

Myrtia, nº 22, 2007, pp. 223-255

UN *SATIRICÓN* DE COMIENZOS DEL SIGLO XVII. SÁTIRA Y NOVELA
EN LA OBRA DE J. BARCLAY

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ*
Universidad de Murcia

Resumen. El presente estudio tiene por objeto el *Euphormionis Lusinini Satyricon*, la novela satírica neolatina de J. Barclay. La imitación de Petronio por parte de este autor puede ser comprendida tan sólo si se tiene en cuenta la interpretación del *Satiricón*, propia de esta época, como sátira y novela en clave.

Summary. The present article approaches the study of *Euphormionis Lusinini Satyricon*, a neo-Latin satirical novel by J. Barclay. This author's imitation of Petronius can only be understood when considering the interpretation of *Satyricon*, typical of this time, as a satire and as novel in code.

Palabras clave: Petronio; *Satiricón*; Barclay; humanismo; sátira; novela satírica; cuento popular; Plauto; *Casina*.

Key words: Petronius; *Satyricon*; Barclay; humanism; satire; satirical novel; folktale; Plautus; *Casina*.

1. El escritor neolatino John Barclay¹ se hizo famoso por su obra satírica, *Euphormionis Lusinini Satyricon* (cuya parte primera se publicó en 1605² y la segunda en 1607), y sobre todo por su *Argenis* (1621), novela alegórico-política, en la que se refiere bajo el velo de la alegoría a las circunstancias políticas de la Europa del momento³.

* **Dirección para correspondencia:** Marcos Ruiz Sánchez, Dpto. de Filología Clásica, Facultad de Letras. Universidad de Murcia. E-30.071, Murcia. E-mail: marcosr@um.es.

¹Cf. para la biografía de J. Barclay, A. Collignon, 1901, y la introducción a la edición del *Euphormionis Satyricon* de D.A. Fleming, 1973, especialmente, pp. ix-xiv. Nacido en Pont-à-Mousson el 28 de enero de 1582 y muerto en Roma el 15 de agosto de 1621, J. Barclay era hijo de W. Barclay, jurista de origen escocés, nacido en Aberdeen en 1541. Este último había emigrado a Francia en 1573, y había sido nombrado por Carlos III, duque de Lorena, profesor de la Universidad de Pont-à-Mousson. En 1603, al subir al trono Jacobo I de Inglaterra, padre e hijo se trasladaron a Londres, regresando poco después a Francia, donde el padre ocupó una

El *Euphormionis Lusinini Satyricon* (“La sátira de Euformión de Lusinia”) es una novela satírica escrita en latín que narra en primera persona las aventuras de un personaje llamado Euformión. Euformión es un joven extranjero que por una deuda contraída a causa de su ingenuidad se convierte en siervo de un noble llamado Calión. La pérdida de su libertad le lleva a la desesperación, pero es consolado por un compañero de servidumbre, Percante, que se convierte en su amigo. Al servicio de su amo correrá numerosas aventuras. Casado por fuerza con la querida de un noble, amigo de su amo, Fibulio, es acusado injustamente y severamente castigado, con la complicidad de su antiguo amigo Percante. Euformión huye, experimentando después nuevas aventuras hasta el final de la primera parte de la novela. En la segunda parte Euformión es adoptado por un hombre justo, Temistio. Pero se separa de él atraído por la vida religiosa y parte en compañía de su amigo Anemón. Los consejos del honesto Teofrasto le hacen olvidar sus propósitos y, después de una visita fugaz a la ciudad de *Marcia* (Venecia), en guerra con los *Gephyrios* (el papado), al tener noticia de la muerte de su antiguo amo y del poder de *Protagón* (Enrique IV), decide volver a *Eleutheria* (Francia). En la corte de Protagón trata sin éxito de entrar al servicio de éste y convertirse en sacerdote de la diosa Fortuna, tiene amores con la esposa de Anemón y encuentra de nuevo a Teofrasto. Parte una vez más y tiene ocasión de conocer más de cerca el mundo de los *acignianos* (los jesuitas). Habiendo decidido viajar a *Scolimorrhodia* (Inglaterra), una tempestad lo

cátedra en la Universidad de Angers, de la que fue decano. Su obra sobre los poderes temporales del papado, publicada por su hijo en 1609, levantó vivas polémicas. Cf. W. Barclay, 1609. Murió Barclay padre en Angers en 1608. Por su parte, John Barclay viajó por Italia y se estableció finalmente en París, casándose con L. Débonnaire, latinista y poeta. Volvió más tarde a Londres junto a Jacobo I. A causa de la publicación del libro de su padre *De potestate papae*, fue acusado de herejía. Al ser atacada esta obra por el cardenal Bellarmino responde con su *Johannis Barclaii Pietas* (J. Barclay, 1612). Se trasladó a Roma en 1616, donde fue bien acogido por Paulo V, pasando los últimos años de su vida gracias a una pensión concedida por dicho pontífice.

²Cf. sobre el problema de la primera edición del *Satyricon*, frecuentemente datada en 1603, D.A. Fleming, 1973, pp. xxxiv-xxxvi. Fleming, 1973, pp. 355-357, ofrece un listado de las numerosas ediciones de que fue objeto la obra durante los siglos XVII y XVIII.

³J. Barclay (1671 y 1674). Escribió también versos latinos, *Silvae* (J. Barclay, 1606, 1626 y 1636), la *Apologia Euphormionis* (obra de 1611) y un *Icon animorum* (J. Barclay, 1614), ensayo de una clasificación y pintura de los caracteres, basado en signos externos. Las citas de nuestro trabajo relativas al *Satyricon* remiten a la edición moderna de D.A. Fleming (J. Barclay, 1973). Hemos consultado igualmente algunas ediciones antiguas (J. Barclay, 1607, 1634, 1674). Las ediciones 1634 y 1674 incluyen la *Apologia*, el *Icon animorum* y la *Conspiratio Anglicana* del propio Barclay.

lleva a *Beocia* (Alemania), donde conoce la corte de *Aquilio* (el emperador Rodolfo). Finalmente llegará a Inglaterra donde será bien recibido.

2. El *Satiricón* de J. Barclay es una evidente imitación del *Satiricón* de Petronio y constituye de este modo una huella privilegiada de la recepción de la novela de Petronio en el momento en que empieza a ser divulgada en el Occidente moderno. La imitación de Barclay nos muestra así cómo era leída en esta época la novela del autor latino⁴.

La obra está narrada, como las novelas latinas de Petronio y Apuleyo, en primera persona. Empieza con la presentación del protagonista y la referencia a su origen: *Si nomen a me quaeris, Euphormio sum: si patriam, Lusinia est*. La utópica patria del protagonista se nos presenta como un lugar ideal donde las nubes nunca turban el cielo, donde los fríos del invierno no hacen perecer las cosechas, ni los calores del verano las agostan, donde la atmósfera es pura y no contaminada, con arroyos apacibles y transparentes; con su salubridad engendra hombres honestos. En ella nadie siente aprecio por muebles de fantasía o las joyas, ni por el poder y la riqueza, o cualquiera de las cosas que la estéril lujuria de los hombres aprecia y los magistrados son los más virtuosos⁵.

Esta forma de presentación resulta interesante en relación con el género de la sátira. Lusinia, la patria del protagonista, aparece como una Utopía, un lugar idílico, puramente ideal, aunque las claves la identifican con Escocia, lugar de origen de la familia del autor⁶. Lusinia, en cuanto utopía, simboliza la norma moral implicada por el texto satírico. El que el protagonista sea un extranjero que desconoce los usos y costumbres –familiares, en cambio, al lector–, pudiendo por ello desnudar su naturaleza convencional, es, como es bien sabido, uno de los recursos más tradicionales de la sátira⁷. Paralelamente el narrador va a adoptar

⁴No nos ocuparemos aquí de la multitud de ecos verbales de la novela de Petronio, que ponen de manifiesto la imitación del autor latino. Remitimos al respecto a la obra de A. Collignon, 1901, y a las numerosas notas de la edición citada de D.A. Fleming.

⁵En el *Icon Animorum*, J. Barclay trata sobre los caracteres nacionales y la influencia del ambiente y el clima. Tales estereotipos están, por otra parte, claramente presentes con carácter satírico en la representación de alemanes e italianos en la novela.

⁶Esto último está sugerido por la relación que más tarde se establece entre Lusinia e Inglaterra (*Scholimorrhodia* en la ficción), de las que se dice en la segunda parte que son prácticamente lo mismo.

⁷Este tópico de la sátira era utilizado de forma plenamente consciente por parte de los autores de obras satíricas, y podía justificarse a la luz de las teorías contemporáneas sobre la sátira. Al explicar la etimología del término *sátira* la teoría humanista remitía o bien al término latino *satura* (proveniente de una raíz que denota "mezcla", "saciedad"), o bien al griego *sátyros*. Esto, unido a la existencia en la antigüedad de dos tipos de sátira, la hexamétrica y la

sistemáticamente en la obra el papel del *ingenuo*, una de las varias formas que adopta habitualmente la *persona* del narrador satírico. En la novela de Barclay la condición ingenua del protagonista se justifica por el origen y la juventud del narrador. En este sentido el protagonista del *Euformión* se sitúa en las antípodas del pícaro de la novela española, que nace en un lugar bien real, generalmente en el seno de una familia infame. Así, el pícaro (Lázaro en el *Lazarillo*, Pablos en el *Buscón*) pierde rápidamente su ingenuidad hasta convertirse en lo opuesto al ingenuo. Euformión, en cambio, conservará su condición de inocente a lo largo de toda la novela, al igual que ocurre con Lucio en el *Asno de oro*.

El motivo del país extranjero, utópico, como norma ideal sobre la que se fundamenta la sátira y la consiguiente posición excéntrica del narrador se refuerza por el contraste entre pasado y presente. Nada más llegar a la ciudad en que comienzan los acontecimientos de la novela, el protagonista asiste al discurso de un orador que diserta sobre las leyes que han caído en desuso. Este episodio sirve, por una parte, para anticipar, mediante la alusión a las leyes sobre los libertos, el destino inmediato del protagonista, que va a convertirse en siervo de Calión por culpa de una deuda que ignoraba haber contraído; la referencia al pasado implica nuevamente una norma ética⁸. Por otra parte, este inicio permite al autor establecer un complejo juego con el tiempo en la novela, pues los acontecimientos narrados se sitúan teóricamente en la época romana. La novela mantiene, sin embargo, siempre una clara ambigüedad temporal, algo natural, pues en realidad como obra satírica que es, los sucesos en ella narrados deben ser referidos por el lector a la época contemporánea del autor y sus lectores. La época en la que se sitúa la historia corresponde en cierto modo al modelo, pues, como el título ha hecho evidente, el género de la obra es el del *Satiricón* de Petronio. Este juego con la temporalidad es, por otra parte, el instrumento para el distanciamiento, propio de la sátira, con respecto a los hechos relatados; es, por así decirlo, una invitación a observar la realidad contemporánea del autor con la misma perspectiva que los autores latinos observaban la suya.

La obra se nos presenta desde el comienzo como una sátira. Tras describir las indignidades de nuestro mundo –escenario antiutópico, propio del género satírico

menipea, permitió la ampliación del concepto de sátira desde su significación original a la actual. Al conectar el género con el drama satírico, algo fácil además por la relación ya antigua que la crítica establecía entre sátira y comedia, el tópico resulta natural, pues los sátiros son seres naturales, de naturaleza mitad humana mitad animal, caracterizados –como la sátira– por su libertad. Precisamente la novela comienza con la pérdida de dicha libertad, propia del género. Lusinia es además etimológicamente la tierra de la liberación.

⁸El contraste pasado / presente reaparecerá en el discurso de Percante, el siervo de Calión, en la primera conversación que este personaje y Euformión mantienen, centrada sobre los defectos de la nobleza, representados por el amo de ambos, Calión.

que contrasta con la Lusinia de sus orígenes— el narrador afirma: *iam quod tergum crudeli supplicio lacerastis, vindicabit atrocior stylus, et effinget vestros mores velut in tabula, ad cuius deinde conspectum ipse horreat* (I 1, 1973, p. 4). La imagen del punzón como inversa de la espada aparece también en la dedicatoria a Jacobo I, donde el autor juega con la idea de convertir el punzón en espada y la espada en punzón, sobre el modelo del motivo de la tradicional dualidad espada / arado: *Ego vero, Rex Augustissime, sive ensem in stilos dividi, sive stilos in gladium porrigi iubes, praesto sum.* (1973, p. 2)⁹.

