



# EL ETERNO PRESENTE DE LA LITERATURA

ESTUDIOS LITERARIOS DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO XIX

*Editores*

María Teresa Navarrete Navarrete, Miguel Soler Gallo



$$\frac{A_{10}}{923}$$



# El eterno presente de la literatura

Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX

*Editores*

María Teresa Navarrete Navarrete  
Miguel Soler Gallo



Copyright © MMXIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5979-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2013

*A Isabel, Gine y José  
Navarrete. A Isabel  
González.*

*A María del Carmen Gallo y  
a Miguel Soler. A Virginia,  
María y Cristina. A  
Cayetana.*



Ben volria mon cavallier  
tener un ser en mos bratz nut  
q'el s'en tengra per erebut  
sol q'a lui fezes cosseillier.

Comtessa de Dia,  
*Estat ai en greu cossirier*





# Índice

- 015 *El eterno presente de la literatura*
- 017 *Del Medioevo a la Modernidad: páginas de hoy para textos del ayer*

## PARTE I **Literatura medieval**

- 035 **Capítulo I**  
*La voz disidente de las trobairitz*  
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ
- 065 **Capítulo II**  
*La transmisión de la ideología institucional política y religiosa en la poesía de la corona catalanoaragonesa desde el siglo XIII al XV*  
CÈLIA NADAL PASQUAL
- 075 **Capítulo III**  
*Subvertir la realidad: los lugares perdidos en Ribacôa y la Crónica de Fernando IV. Un ejemplo de propaganda molinista*  
CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

- 085 **Capítulo IV**  
*Las premisas bíblicas de un silogismo falaz: Celestina y Eclesiástico 13*  
AMARANTA SAGUAR GARCÍA

PARTE II  
**Literatura del Siglo de Oro**

- 097 **Capítulo I**  
*Sobreviviendo a la censura: Masuccio Salernitano en las letras castellanas*  
DIANA BERRUEZO SÁNCHEZ
- 107 **Capítulo II**  
*El grito de libertad de un morisco español expulsado: análisis de un discurso anticristiano en el prólogo del manuscrito S2 de la Colección Gayangos de la Real Academia de la Historia de Madrid*  
BENEDETTA BELLONI
- 117 **Capítulo III**  
*«Porque es mi libertad / muy preciada...» La nostalgia de la libertad perdida y anhelada: Representaciones, expresiones y reivindicaciones en el Aula*  
MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
- 127 **Capítulo IV**  
*Disidencia e innovación en la Comédia da Pastora Alfea o Los encantos de Alfea, de Simão Machado*  
JOSÉ PEDRO SOUSA
- 137 **Capítulo V**  
*«Sin libro no hay contento»: Mujeres y caballerías en el Siglo de Oro*  
PEDRO ÁLVAREZ CIFUENTES

- 147 Capítulo VI  
*El Quijote a otros ojos: algunas calas en la crítica literaria disidente del siglo XIX*  
FRANCISCO CUEVAS CERVERA
- 157 Capítulo VII  
*La privación de la libertad en El Vaquero de Moraña: del encierro al exilio*  
JESSICA ROADE RIVEIRO
- 167 Capítulo VIII  
*«Si hay burlas con el amor»: El caballero de Milagro y la identidad masculina problematizada*  
MARÍA VÁZQUEZ MELIO
- 177 Capítulo IX  
*La crítica contra las navegaciones de Góngora: creación poética e ideología*  
MADOKA TANABE
- 187 Capítulo X  
*España, hablantes y destinatarios en la retórica funeral de Quevedo*  
JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
- 197 Capítulo XI  
*«Mire usted, señor letrado, / un ciego verá este robo»: problema bibliográfico y conflicto ideológico en las Obras varias de Jerónimo de Cáncer*  
GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER
- 207 Capítulo XII  
*El compromiso político de Bances Candamo a través de su preceptiva y obra dramática*  
GASTÓN GILABERT VICIANA

- 215 **Capítulo XIII**  
*La importancia histórico-política de los dramas mitológicos: la “ocasionalidad” en Muerte en amor es la ausencia, de Antonio de Zamora*

JORDI BERMEJO GREGORIO

PARTE III

**Literatura de los siglos XVIII y XIX**

- 227 **Capítulo I**  
*La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea*

LISE JANKOVIC

- 237 **Capítulo II**  
*Las recreaciones oníricas en la prensa entre 1810 y 1814: la utilización del sueño como recurso literario para el debate ideológico y el enfrentamiento periodístico*

JESÚS MARTÍNEZ BARO

- 247 **Capítulo III**  
*Estética y política: León Felipe traduce Song of Myself, de W. Whitman*

FRANCISCO PÉREZ MARSILLA

- 257 **Capítulo IV**  
*Isabelismo en los Misterios del pueblo español*

SERGIO MARTÍN JIMÉNEZ

- 267 **Capítulo V**  
*«Librennos de la inmoralidad»: La Prostituta de Eduardo López Bago*

MARÍA JOSÉ GONZÁLEZ DÁVILA

## 277 Capítulo VI

*Anticlericalismo exaltado en la España de la Restauración. El caso de El Motín*

JOSÉ MANUEL ALONSO FEITO



## El eterno presente de la literatura

La literatura ha resultado incómoda para los que temen al poder de la palabra. La hoguera, el púlpito o la tribuna han sido algunos de los espacios afanados en obstaculizar su alcance. Pensemos, por ejemplo, en los manuscritos de la *Divina Comedia* de Dante quemados en París en 1324. O, en la incitación que pronuncia el personaje del ama en la conocida cita de *El Quijote*: «Tome vuestra merced, señor licenciado: rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo».

Aún así, la literatura ha conseguido burlar trabas como bien demuestran las obras analizadas en este volumen y permanecer indemne ante el tirano paso del tiempo.

María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo





# Del Medieval a la Modernidad: páginas de hoy para textos del ayer

María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo

Este volumen se divide en tres etapas: Literatura Medieval, Literatura española del Siglo de Oro y Literatura española de los siglos XVIII y XIX. La primera de estas secciones consta de cuatro capítulos, la segunda de trece y la tercera de seis. Éstas hacen un total de veintitrés investigaciones que recorren un amplio tramo de la historia literaria cuyo punto de partida se sitúa en el siglo XII y finaliza en el siglo XIX.

El capítulo de la profesora de Filología Románica de la Universidad de Cádiz, Antonia Víñez Sánchez, supone un recorrido panorámico exhaustivo acerca de un tema que en las últimas dos décadas ha conseguido llamar la atención de los investigadores y ha generado una importante literatura crítica, si bien se plantean en el mismo algunos interrogantes aún sin resolver. Se trata de un análisis de las *trobairitz*, como personajes históricos (con una revisión de los datos que hasta hoy conocemos acerca de un buen número de ellas) y, sobre todo, en lo relativo a su aportación literaria en el contexto de la *fin'amors* y de la escuela lírica en que se insertan, la poesía cortés. La autora propone una lectura valiente y se posiciona en relación a algunas opiniones vertidas por la crítica, argumentando desde los textos en sí mismos, con una detenida revisión de planteamientos que desautomatizan el lenguaje de los *topoi* que tejen, desde el punto de vista conceptual, los fundamentos amorosos que las *trobairitz* desarrollaron, y cuestionando, en determinados momentos, la supuesta homogeneidad del conjun-

to lírico de este grupo de poetas, destacando la particularidad de algunas de ellas.

El estudio de Cèlia Nadal analiza el peso y evolución de las instituciones políticas y religiosas en el pensamiento literario desde bien entrada la Baja Edad Media hasta las primeras manifestaciones del humanismo en la península Ibérica. La hipótesis que plantea Cèlia Nadal apunta a que los valores dominantes de orden político social y religioso de dicho periodo encuentran una traducción o impacto evidente en los textos literarios, productos culturales de la época, ya sea en modo de perpetuación como de problematización. Se profundizará en esta propuesta sobre la puesta en crisis de las composiciones trovadorescas y del amor cortés como reflejo de la pirámide socioeconómica feudal; en el papel irreverente y transgresor de la poesía popular; y en escritores fronterizos como Ausiàs March, que con un humanismo incipiente, abre paso al protagonismo del yo y a la crisis de fe todavía en un entorno medieval, permitiéndonos notar cómo se desgastan ciertos valores políticos y religiosos a partir del siglo XV con la insinuación de los primeros ecos pre-renacentistas.

Carmen Benítez Guerrero en su capítulo titulado “Subvertir la realidad: los lugares perdidos de Ribacôa y la Crónica de Fernando IV. Un ejemplo de propaganda molinista” explica cómo una de las características de la crónica medieval castellana es utilizar el relato de los hechos del pasado como modelo ejemplar o instrumento legitimador del presente. En este sentido, la Crónica de Fernando IV ofrece un ejemplo en lo que respecta al tratamiento del tema de los lugares perdidos en beneficio de Portugal en 1297. No sólo se tamiza la realidad para evitar mostrar este fracaso de la Monarquía, sino que el hecho en sí es reinventado para realzar la imagen de la reina doña María de Molina. Todo ello se produce en un contexto en el que la Corona necesita justificarse constantemente en oposición a la etapa previa o a los grupos sociales contemporáneos.

Por su parte, Amaranta Saguar completa los estudios dedicados a la Edad Media con el trabajo “Las premisas bíblicas de un silogismo falaz: *Celestina* y *Eclesiástico* 13”. La maestría argumentativa de *Celestina* es de sobra conocida, así como sus técnicas suasorias y sofisterías. En esta ocasión, la investigadora analiza cómo la Biblia se presta exactamente igual que cualquier otra autoridad a ser

tergiversada y manipulada al gusto de la alcahueta, utilizando para ello un pasaje de *Eclesiástico* donde confluyen los más importantes argumentos esgrimidos para convencer a Pármeno de cambiar la fidelidad a su señor por amistad con Sempronio, su igual.

Diana Berruezo Sánchez en su trabajo “Sobreviviendo a la censura: Masuccio Salernitano en las letras castellanas” nos invita a adentrarnos en la literatura del Siglo de Oro que cuenta con numerosos textos cuya libertad de lectura e impresión ha sido coartada —censura mediante— debido a la heterodoxia de la materia narrada. De ahí que la historia editorial de muchas obras deba explicarse a través de mutilaciones y expurgos que modifican, cualitativa y cuantitativamente, sus contenidos. A pesar de la restringida libertad, algunos textos consiguen sortear, total o parcialmente, la censura inquisitorial. En este sentido, Diana Berruezo expone uno de esos casos: la historia textual de *Il Novellino* y su entrada en las letras castellanas. La obra de Masuccio, marcada por la censura eclesiástica desde la *editio princeps* (1476), llega a la literatura española a través de la lectura directa y, también, mediante la antología de Francesco Sansovino, *Cento novelle scelte*, que no recoge la materia anticlerical de los diez primeros cuentos del salernitano, y, sin embargo, se sigue censurando. Aun con todo, la prohibición no es óbice para que Juan Pérez de Montalbán, que leyó el florilegio sansoviniano, actualice la novela XXIII de Masuccio en “La mayor confusión” de sus *Sucesos y prodigios de amor*. Es decir, ese cuento de Masuccio, vedado por la materia incestuosa que narra, ha conseguido llegar, directa o indirectamente, hasta nuestros textos sobreviviendo, así, a las distintas etapas de censura que caracterizan la historia textual de *Il Novellino*.

Benedetta Belloni dedica su trabajo a explicar los primeros folios del manuscrito S-2 de la colección Gayangos, donde el autor anónimo morisco, exiliado en Túnez después de la expulsión de 1609, da claro testimonio de la durísima condición que sufrió como criptomusulmán en la España de los Felipes. En la primera parte del tratado, asistimos al brote de unas ásperas invectivas contra los cristianos. Efectivamente, una vez a salvo, el morisco desahoga con rabiosas palabras toda la angustia de los largos años de ocultamiento de su identidad. Frente a las duras imputaciones de los opositores en su patria de origen, el desterrado finalmente está libre de replicar, dando

rienda suelta a las denuncias contra el sistema cristiano–viejo. El autor anónimo parece de esta manera construir un discurso anti–cristiano en el que se pueden reconocer las mismas pautas del discurso anti–morisco elaborado por los apologistas españoles del siglo XVII. Este capítulo, pues, se propone analizar las coordenadas del discurso del odio desde una perspectiva invertida, la de un morisco que se venga a posteriori de las ofensas de los “herejes” cristianos.

María del Rosario Martínez Navarro dedica su trabajo a exponer cómo la pérdida y la falta de libertad en el espacio vital de la Corte era un motivo esencial para la literatura antiáulica, corriente de moda durante todo el Siglo de Oro español entre un considerable número de importantes humanistas de nuestras letras, entre ellos, la figura del poeta salmantino Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, 1490–Viena, 1550). Atendiendo a los diversos testimonios de los que se dispone, en ellos la Corte, como paradigma de la desaventurada experiencia de sus moradores, es entendida como un verdadero mare malorum (mar de males) y, por ello, aparece descrita, entre una serie de negativas alusiones, mediante la imagen recurrente de un lugar vil que frustra, degrada, humilla y priva de la libertad a los cortesanos, siendo la muerte en la mayoría de las ocasiones su única esperanza posible para escapar de semejante “prisión” y poner, así, punto y final a tal infeliz estado. De este modo, en este capítulo se abordarán las distintas manifestaciones y visiones de este concepto trascendental de la ausencia de la libertad dentro del ámbito curial en la obra anticortesana de Castillejo, prestando especial atención al conocido como Diálogo llamado *Aula* o *Aula de cortesanos* (Praga, 1547), su máximo exponente, y poniéndolo en relación con los textos antiáulicos hispánicos más significativos, así como con los europeos que abordaron este mismo asunto, indispensables para entender su producción y la del conjunto de nuestros autores.

El diálogo cultural y lingüístico luso–español tuvo, en la escena peninsular, un amplio desarrollo desde de sus orígenes hasta el siglo XVIII, cuando el Marqués de Pombal borra del trazado urbano olisiponense el Patio de las Arcas de Lisboa, corral de comedias donde regularmente, a lo largo de casi dos siglos, actores y actrices españoles representaron en su lengua para entretener al público portugués. En este

período, de hecho, las historias teatrales española y portuguesa se mezclan en el bilingüismo de autores de ambas nacionalidades y se reflejan en forma de referencia y admiración mutua. El teatro de Simão Machado, portugués hecho fraile en Barcelona durante la Monarquía Dual, ejemplifica bien este proceso que será el asunto del capítulo de José Pedro Sousa, “Disidencia e innovación en la *Comédia da Pastora Alfea* o *Los encantos de Alfea*, de Simão Machado”. Impresas en 1601, las comedias de Simão Machado rompen con el canon literario renacentista inaugurando la escena barroca, reclaman la identidad nacional portuguesa en pleno dominio filipino al mismo tiempo que permiten identificar un uso temprano de la comedia de magia.

Pedro Álvarez Cifuentes en su capítulo “«Sin libro no hay contento»: Mujeres y caballerías en el Siglo de Oro”, nos muestra cómo la incapacidad para abarcar la inusitada riqueza de la producción literaria hispánica durante el Siglo de Oro conlleva muchas veces el desconocimiento de ciertas áreas que se deslizan del canon preestablecido. Uno de los géneros más prolíficos de la época, asegura Álvarez Cifuentes, fue el caballeresco, que resalta, generalmente, el poder, protagonismo y virilidad de los héroes masculinos y, en contrapartida, la fragilidad y pasividad de los personajes femeninos. En este sentido, existe un cierto reparo por parte de la crítica a la hora de abordar el papel desempeñado por las mujeres en la historia del género caballeresco, bien sea como lectoras o como creadoras. Indudablemente, para pavimentar el camino que conduce a la consolidación de una literatura de signo femenino fue necesaria una revolución ideológica que resolviera la eterna polémica sobre la educación de las mujeres y su acceso a la cultura. La posibilidad de estudiar, a través de este capítulo, la producción narrativa de autoras como Beatriz Bernal, Catalina Arias de Ciudad Rodrigo o doña Leonor Coutinho de Távora, resulta apasionante y abre una senda de investigación de gran interés para conocer el estatus de la cultura femenina escrita en España y Portugal durante el Siglo de Oro.

El eje del capítulo de Francisco Cuevas Cervera, “El Quijote a otros ojos: algunas calas en la crítica literaria disidente del siglo XIX” no es otro que explicar la recepción, la lectura, el estudio y el análisis que *El Quijote* ha recibido desde finales del siglo XVIII. El cervantismo, explica Cuevas Cervera, entre 1780 y 1833, asentó unas bases es-

téticas e ideológicas para la consideración de la obra entonces ya vista como más importante de toda la Literatura Hispánica y, una vez anclada en unas coordenadas interpretativas, la crítica va haciendo aportaciones de una manera muy gradual a la recepción de la novela de Cervantes. Esto no impide que un núcleo de críticos, a veces iluminados, a veces locos, exploren los límites de la crítica apuntando nuevas —a veces disparatadas— formas de acercarse al Quijote que traicionan el tradicional y cerrado ámbito del canon clasicista. Las consiguientes polémicas que estas originales propuestas desencadenaron, muchas veces no hicieron sino espolear al cervantismo más académico y oficial en la revisión de sus posiciones.

La privación de la libertad del individuo es un tema fundamental en cualquier literatura y las letras hispánicas no iban a ser una excepción. Jessica Roade Rivero explica cómo Lope de Vega desarrolla este concepto en muchas de sus obras, que ya han sido estudiadas en profundidad por muchos (muchísimos quizá) especialistas. Sin embargo, dentro de un corpus tan amplio como el de los estudios lopescos, no es de extrañar que existan vacíos significativos. Este capítulo ofrece una perspectiva de este tema en una obra que permanece casi inédita y que, por tanto, no cuenta con ningún estudio pormenorizado de ninguno de sus aspectos: *El vaquero de Moraña*. Para ello, se establecen dos ejes fundamentales en torno a los cuales se configurará la idea de libertad o, más concretamente, de no libertad: el encierro, ya sea en una prisión como en el caso del galán o en un convento como ocurre con la dama, y el exilio. Ambas situaciones impuestas a los protagonistas por medio de la figura que representa el poder dentro de la diégesis de la obra.

Recientemente se ha comenzado a abordar la compleja y central cuestión de la construcción de la masculinidad y sus heterodoxias en la época moderna, dada la presencia de llamativos signos de preocupación y reflexión sobre el tema en el periodo. Así pues, asistimos a un acalorado debate sobre la consideración de virilidad hegemónica, que es planteado desde distintas instancias y perspectivas complementarias: moralistas, educadores, pensadores, ecc., se afanan en delimitar los márgenes de lo masculino y censurar los comportamientos alejados del canon. Como no podía ser de otra manera, tal preocupación encuentra también su lugar en la comedias

de Lope de Vega convirtiendo *El caballero de Milagro* (1593) en una de las más originales propuestas a la hora de enfrentarse a la denostada imagen del hombre afeminado. En esta línea se encuentra el capítulo de María Vázquez Melio que se lleva a cabo un análisis de los diversos recursos empleados por el autor para la construcción y tratamiento de su protagonista; un tipo de personaje cuya compleja personalidad podría ser definida desde multitud de parámetros que se entrecruzan: desde un particular burlador de mujeres al fanfarrón cobarde que reconoce ser, desde una personalidad narcisista y ególatra a la cercanía con la figura del lindo, desde una posible homosexualidad enmascarada a la encarnación de un perfecto rufián.

Por su parte, Madoka Tanabe analiza la “rebeldía” de Luis de Góngora presente en el “Discurso del político serrano” de la primera *Solledad*, situándola en su contexto ideológico e histórico. En el “Discurso” un anciano critica los descubrimientos por parte de los españoles y los portugueses. Por eso el fragmento ha sido centro de discusiones tanto para los comentaristas áureos como para los investigadores actuales, ya que a unos les pareció traidor a la empresa nacional y a otros una muestra del anticonformismo del poeta. A pesar de la abundancia de estudios sobre el tema, Madoka Tanabe considera necesario situar la idea expresada en el “Discurso” en la tendencia ideológica de la época. Escoge como muestra de ella los escritos de los arbitristas como Luis Ortiz, Martín González de Cellorigo o Pedro de Valencia, quienes también critican los descubrimientos y las navegaciones transatlánticas.

Jacobo Llamas propone una lectura de Melpómene, musa tercera del Parnaso Español de Quevedo en la que los sonetos funerales que se incluyen trascienden el hecho al que se refieren (las muertes del infante don Carlos, el duque de Osuna, Enrique IV y el duque de Wallestain). De este modo, el capítulo de Llamas “Espapa, habitantes y destinatarios en la retórica funeral de Quevedo” muestra cómo las composiciones pueden leerse como un lamento por el extinto y glorioso pasado militar español, además de cómo panegírico del difunto. Quevedo aprovecha, según Llamas, los motivos de elogio y lamento habituales de la retórica funeral para manifestar su admiración por los valores heroicos de los reinados de Carlos V y Felipe II, y



la desazón que supone ver cómo se van desmoronando con la llegada al poder de Felipe III y, especialmente, con la de Felipe IV.

Durante nuestro Siglo de Oro la escritura de literatura jocosa cae en los márgenes de lo que hoy consideraríamos políticamente correcto y, mientras que por una parte hacía las delicias de los receptores, por otra no eran muchas las obras de estas características que llegaban a ver la luz en pliegos impresos. Guillermo Gómez López–Ferrer proponemos como objeto de estudio de su capítulo el caso concreto de la publicación de las *Obras varias* (Diego Díaz de la Carrera, 1651 y reediciones sucesivas) de Jerónimo de Cáncer, autor especialmente ácido tanto en su poesía como en su teatro, para tratar de dilucidar en qué medida las trasgresiones constantes de la obra de Cáncer llevaron a la supresión de sus piezas teatrales en las diferentes emisiones del impreso de 1651. En el capítulo, se realiza un estudio tanto textual como bibliográfico de dichas piezas contenidas en el volumen. Gómez López–Ferrer explica las razones que subyacen a la todavía misteriosa desaparición de texto y reordenación material de la primera edición de estas *Obras varias* y dilucida si es un caso de censura (institucional, autorial o editorial) o de interés comercial el que propicia los cambios ocurridos en el libro y si un escritor como Jerónimo de Cáncer, cuando pasa de componer para los espectadores de los corrales de comedias a recopilar su obra para darla a las prensas, tenía libertad y control suficientes sobre su obra impresa.

El Teatro de los teatros de Bances Candamo estudiado por Gastón Gilalbert Viciano es la preceptiva que cierra el Siglo de Oro mostrando una evolución de la fórmula lopesca del Arte Nuevo y encumbrando a Calderón de la Barca. No obstante, nos explica Gilalbert, Bances exige una reforma en el modo de hacer comedias. Es interesante el hecho de que la preceptiva del Bances se plantee como defensa contra las duras críticas que los padres Ignacio Camargo y Gonzalo Navarro lanzaron contra el teatro, sus artífices y sus espectadores, por lo que el autor reclama autonomía profesional, legitima el teatro con argumentos también de carácter moral y pone freno, desde su posición de dramaturgo oficial de la corte de Carlos II, a los sectores religiosos que pretenden su abolición. «Hay quien no nos deja respiración sin delito» dice Bances en su preceptiva, muy en

sintonía con otros movimientos similares que se habían producido en Europa, por ejemplo en la segunda mitad del siglo XVI con *The Defense of Poesy* de sir Philip Sidney, o en el mismo siglo XVII con la célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* provocada por dramaturgos como Corneille. En este sentido, afirma Gilalbert que el *Teatro de los teatros* es un texto reivindicativo, pero también lo es en tanto que Bances define su teatro como como “arte áulica y política”, abogando por una suerte de teatro político *avanti la lettre*, siendo capaz de escribir una obra teatral políticamente comprometida, rica en denuncias, pero disfrazando la crudeza de su intención. Así, no es de extrañar que Duncan Moir, en su edición del Teatro de los teatros de 1970, diga que se trata del único documento en el que un dramaturgo europeo del siglo XVII confiesa abiertamente que escribe obras palaciegas con intención política.

Jordi Bermejo Gregorio advierte en su trabajo que leer un drama mitológico como *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora, —estrenada el 17 de noviembre de 1697 por el cumpleaños de Carlos II— atendiendo únicamente a la apreciación artística y literaria restaría valor e importancia a la voluntad e intención con que fue creada. Estas fiestas reales no solamente eran un espectacular esparcimiento cortesano. Los dramas mitológicos, ya desde Calderón, están vinculados a una alta “ocasionalidad”. El término, acuñado por Hans-Georg Gadamer, hace referencia a que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión. Es decir, que los dramas mitológicos y las fiestas reales en general se crearon, afirma Bermejo, en unas circunstancias histórico-políticas concretas que determinan la intención, aparte de la artística, orientada hacia la crítica y la sutil denuncia política y social, mimetizada por la mitología clásica. Para el sentido completo de la obra se necesita del conocimiento de estas circunstancias, cosa que el público cortesano sí sabía. Por tanto, el trabajo de Jordi Bermejo muestra lo esencial de la “ocasionalidad” en obras de este género como es *Muerte en amor es la ausencia*; drama mitológico en el que se plasma la situación y el ambiente entre Carlos II y Juan Tomás Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla y valido del monarca hasta 1697. A través de un festejo real de temática mitológica, el

dramaturgo deja constancia de la pérdida de poder del Almirante de Castilla y hace que la fiesta no sea únicamente abstracción, sino todo lo contrario.

Lise Jankovic nos explica cómo el teatro mágico se inscribe dentro de una larga tradición popular que se remonta a los Misterios medievales. El siglo XVIII constituye el apogeo del género, con las obras de Cañizares, *Marta la Romarantina* (1716), *El hechizado por fuerza* (1698), y *el Mágico de Salerno* (1715) de Juan Salvo y Vela. Paradójicamente, como argumenta Jankovic, es también el siglo en que Feijoo denuncia las supersticiones populares. El género pertenece a las “comedias de teatro”, es decir, las obras con una maquinaria escénica importante, denunciadas por la Ilustración que preconizaba, a la inversa, “comedias sencillas” muy sobrias. Se caracterizan por su embrollo y por el fausto en la dimensión espectacular, aspectos contrarios a la regla clásica de verosimilitud dramática. Hasta se habla de “tramoyón”. La problemática del capítulo de Jankovic enfocará las contradicciones de este género, objeto enigmático: un teatro con un público aficionado, pero muy criticado por los neoclásicos; prohibido, pero taquillero hasta principios del siglo XX. Será central esta tensión entre entusiasmo del pueblo y rechazo de la crítica y de los funcionarios que supervisaban los repertorios. Lise Jankovic descubrirá en su trabajo aquello que molestaba en estas comedias y arrojará la luz sobre las estrategias de disfraz (títulos camaleones, inserción de religiosidad en la intriga, atenuación de la superstición, acentuación del maniqueísmo y de la dimensión moralizadora). La comedia de magia, sí que estuvo en contradicción con las pautas de los géneros “serios”, pero nunca dejó de representarse porque lo que se criticaba (la desmesura, lo irracional, la maquinaria) era justamente la clave de su éxito.

