinado Diógenes.

Pero no se trata de un terrorismo estético que busque la oposición a ultranza de normas literarias o morales. Tal indisposición estética y ética ha formado parte del devenir del quehacer artístico desde siempre. Mediante la discrepancia se descubren continentes inéditos. Cuando Bartleby repite hasta el absurdo “preferiría no hacerlo” y termina por provocar el desmantelamiento de la oficina en que laboraba, o cuando la pandilla de niños de *Los destructores* de Graham Green incendia la casa de un anciano para experimentar la destrucción radical como una forma de creación, se exhiben relatos que desafían la cotidianeidad con sus formas y estructuras, y que, en el caso de las obras aquí estudiadas – tanto de los Siglos de Oro como de la Antigüedad – involucran al canon estético, sus personajes, sus géneros y sus implicaciones ideológicas. Son, así, sofisticadas bromas cuyas motivaciones proyectan serias consecuencias estéticas e ideológicas.

- ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco*. Madrid, Tecnos, 1991.
- ARISTÓTELES, *Retórica*. Edición y traducción de Quintín Racionero, Madrid, 2000, Gredos. (Biblioteca Básica Gredos, 31)
- ALCINA, José, “La segunda sofística” en *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra, 1988.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984.
- ATHENAEUS OF NAUCRATIS, *The deipnosophists, or, Banquet of the learned of Athenæus*. Edición y traducción de C. D. Yongue. Londres, Henry G. Bohn, 1854, vol. II, p. 804:
<<http://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Literature/Literature-idx?type=browse&scope=Literature.DeipnoSub#top>> en *The literature Collection*, University of Wisconsin Digital Collections:
<<http://digioll.library.wisc.edu/Literature/>> [consulta: enero 2010].
- ATKINSON, William C., “Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*” en *Hispanic Review*. XVI (1948), pp. 189-208.
- AUGUSTIJN, Cornelis, *Erasmus de Róterdam*. Traducción de Octavi Pellisa. Barcelona, Crítica, 1986.
- AULO GELIO, *Noches áticas*. 2 vols., introducción, traducción y notas de Amparo Gaos Schmidt. México, UNAM, 2000.
- AZAUTRE GALIANA, Antonio, “Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII” en *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela-Publicacións, 2001, pp. 35-56.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. (Breviarios, 417)
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Focat y César Conroy. Madrid, Alianza, 2005.

(Ensayo 57)

- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BARRIO VEGA, María Luisa, “La epístola como elemento constitutivo de otra obra literaria en la literatura griega” en *Epos*. No. 7, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, pp. 13-26.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y el erasmismo*. Traducción de Carlos Pujol, Barcelona, Crítica, 1977.
- BERMÚDEZ VÁZQUEZ, Manuel, “Recuperación de las obras escépticas en el Renacimiento” en *Isagogé*. No. 2, 2005. Córdoba, Instituto Ouróberos.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1957, XI, pp. 113-342.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada*. Texto electrónico preparado por David Hildner de la Universidad de Minnesota basado en el encontrado en las *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Juan Jorge Keil (Leipzig: 1830), tomo IV. < <http://www.trinity.edu/org/comedia/calderon/DARLO.pdf> > [consulta: agosto 2010]
- CALVO MARTÍNEZ, J. L., “La filosofía helenística”, en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 878-886.
- CANTARELLA, Raffaele. *La literatura griega de la época helenística*. Traducción de Esther L. Paglialunga, Buenos Aires, Losada, 1972.
- CASTELLI, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Traducción de María Cándor, y prólogo de Corrado Bologna. Madrid, Siruela, 2007. (El árbol del paraíso, 55)
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Noguer, Barcelona, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *El rufián dichoso*. Ed., introd., y notas de Edward Nagy, REI, México, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Ed., introd., y notas de Juan Bautista Avale Arce. Madrid, Castalia, 1987. 3 tt. (Clásicos Castalia, 120-122)