La imagen remite claramente al género satírico. La comparación entre el punzón y la espada formaba parte de la tradición satírica. Proviene de Horacio, pero en éste la espada estaba envainada: *S. II 1, 39 s.: sed hic stylus haud petet ultro / quemquam animantem et me veluti custodiet ensis / vagina tectus*; Lucilio en cambio será imaginado por Juvenal con la espada desenvainada: *1, 165: ense velut stricto quotiens Lucilius ardens / infremuit...*

La comparación de la pluma —o el punzón— con la espada servía, pues, para plasmar poéticamente la función polémica o de censura de la sátira y las diferencias entre la sátira personal y la sátira social, que pretende atacar los vicios, y respetar a las personas, con lo que convierte a los personajes en tipos. En Barclay la obra queda mediante esta imagen equiparada a la infamia del esclavo castigado con la señal infamante, castigo que en la novela sufre, en efecto, el protagonista. La humillación se invierte aquí en el acto de la escritura¹⁰. La novela reflejará las costumbres perversas del presente. El espejo de la imitación se vuelve de este modo hacia el lector. La novela se presenta, pues, como una venganza frente a la esclavitud y la infamia del mundo, pero al mismo tiempo como un medio de avisar a los habitantes de la mítica Lusinia, para que eviten errores y sufrimientos similares a los del protagonista. Esta doble finalidad corresponde al doble objetivo de la sátira tradicional, censurar y enseñar. La función moralizante se expresa de este modo de forma doble: de forma positiva (corregir los vicios) y negativa (evitarlos).

El peligro de exceso que corre el escritor satírico, tema tradicional del género en relación con la función polémica de la sátira, aparece en la dedicatoria a Jacobo I: *Caeteros suscepi indignante stimulo perfodiendos. Et prope neminem esse*

⁹Nuevamente reaparece el motivo en el capítulo 20 (Barclay, 1973, p. 106), en el discurso sobre las letras modernas, donde a propósito del cultivo de la poesía en Italia se dice: *Nam et callida Ausonicae gentis crudelitas ex suis finibus exterminavit Apollinem, ubi stylus non tam rubigine maculosus quam sanguine, saevius hostes perfodit, quam omnis veterum oratorum acerbitas.*

¹⁰En la novela el protagonista será frecuentemente humillado físicamente, a veces sin motivo aparente. También él mismo, por otra parte, apedreará a los seguidores de Acignio. Cf. sobre las implicaciones de este tipo de actos en la literatura satírica R.C. Elliot, 1966.

dolui, cui in hanc diem prodeunti non astiterit Genita Mana, illa ad quam suscipiebatur votum, ne quis nasceretur domi probus. Quae etiam timeo ne adfuerit huius libri cunabulis, et ne ipse nihilo sit melior, quam quos arguit (1973, p. 2).

Los escritores clásicos rechazaban desde Horacio la invectiva personal por razones morales. El peligro moral que implica el ataque permanece siempre latente y amenaza dañar la imagen que el escritor satírico ofrece de sí mismo. La franqueza necesaria de sus ataques contra el vicio, el juicio moral sobre el prójimo, deja expuesto al escritor a la acusación de ser alguien completamente desprovisto de compasión por sus víctimas y arroja dudas sobre su propia moralidad. Las dos funciones tradicionales de la sátira –la polémica y la moralizante– pueden, pues, entrar fácilmente en conflicto. Para atacar el vicio con eficacia, el escritor satírico debe retratarlo detalladamente, lo que no deja de resultar moralmente sospechoso¹¹.

El pasaje es, por otra parte, sumamente interesante. El curioso deseo de los padres de que no les nazca ningún hijo honrado tiene cierto sabor proverbial. La erudita referencia a Genita Manna proviene probablemente de Plutarco. Ahora bien, resulta no poco curioso que el texto recuerde también la frase proverbial *nemo nostrum frugi esto: alioque cum aliis eiiciatur*, que Beroaldo recuerda al comienzo de su comentario sobre el *Asno de Oro* para justificar el discutido *sermone Milesio* que Apuleyo aplica a su propia obra¹². Una variación más clara de la misma frase reaparece más adelante en la novela de Barclay en el discurso sobre las letras modernas del capítulo XX, donde para expresar la barbarie que precede al humanismo se dice: *Nullus erat quem vitia temporum non traherent: ut Ephesi natos diceres, ubi oportuit neminem excellere*¹³.

La segunda parte de la novela es relativamente independiente de la primera, pues, si no fuera por la continuidad del protagonista y de algún otro personaje, podría leerse como una novela diferente¹⁴. Euformión, que al final de la primera parte ha huido de la esclavitud y ha cambiado incluso de nombre, llega a tener trato familiar con un hombre honrado ya mayor llamado Temistio, nombre de significado transparente que nos indica perfectamente su carácter y función en la obra. Este personaje supone de nuevo al inicio de la segunda parte un ideal moral y de forma de

¹¹Cf. A.B. Kernan, 1959.

¹²F. Beroaldo, 1500, *ad loc.*

¹³La nota correspondiente al pasaje en la edición de 1674 recuerda las leyes del ostracismo entre los griegos del siguiente modo: *Unde dictum Ephesiorum ejecto Hermodoro frugi inter eos viro (ut refert Strabo) "Nemo nostrum frugi esto aut alibi cum aliis esto."* (Barclay, 1674, p. 91).

¹⁴El contraste entre los dos libros ha sido señalado por los críticos que se han ocupado de la novela. Cf. D.A. Fleming, 1973, p. xviii.

vida, del que se aleja el protagonista. También Temistio es extranjero. Procede de Inglaterra y es el que inculca a Euformión la idea de emigrar a este país, idea que actúa como meta que da unidad a la segunda parte, del mismo modo que el deseo de la libertad lo hacía en la primera. Así, el punto de partida de los sucesos narrados viene dado en esta segunda parte de nuevo por el alejamiento. Temistio, al que las claves identifican con el propio padre del autor, hace aquí la función de figura paterna (lo que recuerda el comienzo arquetípico de tantas novelas de formación que adoptan la forma biográfica, en el que el protagonista se separa al empezar la obra de su auténtico padre). Esto queda marcado en la ficción novelesca por la adopción del protagonista por parte de Temistio. El tema tiene, por otra parte, una clara implicación satírica. Euformión se aleja de su padre adoptivo, atraído por la llamada de una religión mal entendida. En la primera parte el protagonista asistía a la representación de una obra de teatro llevada a cabo por los discípulos de Acignio (el personaje que en la obra encarna a la orden de los jesuitas) que trata precisamente del rechazo por parte de los hijos de los lazos familiares¹⁵. Estos jóvenes representan en cierto modo su propia historia. El tema de la educación es fundamental en esta obra, especialmente en la segunda parte. El rechazo de la figura paterna por quienes se dejan seducir por los jesuitas es en la novela paralelo, por otra parte, a su rechazo de la sociedad civil y del poder real.

3. En relación con el género de la sátira hay que entender igualmente el uso como modelo del *Satiricón* de Petronio. El *Satiricón* era leído en esta época, de acuerdo con la distinción entre sátira luciliana y sátira menipea, como sátira de pleno derecho. Esta lectura de la obra está ligada, por otra parte, a la interpretación que veía en ella una sátira de la corte de Nerón. El *Satiricón* era leído, por tanto, como una novela en clave. Esta circunstancia nos permite situar mejor desde el punto de vista genérico la novela de Barclay. El papel que Nerón hacía, según esta concepción, en el *Satiricón* tiene aquí su equivalente en personajes como Labetro y sobre todo en el de Calión, en el que los contemporáneos de la obra creían ver reflejada la figura del duque de Lorena, de la familia de los Guise¹⁶. Este personaje

¹⁵*Fingebatur autem iuvenis, fortuna et ingenio illustri, paternis bonis solitarium deserti praetulisse silentium, nec sanctissimas matris lachrymas, nec Principis auctoritatem religiosi coepti fregisse constantiam* (I 15, 1973, p. 72). Cf. sobre la posibilidad de que Barclay esté pensando en una obra concreta, realmente representada, D.A. Fleming, 1973, p. 72.

¹⁶La *Clavis* dice exactamente *Dux Lotharingius Guisius* (J. Barclay, 1634 y 1674). El propio autor protesta repetidamente contra este tipo de lecturas en la *Apología*, donde critica a quienes interpretaban uniformemente la novela como alegoría histórica: *O ridiculum tam ineptae sapientiae acumen! omnia ad historicam legem cogere* (J. Barclay, 1634, p. 115; 1674, p. 290). Ahora bien, tales afirmaciones de la *Apología* no son fiables, pues en ella el autor tergiversa intencionadamente el sentido de algunos de los pasajes de la novela. Los

domina y unifica toda la primera parte de la novela. La obra de Barclay se escribe, por otra parte, en una época en la que el *Satiricón* despierta un enorme interés por parte de los humanistas, que empiezan una auténtica labor filológica sobre el texto petroniano. La novela de Barclay se publica, como hemos dicho, en 1603 y 1607. En 1575 había aparecido la edición de Petronio de Tornaesius; las dos ediciones de Pithou son de 1577 y 1587 y la de Dousa de 1585¹⁷.

De esta forma, en la obra existen dos tipos de nombres propios alusivos. Hay en la novela nombres transparentes, que dejan traslucir claramente la identidad de aquellos a los que hacen referencia. Son estos nombres que forman parte del saber

personajes de la novela son, según el autor, algunos inventados, otros dibujados sobre personas particulares, conocidos del autor, pero no del gran público, pues pregunta el autor ¿qué diferencia hay entre los vicios de los hombres mediocres y los de los grandes? Ciertamente, la cuestión de qué personas hayan podido inspirar la ficción atañe al aspecto puramente biográfico y tiene en realidad poca importancia. Ahora bien, el problema reside en los límites entre los distintos tipos de personajes, pues en la novela hay, como resulta innegable, personajes de gran relevancia social –cuya biografía era, por consiguiente, conocida del gran público–, que resultaban fácilmente reconocibles y que la propia retórica de la novela exige que el lector reconozca para comprender plenamente su sentido. ¿Dónde poner, pues, los límites? Con respecto al personaje de Calión, el autor protesta por las alusiones que en él se han querido ver: *Inter caetera, mihi quoque dominum mirifica sagacitate invenit. Is erat, quem ego nullius coloris novi; nisi quo famam in ignoto revereor. Fortuna liberalius mecum egit; nec ullius privati familiam auxi, e paternis in regiam focus eductus. Ita excusso Satyrico, nullam partem volebant arte aut convitio vacare* (J. Barclay, 1634, p. 316; 1674, p. 292). Nótese que este *nullius coloris novi* recuerda el refrán latino que conocemos por el poema 93 de Catulo y por las *Filípicas* de Cicerón, lo que hace la frase sospechosa. Ahora bien, debido a los paralelismos entre la biografía del padre del autor y los acontecimientos narrados en la primera parte, la obra continuó siendo leída como novela en clave. Una discusión detenida sobre las alusiones a personajes y acontecimientos históricos en la obra de Barclay se encuentra en la edición de Fleming (1973, pp. xxvi-xxxii). El apéndice B de la misma edición reseña las distintas claves propuestas sobre la novela, discutiendo las distintas identificaciones. Con respecto a la identidad de Calión, Fleming prudentemente presta crédito a las afirmaciones de la *Apologia*. Pero reconoce que algunos aspectos del personaje pueden estar inspirados en el duque de Lorena. Por otra parte, la comparación con la *Argenis*, muestra que la correspondencia entre personajes históricos y literarios en la obra puede no ser total, evitándose intencionadamente. Naturalmente ambas lecturas no son incompatibles y es probable que en personajes como Calión se combinen ambas posibilidades, la alusión a una persona concreta y el personaje como encarnación de un tipo de personas.