El capítulo de Jesús Baro Martínez nos sitúa en el año 1808, fecha de entrada de las tropas napoleónicas en la Península y de comienzo de un periodo convulso para España que se prolongará hasta 1814; seis años de actividad donde la conocida como Guerra de la Independencia española convivirá con una gran actividad en el plano político a raíz de las primeras reuniones de Cortes en 1810 y la posterior firma de la Constitución de 1812. Un trasiego de opiniones se desprende a cada paso que se daba en esta nueva etapa, avivando las llamas de un

enfrentamiento polémico que encontró en la prensa su vía de escape más directa y eficaz. La libertad de imprenta permitió la disponibilidad de un espacio donde verter ataques e invectivas, además de fomentar una situación que da pie a la proliferación de numerosas cabeceras periodísticas, en un intento de formar una opinión pública alrededor de cada uno de los elementos que por entonces se estaban cuestionando. En sus páginas, ensayismo y literatura irán de la mano, combinándose en muchas de las publicaciones dentro de este periodo; así, no es difícil encontrar textos que utilizan el viaje imaginario, los planteamientos utópicos o las recreaciones oníricas para seguir fomentando el debate sobre los asuntos de la nación, además de continuar la guerra de pluma entre las diferentes posiciones ideológicas. Por tanto, este capítulo se enfocada hacia el último de los grupos literarios señalados, esto es, los sueños, como estructura recurrente de larga tradición, cuya versatilidad la convierte en una modalidad destacada en la ferviente escena política de estos años.

Por su parte, el trabajo de Francisco Pérez Marsilla se propone analizar de manera sucinta la traducción al español de *Song of Myself*, de Walt Whitman, por León Felipe. Se trata del poema más celebrado de la colección *Leaves of Grass* y de una de las traducciones más polémicas entre las más de diez que se han publicado en nuestra lengua. La obra de Whitman ejerció una influencia notable en la del poeta zamorano, incluso existen semejanzas en las carreras poéticas de ambos. Por eso, León Felipe comulga de un modo íntimo con *Song of Myself*, y de ahí que utilice su traducción para canalizar sus ideas republicanas y su visión liberal y romántica del mundo. Su identificación con los valores que el poema transmite justifica una labor comprometida en ese aspecto y la supeditación del rigor formal. El análisis muestra, a través de ejemplos tomados del poema, cómo sacrifica esa precisión en aras de un texto vital e impactante, rehuyendo el papel de mediador, para constituirse como portavoz y llegar al lector desde un poema que hace propio. Además, en su libertad para construir nuevas imágenes y ambientes, busca el lucimiento personal y la belleza: se convierte en protagonista, se exhibe.

El capítulo de Sergio Martín Jiménez supone la exhumación literaria de Manuel Angelón (1831–1889) mediante el análisis de su ambiciosa novela *Los misterios del pueblo español* durante veinte siglos (1858–1859) clasificada erróneamente por parte de la crítica y olvidada, a pesar de que Angelón mejora el modelo en el cual se fundamenta para presentarnos su narración. *Los misterios del pueblo español* se erigen como una singular aportación a la denominada serie de los “misterios”, iniciada por Eugène Sue con *Les Mystères de Paris* y compuesta por numerosas novelas que hermanan la crítica social y el folletín mediante diferentes patrones narrativos e ideológicos. En los *Misterios* que nos ocupan, Angelón se desnuda ante el público lector enarbolando su isabelismo —no olvidemos, nos advierte Martín Jiménez, que dos años después dedica una laudatoria biografía a Isabel II—. Se adentra así en la historia del siglo XIX como punto de partida para revelarnos la verdadera identidad del pueblo español: desde la historia contemporánea —Primera Guerra Carlista— presenta episodios de la historia pasada —desde Viriato hasta la Independencia española— que evidencian cómo España ha sido víctima del absolutismo durante veinte siglos de sangre. El autor deja una marcada impronta ideológica y tiñe de un progresismo moderado las reflexiones y excursos del narrador que vertebra la novela; ideología que asimismo se ve reflejada en la evolución del pensamiento de los protagonistas, quienes acaban abrazando la causa isabelina, distintamente al mismo Angelón, que, años después, abandonará su ferviente isabelismo para girar de manera irrevocable hacia el republicanismo catalán de derechas.

Con la llegada del naturalismo, el tema de la prostitución impacta contundentemente en la materia narrativa, convirtiéndose en una verdadera manía literaria, que determina, además, un estilo propio que identifica las novelas de temática prostibularia por encima de otro tipo de creaciones. La adopción de las teorías zolescas por parte de un grupo de escritores supone la ramificación del naturalismo español, surgiendo de esta manera el llamado naturalismo radical o de barricada, del que Eduardo López Bago se erige como adalid. María José González Dávila analiza en su capítulo la novela *La Prostituta* (1884), descendiente natural de la *Naná* zolesca, y muestra cómo se establecería pronto como modelo de creación para el naturalismo

radical, e inaugura el modelo de la novela–médico social de temática prostibularia. Su publicación e incautación, nos cuenta González Dávila, provocan un aluvión de críticas sobre la obra, a favor y en contra de la misma, en las cuales se discute la moralidad o inmoralidad de su título, su contenido y su finalidad. La atención que desde el naturalismo se presta a la sexualidad se centra en la degeneración de ésta en la sociedad contemporánea; la degradación de los personajes femeninos en *La Prostituta* y en otras novelas con hetairas como protagonistas responde a la inquietud del naturalismo radical por presentar la prostitución como el sumidero de una sociedad con dos caras, en contra de la extendida opinión de la sociedad burguesa finisecular, que se mantenía en la creencia agustiniana de que señala prostitución era un mal necesario.

Finalmente, José Manuel Alonso Feito en su capítulo titulado “Anticlericalismo exaltado en la España de la Restauración. El caso de «El Motín»” explica cómo durante todo el siglo XVIII y XIX se van sucediendo de forma regular una serie de publicaciones periódicas en las que uno de los principales objetos de crítica es el papel del clero y, por extensión, de la Santa Inquisición, en la sociedad española. Alonso Feito centra su estudio en los textos periodísticos de las publicaciones «El Censor», «La Abeja Española» y «El Motín» por su valor como documentos históricos de primera mano y por sus rasgos peculiares en cuanto a estilo y modalidades comunicativas (relación directa con el lector–modelo y empleo de las funciones apelativa y emotiva del lenguaje). El trabajo toma en consideración las tres revistas citadas porque abarcan un espacio de tiempo (de 1781 a 1881) que nos puede ayudar a entender la evolución de ciertas ideologías y la posición de determinados grupos sociales, especialmente de la burguesía, ante los estamentos eclesiásticos. No hay que olvidar, advierte el investigador, que la actitud anticlerical de los redactores y colaboradores de las revistas examinadas tuvo para ellos consecuencias dramáticas: muchos sufrieron la prisión y una vida difícil a causa de la defensa a través de la pluma de ideas no fácilmente digeribles para los que detentaban el poder en aquellos convulsos años.

Como se puede comprobar el volumen además de contemplar una diversidad de ejes temáticos, ofrece a la comunidad investigadora

nuevas obras, hasta ahora poco atendidas por la crítica más ortodoxa, en las que los participantes vierten sus novedosas y valientes interpretaciones.







Parte I  
Literatura medieval



## La voz disidente de las Trobairitz

Antonia Víñez Sánchez, Universidad de Cádiz

*A Saturnina Alzaga, maestra en los años 40*

«¡Ay qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero!»

Federico García Lorca

Durante los siglos XII y XIII en el mediodía de las Galias se produce un fenómeno poético de gran envergadura que ha dado en llamarse “lírica cortés”, integrado por los llamados trovadores y por más de una veintena de trobairitz (mujeres que trovan o trovadoras). Es difícil precisar la cifra exacta, pues algunos textos son anónimos.

Un paseo por la literatura crítica nos refleja las oscilaciones por las diversas problemáticas que plantean este conjunto de textos y poetas, que se ha visto renegado al olvido durante décadas, en aras de un prejuicio negativo, para sobresalir desde la década de los ochenta en aras del prejuicio positivo.

La denominación “Trobairitz”, comúnmente aceptada, no responde, sin embargo, a una conciencia de grupo homogéneo, ya que no es empleada por las mismas protagonistas, sino más tarde en *Flamenca*, roman occitano de la segunda mitad del siglo XIII<sup>1</sup>, en el que el papel

---

<sup>1</sup> Acerca de la denominación, v. MARIRI MARTINENGO, *Las trovadoras, poetisas del amor cortés*, horas y Horas, Madrid 1997, p. 34 [1], quien remite a ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991, pp. 5–6. La primera mención del término en el roman de *Flamenca*, verso 4577. Cf. ANTONI ROSSELL, *El Román de Flamenca. Novela occitana del siglo XIII*, Ediciones Arlequin, Guadalajara 2012, p. 230.

reivindicativo de la mujer por boca de su protagonista ha sido puesto de manifiesto en numerosos trabajos <sup>2</sup>.

Los trescientos sesenta trovadores integrantes de la escuela lírica cortés, autores de unas dos mil quinientas canciones, pueden pertenecer a dos categorías —como señala Martín de Riquer— según su carácter profesional, actuando en la corte como un funcionario (como es el caso de Guiraut de Bornelh) o cultivando el arte de trovar como «un adorno o un arma.» <sup>3</sup> Parece que hay acuerdo en considerar que las *trobairitz* pertenecen a este segundo grupo por la caracterización social con que son calificadas en las *Vidas*.

Sin embargo, en la actualidad no conocemos a todos los trovadores de un modo homogéneo. El número de datos biográficos aumenta en función de la situación social a que se adscriben y, en consecuencia, si abordamos figuras pertenecientes a un grado de nobleza estimable o superior, las dificultades se disipan considerablemente en comparación a otros compositores cuya adscripción social es más dudosa o, sencillamente, menos relevante. Si bien la documentación y el material procedente de crónicas, documentos y libros de linajes suelen constituir una base importante de apoyo para la delimitación cronológica de algunos trovadores, no es menos cierto que la primera fuente la constituyen precisamente los propios textos literarios y las *Vidas* que los encabezan <sup>4</sup> en los cancioneros donde se conservan.

---

<sup>2</sup> Más recientemente por JAIME CORVASÍ CARBONERO, que la define como “Roman de mujer” en el prólogo a su edición, *El Roman de Flamenca*, Universidad de Murcia, Murcia, 2010, p. 37: «Como podemos comprobar, Flamenca adopta en el *roman* un papel reivindicativo, donde sus sentimientos y evolución como personaje social (no sólo literario) son tenidos en cuenta» (p. 43).

<sup>3</sup> MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. I, Ariel, Barcelona 1983, p. 23. La obra de RIQUER consta de tres volúmenes, por lo que se irá señalando el volumen correspondiente según la cita que utilizemos.

<sup>4</sup> El primer trabajo de conjunto lo debemos a CAMILLE CHABANEAU, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, Toulouse 1885, quien ya apuntó que muy probablemente el autor de algunas fuera el trovador Uc de Sant Circ, que se autotitula en las de Bernart de Ventadorn y Savaric de Mauleon, p. 3. Además, JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER HERMAN SCHUTZ e IRÉNÉE-MARCEL CLUZEL, *Biographies des troubadours*, Nizet, Paris 1973; GUIDO FAVATI, *Le biografie trovadoriche*, Palmaverde, Bologna 1961 y BRUNO PANVINI, *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Olschki, Florencia 1952. Es ya un lugar común recordar que las *vidas* constituyen un valioso documento histórico sobre el que hay que guardar una actitud de cautela.

Las *Vidas* nos transmiten un perfil del trovador y a menudo aparece como encabezamiento de sus obras. Los datos biográficos se mezclan, en un buen número de casos, con explicaciones de las circunstancias que generan un texto o con detalles específicos de algún aspecto del corpus (*razó*). En sí mismas constituyen un género en prosa y, muy probablemente, «el primer intento de historia literaria en lengua romance.»<sup>5</sup>

No deja de ser llamativa la diversidad que presentan en cuanto a la longitud, constituyendo algunas brevísimas pinceladas biográficas frente a otras, auténticas narraciones novelizadas en las que se mezcla realidad y ficción, como la de Jaufré Rudel<sup>6</sup>. Entre las del primer tipo se incluyen las *Vidas* de la trobairitz, con alguna excepción, como veremos.

Para un sector de la crítica la brevedad de las vidas y el lenguaje tópico empleado para la presentación de las obras, no responde a su condición femenina, ya que otras trobairitz son objeto de mayor atención por parte de sus “biógrafos”, como Maria de Ventadorn o Lombarda<sup>7</sup>. Además, algunas de estas esqueléticas biografías se refieren a trovadores. Tampoco parece tener relación con la relevancia social, aunque la escasez de datos biográficos unido al hecho de que falta documentación relativa a la mayoría de las trovadoras, no permite asegurarlo. Sin embargo, Isabel de Riquer afirma que en las vidas y *razós* referentes a mujeres no se observa el esmero con que se plantean los comentarios a los trovadores: apunta la escuálida variedad de matices en la descripción social y poética de estas poetisas, «pues todas las trobairitz son iguales: bellas y *ensenhadas* (inteligentes) y no hay comentarios críticos sobre su obra poética.»<sup>8</sup> Acerca de los calificativos tó-

---

<sup>5</sup> MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. 1, cit., pp. 28–29. El esfuerzo de este autor por consolidar el valor de estas pequeñas biografías y comentarios se traduce en dos trabajos de recopilación y divulgación, de gran utilidad: *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1995; y *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, Acanalado, Barcelona 2004. En sus introducciones afirma que *Vidas* y *Razós* «inauguran la narrativa breve románica» (pp. XXVI y 29 respectivamente).

<sup>6</sup> ID., *Vidas y retratos*, cit., pp. 8–11.

<sup>7</sup> Cfr. nota 29 y 30 de este mismo trabajo.

<sup>8</sup> ISABEL DE RIQUER, “Las trobairitz provenzales en el fin de siglo”, en «Lectora», 1997, p. 35; y “*Tota dona val mays can letr’apren: las trobairitz*”, en ANGELS CARABÍ Y MARTA SEGARRA (eds.), *Mujeres y Literatura*, PPU, Barcelona 1994, p. 24.

picos de las vidas y razós así como de los aspectos derivados de las descripciones físicas que podemos ver de algunas de ellas en las miniaturas conservadas, hablaré más tarde con más detenimiento.

Antes, es preciso señalar la oscilación de números al determinar la nómina de trobairitz. Peter Dronke establece en veinte el número de poetas, señalando que ni la recopilación de Oskar Schultz–Gora (1888) ni la de Meg Bogin (1976) “son completamente exhaustivas”<sup>9</sup>. Tampoco Jules Véran y posteriormente Pierre Bec<sup>10</sup> ofrecen la nómina al completo. Debemos a Angelica Rieger el trabajo más concienzudo en la determinación de autoras y corpus, que establece un total de veinte trobairitz (más diecisiete nombres de trovadoras de las que no se han conservado textos), 46 composiciones que implican la autoría de una trovadora<sup>11</sup>, de las que 24 son anónimas. Mariri Martinengo repite esta nómina, y traslada seis textos anónimos<sup>12</sup>.

Las poetas son: Na Tibors de Sarenom, nacida hacia 1130, con un solo texto de nueve versos (incompleto), incluido en su vida; La Comtessa (¿Beatriz?) de Dia, con problemas en su datación e identificación sobre los que volveremos luego, de la que se nos han transmitido cuatro cansós; Almuc de Castelnou e Iseut de Capion, que producen a comienzos del siglo XIII y comparten una tensó de dos coblas. De ellas

---

<sup>9</sup> OSKAR SCHULTZ–GORA, *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig, 1888. Reimpresión Slatkine, Ginebra 1975. MEG BOGIN, *The Women Troubadours*, Paddington Press, Nueva York–Londres 1976. Citamos de la traducción al catalán de MONTERRAT ABELLÓ, *Les Trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*, laSal, Barcelona 1983.

El trabajo del alemán edita, además de los textos, las vidas y razós. Su valor filológico siempre es puesto de relieve. En cuanto a MEG BOGIN, es unánime el reconocimiento por haber impulsado los estudios de las trobairitz.

La cita en PETER DRONKE, *Las escritoras de la Edad Media*, Crítica, Barcelona 1995, pp. 142 y 390 [45].

<sup>10</sup> JULES VÉRAN, *Les poéesses provençales du moyen âge et de nos jours*, Librairie Aristide Quillet, París 1946. PIERRE BEC, “‘Trobairitz’ et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge”, en «Cahiers de Civilisation Médiévale», n. 22, 1979, pp. 235–262. Su lista también es incompleta. Proporciona dieciocho nombres de trobairitz, p. 236 [6]. Del mismo: *Chants d’amour des femmes troubadours. Trobairitz et ‘chansons de femme’*, Stock, París 1995. Su edición traslada 34 textos de la de RIEGER. Se trata de una antología que excluye algunas tensós y el sirventés de Gormonda.

<sup>11</sup> Si bien las voces femeninas fueron muchas más, como afirma RIEGER, *op. cit.*, pp. 93 y ss. La autora va más allá considerando la participación de mujeres trovadoras en tensós atribuidas solo a trovadores.

<sup>12</sup> MARIRI MARTINENGO, *op. cit.*, pp. 48–51. Se trata de una recopilación de difusión basada en el compendio de ANGELICA RIEGER.

no nos han llegado vidas, pero sí una razón que precede a cada cōbla conservada <sup>13</sup>; Azalais de Porcairagues cuya producción se sitúa hacia 1175 y con un solo texto conservado; María de Ventadorn (cuya última aparición se produce en un documento de 1221), fue una gran mīdons, esposa de Eble v y mecenas de trovadores en su corte. Es autora de una tensō junto al trovador Gui d'Ussel; Alamanda comparte una tensō junto al trovador Giraut de Bornelh, por lo que se sitúa en la segunda mitad del siglo XII; La Contessa de Proensa, de la que se nos conserva una tensō y con problemas en su identificación, aunque probablemente se trate de Garsenda, esposa de Alfonso II de Provenza <sup>14</sup>, por lo que puede situarse entre los años 1168 y 1220; Ysabella es autora de una tensō junto al trovador Elias Cairel, por lo que puede situarse su nacimiento a finales del siglo XII; Lombarda es autora de una tensō junto al trovador Bernard Arnaut. El texto, anterior a 1217 y perteneciente al *trobar clus*, es de una gran complejidad estilística y conceptual; de Castelloza, situada en la primera mitad del siglo XIII, se nos han transmitido tres cansōs que expresan los conceptos amorosos con gran originalidad y atrevimiento; Clara d'Anduza puede situarse en la primera mitad del siglo XIII y es protagonista de una intensa historia de amor con el trovador —y probable autor de las vida— Uc de Sant Circ (1200–1263). De ella solo nos ha llegado una cansō de desamor; a Azalais de Altier, se la ha considerado mediadora en una pelea entre los poetas anteriores —a raíz de una traición de Uc— por el *Salut d'Amor* que se nos ha conservado, en la que pide a una dama (sin identificar) que perdone a su amado; Guillelma de Rosers es autora de una tensō sobre ética amorosa junto al conocido trovador Lanfranc Cigala, datado entre 1235 y 1257 <sup>15</sup>; Bieiris de Romans, probablemente en la primera mitad del siglo XIII, compone una discutida cansō dirigida a una dama; de Gormonda de Monpeslier solo se nos ha conservado un sirventés que es un seguir de un texto anterior de Gui-

---

<sup>13</sup> Puede que se trate de Almodis de Caseneuve y que Iseut procediera de una población llamada Les Chapelins, topónimo que puede tener relación con Capio, cf. MEG BOGIN, *op. cit.*, p. 85. La autora las sitúa en el siglo XII, p. 87.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 94–95.

<sup>15</sup> Y no en 1278, como ha señalado su editor FRANCESCO BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Florencia 1954, pp. 15–21.



llem Figueira (...1215–1240...) contra la iglesia romana <sup>16</sup>, y constituye el único ejemplo de texto con temática histórica de todo el corpus de trovadoras <sup>17</sup>; Alaisina, Yselda y Carena, sobre las que no conocemos dato alguno, son autoras de una tensó en la que las dos primeras piden consejo a la tercera, que parece tener más experiencia acerca del matrimonio y la maternidad, de la que llegan a burlarse, constituyendo un texto insólito, en ese sentido; una trobairitz llamada Bona Domna compone una tensó con el trovador Pistoleta, que había estado en la corte de Ebles V y, por tanto, habría conocido a la trobairitz María de Ventadorn <sup>18</sup>; La Genovesa, por último, es la denominación de la trobairitz que compone una tensó junto a Raimbaut de Vaqueiras, uno de los poetas de la escuela más singulares y con mayor número de registros tanto lingüísticos como temáticos. Como muestra de la relación de este trovador con Italia, esta tensó, en la que el poeta se expresa en provenzal y la trobairitz en genovés, datado hacia el año 1190 <sup>19</sup>, es uno de los testimonios literarios más antiguos de la lengua italiana <sup>20</sup>. A esta nómina, hemos de añadir los textos anónimos <sup>21</sup>.

Por otro lado, los géneros cultivados son la tensó y otras modalidades de debate (26) y la cansó (12), preferentemente; la primera, bien entre dos mujeres, o entre mujer–hombre. A un interlocutor masculino —trovador conocido por lo general— son atribuidos trece textos compartidos con una interlocutora anónima. Se conservan, además, tres coblas, un *salut d'amor* y tres sirventeses. Podemos considerar —desde un punto de vista flexible— el texto de Azalais de Porcairagues un

---

<sup>16</sup> El texto del trovador, de marcado carácter anticlerical, lo que le ha vinculado al movimiento cátaro, fue escrito entre 1227 y 1229. El texto de la trobairitz, que repite el esquema métrico del texto–base, es una respuesta en defensa de la iglesia “pero de muy escaso valor literario”, según MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. III, cit., pp. 1270–1272.

<sup>17</sup> Es la razón que esgrime MEG BOGIN además del supuesto “desinterés” del tema para un lector moderno, pp. 13–14 [2].

<sup>18</sup> Pistoleta fue en primer lugar juglar de Arnaut de Maruell y, posteriormente, hacia 1205, se hace trovador. Otra tensó con Blacatz le sitúa en el año 1228. Puede verse en MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. II, cit., pp. 1164–1166.

<sup>19</sup> JOSEPH LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Mouton, La Haya 1964, pp. 98–104.

<sup>20</sup> MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. II, cit., p. 816.

<sup>21</sup> MARIRÌ MARTINENGO traslada seis de estos textos, más dos fragmentos cuya atribución debemos a RIEGER, pp. 128–149.

planto, por la referencia tan explícita a la muerte física del enamorado<sup>22</sup>.

Un repaso por todas las vidas nos da indicio de la escasa atención a la poesía de mujeres en el periodo del desarrollo de la escuela cortés: Solo seis trobairitz poseen vida. De ellas, solo una, Maria de Ventadorn, es presentada con algo más de extensión, aunque realmente se trata de una mezcla entre vida y razón. El resto son: Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Lombarda y Tibors.

A esta información hay que añadir la razón que acompaña a algunos poemas<sup>23</sup>, así sucede con la que sigue a la composición de Almuc de Castelnou e Iseut de Capion, cuyo texto es el siguiente:

*N'Isez de Capiu si preget ma dompna Almuc de Castelnou q'ela perdones a 'N Gigo de Tornen, q'era sos cavaliers et avia faich vas ella gran faillimen e non s'en pentia ni non demandava perdón: (...) E ma dompna N'Almueis, la cals volia ben a 'N Gigo de torna, si era mout dolenta, car el non demandava perdón del faillimen; e respondet a ma dompna N'Isez si com diç aqesta cobla.* (Iseut de Capió pidió a mi señora Almuc de Castelnou que perdonara a Gui de Tornon, que era su caballero y había cometido una gran falta con ella y no se arrepentía ni pedía perdón (sigue una cobla, único texto conservado de esta autora). Y mi señora Almueis, que quería bien a Gui de Tornon, estaba muy dolida porque no le pedía perdón de la falta, y respondió a mi señora Iseut como dice esta cobla (sigue la única cobla conservada de la trovadora)).<sup>24</sup>

Hemos de incluir también la mención de Clara d'Anduza en una extensa razón del poema "*Anc mais non vi temps ni sazo*", de su enamorado Uc de Sant Circ, lo que permite situarla cronológicamente, ya que la obra del trovador se sitúa entre 1217 y 1257<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> «Celui perdiei c'a ma vida,/e'n serai toz jornz marrida!» («Perdí a aquel que tiene mi vida, por lo que siempre estaré compungida»). Traducción de MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. I, p. 462. El texto en AIMO SAKARI, cfr. nota 36 de este mismo trabajo.

<sup>23</sup> Sin olvidarnos de las "trobairitz sin texto", denominación de RIEGER para un conjunto de de poetas referidas en las vidas de otros trovadores y de las que no se ha conservado obra poética alguna.

<sup>24</sup> MARTÍN DE RIQUER la incluye en sus *Vidas y retratos*, p. 223. Para BOGIN, la razón es "inútil", p. 85.

La razón menciona al amante de la primera, Gigo de Tornen, sobre cuya identidad ha especulado VÉRAN, pp. 71–2 y, anteriormente, CHABANEAU, p. 74 [3].

<sup>25</sup> Sobre la identidad de Clara de Anduza, cf. ALFRED JEANROY y JEAN-JACQUES SALVERDA DE GRAVE, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Édouard Privat, Toulouse 1913, pp. XXVI–XXVII

En cuanto a las Vidas de las trobairitz, las trasladamos aquí:

AZALAIS DE PORCAIRAGUES: «*N'Azalais de Porcarages si fo de l'encontrada de Monpeslier, gentils domna et enseignada. Et enamoret se d'En Gui Guerrejat, qu'era fraire d'En Guillem de Monpeslier. E la domna si sabia trobar, e fez de lui mantas bonas cansos*» («Azalais de Porcairagues fue de la comarca de Montpellier, dama gentil y cultivada. Y se enamoró de Gui Guerrejat, que era hermano de Guilhem de Montpellier. Y la dama sabía trovar, e hizo sobre él muchas buenas canciones») <sup>26</sup>.

CASTELLOZA: «*Na Castelloza si fo d'Alvergne, gentils domna, moillier del Turc de Mairona. Et ama N'Arman de Breon e fez de lui sas cansos. Et era domna mout gaia e mout enseignada e mout bella. Et aquí son escriptas de las soas cansos*» («Castelloza fue de Alvernia, gentil dama, esposa de Turc de Mairona. Y amó a Arman de Breon y le dedicó sus canciones. Y era dama muy alegre, muy instruida y muy hermosa. Y aquí están escritas sus canciones») <sup>27</sup>.

COMTESSA (¿BEATRIZ?) DE DIA: «*La comtessa de Dia si fo moiller d'En Guillem de Peitieux, bella domna e bona. Et enamoret se d'En Rambaut d'Aurenga, e fez de lui mantas bonas cansos*» («La Comtesa de Dia fue esposa de Guilhem de Peitieu, hermosa y buena dama. Y se enamoró de Raimbaut d'Aurenga, y le dedicó muchas buenas canciones») <sup>28</sup>.

LOMBARDA: «*Na Lonbarda si fo una dona de Tolosa, gentil e bella et avinens de la persona et insegnada. E sabia bien trobar e fazia bellas coblas et amorosas. Don Bernartz N'Arnautz, fraire del comte d'Armanhac, ausi contar de le bontaz e del valor de le; e venc s'en a Tolosa per le veser. Et estet con ella de gran desmestegesa et inqueri la d'amor, e fo molt son amic. E fez aquestas coblas de le, e mandet le ad esa, al seu alberg; e pois montet a caval ses le vezer, e si s'en anet in sua tera*» («Lombarda fue una dama de Tolosa, gentil, hermosa,

---

(donde traduce el texto de la razón); especula sobre la autenticidad del contenido de la misma, considerando muy probable la relación entre ambos, p. XXVIII–XXIX. El texto de la razón, transmitida únicamente por P, pp. 148–9. Traducción castellana por MARTÍN DE RIQUER, *Vidas y retratos*, pp. 124–6.