- CERVANTES, Miguel de, *El trato de Argel / La Galatea*. Ed., introd., y notas de Florencio Sevilla Arroyo. Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *La destrucción de Numancia*. Ed., introd., y notas de Alfredo Hermenegildo. Madrid, Castalia, 1994.
- CESSOLIS, Jacobo de, *El juego del ajedrez*. Ed. de Marie-José Lemarchand. Madrid Siruela, 2006. (Biblioteca medieval, XXV)
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*. Barcelona, Crítica, 1992.
- CHIESARA, María Lorenza, *Historia del escepticismo griego*. Traducción del italiano y del griego de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid, Siruela, 2007. (Biblioteca de ensayo, 54)
- CICERÓN, Marco Tulio, *Acerca del orador*. Vol. II, edición, traducción y notas de Amparo Gaos Shmidt. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorvm Mexicana)
- COENEN, Erik, “Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón”, en *Criticón*. Toulouse, Toulouse-Le Mirail, num. 102-104, 2008, pp. 195-209.
- CORAZZON, Raul, “*Lives and opinions of eminent philosophers* by Diogenes Laertius. A bibliography” en *Theory and History of Ontology. A Resource Guide for Philosophers*. Web: <<http://www.formalontology.it/diogenes-laertius-biblio.htm>> [consulta: marzo 2010]
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. Traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DELPECH, François, “En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore”, en *El Diablo en la Edad Moderna*. Edición de María Tausiet y James S. Amelang. Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, pp. 99-131.
- DUFFOUR, Xavier León, “El diablo”, en *Revista Criterio*. Numero 2285. Agosto, 2003. Traducido del francés por Victoria Massa y Nilda Venticinque. <<<http://www.revistacriterio.com.ar/iglesia/el-diablo-iquestuna-metafora/>>> [consulta: noviembre 2010]. Publicado originalmente en la revista *Études d'Évangile*. París, 1965, pp. 83-122.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Lengua y estudios literarios)
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*. Edición, traducción, introducción y notas de Martín Ciordia. Buenos Aires, Colihue, 2007.

- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*. Prólogo de Paulina Rivero Weber. México, Océano, 2001.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Coloquios familiares*. Edición de Alonso de Virúes (siglo XVI), edición actualizada, estudio introductorio, y notas de Andrea Herrán y Modesto Santos. Barcelona, Anthropos, 2003. (Textos y Documentos Clásicos de Pensamiento y de las Ciencias, 23)
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Obras escogidas*. Edición, comentarios y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1964.
- FALCÓN, Contantino, et al., *Diccionario de mitología clásica*. 2 vols. Madrid, Alianza, 1983.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M., “La poesía helenística menor”, en J. A. López Férez (ed.) *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 831-877.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of four “Novelas ejemplares”*. Princeton, Princeton University Press, 1982.
- FORCIONE, Alban K., “El Licenciado Vidriera como filósofo cínico” en *Historia y Crítica de la Literatura Española. 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento*. Francisco Rico Ed., Barcelona, Crítica, 1991; pp. 312-317.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*. Traducción de Edison Simons. Caracas, Venezuela, 1991, pp. 293-315.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *La secta del perro*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. (Clásicos de Grecia y Roma) Esta edición incluye el capítulo de Diógenes Laercio dedicado a los cínicos de la *Vidas de los filósofos más ilustres*.
- GARCÍA GUAL, Carlos y María Jesús Imaz, *La filosofía helenística: éticas y sistemas*. Bogotá, Editorial Cincel, 1986. (Serie Historia de la Filosofía, 6)
- GARCÍA GUAL, Carlos, Ver LAERCIO, Diógenes.
- GARÍN, Eugenio, “De las ‘tinieblas’ a la ‘luz’: la conciencia de una revolución intelectual” en *Historia y crítica de la literatura española T. II Renacimiento*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Crítica, 1980, pp. 28-34
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989. (Teoría y crítica literaria)