¹⁷Cf. para la tradición textual del *Satiricón*, la introducción de M.C. Díaz y Díaz, a su edición de esta obra (Barcelona, 1968, pp. LXVII-LXXXIX).

colectivo, como ocurre con los nombres de naciones o ciudades o con los personajes encumbrados. Un segundo tipo es el de los nombres meramente caracterizantes. En algunos casos es también posible sospechar la combinación de ambos procedimientos.

Los personajes o lugares reales con nombres transparentes son fácilmente reconocibles por el lector mediante sencillos procedimientos retóricos de descodificación, como el anagrama¹⁸. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el nombre de los reyes de España, Felipe II y Felipe III, que se convierten en el rey *Hippophilus* (combinando anagrama y etimología) y *Liphippus*; el archiduque de Austria *Alberto* se convierte en *Labetro*, por anagrama. El emperador Rodolfo en *Aquilus* (por alusión al águila imperial). El nombre de *Acignius*, el personaje que encarna en las dos partes de la obra a los jesuitas, contra quienes dirige el autor sus más acerados dardos, es un anagrama perfecto de *Ignacius*. En algunos casos se recurre a la conversión al griego a través de la etimología. Es lo que ocurre por ejemplo con *Eleutheria*, nombre de Francia en la ficción. A veces el helenismo se combina con la metáfora u otro tipo de figuras, como en el caso de Alemania (*Boeotia*). En este caso el nombre es a la vez transparente y significativo. En otros casos podemos sospechar que el personaje actúa a la vez como encarnación de un tipo y como alusión a un personaje histórico concreto, y el nombre puede resultar no sólo transparente sino significativo. Esto es lo que ocurre tal vez, como hemos visto, con Calión. Finalmente, existen también, como hemos dicho, un gran número de nombres puramente caracterizantes, aunque puedan estar inspirados en personajes privados, desconocidos para el lector. Casos claros son en la segunda parte de la novela, Anemón, cuyo nombre indica el carácter voluble del personaje, Temistio o Teofrasto.

El uso de nombres propios significativos es una característica genérica de la novela de Barclay que remite igualmente a Petronio (o, mejor dicho, a una cierta lectura del *Satiricón*)¹⁹. Hay, sin embargo, profundas diferencias en este sentido

¹⁸Cf. para los procedimientos de codificación / descodificación de los nombres propios en la novela A. Collignon, 1901, pp. 51-52.

¹⁹En la introducción a la edición, un poco posterior a la obra de Barclay, de J.A. González de Salas hay un tratado sobre el significado de los nombres propios (*De satirici personarum nominibus: praeludium III*), donde se justifica el uso de nombres propios significativos recurriendo a las leyes de la comedia. Cf. J.A. González de Salas, 1629, p. 25: *Vetus per aliquot retro saecula obtinuit opinio, Comicos tantum Scriptores adigi debere, nomina Interlocutorum suarum Fabularum aliqua scilicet cum ratione excudere. Sic exsertim ad Adelphos Terentii Donatus edocuit: "Nomina Personarum, in Comoedia duntaxat, habere debent rationem, et etymologiam". Ast, si verus amamus, neutiquam Grammaticus capiendus est restricte de Comicis tantum fabulis*. La norma con respecto al uso de los nombres propios

entre ambas obras. Petronio utiliza, en efecto, el procedimiento de los nombres caracterizantes, recurso típico de los géneros no elevados. Eumolpo, por ejemplo, significa “el de buen canto”. El uso por parte de Barclay de recursos como el anagrama altera en este sentido la auténtica práctica del autor latino. En efecto, la onomástica petroniana respondía no sólo a la exigencia de caracterización, sino también a la de verosimilitud, pues los del *Satiricón* son nombres auténticos, griegos y romanos, que podríamos encontrar en las inscripciones antiguas. Ahora bien, el uso real de nombres propios significantes, como *Eumolpo* o *Fortunata* en la obra y el hecho de ser leído el *Satiricón* en esta época como novela en clave hacía casi inevitable la búsqueda de significados ocultos para los nombres de los personajes.

Esta práctica afecta en primer lugar al propio narrador protagonista de la novela de Barclay. Los buscadores de claves ofrecen dos interpretaciones del nombre del personaje. Se trataría o bien de una alusión al *Formión* de Terencio, o bien al verbo griego *euphormizo*²⁰. El nombre, sin duda, pretendía evocar el del protagonista del *Satiricón* petroniano. En efecto, en el *Satiricón* uno de los personajes más recordados se llama precisamente Eumolpo. Por otra parte, el propio protagonista recibe el nombre de Encolpio. Ahora bien, *Encolpius* fue leído también como *Eucolpius*²¹. Pero, además, el nombre se justificaba dentro de la interpretación de la obra de Petronio como novela en clave. *Encolpius* sería entonces una alusión al propio autor, recurriendo a la etimología. Así, González de Salas deriva el nombre del protagonista del verbo griego *egkolpizo*, con el sentido de *insinuo*, pues Petronio se habría insinuado en la amistad de los poderosos²². Y señala que restos de esta

en la comedia se encuentra ya en la *Poética* de Aristóteles, de donde la toman las poéticas clasicistas, que llegan a establecer una oposición entre los distintos géneros a este respecto. Así, en la comedia los nombres y los hechos serán falsos, mientras que en la sátira los nombres son falsos y los hechos verdaderos.

²⁰Cf. la introducción al *Euformión* (J. Barclay, 1674, con el título *De Satyra*), atribuida a G. Bugnot. La primera etimología está de acuerdo con la relación entre novela satírica y comedia. D.A. Fleming, 1973, p. 367, considera esta explicación "the more probable of the two", pero el modelo de Petronio favorece la segunda, sin que por ello deba excluirse la primera.

²¹González de Salas, 1629, p. 25: *Recte omnino illi, qui scribunt "Encolpius". Nam quibus potius "Eucolpus" sive "Eucolpius" iampridem adrisit, fors originationis habuere momenta, quae nobis inviderunt. In priscis namque lapidibus adserere, ita nomen scriptum reperiri frequenter, nunquam vero "Encolpius", prorsus sane fuit sua fide abuti Maiores. Nam aliter se rem habere, hoc est, rarerer admodum "Eucolpus" inveniri, saepius autem, in cognominibus potissimum, Encolpus.*

²²*Quod vere quidem de se potuit Petronius praedicare, callida enim et erudita morum suavitate se penitus in Potentium animos insinuare consuevit, eorumque in sinu mira fuit*

virtud permanecen en el propio *Satiricón*, donde Encolpio se atrae el favor de varios personajes y frecuentemente "tiene en su seno" a su compañero Gitón.

De acuerdo con esta interpretación el nombre de Encolpio podía leerse, sin duda, en esta época: a) como nombre en clave del propio autor de la obra, b) como alusión a la ingenuidad del personaje (es decir, a la *persona* que desempeña en la obra, basándose en el sentido de *kolpos*), c) como referencia al atractivo del escritor (*arbiter elegantiarum*) y del personaje, y a su biografía como miembro del séquito de Nerón que finalmente descubre la condición miserable de la corte (biografía de la que la novela sería la transposición dentro del universo de la ficción). De este modo, las dos explicaciones del nombre sugeridas anteriormente tienen especial significado si se entienden en relación con el modelo al que se nos remite. La etimología griega *Euphormio* < *Euphormizo* corresponde a la de *Encolpius* < *Egkolpizo*. La maestría en tocar la forminge o la lira equivale a la capacidad de atraer que refleja la etimología del nombre de Encolpio. Al igual que Petronio-Encolpio (según la lectura en clave del *Satiricón*) ha sabido ganarse el favor de los poderosos de su tiempo, Euformión entra contra su voluntad al servicio de Calión. Y, al igual que Petronio habría hecho en el momento de su muerte, Euformión denuncia tras su liberación en su relato las demasías de la nobleza. La *persona* del narrador como ingenuo corresponde, por otra parte, al falso nombre *Eucolpius*. El planteamiento argumental del *Satyricon* de Barclay corresponde, pues, en sus líneas generales a la lectura de la novela de Petronio propia de la época.

La utilización de nombres propios significantes en la novela de Petronio y en la de Barclay remite al autor implícito, como instancia narrativa diferente del narrador. Ahora bien, este tipo de lecturas tendía, por el contrario, a borrar las fronteras entre ficción y realidad. Ambas novelas están narradas en primera persona. Pero más allá de esta coincidencia puramente formal, la ambigüedad que supone el yo narrativo en la novela de Barclay (publicada sin el nombre del autor, y en la que los prólogos dirigidos a personajes reales están puestos igualmente en boca del personaje) remite una vez más a la lectura contemporánea de Petronio. Sin duda, dicha ambigüedad era considerada en la época una característica genérica de la sátira menipea y del *Satiricón*. El nombre propio actúa entonces a dos niveles: como nombre del personaje y como seudónimo del autor²³. En el *Satiricón* Encolpio

acceptus benevolentia. Plane innunt Taciti illa verba: "Inter paucos familiarum Neroni adsumptus est elegantiae ARBITER, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod eis Petronius adprobavisset.

²³González de Salas afirma: *Quum isthaec Satirae species ad "mistum" genus Poëmatum referri debeat, in quo et Auctor narrat, et aliorum introducit conlocutiones (...) personam necessario Scriptum indigebat, quae Auctoris munere fungi videretur.*

cambia su nombre por el de Polieno, dentro de su parodia de la *Odisea*. En la obra de Barclay, tras su huida, Euformión oculta su nombre bajo el significativo *Gelón* ("el que provoca la risa").

4. El *Euformión* está, pues, moldeado sobre el *Satiricón* de Petronio. Las coincidencias formales entre ambas obras son numerosas. Ambas utilizan el *prosimetrum*, la mezcla de prosa y verso. Los textos poéticos incluidos sirven ante todo, como en la novela de Petronio, para comentar los acontecimientos y tienen con frecuencia carácter paródico. En el relato de Barclay, en cuanto novela en clave, adquieren además con frecuencia otra función, la de hacer explícita la alusión a la realidad.

Otra característica narrativa común se encuentra en los procedimientos narrativos. Ambas novelas recurren, a la hora de integrar las distintas historias en la narración principal, a los procedimientos del encadenamiento y la intercalación. El primero consiste simplemente en la yuxtaposición de diversos relatos, cuyo lazo de unión se encuentra en la presencia como hilo unificador de unos pocos personajes que aparecen igualmente en otros momentos de la historia, de modo que los distintos episodios de la novela tienen una gran independencia entre sí, introduciendo cada giro del relato nuevos personajes; no existe tampoco una trama que unifique fuertemente los distintos episodios, de modo que en principio la acción podría continuar indefinidamente. Es cierto que en la primera parte la pérdida de la libertad introduce una cierta tensión que el lector espera ver resuelta mediante la liberación y en la segunda la idea de trasladarse a Inglaterra reaparece una y otra vez a lo largo del relato hasta concretarse en el desenlace final²⁴. Pero no hay nada parecido a una intriga que cohesione fuertemente todo el texto.

El *Euformión* hereda, por otra parte, del *Satiricón* la costumbre de incluir historias secundarias de carácter heterodiegético que tienen que ver poco con la acción principal. En la primera parte se incluye un relato fantástico, una historia de fantasmas de raíces populares, similar a las que aparecen en Petronio y Apuleyo. En la segunda parte sólo puede aducirse el caso de la tragicomedia política (II 20) cuyo argumento resume el protagonista. Pero en este último caso la historia incluida permite al narrador ampliar el alcance de la sátira extendiéndola a todo el tablero político europeo.

El planteamiento del argumento recuerda, como hemos apuntado anterior-

²⁴D.A. Fleming contrapone en este sentido los dos libros de la novela: "The structure of the second part can no longer be described as simply episodic. It is composed of a few large sections, each of them embracing a considerable number of interrelated incidents, in contrast to the first part, where each incident tends to be short and relatively self-contained" (1973, p. xix. Cf. p. xxi).

mente, la lectura biográfica que se hacía en esta época de la novela de Petronio. Petronio forma parte de la corte de Nerón y Euformión entra al servicio de Calión. Petronio habría escrito el *Satiricón* como censura contra los vicios de Nerón y del mismo modo Euformión, tras su liberación, escribe la primera parte de su novela como sátira de los vicios de la nobleza. La amistad entre Euformión y Percante recuerda la existente entre Encolpio y Ascilto. En Petronio Ascilto se convierte en enemigo de Encolpio por la rivalidad de ambos en su relación con Gitón. En la novela de Barclay, en cambio, la causa de la traición de Percante es la ambición. La misma semejanza se encuentra en el segundo libro, en el que Euformión desea convertirse en un favorito de Protagón y de la Fortuna, con lo que vendría a desempeñar un papel similar al del Petronio histórico ante Nerón. Pero el intento de Euformión fracasa. El ministro de Protagón, Doromiso, corresponde así en el planteamiento de la novela a Trimalción, que era considerado en esta época una máscara del propio Nerón (o incluso de Séneca)²⁵.