<sup>26</sup> JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER HERMAN SCHUTZ, y IRÉNÉE–MARCEL CLUZEL, *op. cit.*, p. 341. La traducción de MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. I, cit., p. 459.

<sup>27</sup> Ivi, p. 333. La traducción de Ivi, *Los trovadores*, vol. III, cit. p. 1327.

<sup>28</sup> Ivi, p. 445. La traducción de Ivi, *Los trovadores*, vol. II, cit., p. 793.

agradable en la persona e instruida. Y sabía trovar bien y hacía bellas y amorosas coplas. Cuando Bernart Arnaut, hermano del conde de Armanhac, oyó contar de su bondad y de su valor, fue a Tolosa para verla. Y estuvo con ella con gran familiaridad, la requirió de amor y fue su gran amigo. E hizo estas coplas sobre ella y se las envió a su casa; y luego montó a caballo sin verla, y se fue a su tierra»). Y continúa la razón del poema: «Na Lonbarda se fes gran meraveilla, qant ella ausi contar qe Bernartz N'Arnautz s'en era andat ses le vezer, e mandet le aquestas coblas» («Lombarda se admiró mucho cuando oyó contar que Bernart Arnaut se había ido sin verla, y le envió estas coplas») <sup>29</sup>.

MARIA DE VENTADORN: «*Ben avetz auzit de ma dompna Maria de Ventedorn com ella fo la plus preziada dompna qe anc tos en Lemozin, et aquela qe plus fetz de be e plus se gardet de mal. E totas vetz l'ajudet sos senz, e follors no ill fetz far follia. Et onret la Deus de bel plazen cors avinen, ses maestria*» («Ya habéis oído que mi señora Maria de Ventadorn fue la más famosa dama que jamás hubo en el Lemosín, y la que hizo más bien y más se preservó del mal. Y siempre ayudó el juicio, y la necedad no le hizo hacer necedades. Dios la dotó de un bello y agradable cuerpo gracioso, sin artificios») <sup>30</sup>. El resto de la vida, de gran extensión, es una razón del debate compuesto entre la trobairitz y el poeta Gui d'Ussel, que había dejado de escribir al ser rechazado por su dama.

TIBORS: «*Na Tibors si era una dompna de Proensa, d'un castel d'En Blancatz qe a nom Sarenom. Cortesa fo et enseignada, avinens e fort maïstra; e saup trovar. E fo enamorada e fort amada per amor, e per totz los bons homes d'aqela encontrada fort honrada, e per totas las valens dompnas mout tensuda e mout obeida. E fetz aquestas coblas e mandet las al seu amador*» («Tibors era una dama de Provenza, de un castillo de Blacatz que se llama Sarenom. Cortés fue e instruida, amable y muy docta, y supo trovar. Y fue enamorada y muy amada por amor, y muy honrada por todos los hombres principales de aquella

<sup>29</sup> Ivi, p. 416–417. La traducción de ID., *Vidas y retratos*, pp. 218–9.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 212–213. La traducción de Ivi, pp. 103–104 y 101.

comarca, y muy temida y obedecida por todas las damas importantes. E hizo estas coplas y las envió a su amador») <sup>31</sup>.

A pesar de que la información que se transmite en las vidas posee un marcado carácter tópicico, no se destacan los mismos rasgos y cualidades en todas las trobairitz. En el texto de las vidas se indica la procedencia geográfica de todas. También de cuatro de ellas se dice que son “instruidas”. La educación de la mujer en el Medievo es un tema complejo, como ya afirmó Eileen Power. Los tratados didácticos arrojan luz sobre los modos de educación tanto en las escuelas conventuales, como en las urbanas o dentro del mismo señorío, en la corte:

Su objetivo —dice la autora— era el de preparar a las damas para que brillaran en la sociedad. Están, por lo tanto, llenos de normas para jugar el juego del amor cortés, son de tono muy frívolo y contienen instrucciones mínimas relativas al cuidado de la persona y el comportamiento, muchas de ellas modeladas según *El arte de amar* de Ovidio”

Si bien, «la mayor parte de lo que sabemos acerca de los niveles de alfabetismo e intelectuales de las mujeres se basa, fundamentalmente, en suposiciones.» <sup>32</sup>

Ese estatus nobiliario es puesto de relieve como manifiesta el tratamiento “domna” (señora), que aparece en todas, a excepción de La Comtessa de Dia, cuyo título va implícito, a pesar de las dificultades de identificación de esta trobairitz en concreto <sup>33</sup>. A la calificación so-

<sup>31</sup> Ivi, pp. 498–499. La traducción de Ivi, p. 267.

<sup>32</sup> EILEEN POWER, *Mujeres medievales*, Ediciones Encuentro, Madrid 1979, pp. 96 y 106–107. Acerca de los tratados para mujeres, puede verse también MARGARET WADE LABARGE, *La mujer en la Edad Media*, Nerea, Madrid 1989, 2ª ed., pp. 61–67.

<sup>33</sup> La condesa se había casado con Guillermo I de Poitiers, conde de Valentinois, cuyo feudo se sitúa en el enclave del mediodía francés, cerca de Dia, en el departamento de Drôme, en la región del Delfinado en Provenza. Se sabe que Guillermo casó con Beatriz, hija de Guigues IV y que vivió por los años de 1163 a 1189 con toda seguridad. El principal problema se plantea cuando sabemos que Guillermo no fue conde de Dia, de ahí que la denominación de la condesa no halle una solución aparentemente lógica. Señala Pattison la posibilidad de que la verdadera condesa de Dia, llamada Isoarda, que habitaba cerca de Aurenga, pudiera haber tenido como amante a Raimbaut IV d'Aurenga, sobrino del trovador y fallecido en 1218. Para Pattison, inclusive, puede que fuese verdadero autor de algunas composiciones atribuidas a su tío. Acepta MARTÍN DE RIQUER que se trata de una hipótesis más que no invalida la posibilidad de que nuestra Comtessa de Dia fuese Beatriz y nuestro Raimbaut, el de Aurenga. Cf. WALTER THOMAS PATTISON, *The life and Works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minnesota Archive Editions, Minneapolis 1952, pp. 27–30. El resumen de la problemática identi-

cial se añade la tónica descripción de algunas cualidades por medio de epítetos encomiásticos, que indican la alta consideración de estas damas no solo para el biógrafo, sino para el resto de los colegas con los que comparten las composiciones muchas de ellas. La belleza, la gentileza, la cortesía y el decoro en el comportamiento con que se describen van acordes con el retrato arquetípico que de las *midons* obtenemos por las fuentes masculinas. El elogio se intensifica en el caso de Maria de Ventadorn, con un trato marcadamente laudatorio, con intención de poner de manifiesto su gran papel como mecenas de trovadores: más allá de ser la “gentil domna” es la *la plus preziada dompna*, en un escalón superior. Y si del conjunto se destaca la belleza, como concepto genérico, de esta trobairitz se destaca el conjunto físico del cuerpo, resaltando de esta forma su presencia, de forma similar a la dama cantada por Jaufré Rudel en “*Quan lo rossinhols el folhos*”: «que l cors a gras, delgat e gen». <sup>34</sup>

En cinco casos se mencionan los nombres de los enamorados (de Tibors solo conocemos el senhal con que se dirige a éste, “Bel dous amics”). Acerca de Gui Guerrejat, a quien dirige Azalais de Porcaira-gues su composición, Bogin ha especulado que podría tratarse del quinto hijo de Guilhem VI de Montpellier, que muere en 1177 <sup>35</sup>. La mención de Aurenga en la cansó (estrofa VI) y la referencia a la pérdida del amado ha permitido conjeturar la identificación de éste como el trovador Raimbaut d’Aurenga, que dedicó a la trovadora varias composiciones refiriéndose a ella con la señal de “Belh Joglar” o “Joglar” a solas <sup>36</sup>. Raimbaut, trovador perfectamente localizado en el espacio y

---

ficación en MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. II, cit., pp. 791–793; en JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER HERMAN SCHUTZ, y IRÉNÉE-MARCEL CLUZEL, *op. cit.*, pp. 445–446; asimismo en ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ, “La sinceridad poética de la Comtessa de Dia”, en JUAN CARLOS SUÁREZ VILLEGAS, IRENE LIBEIRA VAYÁ y BELÉN ZURBANO BERENGUER, (eds.), *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*, vol. I, Mad S.L., Sevilla 2012, pp. 374–382.

<sup>34</sup> Para el texto, *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, edición crítica con introducción, nota y glosario de GIORGIO CHIARINI, Japadre editore, L’Aquila 1985, pp. 114–116.

<sup>35</sup> MEG BOGIN, *op. cit.*, p. 89.

<sup>36</sup> AIMO SAKARI, “Azalais de Porcaira-gues, le Joglar de Raimbaut d’Orange”, en «Neuphilologische Mitteilungen. Bulletin de la société Néophilologique de Helsinki», n. 50 [reimpresión, en Amsterdam 1968], pp. 23–43, 56–87 y 174–198; del mismo, “À propos d’Azalais de Porcaira-gues”, en *Mélanges de Philologie Romane à Jean Boutière*, vol. I, Soledí, Liège 1971, pp. 517–528.

en el tiempo, parece ser el segundo amado de la poeta; amor, por lo demás, reconocidamente correspondido. Está documentado en 1147 (Pattison, su principal biógrafo y editor lo supone nacido en 1144) y conocemos la fecha de su muerte, en 1173, sin haberse casado y sin descendencia legítima, a tenor de lo que cuenta su testamento<sup>37</sup>. En consecuencia, parece que la trobairitz añade la estrofa VI tras la muerte de Raimbaut.

Por otro lado, este mismo trovador es compartido por La Comtessa de Dia, con toda probabilidad —y por razones de intertextualidad— autora asimismo de la tensó “*Amics, en gran cossirier*” que en los tres manuscritos que la transmiten solo dan como autor al trovador<sup>38</sup>.

Castelloza dirige sus canciones a Arman de Breon —al que se refiere en una de ellas con el senhal “Bels Noms”<sup>39</sup>—, del que no se sabe nada, aunque el linaje de Breon está documentado. Se menciona a su marido, Turc de Mairona<sup>40</sup>, apodado así por su agresividad guerrera y señor del castillo de Meyronne (Haute-Loire), que aparece en un sirventés de finales del siglo XII o principios del XIII. Sus tres cansós conservadas (una cuarta cansó es de atribución dudosa<sup>41</sup>), dejan traslucir una personalidad nada convencional.

Lombarda intercambia coblas —en una intrincada tensó perteneciente al *trovar clus*— con Bernart Arnaut, conde de Armanhac entre 1219 y 1226<sup>42</sup>. En el texto, el trovador se refiere a un tercer amante, al que califica de “vila” (villano), con el tratamiento —sin duda irónico— de “Segner Jordan”<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> Seguimos a WALTER THOMAS PATTISON, *op. cit.*, pp. 10 y ss. Reproduce el testamento en la página 218.

<sup>38</sup> Algunos autores piensan que podría tratarse de una tensó fingida, MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. I, cit., p. 452. Para PATTISON la intervención de la trobairitz es clara, *op. cit.*, p. 30.

<sup>39</sup> Se trata de *Ja de chantar non degr'aver talan*, OSKAR SCHULTZ-GORA, *op. cit.*, p. 23.

<sup>40</sup> Solo se mencionan los esposos de esta trobairitz y de La Comtessa de Dia, aunque el tratamiento de “domna” se refiere a mujeres casadas.

<sup>41</sup> El problema de la atribución de la cansó anónima “*Per joi que d'amor m'avegna*”, en MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. III, cit., p. 1325.

<sup>42</sup> MEG BOGIN, *op. cit.*, pp. 99–100. Sobre el apodo de esta dama también se ha especulado: algunos han considerado su procedencia italiana; para VÉRAN, la trobairitz procedía de una familia de banqueros.

<sup>43</sup> El texto, plagado de juegos de palabras ingeniosos hasta el extremo, parece apuntar un triángulo amoroso. Su sentido, oscuro sin duda, lo convierte en el único ejemplo de dominio de este estilo del trovar en la poesía de mujeres en la escuela cortés. Las aparentes incon-

Por último, Maria de Ventadorn ama a un caballero, conde de la Marche, llamado Uc Lo Brun<sup>44</sup>. Una discusión de enamorados es el detonante del *partimen* con el trovador Gui d'Ussel que *la lauzava en totas sas cansos*. No hay apenas noticias de esta trobairitz fuera del marco de su actividad en la corte como mecenas de trovadores. Su texto representa un pulso al amor cortés y una intensa reflexión crítica acerca de los comportamientos femenino y masculino.

Son, por tanto, damas nobles e instruidas. En cuanto a la valoración de sus poesías, aclaramos que solo dos —La Comtessa de Dia y Azalais de Porcairagues— son evaluadas como buenas trovadoras ya que hacen “mantas bonas cansos”, expresión que se repite en la vida de ambas. De Tibors se dice que “saup trobar” y de Lombarda que “fazia bellas coblas et amorosas”. De Castelloza, la única “muy alegre” y “muy bella” solo se mencionan “las soas cansos”, sin calificación.

Otro de los aspectos que nos ayudan a un mayor y mejor acercamiento a estas mujeres poetisas medievales es la representación que de ellas hacen los miniaturistas en los cancioneros. El retrato<sup>45</sup>, siempre arquetípico en esta época, resalta, sin embargo matices que es importante observar. Es Angelica Rieger quien analiza de forma exhaustiva y detallada la presencia de estas domnas en una selección de cancioneros iluminados, partiendo de la base de que «ces chansonniers ne nous montrent pas plus le portrait ‘réel’ de une trobairitz ou d’un troubadour et de sa dame que le texte originel (‘Urtext’) de leur poésies, mais plutôt l’image que l’on se faisait d’eux au XIII<sup>e</sup> ou au XIV<sup>e</sup> s.», de modo que nos permite suponer los modelos que representan en la sociedad de su tiempo, yendo más allá de la mera función ornamental que se le supone<sup>46</sup>. Los nueve “manuscritos de trovadores” seleccionados por la autora, muestran una uniformidad estética resultado, muy probablemente, de su procedencia de talleres profesionales, si bien no

---

gruencias empiezan por la contradicción que se genera entre la correspondencia amorosa que la vida afirma —*Et estet con ella de gran desmestegesa et inqueri la d’amor, e fo molt son amic*— y la posterior alusión al amor de loing: «*pois montet a caval ses le vezer*».

<sup>44</sup> VÉRAN data la muerte de la trobairitz en 1219, el mismo año en que muere su caballero, *op. cit.*, p. 137.

<sup>45</sup> Pueden verse en MARTÍN DE RIQUER, *Vidas y retratos*, cit.

<sup>46</sup> ANGELICA RIEGER, “‘Ins e.l cor port, dona, vostra faisso’. Image et imaginaire de la femme à travers de l’enluminure dans les chansonniers des troubadours”, en «Cahiers de civilisation médiévale», vol. XXVIII, n. 4, 1985, pp. 385–415. La cita es de la p. 386.



podemos afirmar que los pintores tuvieran un conocimiento de las vidas a la hora de elaborar el retrato, aunque es de suponer que sí, ya que algunos, al menos, captan algún episodio concreto y singular <sup>47</sup>, apartándose de la convención.

Es siempre destacada la importancia del manuscrito H —copiado en Italia a mediados o finales del siglo XIII <sup>48</sup>— en relación a las *trobairitz*, ya que solo transmite imágenes de éstas, razón por la que ha sido objeto de atención en muchas ocasiones. Si bien las ocho miniaturas que contiene no alcanzan un gran valor artístico, otros aspectos, como la vestimenta, los objetos que portan y la gestualidad con que se representa a las trovadoras pueden aportarnos una información complementaria al texto en sí. Otros manuscritos (I, K, N) también proporcionan retratos de las poetas, aunque es el A, procedente del norte de Italia, el que nos deja “fotogramas” de mayor calidad y alguno excepcional, como el de Castelloza acompañada de su caballero <sup>49</sup>, en posición sentada y cortejándolo, a tenor de lo que dice la apostilla (fol. 168v). También es llamativo que enseñe parte de las pantorrillas y los pies, en actitud desenfadada y relajada. Es el acompañante quien la escucha atentamente, con la mano derecha posada en el *cor* y decorosamente tapado más allá de los pies. Parece haber un intercambio de papeles, asumiendo ella el masculino. Se da una complementariedad de colores entre vestidos y mantos de ambos (azul y rosa) de igual modo que entre las *trobairitz* Almuc e Iseut (verde y azul celeste), que comparten tensó, si bien estas aparecen retratadas independientemente (fols. 45v. y 46). El cancionero A nos deja asimismo la única imagen de La Comtessa de Dia sentada. (fol. 167v.). Solo ella aparece con un manto forrado de armiño en una de las dos imágenes, muy deteriorada, de esta *trobairitz* en el cancionero H (fol. 49v.). También ella aparece con el

---

<sup>47</sup> Es el caso del retrato de Jaufré Rudel sosteniendo en sus brazos a la condesa de Trípoli en I, fol. 121v.

<sup>48</sup> Para RIEGER la datación en el siglo XIV es un error que se sigue repitiendo desde Grützmacher (1863), p. 389. El cancionero, que no parece producto de un taller profesional (cf. CESARE DE LOLLIS, “Appunti dai mss. provenzali Vaticani”, «Revue de langues romanes», vol. XXXIII, 1889, pp. 157–193), pudo ser llevado a cabo —sino en su conjunto— sí al menos en una buena parte por una mujer, RIEGER, “‘Ins e.l cor port, dona, vostra faisso’. Image et imaginaire de la femme à travers de l’enluminure dans les chansonniers des troubadours”, art. cit., p. 390.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 392–393. La imagen reproducida en la figura 1.

cabello rubio, trenzado en una de las imágenes, acorde a la estética medieval de la *domna*: estilizada, de tez clara y cabello rubio, muy alejada de la mujer trabajadora del campo, expuesta a la luz solar.

En relación a los colores de los vestidos de las damas, se da una variedad relativa, destacando el rojo. Así, en *Azalais* (K, fol. 125v.), *Castelloza* (I, fol. 125 y K, 110 v.), *María de Ventadorn* (H, fol. 53) y *Na Tibors* (H, fol. 45). El verde es el color de *Almuc* (H, fol. 46) y *Azalais* (muy oscuro en I, fol. 140). *Lombarda* lleva un vestido dorado (H, fol. 43v.). *La Comtessa de Dia* merece atención particular, ya que al ser la más representada (y la de mayor número de composiciones conservadas) aparece con más registros: sentada y de rosa y azul, como vimos en A, pero también de verde con capa roja (I, fol. 141); rosa con capa roja (K, fol. 126v.), azul con adornos dorados y capa de armiño (en uno de los retratos de H, fol. 49v.) y, finalmente, de rojo con larga trenza rubia —también en A y en la primera imagen de H— y sosteniendo un halcón en su mano <sup>50</sup> izquierda en la segunda imagen (fol. 49v.). Aparece con diadema (I, K), al igual que *Castelloza* (K), única representada con tocado tipo cofia de color blanco decorado con guirnalda (A).

El bastón —más bien un cetro— es un objeto que aparece sostenido en la mano derecha de cinco *trobairitz* en H. *Na Tibors* porta uno de color negro (fol. 45), y el resto —*La Comtessa de Dia*, *María de Ventadorn*, *Lombarda*, y la *trobairitz* anónima (fol. 45) <sup>51</sup>— de color rojo con adornos dorados y una flor de lis de empuñadura en el caso de *Lombarda*. *María de Ventadorn* porta, además, unas ramas en su mano izquierda <sup>52</sup>.

La actitud que presentan suele ser cantando, con una mano alzada y la otra dirigida a un supuesto auditorio. En once ocasiones podemos ver el brazo izquierdo alzado, algunas veces apuntando con el dedo índice de esa mano estirado. Solo en cuatro ocasiones alzan la mano

---

<sup>50</sup> Señal inconfundible de la alta categoría social con que el miniaturista quiso eternizarla, es un atributo raro en la iconografía de estos cancioneros.

<sup>51</sup> Que también aparece en I, K y N.

<sup>52</sup> Para MARTINE JULLIAN, «on peut alors se demander si ce bâton ne symbole pas le printemps et le renouveau de la nature [...]». La fleur de lis symbolise aussi dans l'iconographie le printemps ou l'été», en «*Images de trobairitz*», «*CLIO. Histoire, femmes, sociétés*», n. 25, 2007, p. 175.

derecha. Excepto en los casos ya indicados en que sostienen el cetro, el otro brazo se dirige al supuesto auditorio, con la palma hacia arriba.

Todos estos elementos observados —colores, accesorios, gestualidad— pertenecen sin lugar a dudas a la esfera de la interpretación simbólica y la representación visual que se nos revela por medio de estos retratos, como un conjunto significativo que hemos de descodificar. Nos referimos a la simbología medieval que, como certeramente describe A. Vârvaro, desempeña una función clarificadora, desvelando un lenguaje tan solo aparentemente escondido (esotérico). Hallamos en las obras artísticas medievales un universo de señales «como un código *sui generis* que transmite un mensaje permanente [...]; la realidad está en cierto sentido, como preparada, como ordenada de antemano en vistas a su función significativa». En el mundo medieval las cosas encierran un sentido que es manifestado por medio del símbolo, estableciéndose «un entramado de correspondencias significativas que engloban todo lo real y lo proyectan más allá de sus propios límites.»<sup>53</sup> La cuestión es ahora descifrar, nueve siglos más tarde, ese entramado que, a veces, nos es vedado. Todo un reto.

Los elementos enumerados insisten en la idea de resaltar la dignificación social —vestimenta, elementos decorativos de la misma, colores—, actividad poética —la gestualidad— y la excelencia artística, junto al estatus social, en el caso del cetro. Para Rieger, ese cetro solo de forma hipotética puede considerarse un rasgo de distinción y maestría artística, ya que podría tratarse igualmente de una distinción social del intérprete de alto rango frente al juglar o, por qué no, del “rodillo” en el que apuntaban sus canciones<sup>54</sup>. Sin embargo, el cetro —así lo explica Juan Eduardo Cirlot— puede relacionarse con el “eje del mundo”, y frecuentemente es rematado con una flor de lis, flor heráldica inexistente en la naturaleza, símbolo real desde la antigüedad y atributo del señor en la Edad Media<sup>55</sup>, en la que también es referente de iluminación. Tengamos presente que la flor es, en sí misma, símbolo

---

<sup>53</sup> ALBERTO VÂRVARO, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Ariel, Barcelona 1983, pp. 59–63.

<sup>54</sup> RIEGER, “‘Ins e.l cor port, dona, vostra faisso’. Image et imaginaire de la femme à travers de l’enluminure dans les chansonniers des troubadours”, art. cit., pp. 391–392.

<sup>55</sup> «El cetro prolonga el brazo, es un signo de poder y de autoridad», dicen JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 2007, p. 278.

básico del “centro” (el alma), a cuya significación se añaden los matices de los colores y formas que adquiera. En el caso de Lombarda aparece una flor de lis dorada, color presente en ornamentos de las vestimentas de muchas trobairitz. «El oro simboliza todo lo superior» al igual que el rojo, color predominante de los atavíos, es «pasión, sentimiento, principio vivificador», sin olvidarnos de que entre las correspondencias esenciales el color representante del fuego es el rojo, asociación por la que uno de los tópicos más presentes en toda la lírica de la escuela cortés, el Amor–fuego, se manifiesta de esta forma visual <sup>56</sup>. «El rojo —dice Cirlot— símbolo de la pasión y de la exaltación al grado máximo.»<sup>57</sup> Y en el exhaustivo repaso por la simbología de este color, afirman Chevalier y Gheerbrant que «encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el *eros* libre y triunfante.»<sup>58</sup>

Pero otros aspectos son igualmente interesantes: recordemos que Azalais de Porcairgues aparece con vestido azul muy oscuro en el cancionero I, como ya señalamos más arriba. Este color, así intensificado, “se asimila al negro”, color de luto en la única trobairitz que convierte su único texto conservado <sup>59</sup> en un planto por la muerte del enamorado, Raimbaut d’Aurenga.

El rosa, a veces presente, es color que simboliza los afectos, también la carne y la sensualidad. Por último, el verde, con cierta frecuencia, se relaciona con la vegetación, y es «color de Venus y de la naturaleza» <sup>60</sup>, asociado por lo tanto, al dios Amor de procedencia ovidiana, pilar sobre el que sustenta la teoría de la *fin’amors*.

Esta “realidad profunda” del simbolismo cromático adquiere, de este modo, categoría de lenguaje. El mundo de la simbolización, tan imprescindible en la civilización medieval, nos lleva a considerar la utilidad de estas teorías en aspectos como, por ejemplo, las prendas de intercambio amoroso en la misma escuela occitana, la simbología del mundo épico, el graal, los símbolos de tradición céltica de los *Lais*, el

<sup>56</sup> No escapó a RIEGER que la elección del vestido rojo se lleva a cabo para las damas más nobles, art. cit., p. 392.

<sup>57</sup> En un breve, pero exquisito artículo de prensa, JUAN EDUARDO CIRLOT, “Vestida de rojo”, en «La Vanguardia española», 8 de julio de 1970, p. 11.

<sup>58</sup> JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 889.

<sup>59</sup> Por su *Vida* es evidente que compuso más.

<sup>60</sup> Las citas de JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1988, 7ª ed., pp. 127, 135–141, 205, 279 y 344.

“laurel” petrarquista, la numerología o los colores de los mantos de Beatrice en la *Vita Nuova* y en la *Divina Comedia*. Señala R. Guéron, tan afín a las interpretaciones colectivas –“supraconscientes” las llama él– del símbolo, la curiosa evolución de la amada de Dante en estas obras, del verde al blanco y, por último, el rojo, lo que demuestra el dominio del poeta en materia simbólica y su deuda con la cultura medieval<sup>61</sup>.

### 1.1. La voz disidente de las trobairitz.

Muy lejos queda ya la desafortunada observación de Jeanroy, negando la existencia de la voz femenina en la escuela lírica cortés<sup>62</sup>. No obstante, hemos de remontarnos mucho más atrás, al Cancionero de Béziers, copia tardía del manuscrito I en papel, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, cuyos grabados caricaturescos de tres trobairitz (Azalais de Porcairagues, Castelloza y La Comtessa de Dia) constituyen un testimonio material de la recepción de estas poetas en los siglos posteriores, en los que interesa despojar a los personajes de su alta dignidad social, presentándolas no ya como domnas, sino como cortesanas, en actitudes que rayan lo grotesco<sup>63</sup>. De ahí que no extrañe la mirada moralista con que se revisa el corpus de las trovadoras en las primeras ediciones y estudios de conjunto. Hemos de llegar hasta Meg Bogin, punto de partida incuestionable para el resurgir del interés por las trobairitz. La autora defiende un profeminismo en estas composiciones: «A més, tot i que escriviren sobre l’amor, el llenguatge d’aquestes dones i les situacions que descriuen són remarcablement diferents de la seva contrapartida masculina»<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> RENÉ GUÉRON, *El esoterismo de Dante*, Dédalo, Buenos Aires 1989, p. 26. No puedo dejar de mencionar el conocimiento simbólico medieval, a su vez, del pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti que, en su *Beata Beatrix* (1863), la representa con vestido rojo y túnica verde, expuesto en el Birmingham Museum & Art Gallery.

<sup>62</sup> ALFRED JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, vol. I, Privat/Didier, Toulouse-París 1973, p. 317.

<sup>63</sup> RIEGER, “‘Ins e.l cor port, dona, vostra faisso’. Image et imaginaire de la femme à travers de l’enluminure dans les chansonniers des troubadours”, art. cit., pp. 388–389.