- GIRARD, Rene, *Veo a Satán caer como relámpago*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel, “*El Coloquio de los perros: Una poética para sí misma*” en *Revista Casa del tiempo*. México, Universidad Autónoma de México, pp. 55-62.
- GRIGORIADU, Teodora, “Situación actual de Luciano de Samosata en las bibliotecas españolas (manuscritos, incunables impresos de los siglos XIII-XVIII”, *Cuadernos de filología clásica: estudios griegos e indoeuropeos*. Madrid, Universidad Complutense: Servicio de publicaciones, 2003, pp. 239-272.
- GUILLÉN CABALLERO, José, ed. y comp., *La sátira latina*. Madrid, Akal, 1991.
- GUNTER, Georges, “*La Gitanilla y la poética de Cervantes*”, en *BRAE*. LII (1972), pp. 107-134.
- GUZMÁN GUERRA, A., y F. J. Gómez Espelosín, *Alejandro Magno*. Madrid, Alianza, 2004. (Historia, 4231)
- HALKIN, Léon-E, *Erasmus*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1977. (Breviarios, 146a)
- HEREDIA CORREA, Roberto, ver PETRONIO y SÉNECA.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, 2 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HOMERO, *Íliada*. Introd., ed., y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000.
- HUIZINGA, Johan, “Erasmus de Róterdam”, en Erasmus de Róterdam, *Elogio de la locura / Coloquios*. México, Porrúa, 1998. (Sepan cuantos, 440)
- ICAZA, Francisco A. de, “*Las novelas ejemplares*” de Cervantes. *Sus críticos. Sus modelos literarios. Sus modelos vivos*. Madrid, Ateneo de Madrid, 1916.
- JOFREÉ, Manuel, “*Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea*”, en *Revista chilena de literatura*. 2005, vol., no.67, p.113-129.
- JULIANO, *Discursos*. 2 vols. Edición, traducción, y notas de José García Blanco. Madrid, Gredos, 2002.
- KENNEY, E. J. y W. V. Clausen (eds.), *Historia de la literatura clásica. II. Literatura latina*. Madrid, Gredos, 1982.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Ocho filósofos del Renacimiento*. Traducción de María Martínez Peñaloza. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. (Breviarios, 210)

- LAERCIO, Diógenes, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Traducción, introducción y notas de Carlos García Gual. Madrid, Alianza, 2007.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “Imitación y originalidad en la poética renacentista” en *Historia y crítica de la literatura española T. II Renacimiento*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Crítica, 1980, pp. 91-97.
- LONG, A. Anthony, “Escépticos, cínicos y otros filósofos postaristotélicos” en P. E. Easterling y B. M. W. Knox (eds.), *Historia de la literatura clásica. I. Literatura griega*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 684-689.
- LONG, A. Anthony, *La filosofía helenística*. Trad. de P. Jordán de Urríes. Madrid, Alianza, 1984.
- LÓPEZ SERRATOS, María Leticia, *Los clásicos en el Renacimiento. La labor educativa de Juan Luis Vives*. México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-CONACYT, 2006.
- LÓPEZ SERRATOS, María Leticia, *El humanismo de Rodolfo Agrícola*. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-CONACYT, 2008.
- MARÍA ALÍN, José y María Begoña Barrio Alonso, eds., *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres, Tamesis Books, 1997.
- MARTÍN GARCÍA, José A., *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*. 2 vols., texto corregido y revisado por Cristóbal Macías Villalobos. Madrid, Akal, 2008.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de Varia lección*. Edición de Antonio Castro. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1989. (Letras hispánicas 264 y 288)
- MILLER, James E., *La pasión de Michel Foucault*. Barcelona, Ediciones Andrés Bello, 1997.
- MILTON, John, *El paraíso perdido*. Edición y traducción de Esteban Pujals. Madrid, Cátedra, 2006.
- MONDANELLI, Indro, *Historia de los griegos*. Traducción de Domingo Pruna. Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- MORREALE, Margherita, “Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto del *Crotalón*” en *Bulletin Hispanique*, 1951, pp. 301-317.
- MUCHEMBLED, Robert, *Historia del diablo. Siglo XII-XX*. Traducción de Federico Villegas. México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (Colecc. Historia)
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, “Sobre el estilo de Quevedo: el romance ‘Visita de Alejandro a Diógenes cínico’”, en *Estudios de estilística textual*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986, pp. 57-92.