No faltan, por otra parte, episodios de la obra que parecen inspirados más directamente por el *Satiricón* de Petronio. Esto ocurre con los episodios del palacio de Labetro (I 17-21). La semejanza entre ambas novelas no hace sino incrementarse, si tenemos en cuenta que Barclay sólo pudo conocer una parte de la cena de Trimalción, pues la edición del pasaje tal y como nosotros lo conocemos es muy posterior. Es el caso del episodio de la estatua de mantequilla. Euformión, al examinar unas extrañas estatuas, estropea sin querer una de ellas, dándose cuenta de que se trata en realidad de una estatua con la cabeza de mantequilla. Nuestro personaje se asusta, pero un criado de la casa lo desengaña; en realidad hay muchas distribuidas por la casa y cuando se gastan son substituidas por otras nuevas (I 17, 1973, p. 82). Este episodio recuerda claramente el gusto por la mixtificación tan característico de Trimalción, mientras que la reacción ingenua del protagonista corresponde a la actitud de Encolpio en Petronio.

Otro episodio que recuerda el *Satiricón* es el larguísimo discurso sobre la decadencia actual de las artes, pronunciado por un anciano, que recuerda las peroratas habituales de Eumolpo en Petronio. El episodio recuerda varios pasajes de la novela romana²⁶. Un ejemplo son los discursos de Encolpio y de Agamenón sobre la decadencia de la oratoria con que se inicia la parte conservada de la novela. El discurso de la obra de Barclay tiene lugar después de que Calión y su séquito

²⁵Las claves lo identifican con Maximilien de Béthune, duque de Sully. El nombre significa "que odia hacer regalos", pero en la *Apologia* se propone irónicamente un significado opuesto, "que odia recibir sobornos", que no está de acuerdo con los acontecimientos del relato.

²⁶Cf. D.A. Fleming, 1973, p. xxiv.

contemplan unas imágenes representadas en el pórtico de la casa de Labetro. En el *Satiricón* el primer encuentro de Encolpio con Eumolpo ocurre después de contemplar el protagonista una galería de pintura (S. 83), episodio que sigue inmediatamente a la cena. En esta ocasión Eumolpo narra la historia del efebo de Pérgamo y recita el poema sobre la caída de Troya. También el famoso poema sobre la guerra civil es introducido por una disertación sobre temas literarios que sirve de preámbulo al poema.

Finalmente, el episodio de los amoríos de Euformión con la esposa de Anemón en la segunda parte de la novela recuerda vagamente, como veremos más adelante, los de Encolpio con la dama que recibe el nombre de Circe en la novela de Petronio. En relación con esto un recuerdo más de la temática del *Satiricón* parece existir también en el capítulo I 23 cuando, después de una de sus habituales desgracias, Euformión piensa que es perseguido por la venganza de Dione, por haber faltado a una cita amorosa. En Petronio el protagonista sufre a lo largo de sus aventuras la cólera de Priapo²⁷.

5. En el capítulo I 8 Percante relata un cuento de fantasmas similar a las historias fantásticas del *Satiricón* y del *Asno de oro*. Esta *novella* reelabora materiales propios de los cuentos populares. El relato se inicia con el típico *contrato* establecido habitualmente por el héroe en los cuentos populares. Un soldado se compromete a pasar la noche, en compañía de un criado, en una casa de la que se rumorea que está encantada. Avanzada la noche, aparece un espectro que lucha largo tiempo con el soldado; sin embargo, de las heridas infligidas por los combatientes no mana sangre. Fatigado, el soldado deja de combatir y es substituido por su criado, del que el espectro se deshace fácilmente de un bofetón. A pesar del peligro, el soldado se niega a abjurar de su religión y el fantasma se desvanece. Por la mañana la parte del rostro del criado en la que había recibido el golpe está totalmente negra.

La aparición del espectro en este cuento, sin duda lo más singular del relato, recuerda la que se encuentra en los cuentos populares que nuestra tradición conoce con el nombre de *Juan sin miedo* y *Juan Soldado*²⁸:

... cum in superiore triclinii parte visus est lacertus hominis seipsum immodice quatiens, sic ut in pavimentum decideret. Dubitantibus illis ex alia sese parte crus humanum exseruit, ac inde omnes passim corporis partes, ita sanguine fluentes, ac si recenti caede cadaver supplicium immane lacerasset. Mox in media sede visum est truncum caput velut sese

²⁷D.A. Fleming, 1973, p. xxii, señala el paralelismo entre ambas obras con respecto a este motivo.

²⁸Cf. A-T, tipos 326 (“el muchacho que quiso saber lo que es el miedo”) y 326A* (“el soldado que libera al alma del tormento”). Cf. sobre este tipo de relatos A.J. Greimas, 1973.

ex tabulato expediens, quod etiam ex alto deinceps ruptas humeris cervices aptavit. Inde artus inter se coire, colligari membra, visa omnia convenire, ac ingentis staturae homo velut ex Cadmi semine procreari (I 8, 1973, pp. 34-36).

[“De pronto sobre el techo del comedor apareció el brazo de un hombre, agitándose violentamente hasta que cayó al piso. En medio de su asombro, apareció desde otro rincón una pierna humana, y luego aquí y allá todas las otras partes del cuerpo, cubiertas de sangre, como si se tratara de un cadáver despedazado por algún horrible suplicio. Luego en medio del cuarto, como si hubiera brotado desde el entarimado apareció la cabeza separada del tronco, que inmediatamente ajustó su cuello cortado a un par de hombros. Entonces las articulaciones empezaron a conjuntarse, los miembros se entrelazaron, y pareció que todo se ponía en su sitio y que se engendraba, como si brotara de la simiente de Cadmo, un hombre de enorme estatura.”]

A pesar de la erudita alusión a la mítica historia de los guerreros tebanos nacidos de los dientes de dragón sembrados por Cadmo, la aparición cómico-fantástica del espectro en pedazos que luego se recomponen proviene, en efecto, de los cuentos populares²⁹. Falta, sin embargo, un detalle muy frecuente en los relatos orales. En estos a medida que van cayendo los pedazos se oye una voz que pregunta: *¿Caigo o no caigo?*

El comienzo del relato con la historia de la casa encantada coincide con el de A-T 326A* y otros cuentos similares³⁰. La comparación con un ajusticiado se justifica también a la luz de los cuentos populares, en los que se trata a veces de una persona ejecutada públicamente. El motivo de la lucha con el espectro pertenece igualmente a este tipo de relatos (AT 326 y 326A*)³¹. El tema cómico del

²⁹Cf. S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature*, E422.1.10.1 (*Dismembered corpse reassembles*), E31 (*Limbs of dead voluntarily reassemble and revive*) y H1411.1 (*Fear test: staying in haunted house where corpse drops piecemeal down chimney*).

³⁰Aunque en algunas versiones al enfrentamiento con el fantasma sigue el motivo del muerto agradecido; lo que hace el fantasma es en ese caso enseñarle al soldado un lugar donde hay escondido un tesoro con la condición de que utilice una parte como limosna. En los cuentos orales la aparición del espectro se produce invariablemente en el momento en que el héroe está preparando la cena. En Barclay hay una huella de este elemento, que formaba parte sin duda del núcleo narrativo más antiguo de tales relatos, pues se menciona que el soldado y su criado han cenado. Pero el tema ha perdido totalmente su carácter original.

³¹Aarne-Thompson E461 (*Fight of revenant with living person*).

ennegrecimiento de la cara del criado actúa como prueba de la realidad de la historia, rasgo característico de los relatos fantásticos, donde con frecuencia queda una prueba que confirma la realidad del suceso fantástico³². La petición de abjurar de su religión conecta el cuento con la temática religiosa presente en toda la novela. Esta faceta ideológica no impide el origen popular del relato. En los relatos fantásticos populares, al igual que en los literarios, el universo de lo cotidiano se ve invadido por lo sobrenatural. Este elemento sobrenatural corresponde habitualmente, por otra parte, a un modelo de mundo tradicional, ya sea el de la magia o el de la religión, cuya existencia el relato pretende atestiguar. En los relatos orales modernos la historia del enfrentamiento con el espectro se encuentra habitualmente enlazada con otros diversos episodios relacionados siempre con el enfrentamiento con seres del más allá, ya sean representantes del mundo de los muertos o seres demoníacos. Las divergencias entre las distintas versiones orales suponen, pues, diferentes adaptaciones de este núcleo narrativo original. Barclay ha polarizado, pues, sin duda el relato oral del que partía, y su narración, aunque fantástica, no presenta ninguno de los motivos inverosímiles habituales en las versiones populares.

El cuento del espectro se encuentra incluido en la novela de Barclay dentro de un bloque narrativo de historias de tono fantástico. Sin embargo, las que se insertan directamente en el relato implican un grado menor de fantasía. Dicho bloque se inicia con el peligro que corre Euformión por culpa de los fuegos fatuos (interpretados por Percante como almas condenadas), que están a punto de atraerlo a la muerte en las ciénagas. Sigue la historia del dragón acuático, al que Percante llama Tritón o Proteo y el cuento al que ya hemos hecho referencia. Después de la historia del espectro sigue un relato anticlimático sobre un impostor que se disfraza de monstruo con el fin de asustar a los lugareños para extorsionarlos y al que el mismo Percante apalea (I 9). Más tarde, habiéndose refugiado de una tempestad en una cueva, asisten a una ceremonia de brujería (I 10). Una anciana entra en la cueva acompañada de dos doncellas con la intención de celebrar un ritual de magia. Euformión y Percante contemplan la ceremonia sin ser vistos en un primer momento. Cuando la ceremonia está a punto de concluir, la bruja advierte la presencia de extraños y escapa perseguida por el griterío de unos monos. Aterrorizados, Euformión y Percante chocan con las jóvenes, no menos asustadas que ellos, ocasión que aprovechan para solazarse con ellas. El relato con su mezcla entre lo fantástico y lo cómico no carece de cierta habilidad narrativa. La bruja se llama Hipogea, lo que hace alusión al lugar donde celebra sus rituales. Cuando invoca a su animal confidente, que los espectadores creen va a ser algo parecido al

³²Cf. Thompson E.265.1.1 (*Blow received from a spirit at night; that side paralyzed*) y E265.1.2 (*Ghost of father slaps son's face; a cancer grows there*).

perro Cerbero, acude un enorme lirón. El deseo de las doncellas es conocer a sus futuros esposos; y, en efecto, nada más formulada solemnemente la petición a las divinidades, la expectativa así abierta queda cerrada y las jóvenes encuentran, aunque de modo inesperado, cumplidos sus deseos. El final de la hechicera se narra en el capítulo 14, en una carta que una de las muchachas de este episodio dirige a Percante. Después de separarse de sus amantes, las muchachas ven el cadáver despedazado de la bruja y su cabeza cortada clavada en una estaca. Un detalle refuerza además lo fantástico: donde el suelo no está ensangrentado parece haber sufrido los efectos de un incendio.

Estos dos pasajes de la novela, los sucesos de la cueva y la visita posterior, están inspirados, sin duda, en el episodio de Cuartila al comienzo del *Satiricón* de Petronio. En las dos obras los protagonistas (Encolpio y Ascilto en Petronio, Euformión y Percante en Barclay) han turbado un rito que les estaba prohibido contemplar como profanos, y también allí la ceremonia estaba situada en una cueva; en las dos novelas hay posteriormente una visita conciliadora. Tanto en la novela de Petronio como en la de Barclay lo fantástico se mezcla con lo grotesco y la escena de magia se resuelve en otra de sexo³³. Barclay, por tanto, no sólo ha imitado el episodio de Cuartila, tal y como lo conservamos en el *Satiricón*, sino que ha creado un equivalente de la escena que debía ocurrir anteriormente en la parte no conservada de dicha obra. Por otra parte, en Petronio también la visita tiene el carácter de parodia de un ritual³⁴. La ceremonia mágica para conocer al futuro esposo es, por otra parte, un motivo folclórico bien conocido, que ha entrado a formar parte de la literatura fantástica moderna.