<sup>64</sup> MEG BOGIN, *op. cit.*, pp. 14–15. La literatura crítica de interpretación feminista ha sido abundante a partir de la autora, llegando a extremos de considerar que el amor cortés convirtió

Desde los primeros estudiosos, se ha puesto de manifiesto repetidas veces la “sinceridad” que expresan los textos de las mujeres para marcar la diferencia con los de los hombres. Estos trabajos, no exentos algunas veces de juicios morales acerca del comportamiento de estas damas nobles, insisten en el carácter nada pudoroso de poetas como La Comtessa de Dia, a cuyo lenguaje cataloga Coll i Vehí de “ardiente” en 1861. Schult también calificó las poesías femeninas como sinceras, apasionadas y osadas <sup>65</sup>.

La pasión se convierte en rasgo diferenciador de este corpus poético femenino, por contraposición a la poesía de los trovadores y no siempre ha sido bien visto. Así Jeanroy, para el que estas manifestaciones tan voluptuosas reflejan un evidente mal gusto <sup>66</sup>. Ya recientemente, Zumthor niega la poesía de mujer en la escuela occitana por razones más formales al no hallar rasgos que determinen un registro expresivo claramente diferenciado de la poesía masculina. Para el estudioso, las trobairitz no hacen sino repetir el lenguaje retórico de los trovadores, aceptando los códigos y con un claro rechazo a la *chanson de femme*, ampliamente cultivada en todo el ámbito románico <sup>67</sup>. Dronke, se sitúa en medio considerando la sinceridad innegable de las trovadoras, que no persiguen, sin embargo, causa reivindicativa alguna <sup>68</sup>, según él.

Interpretemos en un sentido o en otro, los textos están ahí. Constituyen esa “voz del silencio” —en expresión de Segura Graíño<sup>69</sup>— y testimonian que la dama inaccesible (tópico de la dama-hielo), adoptó una posición activa, aunque —como asegura Zumthor— solo sucediera en una veintena de mujeres que aprovecharon su privilegiada situación social y su contacto con el mundo trovadoresco para aprender a componer. Pero lo hicieron. Cabe pensar que el uso extendido entre ellas

---

a la mujer en un “fetiche inerte”, con palabras de MIGUEL CERECEDA, *El origen de la mujer sujeto*, Tecnos, Madrid 1996, p. 263.

<sup>65</sup> Lo recuerda ISABEL DE RIQUER, “Las trobairitz provenzales en el fin de siglo”, art. cit., pp. 33–4.

<sup>66</sup> ALFRED JEANROY, *op. cit.*, p. 317.

<sup>67</sup> PAUL ZUMTHOR, “L’absente ou de la poésie des troubadours”, en *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. I, Editoriale Programma, Padua 1993, pp. 109–117.

<sup>68</sup> PETER DRONKE, *op. cit.*, p. 144.

<sup>69</sup> CRISTINA SEGURA GRAÍÑO, *La voz del silencio*, 2 vols., Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid 1992

del género de la tensó (u otras modalidades de debates) con trovadores —el que más directamente prueba la interacción— fuera una forma de situarse en el difícil mundo literario, que no es más que el reflejo de la época histórica en que se ubican, la Provenza de los siglos XII y XIII, marcadamente masculina, pero en la que las mujeres se hicieron oír. Negar esto es jugar al juego de la «invención de la Edad Media.»<sup>70</sup>

Eran *dominas* (poseedoras de un *domus*, capaces, por tanto, de ejercer dominio y señorío) por el hecho de casarse. Y es indudable «que hubo una minoría de mujeres occitanas que tuvieron poder», si bien desde el punto de vista jurídico «se hallaban en una posición mucho más favorable que las mujeres de siglos posteriores», afirma Paterson<sup>71</sup>. Eran mujeres casadas, cumplían así una de las *Reguale Amoris*, la primera, de las incluidas en el tratado de Andrés el Capellán, *De Amore*, cuya deuda con Ovidio es evidente: «Causa coniungii ab amore non est excusatio recta».<sup>72</sup> No olvidemos, por otro lado, que La Comtessa de Dia confiesa en sus canciones estar casada: «sapchatz, gran talan n'auria/ qe'us tengues en luoc del marit».<sup>73</sup> Y Alaisina, Yselda y Carezza son autoras de un debate sobre el amor y el matrimonio, en el que las dos primeras preguntan a la tercera si es mejor casarse o quedarse soltera con un tono de gran realismo, sorprendente en un contexto cortés:

*Na Carezza, penre marit m'agença,  
mas far infanz cuit qu'es gran penitença,  
que las tetinas pendon aval jos  
e lo ventrilh es rüat e'nojós.*<sup>74</sup>

<sup>70</sup>JACQUES HEERS, *La invención de la Edad Media*, Crítica, Barcelona 1995.

<sup>71</sup>LINDA M. PATERSON, *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (entre 1100 y 1300)*, Ediciones Península, Barcelona 1997, donde explica la situación jurídica de las mujeres, pp. 207–214, las citas de las pp. 208 y 214.

<sup>72</sup>“El matrimonio no es excusa válida para no amar”. Citamos la edición de INÈS CREIXELL VIDAL–QUADRAS, *Andreas Capellanus. De Amore*, El Festín de Esopo, Barcelona 1985, pp. 362–3. Compuesto en la corte de Marie de Champagne hacia 1180.

<sup>73</sup>ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, cit., p. 601. «Sabed que gran deseo tendría de teneros en lugar del marido», traducción de MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, v. II, cit. p. 799.

<sup>74</sup>Ivi, p. 155. «Señora Carezza, tomar marido me place,/ pero hacer niños creo que es gran penitencia,/ porque luego los senos penden hacia abajo/ y el vientre se vuelve hinchado y enojoso», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARIRÍ MARTINENGO, *Las trovadoras, poetisas del amor cortés*, cit., p. 117.

Carenza responde en un lenguaje serio y filosófico, ya nada cómico y en términos alegóricos, que la mejor opción es la castidad. Es difícil captar si el consejo no forma parte también de la ironía que envenena la primera estrofa: «e sens marit mi par tròp angoissós». <sup>75</sup>

Un lenguaje lleno de convencionalismos como es el de la *fin'amors*, aunque acepte el adulterio como *modus vivendi*, rehúye afirmaciones nítidas sobre la consecución del cuarto grado del amor. Es esta etapa, tras un recorrido ascendente que va desde el *fenhedor* (aspirante) y evoluciona al *rogador*, *entendedor* y, finalmente, al *drutz* (unión carnal), muy pocas veces reconocida explícitamente. Forma parte de ese reconocido “apasionamiento” de las trobairitz todo tipo de alusiones a la relación física y al deseo entre amantes, con un marcado erotismo. Las trobairitz asumen el código lingüístico feudal del amor cortésano, pero no se inhiben en la pura elucubración de la fantasía sexual, rechazando una sexualidad contenida más propia de la poesía masculina. Se trata de un valor lingüístico añadido, de una desautomatización del tópico <sup>76</sup>. Solo de este modo puede entenderse el gran atrevimiento de Castelloza en “*Mout avetz faich lonc estatge*”, donde el *gilos* es transformado en *maritz* <sup>77</sup> que cumple su función como cónyuge feudal –tal como manifestaba el Capellán– no participando de la esfera del amor como sentimiento. El tema del *drutz* es llevado a la discusión en la disputa entre la desconocida Domna H. y Rofin, con gran osadía. La dama prefiere al caballero que rompe el pacto y consuma la relación sexual. Es un desacato a las normas de la cortesía planteado en términos explícitos y sin eufemismos, con un trovar leu que no deja lugar a dudas:

---

<sup>75</sup> *Ibid.* «Y, sin embargo, sin marido me parece demasiado angustioso.»

<sup>76</sup> «La desautomatización es una vía explicativa privilegiada de la literariedad [...] No es tanto una suma de recursos como la explicación de una constante dialéctica, inherente al lenguaje poético, entre la convención lingüística y literaria [...] y los sistemas expresivos acuñados por un poeta y enfrentados necesariamente a la tópica contextual a la que hacíamos referencia», explica JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia 1979, p. 11.

<sup>77</sup> ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, cit., pp. 539–540.



*c'ab iazer et ab remirar  
l'amors corals recaliva  
tan fort que non au ni non ve  
ni conois, quan fai mal o be.*<sup>78</sup>

Todo el peso del moralismo intrínseco al código amoroso se refleja en las duras acusaciones de su adversario:

*—e qui-l mante sap pauc d'amar;  
qu'amans —puois fin'amors viva  
lo destreing— tem sa domna e cre  
de tot quan ditz, qu'aissi-s cove.*<sup>79</sup>

Un testimonio excepcional, por la belleza de su imagen, es el de los versos de la Comtessa de Dia en “*Estat ai en greu cossirier*”:

*Ben volria mon cavallier  
tener un ser en mos bratz nut  
q'el s'en tengra per erebut  
sol q'a lui fezes cosseillier.*<sup>80</sup>

Maria de Ventadorn cuestiona en su “*Joc partit*”<sup>81</sup> los derechos y deberes de los enamorados, planteando la cuestión en términos de género: hombre *versus* mujer. Vuelve a desautomatizar el lenguaje feudal, poniendo en crisis la base sobre la que se sustenta el código cortés: la relación de vasallaje, pero invertida. La midons siempre ocupará un plano superior en la poesía de hombre, pero ¿y en la poesía de mujer?

Si bien, en términos generales, el amado es el *amic* y el *cavallier* — fórmulas de tratamiento más generalizadas en la poesía de las trobai-

<sup>78</sup> Ivi, p. 293. «Porque el yacer con ella y contemplarla/ reaviva el amor del corazón tan fuertemente/ que no oye ni ve nada/ ni reconoce cuándo hace mal o bien», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARÍRÍ MARTINENGO, *op. cit.*, p. 121.

<sup>79</sup> *Ibid.* “Y quien le defiende bien poco sabe de amor;/ porque el amante, desde que el amor cortés ardiente/ le cautiva tanto, obedece a todo/ lo que la dama le dice, que así conviene”, traducción de Ivi, p. 123.

<sup>80</sup> Ivi, p. 600. «Quisiera tener a mi caballero, una noche, desnudo en mis brazos, y que él se tuviera por dichoso sólo con que yo le hiciese de almohada», traducción de MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. II, cit., p. 798.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 257–258.

ritz— podemos preguntarnos si realmente la nueva fórmula trovairitz/amic ha recolocado los papeles ya que, a todas luces, parece que no. Más bien lo que se produce es una situación de igualdad, que también llama la atención poderosamente. La dama, en términos generales, no olvida que lo es, aunque en sus textos manifieste todos los rasgos de la sintomatología amorosa más consagrada: la del amor como una enfermedad que se padece, lo que conlleva al ruego en muchos casos. Hay mayoría de textos “negativos”, que describen situaciones de distanciamiento amoroso, desarrollando el tópico de la comunicación frustrada. Sirva como ejemplo de lo contrario el poema— adivinanza de Bona Domna con el trovador Pistoleta <sup>82</sup>. Pero en términos generales, la poesía de trobairitz prefiere la expresión del sufrimiento —y del reproche— más que de la alegría. También exige la sinceridad que regala. Así lo vemos, por ejemplo, en Ysabella, que pide, con gran dignidad, el nombre de su rival:

*Si-us plazia, N'Elyas, ieu volria  
qe-m disesses, qals es la vostr'amia  
—e digatz lo-m e n-o i anetz doptan  
q'e-us en valrai, s'ela val ni s'aitan.* <sup>83</sup>

El mismo requerimiento expresa el texto de Lombarda:

*Voil qe-m digaz  
cals mais vos plaz  
ses cuberta selada  
e-l mirail on miraz.* <sup>84</sup>

El símbolo del desencuentro entre hombres y mujeres queda de manifiesto en la tensó de Na Guillelma de Rosers con Lanfranc Cigalla, de la que Rieger destaca la originalidad <sup>85</sup>. Lo que la trovairitz debate realmente es la cuestión medular de la *fîn'amors* como sistema

<sup>82</sup> Ivi, pp. 385–386.

<sup>83</sup> Ivi, p. 276. «Si os agradase, Señor Elias, quisiera/ que me dijerais quién es vuestra amiga;/ decídmelo y no dudéis,/ que yo os reconoceré mérito, si ella tiene valor e inteligencia», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARIRÍ MARTINENGO, *op. cit.*, p. 83.

<sup>84</sup> Ivi, p. 244. «Quiero que me digáis/cuál es la que os place más/sin secretos escondidos/ y el espejo en que os miráis», traducción de Ivi, p.87.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 227–228 y 241.

ético de ennoblecimiento personal del enamorado. Sabemos que sí lo era, pero el texto contempla un contra-argumento válido: «*qar non servic sidonz premeiramen*»<sup>86</sup>. De esta forma queda en entredicho.

El rol de servidora no satisface a Maria de Ventadorn:

*e-il dompna deu a son drut far honor  
cum ad amic, mas non cum a seignor.*<sup>87</sup>

Sin la arrogancia que confiere a sus palabras la anterior, Garsenda de Forcalquier, también desde su corte, como condesa de Provenza pero en un tono mucho más intimista, logra el mismo resultado en su *colba*<sup>88</sup>:

*que ges dompna non ausa descobrir  
tot so qu'il vol per paor de faillir.*<sup>89</sup>

Contrasta la dureza del caballero, que reconoce ser incapaz de ofrecer algo más que el servicio:

*...qu-us volria enanz  
tan gen servir qu'ieu no-us fezes oltratge  
-qu'aissi-m sai eu de preiar enardir.*<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Verso 29. «¿Por qué no sirvió antes que nada a su dama?», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARIRÍ MARTINENGO, *op. cit.*, p. 105. La extensa razón resume el entramado del *partimen*: dos caballeros enamorados van a ver a sus respectivas damas y encuentran unos peregrinos perdidos en el camino; mientras que un caballero se queda a ayudarles, el otro marcha al encuentro de su amada. El debate se plantea desde el punto de vista ético: ¿quién ha actuado bien? La *trobairitz* defiende al segundo.

<sup>87</sup> ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, cit., p. 258. «Mientras que la dama debe honrar al propio amante/ como a un amigo, mas no como a un señor», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARIRÍ MARTINENGO, *op. cit.*, p. 73.

<sup>88</sup> Entendámoslo como género dialogado breve, MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. I, cit., p. 69. Edita el texto en vol. III, pp. 1191–1192.

<sup>89</sup> ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, cit., pp. 204–205. «Ya que la dama no osa descubrir todo su deseo/ por temor a equivocarse», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARIRÍ MARTINENGO, *op. cit.*, p. 79.

<sup>90</sup> *Ibid.* «...porque quisiera, sobre todo,/ serviros de modo tan cortés que no os hiciera ultraje».

La misma Guillelma de Rosers, que antepone razones más afectivas que feudales, triunfa dialécticamente casi por la fuerza:

*La[n]franc, aitan vos autrei e-us consen  
qe tant mi sen de cor e d'ardimen  
c'ab aital geing com domna si defen  
mi defendri'al plus ardit qe sia.*<sup>91</sup>

Las Midons son consejeras y mediadoras en muchas composiciones, destacando el *Salut d'amor* de N'Azalais de Altier, *Tanz salutz e tantas amors*<sup>92</sup>. También N'Iseut de Capion trata de reconciliar a Al-muc de Castelnou con su amante, tras una traición de éste. La tensó es el envoltorio perfecto para desplegar los conocimientos de la teoría amorosa aplicada, pero sorprende la facilidad con que el código de normas de la cortesía es adaptado a la vivencia personal:

*Mas si vos faitz lui pentir  
leu podretz mi convertir*<sup>93</sup>,

dice Iseut, dispuesta a dar prioridad al sentimiento a pesar de conocer la traición de su enamorado y su falso arrepentimiento.

Alamanda demuestra una gran paciencia con su contrincante literario, Guiraut de Bornelh:

*Si m'enqueretz d'aital rason prionda,  
per Dieu, Giraut, non sai, com vos responda.*<sup>94</sup>

Atención especial requiere la excepcional (por fondo y forma) canción de Na Bieiris de Romans “*Na Maria, pretz e fina valors*”<sup>95</sup>, dirigida a otra mujer. A pesar de los esfuerzos de un buen sector de la crítica por negar la evidencia, Bogin la señala como la trobairitz más

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 228. «Lanfranco, os juré y aseguré/ que siento tanto coraje y osadía/ que con la misma sutileza con que la dama se defiende/ me defenderé contra el más osado que haya», traducción de Ivi, p.107

<sup>92</sup> Ivi, pp. 675–677.

<sup>93</sup> Ivi, p. 167. «mas si vos consiguierais que se arrepintiera,/ fácilmente podríais hacerme cambiar de opinión», traducción de Ivi, p. 65.

<sup>94</sup> Ivi, p. 185. «Si me consultáis sobre una cuestión tan profunda,/ en nombre d Dios, Giraut, no sé cómo contestaros», traducción de Ivi, p. 75.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 505–506.

misteriosa, sin poner en duda el mensaje de este hermoso texto <sup>96</sup>. Andrés el Capellán es determinante en el tema del amor homosexual:

Hoc autem est praecipue in amore notandum, quod amor nisi inter diversorum sexuum personas esse non potest. Nam inter duos mares vel inter duas feminas amor sibi locum vindicare non valet; duae namque sexus eiusdem personae nullatenus aptae videntur ad mutuas sibi vices reddendas amoris vel eius naturales actus exercendos. Nam quidquid natura negat, amor erubescit amplecti. <sup>97</sup>

Supone la transgresión más radical al amor cortés, ya que la trobairitz navega dentro de las normas, en su adaptación particular, con absoluta naturalidad:

*Per ce vos prec, si-us platz, ce fin'amors  
e gausiment e douz umilitatz  
me puosca far ab vos tan de socors  
ce mi donetz, bella domna, si-us platz,  
so don plus ai d'aver gioi esperansa;  
car en vos ai mon cor e mon talan  
e per vos ai tut so c'ai d'alegransa  
e per vos vauc mantas vez sospiran.* <sup>98</sup>

Rafael M. Mérida Jiménez señala la escasez de estudios sobre homoerotismo femenino debido al limitado corpus de textos relativos a un tema en cuyo tratamiento ha prevalecido la actitud condenatoria procedente de los documentos religiosos: «Tanto el derecho civil co-

---

<sup>96</sup> MeG BOGIN señala el énfasis en ello: «Alguns han mantigut que aquesta poesia és un exercici literari, mentre d'altres l'han vista com un regal fet per una dona a una amiga, amb to amorós simplement per a adular-la. Una altra interpretació és que Bieiris és un senhal adoptat per un home per a mostrar la seva estima vers les dones», p. 102. Absurdo, como puede verse.

<sup>97</sup> «Antes que nada es preciso advertir esto: que el amor no puede existir más que entre personas de distinto sexo. En efecto, el amor no puede surgir entre dos hombres o entre dos mujeres, pues dos personas del mismo sexo en modo alguno son aptas para darse recíprocamente las suertes del amor ni para llevar a cabo sus actos naturales. Pues lo que la naturaleza no permite, el amor se avergüenza de aceptarlo», v. INÉS CREIXELL VIDAL—QUADRAS, op. cit., pp. 58–59.

<sup>98</sup> «Por lo que os ruego, si os agrada que el amor cortés/ y la dicha y la dulce humildad/ me puedan servir de ayuda ante vos,/ que me deis, bella señora, si os place,/ aquello de lo espero tener alegría y esperanza;/ ya que pongo en vos mi corazón y mi afán,/ y todo lo que me alegra proviene de vos/ y por vuestra causa a menudo suspiro», traducción de MILAGROS RIVERA GARRETAS y ANA MAÑERU MÉNDEZ, en MARIRÍ MARTINENGO, op. cit., p. 109.

mo el derecho canónico, tan entrelazados durante el Medioevo, ofrecen una perspectiva masculina que no se permite la ignorancia de las prácticas lésbicas». Y aunque ya empieza a sonar que posiblemente — y hasta el momento— estemos «ante el único testimonio del homoerotismo femenino en primera persona de las literaturas románicas de todo el medioevo», a la crítica —incluido el autor, que lo deja en el aire— le produce un gran pudor la lectura directa de este texto, como se deduce de la conclusión de Rieger acerca de la motivación no lésbica de la trobairitz<sup>99</sup>. La pregunta es: ¿por qué ponerlo en duda?

Como hemos visto, las trobairitz hacen uso de un lenguaje desautomatizado a su conveniencia, si bien es verdad que el tópico contra el que más se rebelaron es el de la *midons* pasiva y simple receptora del mensaje poético, el de la mujer que mira<sup>100</sup>. Si en la poesía masculina hemos presenciado la construcción de una dama-hielo<sup>101</sup>, ésta ha cobrado vida manifestando actitudes y sentimientos rebeldes, personalizando, en un buen número de casos, la estricta codificación de la *fin'amors*.

Por último, dos trobairitz han captado la atención de un buen número de estudiosos: la Comtessa de Dia y Azalais de Porcairagues. Posiblemente —y si aceptamos la hipótesis— amantes ambas del trovador Raiumbaut d'Aurenga<sup>102</sup>.

De verificarse, el trovador cumplió con la tercera de las *Regulae Amoris* de Andreas Capellanus: “*Nemo duplici potest amore ligari*”<sup>103</sup>, dedicando muchas de sus canciones a la segunda, si bien en la tensó “*Amics, en gran cossirier*”<sup>104</sup>, que comienza justamente emulando —en evidente rasgo intertextual identificativo de la persona con quien se habla— una de las citadas canciones de la Comtessa, manifiesta su

<sup>99</sup> RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ, *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Icaria editorial, Barcelona 2008, p. 53.

<sup>100</sup> La expresión de un estudio de JOSÉ ENRÍQUEZ RUIZ DOMÉNEC, *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Quaderns Crema, Barcelona 1986.

<sup>101</sup> Tópico de gran difusión hasta la poesía barroca. Llevado a la máxima expresión por Francisco de Quevedo con su “*Hermosísimo invierno de mi vida*”. V. JOSÉ MANUEL BLECUA, *Francisco de Quevedo. Poesías original completa*, Planeta, Barcelona 1981, pp. 359–360.

<sup>102</sup> V. ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ, “*La sinceridad poética de la Comtessa de Dia*” art. cit.

<sup>103</sup> «Nadie puede estar comprometido con dos amores», v. INÉS CREIXELL VIDAL—QUADRAS, op. cit., pp. 362–363.

<sup>104</sup> WALTER THOMAS PATTISON, *The life and Works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minnesota Archive Editions, Minneapolis 1952, p. 155.

correspondencia a la *domna*, identificada por muchos como la Comtessa de Dia. Quizá fueran momentos distintos. Pero la tensión emocional de este conjunto de textos refleja un apasionamiento extremo por parte de las composiciones femeninas y, posiblemente, su rivalidad. Para Azalais, «*Dompna me mot mal s'amor/qu'ab trop rico me plaideia*». <sup>105</sup>

Solo en una composición de las cuatro conservadas, “*Ab ioi et ab joven m'apais*”, se expresa la condesa en términos diferentes, en medio de un clima optimista de correspondencia amorosa. Uno de los versos puede servir de conclusión a la actitud particular de las *trobairitz* en su conjunto:

*E dompna q'en bon pretz s'enten  
deu ben pausar s'entendenssa  
en un pro cavallier valen,  
pois qu'ill conois sa valenssa,  
que l'aus amar a presenssa.* <sup>106</sup>

Este optimismo radiante contrasta con el retrato que del amado nos proporciona en dos de las poesías amorosas más emocionantes de todo el corpus cortés: “*A chantar m'er de so q'ieu no volria*” y “*Estat ai en greu cossirier*”, donde aparece embargada de un fuerte pesimismo cuya razón es la traición del enamorado: «*ara vei q'ieu sui trahida*» <sup>107</sup>; y en otro lugar: «*c'atressi m sui enganad'e trahia*» <sup>108</sup>. Se queja amargamente de la actitud de su amigo:

*mi faitz orguoill en digz en parvenssa  
e si etz francs vas totas autras gens.* <sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> AIMO SAKARI, “Azalais de Porcairagues, le Joglar de Raimbaut d'Orange”, art. cit., estr. III, vv. 17–18, p. 185. «Muy mal coloca su amor la dama que se querella con hombre demasiado poderoso», traducción de MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. I, cit., p. 461.

<sup>106</sup> ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, cit., p. 587. «La dama aficionada al buen mérito debe poner su afición en noble caballero valiente; en cuanto conozca su valor debe atreverse a amarlo abiertamente», traducción de Ivi, p. 795.

<sup>107</sup> Ivi, p. 600. «Ahora veo que soy traicionada», traducción de Ivi, p. 798.

<sup>108</sup> Ivi, p. 592. «pues soy engañada y traicionada», traducción de Ivi, p. 800.

<sup>109</sup> Ivi, p. 593. «conmigo os mostráis altivo en palabras y en el trato» traducción de Ivi, p. 801.

Si por “disidencia” entendemos la separación de la común doctrina, creencia o conducta <sup>110</sup>, muchos de estos testimonios procedentes de trobairitz, aquellos donde se desnudan valientemente y sin recato, pueden catalogarse de disidentes. Una desnudez, no lo olvidemos, controlada. Como Lady Godiva a lomos de su caballo.

---

<sup>110</sup> Real Academia de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (23 ed.). Disponible en: <http://www.rae.es>.





## La transmisión de la ideología institucional política y religiosa en la poesía de la corona catalanoaragonesa desde el siglo XIII al XV

Cèlia Nadal Pasqual, Universitat Pompeu Fabra

### 1.1. Introducción

Este estudio pretende analizar la presencia del orden institucional político y religioso en el pensamiento literario desde bien entrada la Baja Edad Media hasta las primeras manifestaciones del humanismo en los territorios de la corona catalanoaragonesa. La complejidad que supone dar aquí una visión completa tanto de los discursos como de la historia que tuvieron lugar en las coordenadas espaciotemporales propuestas nos obliga a ceñirnos a algunos trovadores, Jordi de Sant Jordi y Ausiàs March. A su vez, de entre todo lo que caracterizara el tipo de instituciones que analizaremos en relación con la literatura, nos quedaremos la tarea de proyección y propaganda de la ideología oficial, de la cual analizaremos tres aspectos: el peso de la iglesia y la religión, el paso entre el paradigma feudomedieval y el protoliberal moderno y el papel de la mujer o discurso de género.

El camino a recorrer parte de la puesta en crisis de las composiciones trovadorescas y del amor cortés como modelo poético que llevaba consigo la reproducción simbólica de la pirámide socioeconómica feudal y finaliza en el humanismo incipiente de Ausiàs March, que abre paso al protagonismo de un sujeto que experimenta el amor de

manera original y a una crisis de fe que deja de manifiesto el protagonismo de un yo reforzado y egocéntrico en frente del propio dios cristiano en un entorno aún medieval. La renovación poética de March nos permite notar cómo se desgastan ciertos valores políticos y religiosos a partir del siglo XV con la insinuación de los primeros ecos pre-renacentistas para una sociedad y unos versos que necesitan otros modelos de actuación expresiva.