- ONFRAY, Michael. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Traducción de Alcira Bixio. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires, Paidós, 2005. (Espacios del saber)
- ONFRAY, Michael. *Las sabidurías de la Antigüedad. Contrahistoria de la filosofía I*. Barcelona, Anagrama, 2007. (Argumentos 361)
- ONFRAY, Michael. *El cristianismo hedonista. Contrahistoria de la filosofía II*. Barcelona, Anagrama, 2007. (Argumentos 370)
- PEDROSA, José Manuel, “El diablo en la literatura de los siglos de oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en *El Diablo en la Edad Moderna*. Edición de María Tausiet y James S. Amelang. Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, pp. 67-98.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco, “Notas a *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega”, en *Archivum: Revista de la facultad de filología*. Oviedo, Universidad de Oviedo, Vol. 34-35, 1984-1985, pp. 165-182.
- PETRONIO, *Satiricón*. Introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, 1997. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorum Mexicana)
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos*. Edición, introducción y notas de James O. Crosby. Madrid, Castalia, 2001. (Biblioteca clásica Castalia 46)
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras festivas / La hora de todos*. Edición, introducción y notas de Pablo Jauralde Pou. Madrid, Castalia, 2001. (Biblioteca clásica Castalia 39)
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 2001, 6 vols. (Biblioteca clásica Castalia, 40-45)
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución Oratoria*. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, prólogo de Roberto Heredia Correa. México, CONACULTA, 1999.
- RABELAIS, François, *Pantagruel*. Traducción y edición de Alicia Yllera. Madrid, Cátedra, 2003. (Letras Universales 352)
- RABELAIS, François, *Gargantua*. Traducción y edición de Alicia Yllera. Madrid, Cátedra, 2006. (Letras Universales 272)
- RELIHAN, Joel, *Ancient Menippean Satire*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993.
- RALLO GRUS, Asunción, “La sátira lucianesca. *El Crotalón* entre los lucianistas italianos y la sátira erasmista” en *Estudios sobre la sátira española en el siglo de oro*. Edición de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés. Madrid, Castalia, 2006. (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 27)

- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol.1, México, Siglo XXI, 2007.
- SHKLOVSKI, V., “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, pp. 55-70.
- SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*. Traducción de Miguel Ángel Vega. Barcelona, Siruela, 2007. (Biblioteca del ensayo, 23)
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1966.
- RILEY, Edward C., “Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*” en *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. LIII, Julio, Liverpool University Press, 1976; pp. 51-58.
- RILEY, Edward C., “Tradición e innovación en la novelística cervantina” en *Bulletin of the Cervantes Society of América*. Vol. XVII. No. 1, 1997.
- SÁNCHEZ ALONSO, Benito, “Los sátiros latinos y la sátira de Quevedo” *Revista de Filología Hispánica*, 1924, XI, 33-62 y 113-152. También está publicado en línea por el Centro Virtual Cervantes en
< http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/sanchez_alonso.htm> [consulta: noviembre 2009]
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Apocolocíntosis del divino Claudio*. Edición, traducción, introducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, 1986.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del barroco*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1970.
- SPADACCINI, Nicholas y Jenaro Talens. “Cervantes ant the dialogic world” en *Cervantes’s ‘Exemplary novels’ and the adventure of writing*. Ed. De Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini. The Prisma Institute, Minneapolis, 1990; pp. 9-47 (Hispanic issues, 6), pp. 205-246.
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. México, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 2002. (Seminarios)
- SUBERCASEAUX, Bernardo, “Conciencia estética y novela moderna en una obra de Cervantes” en *Neophilologus*. Vol. LXI, No 1, 1977.
- TELLO ARISTA, Romeo, “Los anversos satánicos” en *Los suicidas*. México, No. 3, 2010, pp. 54-57.
- VALADIER, Paul, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, Ediciones cristiandad. 1982.

- VALDÉS, Ramón, “Rasgos distintivos y *corpus* de la sátira menipea española en su siglo de oro”, en *Estudios sobre sátira española en el siglo de oro*. Ed. de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés. Madrid, Castalia, 2006. (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 27)
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*. Edición de Ramón Valdés y estudio preliminar de Blanca Perrián. Barcelona, Crítica, 1999. (Biblioteca clásica, 73)
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*. Edición, introducción y notas de Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid, Cátedra, 1990.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso*. Edición, introducción y notas de Asunción Rallo. Madrid, Cátedra, 1990.
- VILLORO, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica - El Colegio Nacional, 1992.
- VIVANCO SAAVEDRA, Luis, “Notas sobre la influencia de Erasmo de Rotterdam en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés.”, en *RF*. [en línea]. set. 2003, vol.21, no.45 [citado 21 Febrero 2009], p. 51-87. Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712003000300003&lng=es&nrm=iso [consulta: febrero 2010].