6. Los teóricos de la época relacionaban la sátira con la comedia, paralelismo que se encontraba ya en los autores latinos. La contraposición de los distintos tipos de sátira era, según ellos, paralela a la oposición entre la comedia

³³La visita en la posada corresponde, por ejemplo, a la de las brujas en el cuento de Aristómenes en el *Asno de oro* de Apuleyo. Pero la amenaza se resuelve en un ritual grotesco. El paralelismo temático se ve reforzado por un eco verbal: *non constantia magis quam spiritus excidebat* (B. I,10) - *Tunc vero excidit omnis constantia attonitis* (P. 19) y *complotis manibus* (B. I,14, P. 18).

³⁴El final desgraciado de la bruja no carece tampoco de precedentes dentro del género de la novela. En la escena de brujería de las *Etiópicas* de Heliodoro una anciana egipcia invoca a su hijo muerto para conocer el destino de su otro hijo. Cariclea y Calasiris contemplan, sin ser advertidos, la escena. El muerto que reprocha a su madre el no dejarlo descansar revela la presencia de los testigos indeseados que profanan la ceremonia y al intentar atacarlos la bruja muere violentamente por un accidente. Este episodio de las *Etiópicas* corresponde, por otra parte, como es bien sabido, a los ritos que realiza Ulises en el libro XI de la *Odisea* y al episodio correspondiente del libro VI de la *Farsalia* de Lucano.

antigua y la nueva. Resulta, pues, significativo el uso que hace Barclay de la comedia de Plauto en la segunda parte de la novela. En II 10 Euformión asiste a la celebración de la boda entre Cásina y Olimpión. Tal boda se celebra bajo el imperio de la Fortuna. La descripción del aspecto de los novios es intencionadamente ambigua. El aspecto de la novia es sorprendente, ya que no lleva el velo ni el cinturón de las novias; es el futuro marido, en cambio, el que porta tales signos:

At posteaquam animadverti haec muliebris consuetudinis ornamenta in Olympionem esse congesta, omnino credidi esse Fortunae datum, ut deterior sexus imbecillitatem abiiceret in viros; quippe Olympio obnupserat flammeo vultum ita per diversas plicaturas fastigiato, ut utrimque tempora Bacchico cornu elegantissime signarentur; et super ligaturam, ex qua ferrum pendebat ad latus, induxerat coniugalem caestum, sed tot nodis me hercule, et tam implicata nexuum serie, ut videbatur, astrictum, ut nisi aliquot annorum labore explicare minime posset (II 10, 1973, p. 226).

[“Pero después de notar que estos adornos, habituales en las mujeres, le habían sido atribuidos a Olimpión, hube de convencerme de que la Fortuna tenía el poder de que el sexo más débil traspasara su debilidad a los maridos. Olimpión, en efecto, había cubierto su rostro con el velo nupcial acabado en punta mediante diversos pliegues, de modo que ambas sienas estaban adornadas elegantemente por báquicos cuernos. Y sobre el tahalí de donde le colgaba al costado la espada se había puesto el cinturón nupcial, pero atado con tantos nudos (¡por Hércules!) y por una serie tan intrincada de ataduras que apenas podría ser desatado mediante el trabajo de varios años.”]

La apariencia de los novios está invertida. La novia aparece sin el velo y sin el cinturón (que indicarían el pudor y la virginidad), porque se trata en realidad de la amante de Protagón (el rey Enrique IV en la ficción). La ironía es clara. El verbo utilizado con respecto al novio (*obnupserat*) es significativo, pues *nubere* se utiliza en latín con el sentido de "casarse la mujer", no el hombre. Del mismo modo, la apariencia del novio es ambigua; los cuernos son propios de Baco, pero aquí señalan al marido consentido. Es él quien lleva el velo y el cinturón propios de la novia. Se alude al nudo de Hércules, que los novios romanos desataban en la noche de bodas³⁵. Pero en esta ocasión los nudos son tan difíciles que están destinados a no ser desatados en mucho tiempo, puesto que en realidad la boda no debe consumarse.

³⁵Nótese cómo al hablar de los nudos el narrador utiliza la exclamación *mehercule*.

La admonición del sacerdote a los novios no es menos cómica. He aquí los consejos para el marido:

"Ut tu Olympio hanc Casinam coniugem tuam nec attigeris, nec osculum retuleris, nisi peregre proficiscens, et trinundinum adfuturus, ut a sinu curiosam abstineas manum, nec adsis molestus noctium arbiter, aut ante sextam diei horam uxoris thalamum temeraria manu recludas. Si quam interea prolem tibi genuerint dii, illam protinus tollas, et gratuito haerede felicissimam augeas domum. Si haec faxis, tum tibi in uxoris nomen venire liceat, bonisque avibus iuncto per exterarum gentium urbes celeberrimis itineribus volitare" (II 10, 1973, p. 226).

[“Tú, Olímpión, no debes tocar a Cásina tu esposa, ni arrebatarle un beso, a no ser que te marches de viaje para estar ausente durante tres semanas; mantén tu mano demasiado larga a distancia de su seno, ni estés presente como molesto testigo ocular de sus noches; ni abras la puerta de la cámara nupcial de tu esposa con mano imprudente antes de la sexta hora del día. Y, si mientras tanto los dioses te engendraran alguna descendencia, debes reconocerla inmediatamente y aumentar tu felicísima casa con un heredero gratuito. Si haces esto, se te permitirá compartir la reputación disfrutada por tu esposa, y recorrer con buenos auspicios ciudades extranjeras en espléndidas visitas oficiales.”]

No menos curiosas son las condiciones impuestas a la esposa:

Ut tu Casina non minus virgo sis, quo tempore coniugium hoc vestrum interitus, aut legis beneficium extinguet, quam nunc hodieque fuisti cum ad hanc procederes pompam. Ut ne caestum tui Olympionis procaci manu frangas, neu in osculum, neu in amplexum sollicites maritalem, ut aureum Iovis imbrem, felix Casina, expectes, qui te faciat matrem, nec mortalitatem Deorum semini iungas, aut Iphichus aliquis uterum tuum Herculi nascituro angustet. Si haec proba fide faxis, ut tum neque molas viro tuo, neque coquas, nec Iunonem iratam habeas, vel obloqui Cleostrata possit, et ipsa Fortuna penum tuam instrui solertissima ordinatione procuret" (1973, pp. 226-228).

[“Tú, Cásina, no debes ser menos virgen en el momento en que la muerte o el privilegio legal disuelva este matrimonio tuyo de lo que eres hoy al presentarte a esta ceremonia. No rompas el cinturón nupcial de tu Olímpión con mano licenciosa; no trates de arrancarle un beso o un abrazo matrimonial. Debes esperar la lluvia de oro de Júpiter que te hará

madre; y no unas la semilla mortal a la de los dioses, no sea que algún Ificles vaya a robarle espacio en tu matriz a un Hércules embrionario. Si haces todo esto de buena fe, no habrás de moler la comida para tu marido, ni cocinar para él; Juno no estará enfadada, ni Cleóstrata será capaz de quejarse; y la misma Fortuna procurará del modo más diligente que tu despensa esté bien provista.”]

El carácter paródico de las condiciones matrimoniales invierte irónicamente todas las normas morales y religiosas y se manifiesta en la ambigüedad intencionada que invade ambos textos. Cuando el sacerdote afirma *Si quam interea prolem tibi genuerint dii*, parece tratarse a primera vista de un modismo en el que el tener hijos o no se atribuye a la voluntad divina, pero, como en las condiciones se especifica que no debe haber trato conyugal, es evidente que sólo pueden nacer hijos de manera prodigiosa; por otra parte, en el contexto *Dii* viene a ser igual a Protagón, que además se identifica a lo largo de toda la segunda parte con la diosa Fortuna. Igualmente la frase *Ut tu Casina non minus virgo sis...* es intencionadamente equívoca. Por otra parte, el discurso mantiene un estilo propio de la ocasión, como muestra, por ejemplo, el uso del arcaizante *faxis*, que refuerza la parodia.

Evidentemente el autor está jugando con el argumento de la comedia *Casina* de Plauto, como demuestran la coincidencia de los nombres de los novios (Cásina y Olimpión) y también la alusión a Cleóstrata (la madre celosa de la historia de Plauto). En la comedia de Plauto un padre y un hijo rivalizan por poder gozar de una joven esclava de la que ambos están enamorados. Cada uno de ellos desea, para realizar sus propósitos, casar a la doncella con un esclavo afecto a él. La madre apoya al esclavo del hijo para contrariar las intenciones de su marido. El sorteo favorece a Olimpión, el esclavo del padre, pero Calino, el esclavo partidario del hijo, frustra sus intenciones disfrazándose de novia, con la consiguiente humillación del bando de los viejos. Como si los propósitos del viejo padre de Plauto se hubieran realizado, Cásina se casa aquí con Olimpión, cosa que no ocurre en Plauto. El travestimiento de Calino deja su huella en la inversión de las apariencias de los novios.

Las condiciones del matrimonio que lee el sacerdote constituyen una clara imitación del pacto establecido en la novela de Petronio por mediación de Eumolpo entre Trifena y Licas por una parte y los protagonistas, después de la disputa en el barco (*Sat.* 109). Los ecos verbales son claros y en ambos casos encontramos la misma parodia del lenguaje legal. Pero también en la comedia de Plauto las esclavas de la casa, conscientes de la identidad del disfrazado, dirigen a la falsa novia consejos paródicos que invierten los normales de las *pronubae* en las auténticas bodas. Debe tratar –le dicen– de dominar a su marido y llevar los pantalones en casa.

En *Casina* el viejo Lisídamo y el esclavo Olimpión entonan el himeneo para que salga la novia. En la novela hay también un himeneo paródico, inspirado en la poesía de Catulo³⁶. Otra huella de la influencia de la *Casina* de Plauto es visible en la insistencia en las comparaciones con Júpiter. La comparación con Júpiter ocupa una parte importante en la comicidad de las primeras escenas de la obra de Plauto; aparece en vv. 230, 323, 331-337 y 406-408³⁷.

La *Casina* de Plauto es una comedia basada en las inversiones. El prólogo de la obra la presenta ya como una comedia antigua, destinada a un público de viejos. La obra aparece así como un complejo juego en el que se invierten tanto los roles sociales como los teatrales. El padre compite con su hijo por el amor de una esclava. Los jóvenes derrotan a los viejos, la esposa al marido, etc. El travestimiento del esclavo tiene en la comedia la función de resolver la injusticia del azar del sorteo, que ha entregado a Cásina al anciano y su cómplice. En cambio, las inversiones del episodio de la novela de Barclay se presentan reiteradamente como fruto del capricho de la fortuna, omnipresente en toda la obra y especialmente en esta segunda

³⁶II 10 (1973, p. 228). El poema 61 de este autor comienza con un himno a Himeneo, al que se invoca para que asista a la boda. Lo mismo se hace en esta parodia. Como en Cat. 61, se utiliza un estribillo que se transforma a lo largo del texto y en el que se incita a Himeneo a darse prisa. Pero la transformación del estribillo es aquí el vehículo para una inversión paródica. Si el dios se retrasa, no será necesario; los dioses no faltan. Otros motivos recuerdan igualmente la poesía catuliana. El comienzo del canto presenta a los prometidos y a las novias deseando la llegada de Héspero y de Himeneo: *Seu tu de superis vides maritos, / castis ignibus Hesperum vocantes, / seu terras colis, et favente nutu / maturis bonus annuis puellis*. El pasaje es invertido al final del texto dándole una forma anular a la composición: *Tunc nec te tacite marita poscet; / nec tardum cupidus palam maritus / castis ignibus Hesperum vocabit. / Aut veni citus, o Hymen fidelis*. Estos dos pasajes recuerdan versos del poema 61: *Te suis tremulus parens / invocat, tibi virgines / zonula soluunt sinus, / te timens cupida novos / captat aure maritus* (61,51-55). Sin embargo, la presencia de Héspero recuerda el poema 62 del mismo autor. También la incitación a darse prisa y la amenaza dirigida al dios responden a moldes catulianos: *Sed nec lentus ades. Nihil moramur*. La frase recuerda frases como: *sed moraris, abit dies. / Prodeas, nova nupta* (61,90-91) o *virgo adest* (61,77). Finalmente, la expresión *et quotquot Superum est licentiorum* es catuliana. Cf. Cat. 3,2; 9,10; 31,14.