## 1.2. Panorama literario: la poesía en la corona catalanoaragonesa del XII al XV. De la pauta medieval a la originalidad moderna

Pese al título propuesto, ni se debe subestimar la originalidad en que el escritor medieval podía trabajar de manera fructífera las fórmulas que codificaban la poética del *fin amor*, ni suponer que la presunta originalidad moderna se libera por completo de convenciones propias y heredadas. Sin embargo, esta formulación tópica nos permite referirnos de manera crítica a los últimos años de cultivo de la poesía trovadoresca en los territorios de habla catalana, cuando la explotación del género en verso según los viejos patrones provenzales entró en una cadencia decadente en convivencia con una prosa mucho más moderna y renovada, que ya había empezado a prescindir del latín, o de una Koiné literaria como lo fue el *llemosí* en el caso de la poesía, para expresarse con una lengua comprensible para el pueblo, el catalán.

Esa misma poesía proveniente del actual sur de Francia dominó en los siglos XII y XIII supuso un gran cambio respecto a la lírica precedente.<sup>1</sup> Se trata de una literatura de corte, generalmente acompañada de música y con códices tan conocidos como el del amor cortés, situando a la dama en la cúspide de la pirámide de relaciones entre el señor y el vasallo, este último representado por el yo del trovador. Parece ya muy asumida por la crítica la idea del paralelo entre el orden feudal medieval y los roles y temas propios de la

---

<sup>1</sup> István Frank señala como principales características innovadoras el hecho de romper con el latín y usar una lengua vulgar, el de rescatar el yo poético y el de estar firmada por los autores. ISTVAN FRANK, "Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne", en «Mélanges M. Roques», vol. I, París 1950, p. 63.

*fin'amors*, aunque, si, por una parte, la reproducción que ejecuta dicho patrón literario del modelo del orden institucionalmente establecido conlleva una transmisión y mantenimiento de su ideología, por la otra, también tenemos muestras de denuncias al abuso de poder oficial, a la avaricia y al mal repartimiento de la riqueza social en composiciones críticas a través de otros géneros, generalmente del sirventés.

Sea como fuera, el movimiento literario trovadoresco se extendió rápidamente por el territorio mediterráneo de la península ibérica así como en la itálica. En tierras catalanas los trovadores profesionales solían estar al servicio de su señor, celebrar a las damas de la corte y honrar a sus reyes y amos. Hay pocos casos en que un poeta áulico tenga absoluta independencia moral o crítica. Uno de ellos sería sin duda Cerverí de Girona, que reprocha los defectos de sus señores y ataca a ricos y poderosos; también famoso por su misoginia. Otro, Guillem de Berguedà, «capaz de injuriar del modo más cruel y soez a las más altas personalidades feudales y eclesiásticas.»<sup>2</sup> Aunque un trovador pueda insultar al propio señor o monarca como hizo de Berguedà en sus crudos sirventeses contra el rey Alfonso o el marqués de Mataplana: «A, Marques, Marques, Marques, / d'engan etz farsitz e ples.»<sup>3</sup>

Sin embargo, la colaboración consciente o inconsciente con el *status quo* resulta inevitable al trasladar conceptos feudales y hasta sus propios términos jurídicos a la canción amorosa, mimetizando este orden socioeconómico en el plano de la relación sentimental:

Chansoneta, si·us saupesses formir  
d'intrar en cort o offrir en palais  
et a parlar ab midonz, cui desir,  
pregera vos, que coit m'es et ais,  
a la bella, cui soi fis e verais<sup>4</sup>

Con el paso de los siglos, también en la corona catalanoaragonesa el momento de esplendor del género trovadoresco irá quebrándose paulatinamente. El llamado proceso de desprovenzalización se da de

---

<sup>2</sup> MARTÍN DE RIQUER, *La literatura catalana medieval*, Museo de historia de la Ciudad, Barcelona 1972, pp. 16 y 23.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>4</sup> *Id.*, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.

manera muy lenta y gradual entre el 1400 y el 1500, manteniéndose con mayor resistencia precisamente y sobretodo en la canción amorosa. Los poetas de la transición por excelencia son los de la escuela mallorquina del siglo xv, cómo el capellà de Bolquera, de los que conservamos un buen compendio en el *Cançoneret de Ripoll*, o los del certamen de origen tolosino del Gay Saber. Estos poetas viven al margen de la poesía europea con tendencias y evoluciones tan diferenciadas como la del *Stil Nuovo*, que sólo empieza a insinuarse a finales del xiv favorecido por la dominación del sud de la península itálica. Ejemplos de ello son Jaucme y Pere March o Gilabert de Próxima, que acude a temas bien trovadorescos, bien italianizantes <sup>5</sup>. Con todo, la renovación poética no solo se demora volviendo la espalda al país vecino, más también a las nuevas voces del país, como al propio Ausiàs March, que creó una escuela mucho menor al peso específico de su calidad e innovación poéticas.

Al poeta de la Safor le precede Jordi de Sant Jordi (Valencia, 1399 o 1400–c.1424) <sup>6</sup>. Su breve cancionero (18 composiciones) trata especialmente el tema amoroso y, si bien a menudo recurre a expresiones y recursos retóricos tomados de la lírica italiana de Petrarca, continua vinculado al amor cortesano trovadoresco, que como ya hemos dicho, conseguía mantener su vigencia y eficacia en los núcleos postfeudales de la Corona de Aragón.

Pese a la sofisticación poética de este último, será March quien dé el paso decisivo en la renovación poética al producir todo su corpus con las soluciones nuevas que podía brindar una lengua viva y desvinculada de la tradición y fórmulas occitanas, con unos planteamientos filosóficos y morales propios de la inquietud particular de un yo que se desvive, no por cortejar a una dama y ser un buen

---

<sup>5</sup> ID., *La literatura catalana medieval*, cit., pp. 81–82.

<sup>6</sup> «Jordi de Sant Jordi ens apareix com un epígon dels trobadors des de tots els punts de vista. Això no és un judici que el faci decaure quant a la seva qualitat literària; però no deixa de sorprendre en un poeta jove, que escriu en els dos primers decennis del segle xv i el nom del qual trobem tan estretament vinculat al d'Alfons el Magnànim, príncep del Renaixement. Emperò això darrer és enganyós, car no hem d'oblidar que Jordi de Sant Jordi morí vers el 1424, és a dir, abans de la segona i definitiva estada del Magnànim a Nàpols, deu anys més tard, que és quan la seva cort adquireix el decisiu caràcter renaixentista». MARTÍ DE RIQUER, “La lírica entre els trobadors i Ausiàs March”, en *Història Literatura Catalana*, vol. II, Ariel, Barcelona 1984, p. 169.

siervo de su señor tanto en el plano terrenal como en el celestial, sino por alcanzar la perfección del amor puro y por salvar a su alma. Su interés se centra en el hombre, es individualista: «yo tem a tu més que no-t só amable». <sup>7</sup> Dice a Dios.

La constatación de que un sujeto con tal crisis de fe («la fe no m'escalfa»), siga temiendo a su dios cristiano («Perdona mi (Déu) si follament te parle: / De passio partexen mes paraules») se encuentra en total consonancia con la idea que toda la Edad Media latina está pigmentada por el tinte transversal de la religión y del teocentrismo. Las instituciones eclesiásticas, aunque puedan entrar en competencia puntual con las cortes, coinciden en la estructura de sumisión de los hombres y mujeres, siervos de un señor feudal, del rey y de Dios, de manera que ambas estructuras se basan en mismo ejemplo de aceptación de la jerarquía, tan bien reproducida en la poética que rige el *fin'amor*, por bien que no se trate de un registro sacro. En este sentido, La inquisición francesa provocó a principios del xv que el amor cortés se hiciera casto y contenido en el mediodía de las Galias <sup>8</sup>, el poeta sólo podía cantar a una dama si tenía intención de casarse con ella, y la figura de la mujer de carne y hueso se substituyó en parte por la celebración mariana. En general, la literatura religiosa medieval presupone a Dios y más que problematizar cuestiones teológicas, adopta un tono didáctico, asumiendo la doctrina en la representación del origen de la escritura para su propagación.

La transmisión de la doctrina cristiana también encuentra una vía efectiva en la poesía trovadoresca que se cultivó a raíz del conocido certamen tolosino (1323–1484). El objetivo del evento era hacer resurgir la vieja poesía pero con un énfasis especial en el tema sagrado, mariano y del amor prudente. El funcionamiento del premio delata la importancia de la preceptiva que servía como guía para los jueces, quienes a veces premiaban una obra por cometer menos “viciós” normativos y no por su valor artísticoliterario pese a ellos, según el testimonio de Enrique de Villena. En 1388 Pere el Cerimoniós hizo celebrar el certamen en Barcelona. La capital era un

---

<sup>7</sup> AUSIÀS MARCH, Páginas del canzonero, Costanzo Giloramo (ed.) José María Micó (Trad.), Pre-textos, Valencia 2004, p. 322.

<sup>8</sup> MARTÍN DE RIQUER, *La literatura catalana medieval*, cit., p. 78.

buen lugar para incrementar la relevancia de este producto cultural que recibía entonces un gran apoyo institucional, con ceremonias elegantes que contaban con la presencia del monarca.

Un cambio respecto dichas convenciones lo protagoniza el March del “Cant Espiritual” quien cambia el registro y habla a Dios de tú, le hace reproches y admite no ser buen cristiano y recurrir a él no por amor, sino por miedo. Semejante atrevimiento representa mover hacia el primer plano al hombre egocéntrico, que sufre por él mismo como individuo y por la correcta ortodoxia no como fin sino como medio. El yo marchiano lamenta la dificultad de depender de un Juicio Final, asumiendo la narración cristiana del destino *postmortem*, pero con un planteamiento desacomplejadamente egoísta. Y es aquí donde se asoma la modernidad de este sujeto desesperado. De hecho, no es un acto subversivo en contra la existencia de Dios todopoderoso, sino de la problematización interna de unos principios asimilados. De la expresión de la duda y la elucubración personal se desencadena una multiplicidad de contradicciones y giros argumentales que dificultan el seguimiento de los razonamientos, sometidos a la unes necesidades poéticas propias que dejan de reproducir muchos de los códigos que regían la lírica trovadoresca.

Parece claro que el papel del yo como individuo independiente y libre (liberado de la servitud, con potencialidad de ascensión social, ecc.), narcisista y autovalorado (pensemos en la figura del artista que culmina en el genio romántico) adquiere protagonismo a medida que se abandona el paradigma medieval, y se entrará en el renacimiento <sup>9</sup>. El yo del trovador es un paso hacia el creciente papel del sujeto, pero la tendencia medieval a perpetuar el orden estamental no se ve mayoritariamente en entredicho: en el relato amoroso el poeta rinde

---

<sup>9</sup> «En La Europa latina medieval se podría hablar de una figura del artista común que opera en semejante sistema de vida y de trabajo. Dicha generalización no pretende esconder las diferencias locales, simplemente, poner sobre la mesa la existencia de un sustrato compartido entre los escritores y “artesanos” que en aquel momento se encontraban en una posición de sumisión a la estructura social. Es decir, el artista era siervo de su señor. Sin embargo, una última característica del artista europeo apuntada por Verrié es acerca de la creciente consciencia del yo, de una autovaloración en la que sin duda tendría que ver una pérdida de “consciencia de superioritat espiritual” y el creciente prestigio del papel del artista. Es el principio de un camino hacia el renacimiento», PAU VERRIÉ, *La vida de l'artista medieval*, Aymà Editor, Barcelona 1954, pp. 11–13.

vasallaje a la *mindons*. Cada uno está en su sitio y ningún trovador se permite un cambio en los roles como ningún labrador tendría que pretender llegar a rey.

La congelación de la fórmula trovadoresca a medida que pasan los años en territorio de habla catalana deriva en un tono artificioso, impostado y decadente. En este sentido, el sello de calidad que Jordi de Sant Jordi, aún sin abandonar del todo el tono provenzal, es capaz de transmitir un alto grado de sinceridad y de llenar de carga subjetiva poemas tan emblemáticos como “Lo presoner”: «Deserts d'amics, de béns e de senyor, en estrany lloc i en estranya contrada...». <sup>10</sup> A pesar de todo ello, la expresión de añoranza hacia un amo o «señor» indica que el yo recurre a la misma mimesis del orden feudal de los trovadores. De Sant Jordi también ofrece el tema de la denuncia en poemas como “Lo canviador” en que critica las trampas y argucias que se hacían en el cambio de moneda. Pero, como en el caso de los trovadores, tal consciencia no le impide seguir mimetizando el orden de privilegios de estatus medievales cuando trabaja la poesía amorosa:

Castells d'onor, prech Déu m'asir  
E tot li san, si coralmén  
No us suyfis e leyal servén,  
Que us vulh amar ses deffalhir. <sup>11</sup>

La composición es una poesía trovadoresca del siglo VX, se invoca a Dios y a los santos como garantes de la justicia cuyo odio temido sería punición de una falsa declaración por parte del yo. Según la crítica de Micó, <sup>12</sup> para esta pieza el poeta se acoge al género menor del *escondit*, recogido en las *Leys d'Amors* y basado en la justificación del amor del poeta frente a la acusación de algún *Lausengier*. Sin embargo, Jordi de Sant Jordi nunca es cien por cien canónico e introduce innovaciones formales (métrica y estructura de *dança*) y temáticas (el poeta dirige la argumentación a favor de la sinceridad de su amor a la amada, no a terceros). Con todo, la divinidad es colocada

---

<sup>10</sup> JOSEP MARÍA MICÓ, *Poesía*, ed. de Jordi de Sant Jordi, DVD Ediciones/Editorial Barcino, Barcelona 2009, p. 100.

<sup>11</sup> Ivi, p. 20.

<sup>12</sup> Ivi, p. 17.



como Juez superior al cual de Sant Jordi se somete, y a demás equipara a la dama con su señor, de quien quiere ser leal sirviente.

March, como Guillem de Berguerà, Cerverí de Girona o como Jordi de Sant Jordi, puede hacer críticas al sistema de manera explícita, como por ejemplo en los versos: «Quant se mostrarà Déu aquí baix per punir els poderosos?» o «aquí baix ni Déu puneix els crims, ni els reis castiguen els poderosos, sinó els pobres i els dèbils». <sup>13</sup> Pero la renovación poética marchiana en relación a la transmisión del orden e ideologías oficiales medievales consiste en algo nuevo, que es la interrupción de la analogía del vasallaje para el tema amoroso en terreno literario. Para Ausiàs March, un señor feudal valenciano que dista de considerarse un “antisistema”, los versos sobre el amor, el espíritu y la persona no se deben a una simple convención predeterminada y marcada por una serie de acuerdos de un tradicional género poético que determina las jerarquías de los agentes que intervienen, sino a la experiencia pasional del sujeto poético que representa que las vive de manera particular e inédita <sup>14</sup>, «de ahí que sus alusiones a los trovadores sean despectivas al desmentirlos y al oponer a sus ideas preconcebidas sobre el amor la verdad de lo que él tiene experimentado» <sup>15</sup>: «Leixant a part l'estil dels trovadors / qui, per escalf, traspassen veritat...». <sup>16</sup> El poeta diseña una manera propia de vivir y expresar las posibilidades filosóficas, existenciales y de *praxis* del amor. El yo, al liberarse de los patrones estrictos de la literatura del amor cortés, se libera también de la propagación de su ideología a la manera de la mimesis estructural de la pirámide estamental antes comentada.

Así, March deja paso a la inversión de roles (la mujer no es avasallada, el yo masculino es el centro de todo), también al subjetivismo extremo y a la duda: «io vull venir a tu a l'encontre, / no sé perquè no

---

<sup>13</sup> PAGÈS, 1995, II, CIV, p. 152 (28, 25). (N. de l'A.)

<sup>14</sup> «L'amor i totes les passions que se'n deriven —esperança, dolor, desesperança, temor, ira o odi— evolucionen en un procés d'enorme complexitat psicològica a mesura que també evoluciona l'agent poètic», MARÍA TERESA GIRONÈS, “Una lectura omnicomprendiva del poemari ausiasmarquià”, en «Revista de Llenguas y Literaturas catalana, gallega y vasca», vol. XX, 2004, p. 241.

<sup>15</sup> MARTÍN DE RIQUER, “Introducción”, en AUSIÀS MARCH, *Poesía*, Planeta, Barcelona 1990, pp. 14–15.

<sup>16</sup> AUSIÀS MARCH, *op. cit.*, p. 142.

faç lo que voldria»<sup>17</sup>, a la crisis del feligrés: «Ab tot que so mal cres-  
tia per obra, / ira no·t tinc ne de res no t'encolpe; / yo son tot cert que  
per tostemps be obres»<sup>18</sup>, ecc.

### 1.3. Conclusiones

Los textos visitados delatan que el hecho que las pautas compositivas trovadorescas impliquen un paralelo claro con las relaciones amada/amado y señor/vasallo no significa que con ello todas las composiciones de un mismo autor asuman y perpetúen de manera consciente, explícita y militante todos y cada uno de los aspectos del sistema de relaciones socioeconómicas jerárquicas y estamentales de la época en el conjunto de su corpus sino que, por el contrario, el poder recibe constantemente críticas directas en verso. Sin embargo, como hemos visto, en el caso del amor cortés el orden institucional se transmite como un contenido trasladado del plano público al privado, casi subliminal y que va de la mano de las exigencia de la preceptiva compositiva, por decirlo de alguna manera, de la convención del género, tan promovido institucionalmente incluso en momentos de total decadencia. Finalmente, no es sino a partir de la caracterización de un yo particular y genuino, distante del lugar que ocupaba el yo del trovador en el horizonte de expectativas, que March marca una distancia lo suficientemente mayor respecto el molde lírico provenzal como para romper con la vía de transmisión de la pirámide social feudal al menos a través de la mimesis de las relaciones de los agentes del amor cortés. Como moneda de cambio, la poesía marchiana no ofrece composiciones neutras ni desideologizadas, sino simplemente capaces de explotar alternativas propias según las necesidades expresivas de un pathos en el que se insinúan los rasgos del humanismo.

En definitiva, la poesía de March persigue una verdad filosófica y existencial absoluta, una guía moral sobre el amor y las consecuencias de la experiencia, un entendimiento de las posibilidades del hombre por ascender a un estatus más puro, ecc. Sin embargo, esta verdad

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 318.

<sup>18</sup> *Ibid.*

universal no es una solución claramente dictada por la historia, sino el esperado fruto de la elaboración del sujeto. Dicha reflexión se construye por la elaboración de dos grandes fuentes que nutren el discurso del yo; la primera es la tradición de la cual el poeta se apropia y en la que va espigando (cristianismo, concepción del mundo tardomedieval, referentes antiguos, escolástica, ecc.); y la segunda, su propia experiencia, que lo delata como agente privilegiado ya autoconsciente y ambicioso, ya limitado y atormentado. El hecho de que la tradición tenga una presencia en formato hipotexto, por así decirlo, a modo de referencia intersubjetivamente asumida o de cita lo liga a la historia y lo define en frente de ella como personaje impregnado por la ideología heredada, pero innovador y moderno en su selección, interpretación y uso. March elabora nuevas formulaciones poéticas porque sus necesidades expresivas son unas otras. A saber, es este motivo y no el de una convicción militante antifeudal es el que le permite romper con la dinámica de difusión que la tradición poética precedente implicaba (recordemos si no el fuerte respaldo institucional con el que contaba en episodios como los del concilio de Tolosa).

El hecho es que el fin de una propagación ideológica oficial por vía de las convenciones compositivas y de los roles del amor cortés se quiebra, no con la llegada de voces críticas puntuales, de las que ya hemos visto ejemplos, sino del cambio de modelo poético que de manera estructural es portador de esta. Por esto, aunque un trovador o un Jordi de Sant Jordi critiquen abiertamente al poder, reproduciendo los poemas de amor cortés lo confirma y perpetúa. El humanismo incipiente y todos los cambios que conlleva (posibilidad de ascensión social, visión del mundo antropocéntrica, ecc.) empieza a insinuarse en las coordenadas estudiadas a partir de la producción de March, que propone un modelo poético original, y que nos permite notar a través de la producción literaria cómo se desgastan ciertos valores políticos y religiosos institucionales a partir del siglo XV.

Subvertir la realidad: los lugares perdidos en Ribacôa  
y la *Crónica de Fernando IV*.  
Un ejemplo de propaganda molinista <sup>1</sup>

Carmen Benítez Guerrero, Universidad de Sevilla

### 1.1. Introducción

Cada vez con mayor frecuencia historiadores y filólogos se acercan a la cronística bajomedieval con una premisa clara en sus cabezas: son textos absolutamente ligados a su momento de producción y como tales constituyen testimonios esenciales para conocer la sociedad que los generó, sus ideas e inquietudes. Se va dejando al margen el tradicional acercamiento que buscaba en ellos simples datos políticos para adentrarnos ahora en su relato aunando el análisis histórico con el literario, conscientes de la realidad caleidoscópica de estas producciones. Se tiene cada vez más presente que en ellas no sólo importa lo que se cuenta, sino la forma en la que se hace y el fin que se persigue.

Por otra parte, existe unanimidad al considerar estas producciones histórico-literarias como armas propagandísticas destinadas a defender un fin concreto: un determinado proyecto político, una ideología, a uno de los bandos en pugna en el transcurso de un

---

<sup>1</sup> Este trabajo se encuadra en el programa de becas de formación del personal universitario del Ministerio de Educación. La beca se adscribe al Dpto. de Historia Medieval y CC. TT. HH. de la Universidad de Sevilla.

conflicto civil o una manera precisa de entender el mundo y la organización de éste. La selección de la información y su organización por parte de los autores no suele ser inocente, sino que se ajusta a tales fines.

Numerosos ejemplos de ello nos da la Historia. Del mismo modo que en un momento determinado la obra alfonsí intentó insertar los hechos del rey Sabio dentro de la historia de la Humanidad para introducirse en su devenir histórico y justificar el *fecho del Imperio*, las primeras crónicas reales intentaron respaldar la política llevada a cabo por el rey que las encargaba dando cuenta de los problemas de la Monarquía y de la utilidad de las soluciones concretas que él mismo había adoptado. Es el caso de las ordenadas por Alfonso XI<sup>2</sup>.

Entre ellas se encuentra la *Crónica de Fernando IV*, supuestamente parte de un *corpus* mayor conocido como *Crónica de Tres Reyes*, que incorpora los reinados de Alfonso X, Sancho IV y el propio Fernando IV. El conjunto fue encargado por Alfonso XI después de la conquista de Algeciras, es decir, con posterioridad a 1344<sup>3</sup>. El texto se ha interpretado de manera global como un exponente del movimiento cultural que conocemos como *molinismo*. Este “pensamiento”, que atravesaría los reinados que conforman la *Crónica de Tres Reyes*, se fundamentaría en la necesidad de legitimar el linaje de Sancho IV tras su rebelión contra Alfonso X y su defensa ante las demandas de infantes, nobles y monarcas vecinos. Para ello se utilizan elementos propios del contexto en el que nos situamos, como son la justificación divina del poder del rey, la integración de los distintos estamentos en el juego cortesano sin menoscabo de la autoridad regia a través de la imagen del cuerpo político, el apoyo constante de los concejos al

---

<sup>2</sup> Un ejemplo paradigmático de la utilización de los relatos historiográficos como armas propagandísticas lo encontramos en las crónicas del canciller Ayala, recientemente analizadas en COVADONGA VALDALISO, *Historiografía y legitimación dinástica: análisis de la Crónica de Pedro I de Castilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2010. Ella misma nos ilustra acerca del cambio de sentido que puede adquirir un determinado acontecimiento y la interpretación de la actitud de los personajes según el orden o la posición que el autor adjudique a estos en el relato en ID., “El tiempo como herramienta para el análisis de las crónicas de Pedro López de Ayala”, en «Revista de poética medieval», n. 22, 2009, pp. 199–220.

<sup>3</sup> V. MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ, “Prólogo”, en *Crónica de Alfonso X*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia 1998, pp. 3–4.

partido monárquico o un cierto “castellanismo”<sup>4</sup>. Por su parte, el término deriva de la importancia que en este movimiento adquiere la reina doña María de Molina, fiel defensora del linaje y de la cual se intenta dar constantemente una imagen enaltecida. El pasaje que analizaremos a continuación puede ser un perfecto ejemplo de ello.

## 1.2. La pérdida de Ribacôa en la *Crónica de Fernando IV*

El argumento de la *Crónica de Fernando IV* está marcado por un eje muy claro: la pugna política entre el poder regio, generalmente apoyado por los concejos y la jerarquía eclesiástica, y la nobleza, representada por los grandes linajes del reino (los Haro, los Lara o los parientes más cercanos al rey). Ésta es secundada frecuentemente por otros monarcas peninsulares, el aragonés Jaime II y el portugués Dionís, que encuentran en la debilidad de la monarquía castellana una oportunidad para llevar a la realidad sus aspiraciones territoriales: el reino de Murcia en el caso del aragonés y el Algarbe y otras zonas fronterizas en el caso del portugués. Entre ellas está la que hoy nos ocupa.

Dentro del conflicto civil que vive Castilla en los años finales del siglo XIII<sup>5</sup>, la *Crónica de Fernando IV* nos describe la pérdida de determinados lugares en la zona de Ribacôa, una franja que corre entre las actuales provincias de Salamanca y el distrito portugués de Guarda. Sobre este respecto nos dice, después de relatar la retirada inesperada de Dionís cuando se dirigía a Valladolid para apoyar el cerco proyectado contra Fernando IV:

---

<sup>4</sup> El autor que mayormente ha desarrollado el contenido de la idea de *molinismo* ha sido el profesor Gómez Redondo. Sobre esta cuestión v. preferentemente FERNANDO GÓMEZ REDONDO, “Doña María de Molina y el primer modelo cultural castellano”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, CONCEPCIÓN COSMEN ALONSO, MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA y MARÍA PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (eds.), Universidad de León, León 2009, pp. 29–46; ID., “El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284–1350)”, *XIV Congreso Internacional de la AHLM* (en prensa). Una perspectiva distinta en LEONARDO FUNES, “De Alfonso X al Canciller Ayala: variedades del relato histórico”, en «Memorabilia», n. 7, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2003.

<sup>5</sup> CÉSAR GONZÁLEZ MÍNGUEZ, *Fernando IV de Castilla (1295–1312). La guerra civil y el predominio de la nobleza*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1976, pp. 29–119.

E pues que el rey de Portugal se partió destas conpannas e yéndose para su tierra llegó a Castil Rodrigo, que la tenía don Sancho, fijo del infante don //<sup>88v</sup> Pedro, e el día que y llegó luego ge la dio el castillero. E otro día fue a Alfayates e a Sabugal, que eran del sennorio del rey e que las tenía este don Sancho, e diérongelas syn combatimiento ninguno. E así ouo toda Ribera de Coa fasta Çibdad Rodrigo.

E este don Sancho seyendo moço pequenno e andaua en poder de su madre que auía nonbre donna Margarita que era de Narbona *e porque ouiera vistas con este rey de Portugal ante quando entraua acá en la tierra e traýa la fazienda de su fijo con mal recabdo e por esto se perdieron estos lugares*. E quando la reyna donna María supo cómmo el rey de Portugal auía cobrado estos lugares tomó ende muy grand pesar, porque se enajenauan en otro sennorio. E desdeque vio que non tenía lobos defendedores ouo de acuçiar más la fazienda del rey para yr contra estos enemigos tantos e tan fuertes que eran contra el rey para le defender.<sup>6</sup>

En principio, la realidad que nos muestra el cronista es la de un territorio mal guardado por la regente de su titular, Margarita de Narbona, madre del infante Sancho. Tal es su descuido que accede a negociar con el rey de Portugal llevando con ello a mermar el señorío de su hijo por la consecuente pérdida de los lugares aludidos.