³⁷Barclay contamina el motivo con los tópicos de la poesía amorosa. El narrador presenta a la muchacha por primera vez como *puellam Deorum favore dignissimam, formaeque, quae insignis inter deas esse posset* (1973, p. 224). Más tarde recurre a la comparación con Dánae y con Alcmena, heroínas ambas amadas por el dios. La mención de Dánae tiene (además del paralelismo evidente entre la amante del rey y la amada de Júpiter) una segunda implicación, pues tal comparación se utilizaba ya en la literatura latina para referirse a la mujer corrompida por el dinero, mientras que la referencia a Alcmena constituye una alusión a la ilegitimidad de la futura descendencia.

parte.

7. Sátira y alegoría tienen mucho en común. Ambas se sirven como instrumento de la ficción, pero lo hacen de modo distinto. Sin embargo, la lectura alegórica realizada habitualmente de una obra como el *Asno de oro* de Apuleyo podía facilitar la conjunción de ambas temáticas. En el *Euphormionis Satyricon* de Barclay encontramos con frecuencia elementos alegóricos y emblemáticos. Aunque esta tendencia está presente ya en la primera parte de la obra, es en la segunda donde se hace manifiesta. Así, cuando el protagonista llega a París (*Ilium*) encuentra a la entrada un templo de claras implicaciones (II 7, 1973, pp. 212-214). La entrada por la puerta del Honor (St. Honoré) está presidida por la Pobreza que substituye a los dioses de la salud y del fuego, rodeada por las imágenes del invierno y del hambre. El protagonista interpreta esta señal como un augurio negativo; en cambio, el anciano que lo acompaña afirma que es un indicio del carácter de la ciudad que no acepta dentro de ella dioses severos. Naturalmente una interpretación no excluye a la otra. En semejante ciudad la desgracia resultará además ridícula.

El anciano pasa inmediatamente a hablar de la Fortuna:

Videbis Fortunae ingens templum, et religiosis cultoribus plenum. Dea in sublimi ara alterum pedem, velut aliquando avolatura sustollit, alium volubili globo, nec ipsum satis constantem, reponit, apertissima quidem laeva; dexteram autem sic muliebri simulatione porrexit, ut nescias dare an accipere malit. Certe muneribus tentatur, et fama est, non facile simplicitate lachrymantium exorari (II 7, 1973, p. 214).

[“Verás el templo de la Fortuna, enorme y lleno de devotos fieles. La diosa apoya un pie en un elevado altar, como si estuviera a punto de echar a volar; el otro, no menos inestable, lo apoya sobre una esfera giratoria. Su mano izquierda está abierta; su mano derecha, sin embargo, la extiende con femenino disimulo, de modo que no puede saberse si preferiría dar o recibir. Es seguro que los regalos la tientan; y se cuenta que no se deja conmovér fácilmente por la simplicidad de las lágrimas.”]

La diosa Fortuna permanece omnipresente a lo largo de esta parte de la obra, pero especialmente en los episodios relacionados con la ciudad de París y con Protagón (el personaje que representa al rey). La descripción de la estatua de la Fortuna resulta, por consiguiente, claramente significativa para los sucesos que van a venir a continuación³⁸. La imagen de la Fortuna en Barclay posee los rasgos típicos

³⁸Por otra parte, la referencia a la imagen de la Fortuna recuerda un recurso narrativo del *Asno de oro*. En el libro II de esta novela el protagonista, al recorrer las calles de Hípata, tiene

de la iconografía de esta personificación, como el pie colocado sobre el globo; para reforzar el significado de inestabilidad, el autor explota la hipérbole tradicional de la apariencia de movimiento que era un tópico en la descripción de obras de arte. La mano extendida es interpretada en un doble sentido: sirve tanto para dar como para recibir y sugiere que sus favores son tan sólo un intercambio (*dexteram autem sic muliebri simulatione porrexit, ut nescias dare an accipere malit. Certe muneribus tentatur; et fama est, non facile simplicitate lachrymantium exorari*). Esta afirmación y la de que no fácilmente se apiada de los simples, resultan significativas dentro del contexto de la novela y anticipan algunos de los acontecimientos posteriores. La *simplicitas* es precisamente el rasgo más característico del protagonista de la novela.

Las imágenes emblemáticas reaparecen a propósito de la casa de Doromiso, tesorero de Protagón, que lleva un nombre transparente y adecuado a su cargo³⁹. En la puerta de la casa están representados los cíclopes fabricando armas para Júpiter (II 9, 1973, p. 222). La imagen es apropiada para un ministro del rey, al mismo tiempo que infunde temor. Ya dentro de la casa describe el autor el atuendo de los criados; más tarde entra en una senda flanqueada por arbolillos de ramas cortadas para resaltar su igualdad. Nota el protagonista que la forma de podar los árboles debía tener algún oculto significado (*ne hoc quidem credidi sine consilio, et venerabilis arcani notatione factum esse*). De cada árbol cuelga un cartel con la siguiente inscripción: *Pares sumus, et, non sumus Pares*. Finalmente llega Euformión nuevamente ante una puerta con una serie de imágenes mitológico-alegóricas (II 9, 1973, p. 224). En una parte está Marte, que representa a la guerra, y Vulcano, que enlaza con las imágenes anteriormente citadas de los cíclopes, que proporciona a Júpiter las armas necesarias para la guerra; del otro lado, la Avidez mantiene

ocasión de contemplar una serie de estatuas que anticipan el desarrollo posterior de la novela. Se trata de una serie de estatuas de la Victoria. Como los intérpretes del pasaje han señalado acertadamente, los rasgos de las estatuas que representan a la Victoria (*palmaris deae*) son igualmente adecuados para la Fortuna, una ambivalencia que resulta simbólica dentro del desarrollo de la novela de Apuleyo. Cf. G. Fry, 1984, p. 148, y R.G. Peden, 1985. La oposición entre Fortuna y Victoria es tradicional; ambas personificaciones comparten varios rasgos desde el punto de vista iconográfico. Ambas son abstracciones personificadas. Rasgos comunes a sus representaciones son las alas, que indican fugacidad (como en las representaciones del tiempo y de la ocasión) y la esfera, aunque en las representaciones de la Victoria ésta se encuentre normalmente en la mano de la figura, indicando precisamente el dominio del mundo y del azar, mientras que en las de la Fortuna se halla bajo los pies, indicando su inseguridad.

³⁹La casa en cuestión correspondía a la residencia del duque de Sully y tanto la imagen de Vulcano y los cíclopes como otros detalles de la descripción parecen haber existido en realidad, según D.A. Fleming (J. Barclay, 1973, pp. 222-224 y 366).

encadenado a Pluto, el dios de la riqueza, imagen que recuerda al narrador al perro Cerbero, arrastrado por Hércules fuera del infierno, en el último de los trabajos de este héroe. Una multitud trata de rescatar a Pluto y dirige sus quejas contra la Avidez⁴⁰.

El tema de la Fortuna está especialmente presente, como ya hemos señalado, en la sección de la novela que transcurre en París. Un ejemplo lo encontramos en la historia de los amoríos de Euformión y la esposa de Anemón. Nada más entrar en el umbral del templo de la Fortuna tropieza Euformión con una joven desconocida de la que se enamora al instante. El narrador describe la voluptuosa naturaleza de la joven y como conclusión afirma *denique si pro Fortunae numine sedisset in ara, magis studiosos cultores invenisset* (II 8, 1973, p. 218). La frase sugiere la identificación entre la joven y la Fortuna⁴¹. El narrador subraya el papel del azar en tal encuentro: *Foeminam nobilem, et quam sperare non poteram me in illa civitate inter tot Dearum millia inventurum* (1973, p. 218). Este, conjeturamos, es el auténtico camino que le muestra la Fortuna al protagonista, no menos deshonroso, como podremos comprobar, que los demás⁴². Más tarde Euformión descubrirá que la

⁴⁰El protagonista no puede entrevistarse ese día con Doromiso, pero será finalmente recibido días después en audiencia. Euformión es precedido por un joven, que, como doble narrativo del protagonista, sirve de medio para mostrar al lector la vía correcta de acercarse al ministro, frente a la ignorancia del héroe. El anciano que acompaña al joven en cuestión le recuerda que posee un *símbolo* de probada eficiencia. En la audiencia el joven se dirige audazmente a Doromiso prometiendo su fidelidad y obediencia a la diosa Fortuna y a Protagón y muestra el símbolo en cuestión: *Haec effatus, oclusos diripuit sinus, extraxitque mirantibus nobis deae Fortunae signum. Erat imago Protagonis, ex aurea planicie exurgens, in cuius dextera parte scriptum erat, "Decies", in sinistra vero, "Mille"* (II 15, 1973, p. 248). El autor juega aquí con el origen del término *symbolum*. En cambio, al ofrecer sus servicios Euformión como hombre de letras, el ministro, que había recibido amablemente al joven anterior, se limita a mostrarle una serie de imágenes donde la poesía se encuentra representada en medio de las artes más humildes.

⁴¹Además, la frase con que Euformión se dirige a la Fortuna (*si non fastidis peregrini supplicis cultum*) es reminiscente de la que Encolpio dirige a Circe, que, como ya hemos señalado, corresponde en cierta medida al personaje de la esposa de Anemón en Barclay (*"Immo", inquam, "ego per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Invenies religiosum, si te adorari permiseris"*). Frase que corresponde igualmente a *magis studiosos cultores invenisset*.

⁴²No deja, pues, de resultar significativo que entre las damas asistentes a la boda Euformión encuentre de nuevo a su enamorada, que es descrita con todos los tópicos de la poesía amorosa; la amada comparada con la luna entre las estrellas y su belleza es digna de los amores míticos de los dioses (1973, pp. 228-230). Los versos pronunciados por el protagonista corresponden, por otra parte, al poema del *Satiricón* de Petronio que Encolpio

joven no es otra que la esposa de su amigo Anemón. La primera cita entre ambos tendrá lugar significativamente en un teatro y la consumación de sus amores terminará por provocar en él arrepentimiento.

Sin embargo, Euformión prosigue con sus intenciones y dirige sus súplicas a la diosa; inmediatamente se decide a dirigirse a la casa de Doromiso. Pero el ministro no se encuentra en ese momento en casa y nuestro protagonista asiste, como hemos visto, a la boda de Cásina y Olimpión. En la narración de la boda reaparece continuamente el tema de la Fortuna. En la descripción, por ejemplo, de la casa donde se celebra la boda el relato resalta el brillo del lujo y de las apariencias que ocultan la realidad. Nuestro héroe se deja deslumbrar, de acuerdo con su papel de ingenuo, por tal esplendor. El tema de la ambigüedad de las apariencias reaparece en los atuendos de los novios de los que ya hemos hablado. Cuando el narrador describe la belleza de las mujeres asistentes a la boda se desliza una nota negativa. Las asistentes no son distintas de Cásina y los afeites muestran que su belleza es más aparente que real⁴³.

El tema de la fortuna es finalmente objeto de extensa reflexión en esta parte de la novela en el diálogo entre Euformión y Teofrasto, en el que éste recurre al motivo tradicional de los dos caminos: el de la Fortuna y el de la *aurea mediocritas* (II 12, 1973, pp. 199-200).

Sin duda, el episodio de carácter más abiertamente alegórico de la novela se encuentra en la descripción de la ciudad de *Eutychia*. Acignio, el personaje que

entona a propósito de Circe (S. 126,18). El uso de los tópicos amorosos es común a todo este episodio. Así, el cruce de miradas da ocasión para que el autor utilice el motivo de los signos de amor. El protagonista experimenta sentimientos contradictorios como en el tópico del *odi et amo*. El propio personaje dirige a la dama un epigrama amoroso, que culmina con el motivo petrarquista de la comparación del amante con el ave fénix (1973, pp. 230-232): *O dea, syderei seu tu stirps alma Tonantis, / Seu patrem factura Iovem, da numine dextro / Has movisse preces, placataque lumina flecte. / Ecce ignes iussitque pati, iussitque fateri. / Nil non ausus amor. Nec sortem despice nostram, / Nympha potens. Caelum, cognataque numina cernis / Pauperibus votis et parco thure vocari, / Placarique tamen. Tibi iam sua stamina Parcae / concessere meae. Vitam si forte negabis, / Da saltem Regina mori; da sydere flammae / Nympha perire tuae. Non dignius arserit ales, / Quae super Eeos extincta renascitur ignes.* El tema adquiere aquí connotaciones nuevas, puesto que precisamente motivos similares han sido utilizados por el narrador a propósito de Cásina.

⁴³1973, p. 228: *Sed me praecipue tenuit matronarum puellarumque ordo, qui in Casinae honorem coiverat, omnes hilarissimo vultu diffuderant mentem, omnes ardentibus gemmis, et fulgore serico vibrabant. Neque me fallebat plurimas iam non suo vere florere: sed et medicatis frontibus iuventutis revocaverant legem, ut me unicam aetatem cernere arbitrarer mea sponte deceptus.*

personifica en la novela a los jesuitas, trata de atraerse a Euformión para su causa, pero éste rehúsa y decide partir. Al comienzo de su viaje, se echa a descansar en un paraje solitario, junto a una fuente. Al salir la luna, divisa unos edificios cercanos y se dirige hacia ellos para pedir hospitalidad; le abre el propio Acignio, quien lo acoge con toda clase de amabilidades y trata de nuevo de convertir a Euformión en adepto. Todo el pasaje tiene un aire de sueño pronto a convertirse en pesadilla. Desde el principio Euformión se extraña de la presencia de Acignio, pues precisamente había pretendido escapar de él. Por otra parte, le parece que la fuente ha tenido algún efecto sobre sus sentidos y el propio Acignio pasa ante sus ojos reiteradamente unas ramas empapadas (probablemente en el agua de la fuente) que tienen el mismo efecto de encantamiento. Naturalmente, desde el punto de vista alegórico el efecto narcotizante de la fuente, el banquete con que es agasajado el protagonista y el ramo encantado simbolizan la falsa dulzura de la mentira que sirve para atraer a los jóvenes⁴⁴. El universo de *Eutychia* se caracteriza por la simetría y la regularidad, la uniformidad y la monotonía, propias de una pesadilla. En medio de la ciudad hay una torre donde sólo pueden llegar algunos elegidos. Pero, cuando Euformión trata de entrar en ella, un ser monstruoso con la apariencia de un enorme león le impide el paso⁴⁵. La ciudad no está protegida en apariencia por muralla alguna, pero, al tratar de escapar, el protagonista descubre que unas redes invisibles impiden el paso. La ciudad tiene siete puertas, vigiladas por una serie de personificaciones: *Hieromerimna* (Escrúpulo religioso), *Aelpis* (Desesperación), *Penia* (Pobreza), *Adrania* (Debilidad), *Philotimia* (Ambición, Deseo de honores), *Glykytes* (Dulzura) y *Arete* (Virtud). Euformión escapa por la puerta de *Adrania*. El nombre de la ciudad, *Eutychia*, la relaciona con el tema de la fortuna, que continúa muy presente en este episodio. La ciudad se presenta como un puerto seguro contra las adversidades de la fortuna. Podemos comparar este episodio con la conversión a la religión de Isis de Lucio en el libro XI del *Asno de oro*. Pero en este caso, a diferencia de lo que ocurre en el *Asno de oro* o en otras obras que imitan a Apuleyo, se trata de un puerto falso, de un falso refugio.

Podemos ver así tres procedimientos distintos por los que la sátira confluye con la alegoría. En el caso de la ciudad de *Eutychia* la alegoría es explícita. En otras ocasiones el autor se sirve de las descripciones para poner de manifiesto las implicaciones de los acontecimientos. En el caso del episodio de la esposa de Anemón la relación entre ésta y la Fortuna está, en cambio, meramente sugerida por

⁴⁴Más tarde comprenderá Euformión que los alimentos tienen en aquel lugar el sabor de los sentimientos de cada uno.

⁴⁵Pero el narrador señala: *Sive vera species fuit, sive attonitae ludibrium mentis* (J. Barclay, 1973, p. 312).

el juego de los motivos en la obra.

8. El autor utiliza con frecuencia en la novela la descripción de imágenes artísticas con distintos propósitos. Una de sus funciones es, como hemos visto, hacer explícitas las implicaciones alegórico-satíricas de los acontecimientos de la novela. En otras ocasiones, como en las figuras de la casa de Labetro (I 18-19), que aluden a la vida del personaje, las imágenes cumplen además la función de reforzar las alusiones a la realidad. Otro ejemplo del uso de la descripción de objetos con carácter significativo son los dos retratos, el de Protagón y el de Liphippus en el palacio de Aquilius en el libro II, que muestran los dos polos en torno a los cuales se mueve la política internacional de la época.

Un ejemplo, a la vez lúdico y satírico, de esta preocupación del narrador por las imágenes es el caso de los cuadros femeninos del dormitorio de Aquilius. El guía de Euformión le explica la existencia de tales cuadros. El monarca imagina el rostro de las mujeres más hermosas y las representa en un cuadro. Después hace buscar mujeres similares a las pintadas por él y, cuando alguna alcanza a disfrutar de sus abrazos, la imagen pintada por el propio emperador es colgada en su dormitorio (II 27, 1973, p. 266). De este modo, las imágenes, lejos de ser retratos de la realidad, se imponen a ésta, precediéndola. Es la imitación de las imágenes de la fantasía lo que decide los amores del emperador. El motivo invierte el ideal del arte como imitación de la naturaleza: un tema introducido ya anteriormente por un comentario de Euformión sobre los cuadros (*Sed venustissimi vultus puellarum erant, exculti supra verum, et quos posset natura imitari*). Es precisamente lo que descubrimos después que ocurre en la realidad, invirtiéndose así la relación entre arte y naturaleza⁴⁶. En Barclay los cuadros, al igual que los mapas presentes en el gabinete del misántropo emperador y el gusto de este por la alquimia, constituyen el indicio de una inversión de la relación entre signo y realidad. Todos estos objetos representan la separación de la realidad por parte del gobernante y muestran una cara absurda del poder.

En el *Satiricón* de Barclay encontramos casi todos los temas de la sátira de la época. Así, en el libro primero se encuentran la sátira de la decadencia de las letras, la de los médicos, la de los alquimistas, la religiosa contra los jesuitas (por la que la obra es hoy recordada fundamentalmente), la de los duelos, la de la justicia, etc. El tema más importante es, sin embargo, la censura de la nobleza, encarnada por Calión. En el segundo libro los temas son más uniformes, ya que giran en torno a dos caminos vitales opuestos: el religioso y el civil. En relación con el primero se encuentra la decisión inicial del protagonista de entregarse a la vida religiosa, la discusión con Teofrasto sobre el lujo de los sacerdotes y sobre sus deseos de

⁴⁶La mujer de la que alguien se enamora por haberla conocido en un cuadro es, por otra parte, un motivo folclórico bien conocido.

inmiscuirse en lo terrenal, los episodios relativos a Acignio y los jesuitas, y, finalmente, la sátira del puritanismo encarnado en el personaje de Catarino. La elección opuesta está representada por los episodios relativos a las cortes de Protagón y de Aquilio.

De este modo acciones y personajes adquieren continuas implicaciones con respecto a la temática ideológica y argumentativa de la obra. Las acciones constituyen signos que remiten a otros muchos acontecimientos del mismo tipo presupuestos dentro del universo referencial implicado por la novela. Los personajes principales encarnan una idea y un ámbito determinado. Son a veces personajes que no intervienen directamente en los acontecimientos narrados, pero cuya importancia se proyecta sobre su entorno. Un personaje de este tipo es, por ejemplo, Catarino, cuyo nombre indica ya su posición religiosa, pues deriva del griego *cátharos*, que significa “puro”, de modo que el nombre Catarino es la traducción literal de *puritano*. La etimología corresponde a la obsesión del personaje por recuperar la pureza de la religión inicial, prescindiendo de las formas y rituales religiosos tradicionales, oponiéndose así a anglicanos y católicos. El personaje se descalifica a sí mismo, poniendo al descubierto su enorme egolatría, al considerarse el único poseedor de la verdad y al llevar su rechazo de las formas tradicionales de la religión hasta el punto de condenar al castigo eterno a todos los que han vivido en los siglos pasados y a dudar de la existencia de Dios, porque la tradición creía en él. Incluso un personaje más integrado en la trama novelesca como Anemón encarna la vida disipada de los jóvenes nobles.

Los personajes con los que se va encontrando el protagonista están claramente diferenciados desde el punto de vista de la perspectiva ideológica y argumentativa de la obra. A veces encarnan una visión determinada del mundo. En otras ocasiones se trata de personajes que actúan como meros informadores; inmersos dentro de una concepción del mundo, que no depende de ellos, se limitan a informar al narrador, como el liberto que discute con los personajes principales en la cena de Trimalción en el *Satiricón*. Este es el papel que hacen, por ejemplo, los personajes que se asombran de la ignorancia del protagonista en el episodio de la casa de Labetro o el anciano que le informa sobre la corte de Protagón. Estos personajes constituyen lo opuesto al papel de ingenuo del protagonista. La ignorancia de este, contrapuesta al conocimiento de los otros personajes y al conocimiento del mundo del propio lector, sirve de vehículo para la extrañeza y el rechazo moral, al desvelar lo absurdo de tales costumbres habitualmente aceptadas.

Finalmente, existen personajes que encarnan el punto de vista del propio autor. La novela está de este modo entretejida de largos discursos de carácter ensayístico que reflejan ideológicamente el punto de vista del autor. Naturalmente es siempre discutible si se puede aceptar que un personaje pueda representar el punto de

vista del autor, puesto que este se encuentra en un nivel narrativo diferente. Basta recordar las polémicas a que han dado lugar este tipo de discursos en el *Satiricón* de Petronio. ¿Hay que aceptar las opiniones de Encolpio y del rétor Agamenón o del poeta Eumolpo como reflejo del punto de vista de Petronio? En Barclay la cosa apenas deja lugar a dudas. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el discurso sobre la decadencia de las letras en el pórtico de la casa de Labetro. Naturalmente el autor no desconoce el arte de aceptar las afirmaciones, mientras que el personaje se descalifica a sí mismo. El orador del discurso citado está caracterizado como un charlatán desde el punto de vista de Euformión personaje. A veces el autor utiliza el debate como forma de contrastar opiniones diferentes, cuando el tema es especialmente peligroso. Es lo que ocurre con el debate sobre la conducta de los sacerdotes católicos y el debate en que Euformión se opone a los jesuitas.

Significativa es la discusión en la cena con Teofrasto sobre la conducta de los religiosos (II 18-19). Esta discusión es simétrica a la que ambos personajes han tenido anteriormente con respecto al mundo secular y el imperio de la fortuna (II 11-12). La primera tiene lugar después de que nuestro personaje haya concebido esperanzas con respecto a sus posibilidades dentro de esta corte de la Fortuna, mientras que la segunda sucede inmediatamente a su desengaño por obra de Doromiso. Teofrasto muestra siempre un punto de vista intermedio, al defender el lujo de las jerarquías eclesiásticas como necesario para su majestad, condenando, sin embargo, sus excesos, del mismo modo que antes ha defendido una posición intermedia entre el ascetismo y la disipación. Es, por el contrario, Euformión el que introduce el punto más peligroso, el del poder temporal de la iglesia y su aspiración a intervenir en la política. El tema enlaza con las críticas contra el poder temporal de los pontífices en el pasaje de la novela que transcurre en Venecia. El problema de la relación entre el poder eclesiástico y el poder real había sido abordado, como hemos señalado ya, por el propio padre del autor y los temas de la novela guardan un claro y estrecho paralelismo con las obras teóricas de su padre, que él mismo había hecho suyas y aprovecha tanto en el *Euformión* como en la *Argenis*.