La historiografía portuguesa, con Rui de Pina (1440–1521) a la cabeza, justificó la conquista de estos territorios por el incumplimiento de las obligaciones feudales del infante Sancho con respecto al rey de Portugal, al haberse negado aquél a prestar ayuda militar al monarca portugués en la invasión castellana<sup>7</sup>. Realmente, poco sabemos con certeza sobre las causas o motivos que llevaron a ello ni qué intereses y quiénes intervinieron en esta situación. ¿Había verdaderamente participado Margarita de Narbona en esta cesión? ¿Existían tales lazos feudales entre el infante Sancho y el rey de Portugal? La realidad se antoja por el momento oscura. Sea como fuere, lo que aquí nos interesa es extraer conclusiones no ya sobre la veracidad de estos

<sup>6</sup> BNE, Ms. 829, fol. 88r–88v. Se actualizan puntuación, mayúsculas y acentuación.

<sup>7</sup> MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ, “Las relaciones entre Portugal y Castilla: del *Tratado de Badajoz* (1267) al *Tratado de Alcañices* (1297)”, en *El Tratado de Alcañices*, Fundación Rei Alfonso Henriques, Zamora 1999, pp. 155–171. V. ivi, p. 168; ID., “La política internacional de Portugal y Castilla en el contexto peninsular del Tratado de Alcañices: 1267–1297. Relaciones diplomáticas y dinásticas”, en «Revista da Faculdade de Letras», Serie Historia, vol. xv, 1999, pp. 901–943. V., ivi, pp. 936–938.

hechos, sino acerca del uso que da el cronista al relato de los mismos.

En este sentido, el pasaje adquiere mayor significación si lo analizamos en su entorno textual. Esta información se incluye en el capítulo II de la crónica, que entrelaza diversos episodios que dan clara cuenta de la debilidad del bando regio. Los aragoneses han invadido Castilla apoyando a Alfonso de la Cerda en sus reclamaciones al trono y tienen su meta puesta en Valladolid, donde se encuentra el rey con su madre; el infante don Juan, por su parte, se ha declarado rey de León. Inmediatamente después de la noticia sobre la pérdida de Ribacôa la nobleza “pro-regia” da muestras de la escasa estabilidad de su apoyo al monarca en el cerco de Paredes y el infante don Enrique vuelve a evidenciar su carácter *bolliçioso* intentando ofrecer Tarifa al rey de Granada.

La situación resulta cada vez más comprometida para los reyes a causa de la codicia de esta nobleza levantisca; no obstante, se mantiene a flote gracias a la habilidad de la reina. En efecto, en este contexto tan grave para la Monarquía y antes de mencionar la mala gestión de Margarita de Narbona y la merma de los territorios de su hijo, el cronista se ha detenido en ilustrarnos acerca de la buena administración que María de Molina está ejerciendo en el señorío de Fernando IV, donde ella actúa como regente.

Entre ambas mujeres se dibuja por lo tanto un claro paralelismo: ambas son regentes de un señorío por la existencia de un hijo menor de edad y las dos se enfrentan a la ambición de los enemigos que intentan perjudicar ese territorio. La diferencia radica en la virtud de María de Molina con respecto a Margarita. La reina logra mantener el señorío íntegro a pesar de todas las dificultades con las que desde el primer momento se va a encontrar. El cronista pone continuamente de manifiesto la constancia y el esfuerzo de la reina —dos virtudes muy valoradas en el contexto, en las que se insiste a lo largo de la crónica y en otras redacciones insertas en el mismo entramado, como *Castigos* y *Zifar*— en la que es su misión principal: el mantenimiento y la guarda del reino y del rey. Y lo hace incluso en situaciones extremas como el cerco de Valladolid proyectado por los enemigos. Justamente antes de mencionar la pérdida de Ribacôa el cronista se ha encargado de aportar detalles que van construyendo su imagen: su rechazo a la proposición de matrimonio con el infante don Pedro de Aragón



poniendo como ejemplo a las reinas que «fizieron bien, que fueron muchas, sennaladamente del su linaje, e que fincaran con sus fijos pequennos e que las ayudara Dios»<sup>8</sup>, sus gestiones con los concejos para mantener el apoyo al rey; el envío de sus hijos para guardar determinados lugares estratégicos o los medios que ha empleado para hacer frente a los gastos de la guerra y el sostenimiento de la codiciosa voluntad de la nobleza, para lo cual ha empeñado incluso sus propias posesiones. También a ella se ha acercado Dionís, pero precisamente gracias a su gestión y a su negativa de entrevistarse con él, el rey de Portugal cambia su rumbo y con ello se desploma por completo el intento de cercar Valladolid.

El antagonismo es claro: por un lado, Margarita de Narbona, como regente, responsable última de la pérdida de territorios en el señorío de su hijo por no haber sabido mantenerse en el esfuerzo de su defensa y haber accedido a negociar con sus enemigos y, por otro lado, la reina doña María, un claro ejemplo de virtud y constancia que no está en ningún momento dispuesta a torcer su empeño si esto va en contra de su principal misión: la guarda del reino y del sucesor de Sancho el Bravo. Resulta por lo tanto clara la intención del cronista de oponer estos dos modelos para incrementar el valor de las acciones de María de Molina y dibujar con ello una imagen más virtuosa de la reina. También María de Molina ha enajenado territorios del reino, pero el cronista sabe crear la imagen positiva de este hecho, puesto que la entrega de los Cameros a Juan Alfonso de Haro, que aparece en este contexto, se interpreta como necesaria para salvaguardar la situación<sup>9</sup>.

En la intención del cronista parecen incidir además los propios datos: cuando acudimos a otras fuentes comprobamos que la realidad no fue tal y como el autor nos la muestra. Sea por desconocimiento del autor, sea como pensamos por su propia voluntad, lo cierto es que la *Crónica de Fernando IV* altera sutilmente la realidad, ocultándola y ordenándola de una determinada manera, y a través de ello se da un paso más en el proceso de construcción de la imagen de la mujer que es objeto de todos sus elogios. Aunque los datos sean verídicos, la

---

<sup>8</sup> BNE, Ms. 829, fol. 86v.

<sup>9</sup> “Crónica de Fernando IV”, en ANTONIO DE BENAVIDES (ed.), *Memorias de D. Fernando IV*, vol. I, Imprenta José Rodríguez, Madrid 1860, p. 35.

narración de los mismos acaba por manipularlos <sup>10</sup>.

¿Qué nos muestra esa realidad? Las villas y los castillos “perdidos” referidos en este pasaje fueron trocados por el rey en Zamora el 28 de agosto de 1297. En este momento el monarca entregaba a Margarita de Narbona Galisteo, Miranda y Granadilla a cambio de «las villas é castiellos de Sabugal é de Alfayates é de Villarmayor é de Castiel bueno é de Almeida é de Castiel Rodrigo é de Castiel Mellor é de Monforte é por todos los otros heredamientos é logares que vos habiades en Riba de Coa.» <sup>11</sup>

Apenas dos semanas más tarde, estos lugares eran cedidos por el monarca mismo al rey de Portugal en el Tratado de Alcañices, firmado por ambos el 12 de septiembre de 1297:

conosçiendo que uos auiedes derecho en algunos lugares de los castiellos e villas de Sabugal e de Alfayates e de Castiel Rodrigo e de Villar Mayor e de Castiel Bueno e de Almeyda e de Castiel Mellor e de Monforte e de [los otros lugares] de Riba de Coa que uos el rey don Denys tenedes agora en uestra mano e porque mé uos partides del derecho que auiedes en Valençia e en Ferrera e en O’Esparragal... <sup>12</sup>.

Ciertamente, Dionís había tomado ya estos lugares de Ribacôa en su regreso a Portugal tras la invasión de Castilla y los poseía “de hecho”, sin que —como decíamos— estén muy claras las circunstancias que llevaron a ello. Ésta fue posiblemente su principal moneda de cambio en las negociaciones de Alcañices, que sólo confirmaban esta realidad “por derecho”. Que Margarita de Narbona fuese o no la responsable de esta pérdida es algo que hoy por hoy no podemos saber. Independientemente de ello, la intencionalidad del cronista parece clara si consideramos que él no da cuenta alguna de la cuestión fronteriza cuando relata las negociaciones que llevan al Tratado de Alcañices, que conoce perfectamente, porque de él sí nos habla acerca de los conciertos matrimoniales, más positivos al

---

<sup>10</sup> Como bien analiza Covadonga Valdaliso para el caso de la *Crónica de Pedro I*, es necesario individualizar los distintos tiempos del relato: separar la materia de la narración y el discurso. Si bien los datos pueden ser ciertos, la narración los transforma con una determinada finalidad, v. COVADONGA VALDALISO, art. cit., p. 213.

<sup>11</sup> *Sic*, ANTONIO DE BENAVIDES, *op. cit.*, vol. II, pp. 139–140.

<sup>12</sup> JOSÉ SÁNCHEZ HERRERO (ed.), *El Tratado de Alcañices*, Fundación Rei Alfonso Henriques, Zamora 1999, pp. 13–17.

monarca castellano <sup>13</sup>. Por otra parte, el trueque realizado por el monarca a escasos días del tratado parece dejar clara la intención de éste de utilizar estos territorios como recompensa por otros que quería recuperar y lo sitúan como responsable (a él y a la regente) <sup>14</sup> de la confirmación de esta pérdida.

Nuevos detalles vienen a incidir en la percepción que tenemos acerca del contrapunto que el autor establece entre Margarita de Narbona y María de Molina para sobrevalorar la actuación de esta última por oposición a su imagen antagónica. Cuando intentamos situar a los personajes encontramos algunas casualidades que vienen a reforzar dicha interpretación.

¿Quién es Margarita de Narbona? Descendiente de la alta nobleza francesa del vizcondado de Narbona y el condado de Foix, Margarita casó en 1281 con el infante don Pedro, hijo de Alfonso X y hermano de Sancho IV, a su vez esposo de doña María. En 1283, apenas dos años después del matrimonio, el infante Pedro muere y ella queda como regente de los dominios destinados a su hijo y heredero, el infante también llamado Sancho. Desde esta posición, en 1287 Margarita es invitada por el infante don Juan —tradicional opositor de los monarcas desde el reinado de Sancho IV hasta el de Alfonso XI— a participar en una conspiración contra el rey Bravo <sup>15</sup>.

La *Crónica de Sancho IV*, redactada supuestamente en el mismo entorno que la que nos ocupa —incluso por el mismo autor, según se acepta—, refiere este acontecimiento. Según el cronista, tras haber optado el monarca por los consejos de María de Molina y sus aliados en contra de los que su privado, el conde don Lope, le daba en relación con cuestiones del reino que no es necesario mencionar ahora, éste se distancia del monarca y comienza a trabar su oposición a él, en connivencia con el infante don Juan.

Para ello acude a Margarita de Narbona, a quien insta a sumarse a su causa prometiéndole casamiento con el propio conde como modo

<sup>13</sup> “Crónica de Fernando IV”, en ANTONIO DE BENAVIDES (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 49.

<sup>14</sup> MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ, “Los hombres del Tratado de Alcañices (12 de Septiembre de 1212)”, en JOSÉ SÁNCHEZ HERRERO (ed.), *El Tratado de Alcañices*, Fundación Rei Alfonso Henriques, Zamora 1999, pp. 219–247.

<sup>15</sup> MERCEDES GAIBROIS, *Historia del reinado de Sancho IV*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1922–1928, vol. I, pp. 32–33.

de sellar la alianza —para lo cual hubieron de prometerle asimismo que éste rompería su matrimonio con Juana, que ya era su mujer—.

El enfrentamiento del conde con Sancho IV va a acabar en el asesinato de aquél en Alfaro por parte de los acompañantes del rey, quien personalmente mató también al aliado de don Lope, Diego López de Campos. A la muerte del conde, Margarita continuó en el bando del infante don Juan al desarrollarse la guerra que se extendió por los territorios de Coria y Ciudad Rodrigo. En el transcurso de ésta, que acaba siendo favorable al monarca, Margarita hubo de terminar refugiándose en Ledesma, villa principal del señorío de su hijo<sup>16</sup>. Ya entonces había accedido doña Margarita a dejar entrar en las posesiones del infante Sancho a personajes de dudosa lealtad.

Además de su participación en uno de los episodios más graves del reinado de Sancho IV en lo que a oposición de poderes regio y nobiliario se refiere, otros hechos sitúan a Margarita de Narbona en el bando opuesto a María de Molina. Si nos detenemos a observar sus relaciones familiares vemos que se encuentra íntimamente ligada al linaje de los de la Cerda a través de su hermana Malhada o Mafalda de Narbona, casada nada más y nada menos que con el infante don Alfonso de la Cerda, el candidato al trono castellano que encabeza la invasión aragonesa en esta guerra civil.

### **1.3. Conclusiones**

En definitiva, resulta muy probable la posibilidad de interpretar este pasaje de la *Crónica de Fernando IV* como un claro ejemplo de propaganda molinista. Gracias a él, al lugar concreto en el que el autor lo sitúa y a la información que decide aportar al respecto, la imagen de María de Molina sale fortalecida por oposición a la de esta otra mujer, Margarita de Narbona. Como hemos visto, ésta se encontraba ligada a los tradicionales enemigos de los protagonistas de nuestro texto, especialmente al infante don Juan y a Alfonso de la Cerda.

Motivos no faltaban al autor, educado en el entorno molinista e

---

<sup>16</sup> *Crónica de Sancho IV*, ed. de JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA, Biblioteca Saavedra Fajardo, Murcia 2005, pp. 25–26; MERCEDES GAIBROIS, *op. cit.*, vol. I, pp. 182–186.

integrante de la corte de Alfonso XI —que es el promotor de esta crónica y cuyo reinado se inicia con la regencia de la propia reina doña María— para mostrar esta imagen desfavorable de Margarita de Narbona, utilizándola además como contrapunto para enaltecer a la reina regente.

Esta pretensión de ensalzar la figura de la reina queda clara a lo largo de todo el texto: la construcción de su imagen virtuosa es una suma de numerosos episodios desplegados intencionadamente a lo largo de todo el relato. El ejemplo del pasaje sobre Ribacôa es una muestra más de ello, de los recursos que los autores emplean para construir la realidad. O, si se quiere, de cómo la crónica es utilizada según fines políticos y propagandísticos en el conflictivo y nebuloso periodo bajomedieval.

Las premisas bíblicas de un silogismo falaz: *Celestina* y  
*Eclesiático* 13

Amaranta Saguar García, University of Oxford

Hoy día nadie ignora que *Celestina* abunda en citas de otros textos. No en vano, «la gran copia de sentencias entrejeridas que so color de donaires tiene»<sup>1</sup> es uno de los principales méritos artísticos alegados en la carta prologal *El autor a un su amigo* para justificar la decisión de continuar la presunta obra inconclusa de un autor anónimo. Afortunadamente para nosotros, la crítica no se ha contentado con la mera identificación y enumeración de dichos préstamos textuales, sino también ha analizado su función y los mecanismos de adaptación de éstas dentro del contexto literario de la *Tragicomedia*, alcanzando la conclusión de que «el uso de la *sententia* y en menor grado el del proverbio y del *exemplum*, no es mero adorno ni alarde de erudición, sino que corresponde a una función netamente hermenéutica dentro de la totalidad del texto.»<sup>2</sup> En concreto, sirve para cuestionar y denunciar el abuso de un tipo de literatura aforística y moral que comenzaba a perder su prestigio como fuente de autoridad, pero seguía utilizándose por convención —y no poco por moda literaria—, desembocando en

---

<sup>1</sup> FERNANDO DE ROJAS Y ANTIGUO AUTOR, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. de FRANCISCO LOBERA *et al.*, Crítica, Barcelona 2000, pp. 6–7.

<sup>2</sup> LOUISE FOTHERGILL–PAYNE, “La cita subversiva en *Celestina*”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21–26 de agosto de 1989*, ed. Antonio Vilanova, PPU, Barcelona 1992, p. 189.

la misma despreocupación por la literalidad y el significado original con que vemos utilizarla a los personajes de *Celestina*.

Dejando a un lado las bien conocidas teorías que consideran este abuso de las sentencias manifestación del pensamiento heterodoxo del autor y, frecuentemente, manifestación de su supuesta condición conversa, quisiera enfocar la disidencia ideológica de la *Tragicomedia* desde un punto de vista alternativo: el de la oposición a unas prácticas intelectuales que habían reducido las *auctoritates* a meros recursos argumentativos y adornos retóricos, relegando la asimilación de su mensaje y la comprensión de los textos a un segundo plano. Para ello, parto de las observaciones de José Luis Canet sobre el papel de *Celestina* en la contienda universitaria de finales del siglo XV<sup>3</sup>, quien la considera una crítica abierta al método escolástico de enseñanza predominante en la Universidad, particularmente enfocada hacia los peligros de los procedimientos dialécticos y de la utilización de los compendios de sentencias como herramientas para la argumentación. Por un lado, la herramienta esencial de la dialéctica escolástica, es decir, el silogismo, se constituye a partir de citas de *auctores* cuyas interpretación y confrontación confirman o refutan la cuestión a debatir, dando lugar a situaciones en las que bien la argumentación queda reducida a una sucesión de opiniones ajenas, sin que el argumentador ponga absolutamente nada de su parte, bien se cae en el sofisma, a cuya falacia contribuye la cita *ad hoc* de autoridades, tras la que se busca ocultar su falsedad. Por otro lado, la utilización casi exclusiva de florilegios y compendios aforísticos para el estudio de las *auctoritates* en la universidad proporciona un mero conocimiento parcial y sesgado de éstas —cuando no defectuoso, a la luz de la calidad de copia que es de esperarse de los apuntes de un estudiante—, favoreciendo una asimilación deficiente de las máximas del lado del alumnado, sobre todo a nivel de su significado, ya que la deprivación del contexto original y la consideración de los argumentos de autoridad como meros recursos dialécticos dificulta necesariamente su comprensión. En consecuencia, las corrientes competidoras con el Escolasticismo se muestran críticas ante los peligros de fosilización

---

<sup>3</sup> JOSÉ LUIS CANET, “*La Celestina* en la contienda intelectual y universitaria de principios del siglo XVI”, en «Celestinesca», n. 32, 2008, pp. 80–107.

intelectual y manipulación del silogismo, así como desconfiadas ante la efectividad del estudio mediado y acríptico de las auctoritates, por lo que, siempre siguiendo a Canet, Celestina ha de entenderse como un catálogo de malas prácticas dialécticas a las que puede conducir el concepto de autoridad cuando el objetivo es ilegítimo o el interlocutor ignorante, así como de las perversiones a las que se puede someter el significado legítimo de las sentencias aprendidas en los repertorios habituales, sea ya por desconocimiento, ya por conveniencia.

De entre los muchos ejemplos de esto último, hemos decidido analizar el despliegue de máximas de origen escriturario de Eclo 13<sup>4</sup> —en cursiva— con que Celestina trata de convencer a Pármeno de confraternizar con Sempronio hacia el final del acto I<sup>5</sup>:

Y tú gana amigos, que es cosa durable; ten con ellos constancia; no vivas en flores; *deja los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón. ¡Guay de quien de palacio envejece!*, como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entraban sanaba uno. Estos señores deste tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerran. Los suyos igualmente lo deben hacer. Perdidas son las mercedes, las manificencias, los actos nobles. Cada uno destos cativan y mezquinamente procuran su interese con los suyos. Pues aquéllos no deben menos hacer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley. Dígolo, hijo Pármeno, porque este tu amo, como dicen, me parece rompenecios. *De todos se quiere servir sin merced. Mira bien, créeme. En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano; que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas veces contezca.*

En él, la alcahueta comienza parafraseando Eclo 13, 14 —«ne retineas ex aequo loqui cum illo ne credas multis verbis illius ex multa enim loquella temptabit te et subridens interrogabit te de absconditis tuis»— y Eclo 13, 8 —«et confundet te in cibis suis donec te exinaniat bis et ter et in novissimo derideat te postea videns derelinquet te et caput suum movebit ad te»—, y concluye con

---

<sup>4</sup> Todas las citas bíblicas a partir de *Biblia Sacra Vulgata*, eds. de ROBERT WEBER Y ROGER GRYSO, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2010. Disponible en: <http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata>.

<sup>5</sup> FERNANDO DE ROJAS Y ANTIGUO AUTOR, *op. cit.*, pp. 73–74.



referencias a Eclo 13, 5 —«si largitus fueris adsumet te et si non habueris derelinquet te»— y, sobre todo, Eclo 13, 20 y 22 —«omnis caro ad similem sibi coniungitur et omnis homo simili sui sociabitur [...] quae communicatio sancto homini ad canem aut quae pax bona diviti ad pauperem»—; utilizando dichas alusiones e ideas escriturarias como argumentos autorizados en su discurso. De hecho, el éxito de su argumentación sólo es posible en tanto, partiendo de la preferencia del hombre por sus iguales de Eclo 13, 20 —«omnis caro ad similem sibi coniungitur et omnis homo simili sui sociabitur»— y la imposibilidad de reconciliar rico y pobre de Eclo 13, 23 —«venatio leonis onager in heremo sic pascua sunt divitum pauperes»—, Celestina convierte el egoísmo y la mala calidad moral de los poderosos criticada así en Eclo 13, 5–8<sup>6</sup> como en Eclo 13, 14–15<sup>7</sup> en modelo de conducta para las clases inferiores, ignorando deliberadamente las advertencias de Eclo 13, 1 —«qui tetigerit picem inquinabitur ab illa et qui communicaverit superbo inducet superbiam»— y Eclo 13, 16 —«cave tibi et adtende diligenter auditui tuo quoniam cum subversione tua ambulas»— sobre las malas influencias y los peligros que conlleva la compañía de los ricos.

A pesar de que no hay manera de extraer la conclusión arriba expuesta del capítulo 13 de *Eclesiástico*, el planteamiento lógico de Celestina puede formularse de manera muy similar a la de un silogismo: si la amistad con los superiores es imposible a causa de la diferencia de estado (premisa mayor, coincide con la idea bíblica) y la diferencia de estado provoca el egoísmo de los superiores respecto a los inferiores (premisa menor, también bíblica), los inferiores tienen que ser egoístas con los superiores y aliarse entre sí para satisfacer los deseos individuales y grupales a su costa (conclusión de la alcahueta). Sin embargo, el planteamiento de este silogismo es obviamente falaz ya que, aunque las dos premisas sobre la diferencias de clase consistan

---

<sup>6</sup> «si largitus fueris adsumet te et si non habueris derelinquet te | si habes convivet tecum et evacuabit te et ipse non dolebit super te | si necessarius illi fueris subplantabit te et subridens spem dabit narrans tibi bona et dicet quid opus est tibi | et confundet te in cibis suis donec te exinaniat bis et ter et in novissimo derideat te postea videns derelinquet te et caput suum movebit ad te.»

<sup>7</sup> «ne retineas ex aequo loqui cum illo ne credas multis verbis illius ex multa enim loquella temptabit te et subridens interrogabit te de absconditis tuis | inmitis animus illius conservabit verba tua et non parcet de malitia et de vinculis.»

en sendas máximas bíblicas de valor autorizado y, desde el punto de vista de la argumentación silogística, ciertas por su sola vinculación escrituraria, no sirven para extraer ninguna conclusión sobre la amistad entre iguales ni sobre la actitud que deben adoptar unas clases frente a otras, como hace Celestina. Esto es así porque una de las reglas primordiales de construcción del silogismo dicta que los términos de la conclusión no pueden abarcar más que lo incluido en las dos premisas de las que se infieren, por lo tanto, si éstas no se ocupan del tema de las relaciones sociales ni de la amistad entre iguales, cualquier afirmación que se haga sobre ambos asuntos será falsa en términos lógicos. De hecho, con las premisas mayor “la diferencia de estado imposibilita la amistad entre clases sociales diferentes” y menor “la diferencia de estado provoca el egoísmo del poderoso respecto a sus subordinados” no se puede alcanzar ninguna conclusión lógica que no caiga en la falacia *cum hoc ergo propter hoc*, puesto que se trata de dos circunstancias correlativas, no causales, y la única solución que se ofrece es inferir falsamente que el egoísmo del poderoso con sus inferiores imposibilita la amistad entre clases; luego que lo uno es consecuencia de lo otro. La tercera solución falaz de este silogismo es, como hace Celestina, practicar la *ignoratio elenchi* y caer en el *non sequitur* “el egoísmo de unas clases con otras es el único modo de comportamiento posible, en tanto no puede existir amistad entre ellas pero sí dentro de ellas y contra las demás”, de manera que la efectividad de su argumentación hay que buscarla no en la solidez de sus razones, sino en otro lugar: la disposición retórica.

El primer elemento que dota de apariencia de consecuencia lógica la falacia de la alcahueta es la inteligente disposición de su argumentación, pues enmarca su conclusión inconsecuente entre las dos premisas bíblicas ciertas y autoritativas, oscureciendo la relación causal con que defiende el egoísmo como modelo de comportamiento grupal. Así, comienza por la premisa menor —bíblica— “la diferencia de estado provoca el egoísmo de los poderosos respecto a sus subordinados”, sigue con la conclusión “el egoísmo entre clases es la única conducta posible” e introduce la premisa mayor —de nuevo bíblica— “la diferencia de estado imposibilita la amistad entre clases sociales diferentes”, dejando al interlocutor con la certeza de que esta última afirmación es verdadera, antes de instarle a entablar amistad

con Sempronio, su igual. Al plantearla desordenada, resulta más difícil detectar la incongruencia de la consecuencia lógica que propone Celestina, lo que unido al hecho de que la argumentación comience y acabe con dos lugares comunes sobre la amistad no sólo autorizados, sino también bíblicos, dota al conjunto de un halo de veracidad que no tendría de haberse ubicado la exhortación al egoísmo justo antes de la invitación a la amistad con Sempronio; organización alternativa que habría enfatizado en exceso el aspecto del provecho (moralmente negativo) y minimizado el de la amistad (moralmente positivo). Por lo tanto, puesto que a estas alturas del diálogo la alcahueta sabe que Pármeno tiene y quiere dar una buena impresión de sí mismo —ya le ha oído decir de sí mismo cosas como «Aunque soy mozo, cosas he visto asaz, y el seso y la vista de las muchas cosas demuestran la esperiencia»<sup>8</sup> o encarecer su fidelidad hacia su amo<sup>9</sup>—, Celestina alterna amistad y provecho para bien proporcionar a Pármeno una coartada para autoengañarse a la hora de claudicar, bien atenuar la inmoralidad del egoísmo a toda costa que propone, procurando no ofender en exceso la aparentemente elevada moral del criado y evitando que se cierre a sus propuestas.

Igualmente contribuye a la efectividad de la argumentación de la alcahueta la rápida e inesperada referencia a los Evangelios que se introduce entre la premisa menor y la conclusión —«como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entaban sanaba uno»<sup>10</sup>—, con la alusión a la piscina probática como término de comparación para el trabajo de criado. Dicha equiparación tiene un indudable efecto hiperbólico cómico, cuánto más magnificado en función de su origen bíblico y en tanto se introduce con todo el boato de una *auctoritas*, *verbum scribendum* incluido, pues, al comparar las minusvalías de los enfermos que esperaban a sumergirse en las aguas de la piscina de Betsaida con los males del servicio, Celestina inserta en su discurso un

---

<sup>8</sup> FERNANDO DE ROJAS Y ANTIGUO AUTOR, *op. cit.*, p. 65. Obsérvese cómo Pármeno insiste en mostrarse como un individuo experimentado y sabio a pesar de su edad —«Calla, madre, no me culpes, ni me tengas, aunque mozo, por insipiente» (IVI, p. 69)—, lo que tal vez deba verse en relación con el alarde de erudición aristotélica con que pone de manifiesto su ignorancia e inexperiencia dialécticas, como se verá más adelante.