Especialmente interesante para nosotros resulta el discurso del pórtico de Labetro sobre la decadencia de las letras, en el que se traza un primer esbozo de periodización del humanismo. El anciano que lo pronuncia (y que sin duda expresa las ideas del propio autor) señala los errores de la barbarie en el conocimiento del pasado, desterrados por el Renacimiento⁴⁷. Pero el afán renovador no carecía de peligros, pues era incapaz de ponerse límites. Critica también el autor el peligro

⁴⁷*Itaque initio huius seculi emerferunt homines aliquot ex tantae noctis immanitate, pene non alio quam naturae suae auspicio, statimque authores aliis extiterunt, ut foedissimam imperitiam e Republica literaria tollerent* (I 20, 1973, pp. 94-96).

implícito en el afán de recuperar el legado del pasado, que llega a cegar los ingenios dedicados a minucias filológicas sin importancia⁴⁸, y conduce al gusto gratuito por la oscuridad y la erudición⁴⁹. A este tipo de tendencias se contraponen el ciceronianismo de otros autores, que identifican la lengua latina con la obra de Cicerón. Ofrece el orador en cambio recetas para la educación de los jóvenes que coinciden con las ideas expresadas anteriormente. El discurso refleja ideas propias de los humanistas y utiliza imágenes y motivos ampliamente difundidos en relación con la polémica en torno al ciceronianismo⁵⁰. De esta forma Barclay se sitúa dentro de las tendencias de reforma del ciceronianismo que apuntan a finales del siglo XVI y triunfan en el XVII⁵¹.

Barclay señala la amenaza que supone contra la unidad de las disciplinas el primer humanismo y la futilidad del humanismo posterior que da lugar a una erudición alejada de la realidad y generadora de oscuridad en el estilo. La acusación

⁴⁸*Successit huic malo crudelior pestis, et luctuosa ingeniorum funera edidit. Iacebant passim libri squalidissimo situ, et ipse pulvis meliorem auctorum partem exederat. Itaque necessarium videbatur ut homines docti tollerent maculas, quas vel librarii, vel tempora, inusserant, tum diversorum voluminum lectione, tum antiquitatis peritia, etiam interdum divinando (...). Quis se in virum non evasisse credit, quis non aeternitati litasse, cui stilus haec vocabula permiserit, "deleo", "interpungo", "corrigo", "manuscripti sic habent", "hoc ab antiquo ritu", et caetera ineptissimae ambitionis verba?* (I 20, 1973, p. 96).

⁴⁹Las críticas contra la primera tendencia siguen módulos tradicionales. Así ocurre, por ejemplo, en las críticas contra el arcaísmo (I,20, 1973, pp. 96-98): *O miseram iuventutem, quae vanis exercita laboribus, id tantum apud doctores consequeris, ut ne quidem Latine dicentem intelligat senex Numa, nisi divinantis Egeriae vaticinia consulat. Nam qui antiquitatem e tenebris eruunt, ipsi tantis tenebris onerant stultissimam orationem, ut id unum quaesiisse videantur, Pythia vate, aut Carmenta, obscurius loqui* Este tipo de agudeza, inspirado en las doctrinas de los autores clásicos como Quintiliano y Marcial, se encontraba ya en un epigrama de Marcial, X,21, frecuentemente imitado en los textos neolatinos que zahieren la oscuridad y la tendencia al arcaísmo: *Scribere te quae vix intellegat ipse Modestus / Et vix Claranus quid rogo, Sexte, iuvat? / Non lectore tuis opus est sed Apolline libris: / Iudice te maior Cinna Marone fuit. / Sic tua laudentur sane: mea carmina, Sexte, / Grammaticis placeant, ut sine grammaticis.*

⁵⁰Cf. con respecto a este tema M.W. Croll, 1924.

⁵¹Podemos comparar su posición con la de un autor como Mureto, que, habiendo iniciado su carrera como orador dentro del ciceronianismo ortodoxo, evolucionó más tarde hasta sentar las bases del posterior anticiceronianismo. Mureto realiza un resumen parecido de la historia del Renacimiento. Cf. M.W. Croll, 1924, p. 297. Croll en nota compara la periodización de Mureto con la de Bacon y con el *Satyricon* de Barclay. Cf. sobre la postura mediadora de Mureto en la reforma del ciceronianismo las interpretaciones contrapuestas que ofrecen Croll, y M. Fumaroli (1980, pp. 162-175).

de desorganización de las ciencias es común a la crítica de Barclay y al humanismo conservador de la época. El Renacimiento implicaba un ideal educativo. Ahora bien, en este sentido las tendencias conservadoras (tanto las del catolicismo contrarreformista como las de ambiente protestante) podían proclamarse herederas del Renacimiento⁵².

La caracterización del ciceronianismo corresponde a la discusión en torno a la prosa propia de la época⁵³. La referencia a la *puritas* plantea el problema del uso del latín en el que se basa el ciceronianismo. El latín, lengua de *corpus*, que ya pocos son capaces de hablar, se diferencia de las lenguas vivas en carecer de norma lingüística externa a los propios autores antiguos, a la que el escritor pueda acudir a la hora de utilizarlo. De esta forma, un autor, Cicerón, va a desempeñar este papel⁵⁴. Tal y como dice Barclay con hábil juego de palabras, el lenguaje se convierte en una cárcel (*digni medius fidius homines, qui semper in Tulliano vivant*)⁵⁵. La actitud negativa de Barclay hacia el ciceronianismo, así como los ideales preconizados lo aproximan a las nuevas tendencias de la prosa europea en el siglo XVII.

⁵²M.W. Croll señala "In their view the Renaissance, the rapid advance in learning, that is, of the past hundred years (...) had brought with it a serious public peril, the peril of the disorganization of educational programs and a consequent failure in the task which to these conservatives seemed most important, namely, the diffusion of the new culture among the laity of the upper classes" (1924, pp. 263-264).

⁵³*Iis nihil purum aut syncerum, quod ex Cicerone non hauserint; nulla periodus proba, quae numerosa verborum non tumeat; digni medius fidius homines, qui semper in Tulliano vivant. Hi ut sunt plerumque eruditionis reconditae expertes, vel lectione Poëtarum, quos tamen interius nunquam gustant, auditores detinent; vel immanibus Rhetoricorum preceptis obruunt, quibus nec uti iuventus possit, nec ipse unquam Tullius magis ad usum invenit, quam ad celebritatem nominis, ac posterorum famam. Stilus plerumque in hominibus illis non gravis ac nervosus, sed vanus et inanis; nullum in verbis iudicium; nullum in oratione acumen. Aeternae figurae altis et turgidis dictionibus nixae. Nunquam simplex oratio, et verba in suum sensum eleganter fluentia, velut errarent in montibus, ab elata Metaphora in aliam saltitant. Ubique fulmini, tempestati, fluctibus inveniunt locum. Picas diceres, quibus planum vestigium Natura interdixit: ita numquam suis et aequalibus verbis loquentes ad diversa dictionum prodigia volitant, quo illos institutio, et inopis ingenii sterilitas cogit.* (II 20, 1973, p. 98).

⁵⁴Cf. sobre esta problemática por ejemplo G.W. Pigman, 1979, y F. Lecercle, 1984. Señala Lecercle que "Au pris de cette réduction, le texte devient une langue. Et cette confusion, qui signe la mort de la parole (Érasme souligne que le cicéronien ne *parle* pas: il ne peut plus répondre immédiatement à une situation (...), entérine le statut de langue *morte* du latin" (1984, p. 48).

⁵⁵La metáfora *picas*, proveniente de Persio, se utilizaba en esta época para referirse a un estilo que repite palabras ya oídas, sin ningún individualismo. Cf. M.W. Croll, 1924, p. 286.

La crítica del ciceronianismo tiene como transfondo el problema de la educación, que constituye, como hemos visto, uno de los temas fundamentales de la novela. A los ciceronianos se les reprocha la tendencia clasificatoria y retórica, propia del énfasis del segundo humanismo en la educación y de la orientación conservadora del humanismo contrarreformista. Tras la clasificación de las distintas etapas el personaje de Barclay expondrá un programa educativo acorde con sus ideales.

BIBLIOGRAFÍA

- A. Aarne – S. Thompson, 1973, *The Types of the Folktale, A classification and Bibliography*, Helsinki.
- J. Barclay, 1606, *Ioannis Barclaii sylvae ad Serenissimum et Potentissimum Regem...*, Londini.
- J. Barclay, 1607, *Euphormionis Lusinini Satyricon. Pars secunda nunc primum in lucem edita*, Parisiis.
- J. Barclay, 1612, *Johannis Barclaii Pietas, sive publica pro regibus ac principibus, et privatae pro G. Barclaio Parente Vindiciae. Adversus Roberti S.R.E. Cardinalis Bellarmini Tractatum, De Potestate Summi Pontificis in rebus Temporalibus*, Parisiis.
- J. Barclay, 1614, *Ioannis Barclaii Icon Animorum*, Londini.
- J. Barclay, 1626, *Ioannis Barclaii poematum liber II.*, Coloniae.
- J. Barclay, 1634, *Euphormionis Lusinini, sive Jo. Barclaii, partes quinque, Satyricon bipartitum...*, Oxoniae.
- J. Barclay, 1636, *Ioannis Barclaii poematum libri duo, editio postrema aucta*, Oxonii.
- J. Barclay, 1671, *Io. Barclaii Argenis, editio novissima. Cum Clave*, Amstelodami.
- J. Barclay, 1674, *Euphormionis Lusinini, sive Jo. Barclaii, Satyricon, nunc primum in Sex partes dispertitum, et Notis illustratum, cum Clavi. Accessit Conspiratio Anglicana*, Lugduni Batavorum, ex officina Hackiana.
- J. Barclay, 1674b, *Io. Barclaii Argenis, editio novissima*, Cantabrigiae.
- J. Barclay, 1973, *Euphormionis Lusinini Satyricon (Euphormio's Satyricon) 1605-1607*, David. A. Fleming (ed.), Niewkoop.
- W. Barclay, 1609, *De potestate papae: An et quatenus in Reges et Principes seculares ius et impeium habeat: Guil. Barclaii I.C. Liber posthumus.*, Mussiponti.
- F. Beroaldo, 1500, *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in "Asinum Aureum", Lucii Apulei*, Bononiae.
- A. Collignon, 1901, *Notes sur L' "Euphormion" de Jean Barclay*, Nancy.
- M.C. Díaz y Díaz, 1968, "Introducción", en *Petronio Árbitro, Satiricón*, M.C. Díaz y Díaz (ed.), Barcelona.

- M.W. Croll, 1924, "Muret and the History of *Attic Prose*", *Publications of the Modern Language Association*, 39, pp. 254-309.
- R.C. Elliot, 1966, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton.
- D.A. Fleming, 1973, "Introduction" en J. Barclay (1973).
- G. Fry, 1984, "Philosophie et mystique de la destinée. Etude du thème de la Fortune dans les *Métamorphoses* d'Apulée", *QUCC*, 47, pp. 137-170.
- M. Fumaroli, 1980, *L'age de l'eloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève.
- J.A. González de Salas, 1629, *T. Petroni Arbitri E.R. Satiricon. Extrema editio ex Musaeo D. Iosephi Antonio Gonsali de Salas*, Francofurti.
- A.J. Greimas, 1973, "La búsqueda del miedo. Reflexiones sobre un grupo de cuentos populares", en *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, pp. 271-290.
- J. Ijsewijn, 1983, "J. Barclay and his *Argenis*. A Scottish Neolatin Novelist", *Humanistica Lovaniensia*, 32, pp. 1-27. Reproducido en J. Ijsewijn, *Humanisme i literatura neollatina. Escrits seleccionats*, J.L. Barona (ed.), Valencia, 1996, pp. 225-250.
- A.B. Kernan, 1959, *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*, New Haven and London.
- F. Lecercle, 1984, "Le texte comme langue: Ciceronianisme et pétrarquisme", *Littérature*, 55, pp. 45-53.
- R.G. Peden, 1985, "The Statues in Apuleius *Metamorphoses* 2.4", *Phoenix*, 39, pp. 380-383.
- G.W. Pigman, 1979, "Imitation and the Sense of the Past: The Reception of Erasmus' *Ciceronianus*", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, pp. 155-177.
- S. Thompson, 1955, *Motif-index of Folk-literature*, Indiana University, Bloomington & Indianapolis.