<sup>9</sup> IVI, p. 69.

<sup>10</sup> IVI, p. 73.

elemento risible que, por un lado, distrae al interlocutor de la línea principal de su argumentación, desdibujando la relación causal que se propone entre lo dicho antes y después del chiste evangélico; por otro, atenúa la brutalidad de la conclusión que propone, haciendo que la idea del egoísmo absoluto como actitud vital parezca menos radical de lo que en realidad es.

Finalmente, la circunstancia que más contribuye a que la falacia argumentativa de la alcahueta pase desapercibida y consiga convencer a Pármeno es, aparte un factor no despreciable de hipocresía y voluntad de autoconvencimiento<sup>11</sup>, la propia inexperiencia dialéctica de Pármeno. Ésta ya había sido puesta en evidencia en los momentos previos a la parte de la argumentación de la alcahueta que acaba de ser analizada cuando, al intentar replicar a la vieja en términos aristotélicos, Celestina reprehende sus aires de estudiante sabihondo<sup>12</sup>.

PÁRMENO. —No curo de lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto; y por tanto es mejor tener la potencia en el mal que en el acto.

CELESTINA. —¡Oh malvado, como que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quejas? Pues burla o di por verdad lo falso, y cree lo que quisieres, que él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja.

Tras acusarlo implícitamente de recurrir a sofisterías al tachar de incomprensible su argumentación y, sobre todo, afirmar que hace pasar lo falso por verdad, la alcahueta anula a Pármeno como oponente dialéctico respondiéndole en la misma jerga aristotélica —él es enfermo por acto»<sup>13</sup>— y desmontando la deducción lógica que el criado viene de recitar —no de hacer, pues repite literalmente una de

---

<sup>11</sup> JOSEPH SNOW, «“¿Con qué pagaré esto?”: The life and death of Pármeno» en *The age of the Catholic Monarchs, 1474–1516: Literary studies in memory of Keith Whinnom*, eds. Alan Deyermond y Ian Richard Macpherson, Liverpool University Press, Liverpool 1989, p. 185–192.

<sup>12</sup> FERNANDO DE ROJAS Y ANTIGUO AUTOR, *op. cit.*, p. 70.

<sup>13</sup> *Ibid.*

las *Auctoritates Aristotelis*<sup>14</sup> — con sólo contradecir la afirmación que ha dado pie a la respuesta de Pármeno —«No lo es, mas aunque fuese doliente, podría sanar»<sup>15</sup>; en un claro ejemplo de que la consistencia del hilo argumentativo no importa a la alcahueta tanto como adaptarse a las oportunidades —o reaccionar ante las dificultades— que le va presentando la conversación. Así, ignorante de que la contradicción de Celestina es una concesión a su argumento filosófico, y posiblemente desarmado por el imprevisto conocimiento de Aristóteles de la vieja, el criado procede a aplicar la estrategia de alterar al oponente introduciendo un comentario ofensivo —«¡Mas desta flaca puta vieja!»<sup>16</sup>— y evocando su pasado al servicio de Celestina —«Como que te conozco» [...] ¿Quién? Pármeno, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un poco tiempo que te me dio mi madre, cuando morabas a la cuesta del río cerca de las tenerías»<sup>17</sup>—, poniendo con ello en evidencia tanto su conocimiento de las estrategias —legítimas o no— disponibles para ganar una discusión<sup>18</sup>, como su poca habilidad al aplicarlas, puesto que no detecta la retractación de la alcahueta y no se da cuenta de que su pasado dará a Celestina la oportunidad de adoptar una posición de autoridad sobre él —«Y yo, así como verdadera madre tuya, te digo, so las maldiciones que tus padres te pusieron si me fueses inobediente, que por el presente sufras y sirvas a este tu amo que procuraste, hasta en ello haber otro consejo mío»<sup>19</sup>.

Por otra parte, el aparente espanto con que la vieja reacciona ante la parrafada aristotélica del criado parece no tanto responder a verdadero

---

<sup>14</sup> ÍÑIGO RUÍZ ARZALLUZ, *El mundo intelectual del Antiguo Autor: Las "Auctoritates Aristotelis" en la "Celestina" primitiva*, «Boletín de la Real Academia Española», t. 76, n. 269, 1996, p. 272.

<sup>15</sup> FERNANDO DE ROJAS Y ANTIGUO AUTOR, *op. cit.*, p. 70.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> CARMEN PARRILLA, "Fablar segunt la arte en *Celestina*", en *Estudios sobre La Celestina*, ed. de SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS, Istmo, Tres Cantos 2001, p. 411: «En la práctica de la discusión Aristóteles señalaba cuatro procedimientos básicos de la argumentación sofística que ha de aplicar aquel que quiere salir victorioso en la contienda dialéctica. [...] En esta etapa de la discusión convendrá alterar al oponente y hacerle expresarse rozando casi el desatino, para lo que se le conducirá a que formule una paradoja».

<sup>19</sup> FERNANDO DE ROJAS Y ANTIGUO AUTOR, *op. cit.*, p. 73. Prácticamente nos hallamos ante un *argumentum ad baculum*.

desconcierto, ya que la alcahueta demuestra conocer la terminología filosófica utilizada, como al reconocimiento de las *Auctoritates Aristotelis*; estando destinadas sus acusaciones de sofistería antes a cuestionar si el propio Pármeno entiende nada de lo que acaba de repetir de memoria que a criticar la complicada e innecesaria sentencia aristotélica. De hecho, es probable Celestina haya reconocido en la respuesta de Pármeno el prototipo del estudiante pedante que aprovecha toda ocasión para demostrar sus conocimientos, aunque no los haya asimilado ni sepa aplicarlos correctamente, gracias a lo cual puede hacerse una buena idea de las técnicas más apropiadas para atraerlo a su bando, destinadas a excitar y halagar esa parte de su personalidad. Entre éstas, regalar los oídos del criado con argumentos de autoridad que pueda identificar con *sententiae* de las que parece haber memorizado, y construir su argumentación con técnicas silogísticas, revestidas del halo autoritativo de siglos de tradición escolar. En consecuencia, Pármeno parece quedar cegado por los aires autorizados del discurso de la alcahueta, no pudiendo —o no queriendo— distinguir el razonamiento sofístico que se esconde tras esta profusión de *auctoritates* y deducciones aparentemente lógicas.

Asimismo, dicha recitación sin aparente criterio de las *Auctoritates Aristotelis* puede ser relevante para terminar de entender la efectividad de la argumentación sofística de Celestina sobre la amistad y el egoísmo, en tanto presenta un Pármeno con un conocimiento exclusivamente memorístico, no razonado, de las *auctoritates* que, además, toma de compendios, sin preguntarse por su sentido original ni por su contexto. Para él, como para muchos estudiantes de la época, las *sententiae* son solamente herramientas de la argumentación que hay que aprender para ir encajándolas *ad hoc* en la discusión dialéctica y otros ejercicios escolares, por lo que no tienen más significado que las palabras que las componen y en función de éstas son insertadas en el discurso <sup>20</sup>. Dicha circunstancia explicaría por qué es incapaz de

---

<sup>20</sup> JOSÉ LUIS CANET, *op. cit.*, p. 102: «Quizás sea por esta causa que el primer Autor escoja el texto de las *Auctoritates Aristotelis* como fuente probatoria de la argumentación, como he indicado antes, cuyas sentencias sirven igualmente para probar y refutar, según en la parte del discurso en las que se incluyan, lo que anula su funcionalidad y muestra la falacia de una educación basada en los florilegios y autoridades tradicionales, sean éstas procedentes de filósofos morales (Aristóteles, Boecio, Séneca, ecc.) o de la Biblia».

descubrir la inherente contradicción entre las palabras de la alcahueta y el mensaje del capítulo 13 de *Eclesiástico* que cita, ya que es de suponer que Pármeno nunca ha leído la Biblia, como tampoco ha leído las fuentes originales de las otras *auctoritates* que memoriza. Por consiguiente, a pesar de que parece conocer cuanto menos la teoría del arte de la discusión y algunas fuentes de autoridad, su incompetencia dialéctica le incapacita para ver la falacia lógica y la sofistería de la argumentación de Celestina, tanto como su desconocimiento de los textos originales le impide detectar la manipulación a que están siendo sometidas las propias *auctoritates*.

Este análisis del mal uso de *Eclesiástico* para atraer a Pármeno al bando de Celestina viene a corroborar la hipótesis de José Luis Canet sobre la existencia de, al menos en el primer acto de la *Tragicomedia*, una voluntad de denunciar el desconocimiento del contexto de las *auctoritates*, luego de las fuentes de las que proceden, y las malas prácticas dialécticas, endémicas de un sistema educativo basado en la disputa escolástica. Bajo mi punto de vista, la frecuente manipulación de las Escrituras en *Celestina* con fines puramente egoístas parece ser un grito en contra de la desvirtuación de las *auctoritates* a la que han llevado las malas prácticas dialécticas —y también retóricas, aunque no se haya tratado este aspecto en este trabajo—, así como también una reivindicación de la recuperación del significado de los textos, sin intermediación de los compendios de *sententiae*. No en vano, esta actitud entronca directamente con la reivindicación de los textos originales y la crítica a la dialéctica del pensamiento humanista, por lo que creo pertinente ubicar *Celestina* en las coordenadas intelectuales del Humanismo y, más concretamente, del Humanismo cristiano, pero esta última es cuestión que necesitará ser discutida en otro lugar.

Parte II  
Literatura del Siglo de Oro





Sobreviviendo a la censura:  
Masuccio Salernitano en las letras castellanas

Diana Berruezo Sánchez, Universitat de Barcelona

### 1.1. Introducción

La literatura de los Siglos de Oro cuenta con numerosos textos cuya *libertad* de lectura e impresión ha sido coartada —censura mediante— debido a la heterodoxia de la materia narrada. De ahí que la historia editorial de muchas obras deba explicarse a través de mutilaciones y expurgos que modifican, cualitativa y cuantitativamente, sus contenidos. Algunos textos, sin embargo, consiguen sortear, total o parcialmente, la censura inquisitorial, como *Il Novellino* de Masuccio Salernitano, a cuya historia textual y entrada en las letras castellanas se dedica el presente capítulo, mostrando, así, un ejemplo de cómo los textos buscan y encuentran su espacio de libertad.

Es sabido que *Il Novellino* de Masuccio Salernitano se incluyó en el *Index* romano preparatorio de 1557 y en los definitivos de 1559 y 1564<sup>1</sup>, coincidiendo con el declive editorial que sufrió el texto italiano a partir de 1541; más tarde, en 1583, entró por triplicado en el *Índice de libros prohibidos* español<sup>2</sup>. No obstante, esta colección de

---

<sup>1</sup> JOSE MANUEL BUJANDA, *Index des livres interdits. Index de Rome, 1557, 1559, 1564*, t.VII, Librairie Droz, Québec 1990. Las “*Massucci Salernitani L Novellae*” están en el número 745.

<sup>2</sup> ID., *Index des livres interdits. Index de l’Inquisition espagnole, 1583, 1584*, t. VI, Librairie Droz, Québec 1993, p. 461 y p. 929. De hecho, aparece una vez bajo los libros que se

cuentos italiana —de la que no se conoce traducción al castellano— sobrevivió a distintas etapas de la censura, dentro y fuera de Italia: a través de una edición clandestina, de una antología de cuentos, de adaptaciones de otros *novellieri* italianos y, sobre todo, a través de las recreaciones que llevaron a cabo escritores de nuestro Siglo de Oro.

## 1.2. Historia textual de *Il Novellino*

La historia textual de *Il Novellino* se caracteriza por un incesante cúmulo de avatares que marca, desde el inicio, la fortuna y la difusión de la obra. Hacia 1450–1457, Masuccio Salernitano empieza a escribir —sin pensar todavía en la arquitectura final del libro— novelas sueltas, que circulan manuscritas por las cortes italianas, y no será hasta 1476 cuando se publique en Nápoles, con carácter póstumo, la colección de cincuenta cuentos que conocemos como *Il Novellino*, gracias a la labor de Del Tuppo. De la *editio princeps* —hoy perdida— deriva la edición milanesa de 1483 y, un año después, una edición veneciana, de la que descenderá una numerosa familia de ediciones durante la primera mitad del siglo XVI, publicadas siempre en la república del norte, donde la condena eclesiástica era mucho menos eficaz.

El ocaso del texto dentro del panorama cultural y editorial napolitanos después de la *princeps* se debe, según la crítica especializada —desde que Settembrini publicara *Il Novellino* en 1874—, al desafiante contenido de la obra, que las autoridades eclesiásticas decidieron quemar; una hipótesis que se funda en la carta escrita por Del Tuppo y conservada en la edición milanesa. Ahora bien, esta versión tan difundida ha sido puesta en tela de juicio por Tobia Toscano<sup>3</sup>, al proponer dos enmiendas a la carta dedicatoria de Del Tuppo, pues no es la Iglesia quien tiene interés en deshacerse de la obra, sino «coloro que

---

prohíben en latín, con el número 1247, “*Masutti Salernitani, novelle*”, y dos veces bajo los “libros que se prohíben en Italiano”: tras la “M”, con el número 1974, se censura “*Masuccio Salernitano, le novelle*”, y tras la “N”, con el número 1980, se lee “*Novelle di Massuccio Salernitano*”.

<sup>3</sup> TOBIA R. TOSCANO, “A proposito dell’autografo del *Novellino* di Masuccio Salernitano. Postilla interpretativa alla prefazione di Francesco Del Tuppo”, en «*Critica letteraria*», n. 140, 2008, pp. 547–556.

avevano qualcosa da temer dalla pubblicazione dell'opera.»<sup>4</sup> Esta nueva lectura implicaría, como bien observa el crítico, que las personas que vieron comprometido su honor podrían haber atacado el manuscrito de Masuccio, algo poco probable dada la impermeabilidad de la biblioteca aragonesa, donde se custodiaba el autógrafo *masucciano*; podría explicarse, quizás, como un mérito que quiso atribuirse el primer editor, Del Tuppo, salvando y recuperando *Il Novellino*. Según esta hipótesis, por tanto, no habría habido ninguna etapa censoria después de la *princeps*, por más que no se siguiera publicando en el reino partenopeo.

Más allá de esta controvertida etapa inicial, es interesante detenerse en las ediciones que la familia Sessa lanzó al mercado en 1531, 1539 y 1541 con frontispicio y título renovados: *Le cinquanta novelle di Masuccio Salernitano intitolate il Novellino, nuovamente con somma diligentia reviste, corrette et stampate*. Este nuevo título es el que conocen los contemporáneos y el que reimprimen los herederos de Sessa, sin año y sin lugar de publicación, en la conocida edición de “La Gatta”, seguramente posterior a 1565 o ca. 1600<sup>5</sup>, incompleta y muy difundida, a tenor de los numerosos ejemplares conservados en bibliotecas italianas<sup>6</sup>. Ahora bien, esta edición semi-clandestina interrumpe la obra solo en los exordios, a partir de la novela XXXIV, y conserva todos los pasajes más altamente obscenos y anticlericales. Las mutilaciones, por tanto, responderían, según Terrusi<sup>7</sup>, a razones comerciales, como el ahorro de papel, por lo que no podríamos hablar propiamente de expurgos ni censura.

A partir de 1541, empieza, ahora sí, un verdadero declive editorial en Italia, que no se explica satisfactoriamente por la censura eclesiás-

<sup>4</sup> Ivi, p. 553.

<sup>5</sup> LUIGI SETTEMBRINI, “Masuccio, i suoi tempi, il suo libro”, en *Il Novellino nell'edizione di Luigi Settembrini*, SALVATORE S. NIGRO (ed.), Rizzoli, Milán 2000, p. 88, señala la fecha estimativa de 1600, aceptada por la crítica posterior. El catálogo *EDIT 16* precisa que debe ser posterior a 1565, de acuerdo a las varias fuentes y catálogos consultados. Cfr. *EDIT 16 Centesimo Nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*. Disponible en: [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm).

<sup>6</sup> Cfr. MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino con appendice di prosatori napoletani del 400*, ed. de GIORGIO PETROCCHI, Sansoni, Florencia 1957, p. 592.

<sup>7</sup> Cfr. LEONARDO TERRUSI, *Il Novellino di Masuccio Salernitano. Revisioni tipografiche e ricezione linguistica quattro-cinquecentesca*, (Tesi di dottorato di ricerca), *Università degli Studi di Bari*, vol. I, 1998, pp. 270–271.

tica, pues coincide con el éxito de colecciones de cuentos antiguas y modernas; y, además, *Il Novellino* se difunde bajo la edición de «La Gatta», y se seleccionan algunos cuentos *masuccianos* en la antología que publica Francesco Sansovino en 1561. Por todo ello, aun admitiendo la prohibición como causa principal, la crítica ha intentado buscar razones coadyuvantes que expliquen el ocaso editorial de *Il Novellino*<sup>8</sup>: la gestación de nuevos intereses en la cuentística italiana, plasmados, por ejemplo, en los *Hecatommithi* de G. Giraldi Cinthio (1565); la consolidación del ideal lingüístico de P. Bembo, donde se revaloriza la lengua y el estilo *decameronianos* —del que se aleja la polimórfica fisonomía lingüística de *Il Novellino*<sup>9</sup>—; y la escasa reimpresión de los *novellieri* pre-tridentinos en la segunda mitad del siglo XVI.

Ahora bien, pese a la menor difusión editorial, *Il Novellino* sobrevive a la censura y al olvido, pues sigue estando presente en Italia, gracias al florilegio de Sansovino y a las adaptaciones de otros *novellieri*, y, sobre todo, sigue su fortuna más allá de los confines italianos, pues se adapta y/o se traduce en otros contextos culturales, como sucedió en las cortes francesas, y en numerosos textos literarios españoles.

### 1.3. Caminos de entrada

#### 1.3.1. Lectura directa

Una de las vías de entrada a la literatura española es, sin duda, la lectura directa de la obra. Muestra de ello nos la dan los ejemplares de *Il Novellino* (incunables o ediciones de principios del siglo XVI) conservados en bibliotecas y catálogos españoles pertenecientes, a veces,

---

<sup>8</sup> Cfr. MICHELE CATAUDELLA, *La fortuna di Masuccio Salernitano*, Giuseppe Malipiero, Bologna 1960.

<sup>9</sup> Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *Masuccio Guardati e la narrativa napoletana del Quattrocento*, Le Monnier, Florencia 1953, pp. 127–167. Por su parte, LEONARDO TERRUSI, *op. cit.*, pp. 17–18, señala que las constantes revisiones editoriales no consiguieron adaptar *Il Novellino* a las tendencias lingüísticas consolidadas hacia la mitad del Quinientos, alejando, así, la obra *masucciana* de las preferencias lingüísticas del público.

a insignes lectores: el ejemplar de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (13–5–4) pertenece a la colección de incunables de Hernando Colón; el de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (14–IV–31) contiene un *ex libris* de Diego Hurtado de Mendoza; el de la Real Biblioteca, dentro del catálogo de la Biblioteca del Conde de Gondomar (IX/7047), muestra interesantes *ex libris* que atestiguan la circulación de la obra entre la nobleza de finales del siglo XV y principios del XVI. Asimismo, Pedro Cátedra registra un ejemplar que pertenecía a la biblioteca de don Alonso de Osorio, marqués de Astorga.<sup>10</sup>

Con los datos aquí expuestos, suponemos que el texto circuló libremente por nuestra península a finales del siglo XV y principios del siglo XVI; de ahí que textos tempranos como el *Lazarillo* hayan imitado algunas de las novelas más altamente heterodoxas, aquellas que critican los malos comportamientos de los clérigos, como es de ver en la cuarta *novella* actualizada en el tratado quinto de la obra española. A este paralelismo ya apuntado por Morel–Fatio en 1886, Rosa Navarro añade nuevos motivos *masuccianos* presentes en el *Lazarillo*: la caza de la culebra —esa culebra que ratona los bodigos de pan en el tratado segundo— estaba ya presente en la serpiente que se comía los *pullicini* en la *novella* VI; las libidinosas miradas de deseo que los frailes *masuccianos* lanzaban, en medio de sus sermones, sobre bellas damas (*novelle* III y VIII) se transforman en la mirada codiciosa del clérigo de Maqueda sobre las blancas de la cornuta; y el secreto de confesión en peligro se apuntaba ya en la *novella* IX de Masuccio.<sup>11</sup>

Después de la inclusión en el *Index* romano de 1557, las letras castellanas siguen haciéndose eco de los cuentos *masuccianos*, censurados especialmente por el contenido anticlerical de la primera parte de la colección. Por ejemplo, la *Historia del Abencerraje* y la *hermosa Jarifa*, cuyas versiones datan entre 1561 y 1565, imita la novela XLIX y toma algunos elementos narrativos del cuento XXI<sup>12</sup>, episodio que se

<sup>10</sup> PEDRO M. CÁTEDRA, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio, marqués de Astorga*, Consejería de Educación y Cultura–Junta de Castilla y León, Valladolid 2002, p. 559.

<sup>11</sup> ROSA NAVARRO DURÁN, “Masuccio y la novela española de la Edad de Oro”, en MARÍA NIEVES MUÑIZ FRANCO (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300–1939). Atti del Primo Convegno Internazionale, Universitat de Barcelona (13–16 aprile 2005)*, Cesati Editore, Florencia 2007, pp. 238–241.

<sup>12</sup> ROSA NAVARRO DURÁN, *op. cit.*, pp. 241–246.

encuentra también en *El cortesano* de Luis Milán (1561)<sup>13</sup>. Asimismo, el primer cuento de *Il Novellino* se rescribe con bastante exactitud en la tercera patraña de Timoneda (1567)<sup>14</sup>, donde el impresor valenciano cambia al predicador de la *novella* por un cuestor. Este mismo motivo —«los peligros y confusiones creados por el cuerpo de un muerto que un hombre cree que estaba vivo y que es él el causante de su muerte»—<sup>15</sup> reaparece en un cuento de Pedro de Salazar, escrito posiblemente entre 1558 y 1576<sup>16</sup>, aunque omitiendo cualquier referencia al mundo eclesiástico. Es decir, la contundente crítica anticlerical que ofrecía el modelo italiano persiste, aunque suavizada, en el relato de Timoneda y desaparece, completamente, en el cuento de Salazar, donde se recurre al motivo solo con fines burlescos: un grupo de estudiantes utiliza, durante toda una noche, el cuerpo de un ahorcado para burlar a un confitero, a un tabernero, a una meretriz, a un hombre enamorado, a un pobre mendigo, a una hechicera, e, incluso, a la misma justicia (alguacil y porqueros). Por su parte, Cristóbal de Tamariz adapta tres cuentos de Masuccio en sus *Novelas en verso* hacia 1580<sup>17</sup>, ninguno de ellos especialmente censurable.

Como puede observarse, la censura no detuvo completamente la fortuna del texto —aunque seguramente determinó la selección de las historias a imitar—, especialmente fuera de las fronteras italianas; incluso después de prohibirse en España, en el *Índice* de 1583, los cuentos del salernitano se dejan oír en otros textos castellanos, como en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en *El alcalde de Zalamea* de Calderón y en varias comedias de Lope de Vega. Estos escritores quizás leyeron directamente el texto, de donde eligieron los cuentos menos comprometidos con la moral imperante; o, quizás también, leyeron los cuentos del salernitano bien a través de las reelaboraciones de otros *novellieri*, bien a través de una antología de cuentos, la de Fran-

---

<sup>13</sup> LUIS MILÁN, *El cortesano compuesto por D. Luis Milán. Libro de motes de damas y caballeros por él mismo*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1874, p. 84.

<sup>14</sup> JUAN DE TIMONEDA, *El Patrañuelo*, ed. de RAFAEL FERRERES, Castalia, Madrid 1971, p. 62.

<sup>15</sup> ROSA NAVARRO DURÁN, *op. cit.*, p. 251.

<sup>16</sup> AA. VV., *Prodigios y pasiones. Doce cuentos españoles del siglo XVI*, ed. de GONZALO PONTÓN, Muchnik Editores S.A, Barcelona 1999, p. 14.

<sup>17</sup> Cfr. CRISTÓBAL DE TAMARIZ, *Novelas en verso*, ed. de DONALD MCGRADY, Charlottesville, Virginia 1974, pp. 57–58, 60–63 y 78–83.

cesco Sansovino, en cuya selección podemos observar los incisivos cortes de la censura.

### 1.3.2. Cento novelle scelte de F. Sansovino y adaptaciones de otros novellieri

El florilegio de Francesco Sansovino, *Cento novelle scelte da i più nobili scrittori* —publicado por primera vez en 1561 y reeditado, con modificaciones, en siete ocasiones hasta 1610—, constituye una sólida vía de entrada de los cuentos *masuccianos* en las letras castellanas, como muestran las alusiones de Salas Barbadillo: «y después los italianos tanta multitud de novelas que las sacaron a la luz de ciento en ciento (no siendo menos los autores desde el Bocacio, que sus nombres, y aun no de todos, hallarás en el proemio del Sansovino)»<sup>18</sup>; y de Castillo Solórzano: «Tomé, como digo, un libro de novelas de un italiano llamado Francisco Sansovino, que escribe en su idioma».<sup>19</sup> Aun con todo, la crítica especializada ha prestado escasa atención a dicha antología, sobre todo en cuanto a las dieciocho historias de *Il Novellino* incluidas en el florilegio se refiere<sup>20</sup>.

Es interesante observar cómo las novelas heterodoxas de *Il Novellino*, sobre las que pesaría la prohibición inquisitorial, no se incluyen en la colección de Sansovino, donde, sin embargo, figuran algunos cuentos de contenido anticlerical provenientes de otros *novellieri*, especialmente en las primeras ediciones. Aun así, en la edición de 1566, se suprimen seis novelas *masuccianas*, entre ellas, la número XXIX, donde la protagonista, Viola, goza de tres amantes (un herrero, un mercader y un fraile) durante una misma noche, mientras su marido está ausente. En las primeras ediciones de las *Cento novelle scelte*, se había sustituido al fraile por un escolar astuto, sorteando, así la censura; sin embargo, a partir de 1566, se elimina por completo la novela.

<sup>18</sup> V. ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO, *La ingeniosa Elena*, ed. de JESÚS COSTA FERRANDIS, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida 1985, p. 41.

<sup>19</sup> V. ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Las harpías de Madrid*, ed. de PABLO JAURALDE, Castalia, Madrid 1985, p. 170.

<sup>20</sup> Cfr. GIAMBATTISTA PASSANO, *I novellieri italiani in prosa*, vol. 1, Arnaldo Forni Editore, Bolonia 1965 (1878), pp. 546–553, que ya anota los dieciocho cuentos *masuccianos* de la colección. No obstante, críticos posteriores, como LEONARDO TERRUSI, *op. cit.*, p. 21 y CATAUDELLA, *op. cit.*, p. 5, vacilan entre trece o quince historias respectivamente.



En ediciones posteriores, se siguen advirtiendo marcas de censura. En un ejemplar de la edición de 1571 (BNCF, III.2.69), encontramos tachaduras y folios arrancados, entre ellos el argumento de una novela de Giovanni Brevio que no figuraba en la *princeps*, pues se añadió a partir de la segunda edición (1562); en ediciones sucesivas (1598, 1603 y 1610), se suprimió completamente. Aun con todo, a través de la antología de Sansovino, esta historia —cuyo origen está en el cuento XXIII de Masuccio— llega a nuestros escritores, concretamente, a la cuarta novela de los *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán, como analizaremos más adelante.

Por otro lado, es frecuente encontrar reelaboraciones de motivos y argumentos entre los *novellieri* italianos; de ahí que Brevio haya tomado un cuento de Masuccio para escribir una de sus novelas. Lo mismo sucede con las *Novelle* de Bandello, cuya influencia en el teatro del Siglo de Oro es de sobra conocida, sobre todo en las comedias de Lope de Vega. Precisamente, algunas de las novelas *bandellianas* que recreó el Fénix tienen su génesis en cuentos del salernitano: es el caso de *La viuda valenciana*, comedia lopesca inspirada en un cuento de Bandello (IV, 26), que rescribe, en síntesis, la novela XXVI de Masuccio; y del argumento de *Castelvines y Monteses*, directamente extraído de Bandello II, 9, cuyo origen está en el cuento XXXIII de *Il Novellino*. Es decir, a través de otros escritores, los cuentos *masuccianos* consiguen sortear la censura o el olvido y entrar, así, en nuestras letras.

#### **1.4. *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán: cruce de caminos.**

En la colección de cuentos de Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, publicada en 1624, convergen varias de las vías de entrada hasta aquí enunciadas. Por un lado, Pérez de Montalbán pudo leer directamente la obra del salernitano, pues, como recuerda Luigi Giuliani <sup>21</sup>, extrajo varios elementos de la novela XXXVII de Masuccio

---

<sup>21</sup> JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de LUIGI GIULIANI, Montesinos, Barcelona 1992, p. 3–56.

para componer «La desgraciada amistad»; y, además, *Il Novellino* le pudo servir de inspiración para la arquitectura de la obra, pues las dos colecciones carecen de marco narrativo y van encabezadas por dedicatorias y exordios moralizantes.

Por otro lado, Pérez de Montalbán, indirectamente, se hace eco de las adaptaciones y reelaboraciones de otros *novellieri* italianos, que llegan, en algún caso, a través de la antología de Sansovino. Un ejemplo de ello lo encontramos en “La mayor confusión”, la cuarta novela de *Sucesos y prodigios de amor*, donde se narra un controvertido argumento incestuoso: un mismo hombre deviene padre, hermano y marido de la misma mujer.

La fuente de esta novela suele fijarse en las *Cento novelle scelte*, por más que, como ya se ha indicado, Sansovino fue solo el antólogo de una exitosa colección de cuentos. En la carta a los lectores, el propio Sansovino enumera los *novellieri* de donde eligió los cuentos para su florilegio: Brevio, Gratia, Firenzuola, Molza, Erasto, el Salernitano, Parabosco, Ser Giovanni Fiorentino, Straparola y algunas de su propia invención.<sup>22</sup> Sin embargo, esta carta inicial no figura en las últimas ediciones de la antología (las de 1598, 1603 y 1610); de ahí que una de estas ediciones pudiera llevar a confusión, haciendo creer que Sansovino fue el autor de las novelas, como es de ver en la mención de Castillo Solórzano reproducida más arriba. Un error que persiste, todavía, entre la crítica especializada.

En rigor, el cuento de Pérez de Montalbán bebe —a través del florilegio de Sansovino— de una novela de Giovanni Brevio<sup>23</sup>, publicada en las *Rime et prose volgari di M. Giovanni Brevio* en 1545; una historia que proviene, además, de la novela XXIII de Masuccio, donde una mujer viuda se enamora de su hijo a quien, mediante engaños, conoce carnalmente, y del que acaba teniendo un hijo.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Según GIAMBATTISTA PASSANO, *op. cit.*, p. 546, los de su propia invención se reducen a dos o tres cuentos.

<sup>23</sup> Cfr. GIOVANNI BREVIO, *Rime et prose volgari di M. Giovanni Brevio*, Antonio Blado Asulano, Roma 1545, fol. s.n.: «Madonna Lisabetta vedova rimasa; del Figliuolo s'innamora; il quale d'una fanciulla servente della Madre fieramente innamorato; con lei trovar credendosi; con la madre si giace; et quella impregnata, ne nasce una figlia: della quale il Figliuolo, Fratello, Padre e Marito ne diviene».

<sup>24</sup> Cfr. MASUCCIO SALERNITANO, *op.cit.*, p. 249: «Una donna vidua se innamora del figliolo, e sotto grandissimo inganno se fa da lui carnalmente cognoscere; dopo, ingravidata,

Es decir, Masuccio redactó una novela de temática incestuosa que Giovanni Brevio reutilizó en su opúsculo de 1545, y esta actualización formó parte de las *Cento novelle scelte* a partir de la edición de 1562. Teniendo en cuenta que la antología de Sansovino fue objeto de expurgos en varias ocasiones, el cuento de Brevio quedó censurado en la edición de 1571 y omitido a partir de la edición de 1598, como ya se ha indicado más arriba. Pese al esfuerzo inquisitorial, el cuento se siguió leyendo, llegando, incluso, a manos de Juan Pérez de Montalbán, que lo reutilizó en *La mayor confusión*, una novela que fue, nuevamente, blanco de la diana del Santo Oficio.

El cuento de Masuccio, censurable por la materia incestuosa que narra, ha conseguido sortear la prohibición inquisitorial: ha sido readaptado por otro escritor italiano, se ha incluido en una exitosa colección de cuentos y ha llegado, directa o indirectamente, hasta nuestros textos. La censura, por tanto, no ha impedido que los cuentos del salernitano sigan leyéndose y adaptándose más allá de los confines italianos.

---

con arte scuopre la verità a lo figliolo, quale, sdignatosi del fatto, se ne va in esilio; il fatto se divulga, e la matre dopo il parto è dal potestà brusciata».

El grito de libertad de un morisco español expulsado:  
análisis de un discurso anticristiano en el prólogo del  
manuscrito S2 de la Colección Gayangos de la Real  
Academia de la Historia de Madrid

Benedetta Belloni, Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)

### 1.1. Introducción

En los primeros folios del manuscrito S2 de la Colección Gayangos de la Real Academia de la Historia de Madrid <sup>1</sup>, el autor anónimo morisco expulsado en Berbería nos da claro testimonio de la durísima condición que sufrió como criptomusulmán en la España de los Felipes. Efectivamente, una vez a salvo, el autor desahoga con rabiosas palabras toda la angustia de largos años de ocultamiento de su identidad islámica y, frente a las severas imputaciones de los opositores en su patria de origen, finalmente, desde la otra orilla del Mediterráneo, se siente libre de replicar, dando rienda suelta a las denuncias contra el sistema cristiano–viejo. Cumpliendo con una función amplificadora

---

<sup>1</sup> Para una visión de conjunto de la obra miscelánea del autor morisco anónimo, remitimos al estudio completo del ms. S2 de la Colección Pascual de Gayangos de la Real Academia de la Historia de Madrid que lleva el título *Tratado de los dos caminos por un morisco refugiado en Túnez. (Ms. S2 de la Colección Gayangos, Biblioteca de la Real Academia de la Historia)*, edición, notas lingüísticas y glosario por Álvaro Galmés de Fuentes, preparado para la imprenta por Juan Carlos Villaverde Amieva, con un estudio preliminar de Luce López-Baralt, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid/ Seminario de Estudios Árabo–Románicos, Universidad de Oviedo, Madrid–Oviedo 2005.

del grito de los oprimidos y marginados musulmanes de los siglos XVI y XVII, el manuscrito S2 restituye en su sección inicial los ejes principales de una violenta polémica contra la clase dominante española, y, de manera particular, contra el rígido aparato inquisitorial.

El autor opta por articular sus denuncias, y también toda su obra miscelánea, a través de su lengua de origen, el castellano, escrito en caracteres latinos. La iniciativa de abandonar la escritura aljamiada fue elección corriente entre los productores culturales moriscos exilados<sup>2</sup>. Quizás, como sugiere López-Baralt, en los países adoptivos norteafricanos «la afirmación de identidad islámica que implicaba el uso del alifato ya no les era tan desesperadamente necesaria»<sup>3</sup>, o, igualmente, el empleo del romance podía significar «una despedida final de la lengua española.»<sup>4</sup> En cualquier caso, constatamos que nuestro autor emigrado elige no ocultar sus duras acusaciones bajo la hermética capa de la caligrafía árabe, al contrario, las grita a pleno pulmón por medio del idioma de sus opresores. Expresa con un castellano directo y sencillo sentimientos de profundo rencor y rabia, lanzando encima anatemas contra los “heréticos” cristianos. Curioso que un morisco recurra a la lengua española para defender el Islam y denegar el Cristianismo: el alifato árabe, herramienta fundamental de los autores moriscos para defender el legado cultural y religioso de la minoría en el ámbito peninsular, deja sitio a la lengua romance en la primera fase de transmisión de la cultura morisca en los territorios africanos, hasta volver más tarde, y de manera definitiva, por causa de una evidente incompatibilidad entre español y materia islámica. El autor anónimo, pues, parece construir una disertación anticristiana en la que se pueden reconocer las mismas pautas del discurso antimorisco elaborado por las voces más acreditadas de la historiografía apologética española: asistimos a la enunciación de un discurso del odio desde una perspectiva invertida, o sea, la de un morisco que se venga *a posteriori* de las ofensas sufridas durante un largo período de opresión.

---

<sup>2</sup> JUAN PENELLA, “El sentimiento religioso de los moriscos españoles emigrados: notas para una literatura morisca en Túnez”, *Actas del Coloquio Internacional de Literatura Aljamiada y Morisca*, Gredos, Madrid 1978, pp. 449–454.

<sup>3</sup> LUCE LÓPEZ-BARALT, “Estudio preliminar”, en *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 75.

<sup>4</sup> *Ibid.*

## 1.2. Coordinadas del discurso anticristiano en el prólogo del manuscrito S2

La obra miscelánea, compuesta en Túnez tras la expulsión definitiva de 1609, consta en total de 255 hojas. Como ya hemos señalado, el fragmento del manuscrito S2 que vamos a analizar es el prólogo, sección que abarca los folios 2r–16v del código <sup>5</sup>.

### 1.2.1. *Invectivas e insultos de herejía contra los cristianos*

El autor anónimo morisco da inicio a su propaganda anticristiana corroborando los conceptos y principios doctrinarios de la religión islámica y replicando a las habituales acusaciones de los apologistas españoles en el mismo tono:

[2v] ¡o, curioso lector y amigos y queridos hermanos!, abeys de saber que quando fue nuestro señor serbido de sacarnos de entre ynfieles [3r] ydólatras cristianos, y traernos a donde publicásemos su santa ley berdadera del yçlam [...]. [4v] Pues fue serbido de sacarnos de entre aquellos malditos perros, enemigos de la berdad, que çiegos con su falsa seta, enclaban a su Dios en un palo. <sup>6</sup>

Según el razonamiento islámico, infidelidad e idolatría se entrelazan con la falsedad de la religión cristiana: los cristianos son «enemigos de la berdad» y «ciegos con su falsa seta» principalmente porque, para los musulmanes, rehusan el aspecto de la Unidad y Unicidad de Dios. La afirmación del Uno, el *tawhîd*, es un concepto esencial de la doctrina islámica, que se expresa comenzando por la *shahâda*, el “testimonio” de la Unidad divina <sup>7</sup>. Los musulmanes acusan, entonces, a los cristianos del grave desatino de haber convertido en Dios a Jesús, profeta tan respetable y esencial como

---

<sup>5</sup> Una descripción pormenorizada (externa e interna) del ms. S2 está contenida en el plan de catagolación de los manuscritos aljamiado–moriscos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia realizado por Álvaro Galmés de Fuentes. V. ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, *Los manuscritos aljamiado–moriscos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid 1998, pp. 17–24.

<sup>6</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 194.

<sup>7</sup> Así se afirma en la azora 47 versículo 19 del Corán: “No hay dios sino Dios”, *El Corán*, edición de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 2009, p. 455.

Muhámmad, pero, al final, sólo un hombre, según la teoría coránica. El concepto de la Trinidad del Cristianismo se opone, por tanto, al reconocimiento de la Unicidad de Dios. Al hablar entonces de «enemigos de la berdad», el morisco anónimo hace referencia a la noción de verdad según su unívoca perspectiva de creyente musulmán: la religión islámica se define como el auténtico credo, como la religión perfecta expresada en su forma definitiva, puesto que en el Corán Dios incorpora elementos que corrigen y completan las dos revelaciones anteriores. Con estos argumentos, pues, nuestro exilado autor responde a las acusaciones de los apologistas que reputan la “secta de Mahoma” como un credo falsario, una «religión de remiendo»<sup>8</sup> empaquetada a propósito por su profeta embustero: «en fin, que tomando de esta secta un pedaço malo, y de aquella otro peor [...] apareció compuesta, y resultó forjada aquella bestia deforme, de tanta diversidad de manchas y pelos diferentes».<sup>9</sup>

La idolatría llevada a cabo por los miembros de la casta dominante cristiano-española corresponde, entonces, a un pecado irremediable: los descuidos de una actitud infiel marcan la suerte de los hombres cristianos en el más allá. Los que adoran al Creador y a Él solamente merecen las promesas para un paraíso eterno, mientras, al contrario, los herejes tendrán que padecer las consecuencias de su error:

[9v] berán su yrronía quando, arrepentidos, estén ardiendo en los ynfiernos por aber dejado de seguir la berdadera ley de Dios y su santa unidad, siendo señor eterno e ynfinito, y que éstos son atributos de la deydad, y que otro que no los tenga no puede ser Dios.<sup>10</sup>

Los infieles cristianos recibirán, entonces, su justa recompensa. El exilado parece sacar los insultos del pozo de los escritos apologéticos, con el objetivo de restituir las afrentas tal y como las recibió la minoría morisca años atrás en la patria de origen. A los feroces apologistas que se derramaban en duros calificativos y crueles ataques contra los hispanomusulmanes, «enemigos atroces de la Santa Iglesia

---

<sup>8</sup> MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA, *Los moriscos en el pensamiento histórico. Historiografía de un grupo marginado*, Cátedra, Madrid 1983, p. 39.

<sup>9</sup> PEDRO AZNAR CARDONA, *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias Christianas de Felipe Tercero*, parte II, Pedro Cabarte, Huesca 1612, f. 155.

<sup>10</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 201.

de Dios»<sup>11</sup>, el morisco anónimo, una vez recobrada por completo su libertad y su voz en tierra tunecina, consigue responder con la misma moneda.

### *1.2.2. Esbozos de polémica anticristiana*

En el prólogo, el autor anónimo se centra, como frecuentemente ocurre en los tratados del género literario de polémica religiosa (en árabe *rudud*), en la tradicional disputa contra algunos de los principales dogmas cristianos. El morisco, siguiendo la orientación de la escuela de polémica anticristiana de Túnez<sup>12</sup>, muy productiva durante todo el período post-expulsión, origina su breve diatriba exponiendo a sus hermanos desterrados una personal lectura de los temas más conocidos de la controversia islamo-cristiana. El pilar de la polémica está representado por el rechazo cristiano de la Unicidad de Dios:

[9r] [...] pues quieren que aya tre dioses y que los tres sean uno, y el uno tres, cosa qu'es tan contraria del entendimiento que está desapasionado.<sup>13</sup>

A partir de ahí, el refugiado se lanza hacia la destrucción del dogma de la Trinidad, incluyendo evidentemente en su proyecto de demolición teológica también la negación de la divinidad de Jesús. El autor exhibe una considerable virulencia dialéctica que lleva, primero, a hacerse escarnio de la crucifixión y, luego, del Espíritu Santo:

[9r] y ellos quieren que sea, ygualando al poderoso señor y con una criatura criada y conoçida por santo profeta y mensajero suyo, a quien pensando que es él, y es otro que tomó su figura y está enterrado en Jerusalén, lo ponen en unos palos atrabesados que diçen cruz: a éste lo claban, a éste lo atormentan con azotes, a éste le dan lançada y le ponen corona d'espinas, y haçen con él

---

<sup>11</sup> PEDRO AZNAR CARDONA, *op. cit.*, f. 5.

<sup>12</sup> Bernabé Pons indica como principales representantes de la escuela polemista tunecina del período del destierro Juan Alonso Aragónes, Al-Hayari Bejarano, Ahmad al-Hanafí, Muhammad Alguazir y, por supuesto, Ybrahim Taybili, autor de *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana* y posible autor del manuscrito que estamos analizando. Cfr. LUIS F. BERNABÉ PONS, *El cántico islámico del morisco Taybili*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1988, pp. 62–68.

<sup>13</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 200.



lo que no se hiçiera con quien es matador y façineroso. [...] y luego añaden el terçero, y diçen Espiritu Santo, y este espíritu no saben deçir lo que es, si es cuerpo o açidente –aunque lo bide pintado en un retablo en figura de paloma– y, sigùn esto, tiene por uno de los tres a un animal ynraçional; y harto lo son ellos en creer este disparate, pues sólo en esto están çiegos, qu'es lo que les ynporta, y en cosas que no son de provecho con abiertos ojos.<sup>14</sup>

Claro está que la áspera polémica del autor morisco surge ante todo como directa reacción a la situación de humillación padecida por toda la comunidad minoritaria a lo largo de mucho tiempo en el contexto peninsular. Las profundas heridas dejadas por la firme voluntad cristiana de aniquilar la cultura y religión morisca salen a la luz con violencia y rabia tan pronto como recuperan los hispanomusulmanes su autonomía como colectividad en los países del exilio. Además de presentar las clásicas argumentaciones anticristianas, la disputa de nuestro morisco se endurece a medida que el exilado autor supuestamente va recobrando recuerdos de las vejaciones sufridas. El tono que el autor elige para orquestar su discurso sin duda lo demuestra<sup>15</sup>.

### *1.2.3. Acusaciones de persecución contra el sistema inquisitorial*

Las espinosas imputaciones que el manuscrito S2 incluye en sus folios iniciales remiten directamente a la experiencia que el morisco y su comunidad tuvieron en España con la Iglesia y especialmente con la Inquisición. La desesperación emerge como testimonio de la extrema dificultad de coexistencia entre las dos comunidades y, a la vez, nos da a entender la intensidad que alcanzó la presión material, ideológica y cultural de las autoridades cristianas con la que tuvo que enfrentarse la minoría morisca en aquel preciso momento histórico. Cuenta el autor anónimo que el deseo de huir de una situación de profunda inco-

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 200–201.

<sup>15</sup> Como afirma Cardaillac, «el estado de tensión entre ambas comunidades encontrará su expresión a través de toda una literatura polémica que, en general, será de tipo panfletario, caracterizándose a la vez por una argumentación concisa y una ausencia total de consideración hacia el adversario», LOUIS CARDAILLAC, *Moriscos y cristianos: un enfrentamiento polémico*, Fondo de Cultura Económica, México D. F. 1979, p. 15.

modidad y peligro empujaba a los moriscos hacia la oración constante a Dios a fin de pedir la salvación para toda la comunidad:

[11r] [...] Y por estas causas estábamos de día y de noche pidiendo a nuestro señor nos sacase de tanta tribulación y riesgo, y deseábamos bernos en tierra del yçlam, aunque fuera en cueros.<sup>16</sup>

Esencialmente, las acusaciones que el morisco anónimo ejerce contra el sistema inquisitorial son tres: la denuncia de crueldad y barbarie, el reproche contra su conducta de depredación y, en último, la inculpación por el origen diabólico de su manera de actuar. En cuanto a la primera imputación, el autor recrimina el método riguroso practicado por la Inquisición en detrimento de la minoría, acusando al Santo Oficio de poner en marcha un proceso de aniquilación actuado, en específico, por medio de penas pecuniarias, de detenciones y, también, de la pena capital<sup>17</sup>:

[5r] [...] con su rigurosa justicia y cruel Ynqui[ç]ición, a fuerça de rigores y castigo, nos tenían tan sujetos y aniquilados, quemando a nuestros deudos y amigos, usurpando las haciendas con tanta crueldad y tiranía ynçitándonos y a nuestros hijos a la perdiçión de las almas.<sup>18</sup>

La persecución inquisitorial se muestra incluso a través de una inagotable actitud de rapacidad en relación a las posesiones de los “cristianos nuevos de moro”, una conducta fuertemente condenada por nuestro autor anónimo puesto que concierne dos aspectos esenciales de la vida íntima de las familias moriscas, o sea, los bienes y los hijos<sup>19</sup>.

[10v] y cada día se acreçentaba el aborreçimiento en ellos con los coraçones; y era fuerça mostrar lo que ellos querían, porque de no haçello los llebaban a la Ynquiçiçión, adonde por seguir verdad éramos pribados de las bidas, haciendas e hijos. Pues, en un pensamiento, estaba la persona en una cárcel oscura, tan negra como sus malos yntentos, adonde los dejaban muchos años,

---

<sup>16</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 203.

<sup>17</sup> Sobre las penas infligidas a los moriscos, cfr. MERCEDES GARCÍA ARENAL, *Inquisición y moriscos. Los procesos del Tribunal de Cuenca*, Siglo XXI, Madrid 1987, pp. 32–45.

<sup>18</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 196.

<sup>19</sup> Sobre el concepto de “rapacidad” del Santo Oficio, cfr. LOUIS CARDAILLAC, *op. cit.*, pp. 103–107.

para yr consumiendo la haçienda que luego secrestaban, comiendo ellos d'ella, y deçían con justifiçación y era la capa de sus malas [11r] y traydoras entrañas. Y los hijos, si eran pequeños, los daban a criar para haçellos, como ellos, erexes, y si grandes, buscaban como poder huyr; y demás d'esto procuraban adbitrios para acabar con esta naçión.<sup>20</sup>

De la confiscación y apropiación de los haberes de los moriscos y de los abusos en sanciones monetarias la Inquisición saca, entonces, las rentas fijas para subvencionar el sistema. Además, con la resolución de raptar a los hijos de las familias moriscas, a la comunidad hispanomusulmana se le quita evidentemente la posibilidad de garantizarse un futuro como grupo minoritario en la península. En cuanto a la acusación de la ascendencia diabólica de la Inquisición, recordamos que, como menciona Cardaillac, los moriscos le atribuyen efectivamente «un papel nefasto»<sup>21</sup>, considerada la colección de atrocidades cometidas contra ellos. Incluso otro morisco, anónimo autor del manuscrito 9653 de la Biblioteca Nacional de Madrid, describía al Santo Oficio como «el tribunal del diablo»<sup>22</sup>, al igual que nuestro autor que desahoga, a través de las férreas palabras de su diario, toda la aversión contra los “diabólicos” inquisidores:

[8v] y binieron en su espulsión contritos [...] a rescatar sus almas y las de sus hijos y deçendientes, librándolas de los ynfieles ynquisidores, pues con su diabólico estilo, ynçitados del demonio, querían o [9r] eran jueçes de las almas, y apremiarlos por fuerça a seguir su maldita y endemoniada seta.<sup>23</sup>

El profundo aborrecimiento que todo el pueblo morisco tenía hacia el Santo Oficio dependía básicamente del hecho de que, como explican Domínguez Ortiz y Vincent, «la Inquisición hurgaba en los más recónditos pliegues de la existencia morisca.»<sup>24</sup> El miedo era, pues, el sentimiento que más provocaba odio hacia el rígido aparato

---

<sup>20</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 202.

<sup>21</sup> LOUIS CARDAILLAC, *op. cit.*, p. 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 200.

<sup>24</sup> ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, BERNARD VINCENT, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid 1993, p. 107.

inquisitorial dado que «por su poder y por sus métodos mantuvo a los moriscos en un estado de inquietud permanente.»<sup>25</sup>

#### *1.2.4. Agradecimientos y alabanzas a Dios*

Finalmente fuera de peligro y reconquistada la libertad en tierra tunecina, tras las persecuciones en la península y la experiencia dramática de la expulsión, nuestro autor refugiado ofrece infinitos agradecimientos a Dios en reconocimiento por la compasión que demostró hacia el pueblo morisco oprimido y rechazado:

[10v] Las graçias y alabanças sean dadas al piadoso señor, que nos sacó de entre estos erexes cristianos y de ber las erexías que cada día bíamos.<sup>26</sup>

Lo que más sobresale entre tantos agradecimientos y alabanzas, es el punto de vista que el anónimo autor, como intérprete del grupo minoritario desterrado, expresa sobre el episodio de la expulsión. El enfoque está totalmente volcado respecto a la versión de los apologistas cristiano-españoles: el exilado agradece a Dios por haberlos librado de sus enemigos y le agradece por haber inspirado a Felipe III la decisión de la extirpación. En definitiva, según la perspectiva morisca, Alá hizo ocurrir la liberación y la salvación de sus hijos a través de una resolución divinamente soplada en el corazón del soberano:

[11r] Hasta qu'el poderoso [11v] señor, con su misiricordia, puso en el corazón del terçero Filiphó y en los que eran sus consexeros, que mandase saliésemos de su reyno con pena de la bida; y nos abrió los caminos por la mar y por la tierra, libre y sin daño, pues mandó nos acompañasen jente d'ellos, para quitar los podían ofreçerse, saliendo en nabíos por la mar y en carroças por la tierra, con hixos y mujeres y haçienda, y nos trujo a tierra del yçlam.<sup>27</sup>

El muy católico rey Felipe se vuelve, entonces, en un instrumento de Dios, utilizado por Dios mismo para lograr la anhelada libertad del pueblo morisco tiranizado. Al contrario, los feroces apologistas lo consideran como el perfecto traductor de una voluntad divina cristiana

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 203.

y lo identifican como el «Católico Galeno de Galenos»<sup>28</sup>, el valiente monarca que consiguió, después de largos siglos, sacar el cáncer mahometano del cuerpo de la nación católica española. Al concluir el prólogo, el autor anónimo afirma haber decidido relatar los sucesos a modo de testimonio para que las futuras generaciones conozcan la grandeza y la clemencia de Dios hacia el pueblo hispanomusulmán:

[13r] Lo refiero para los que an nacido acá lo sepan de mí y de los pocos que quedan, y sepan y reconozcan que Dios, nuestro señor, nos sacó de entre yn-fieles, como tengo referido. Y que el haçerlo fue grande bentura y dicha que nos alcançó, de que debemos estar agradeçidos y no ser yngratos.<sup>29</sup>

### 1. 3. Conclusión

En estas páginas se ha intentado indagar sobre los ejes temáticos principales que constituyen el prólogo anticristiano de una larga obra miscelánea escrita, desde su exilio tunecino, por un morisco disidente. Las dolorosas experiencias padecidas en su patria natal ocasionaron los duros ataques contenidos en su «diario de llegada»<sup>30</sup>: efectivamente, como afirma López-Baralt, el morisco anónimo «odia a España en tanto representa la represión religiosa, política y humana de su casta, pero la añora y la recupera en la porción más importante de su texto literario, que es “españolísima”»<sup>31</sup>. En la sección inicial, el refugiado se muestra muy rígido en el proyecto de destrucción del sistema cristiano-español, salvo intentar rescatarlo en la siguiente parte del tratado a través de unas copiosas citas sacadas de la literatura más brillante del Siglo de Oro español. Su entero producto literario se halla, entonces, escindido en dos, al igual que su propia personalidad. Un desdoblamiento identitario, el de la comunidad morisca, que fue sin duda motivo de tantos sufrimientos y frustraciones, pero que, a los ojos de la posteridad, se convierte ante todo en su riqueza más grande.

---

<sup>28</sup> PEDRO AZNAR CARDONA, *op. cit.*, f. 62b–63b.

<sup>29</sup> *Tratado de los dos caminos*, cit., p. 204–205.

<sup>30</sup> LUCE LÓPEZ-BARALT, “Estudio preliminar”, cit., p. 35.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 55.

«Porque es mi libertad / muy preciada...». La nostalgia de la libertad perdida y anhelada: Representaciones, expresiones y reivindicaciones en el *Aula*

María del Rosario Martínez Navarro, Universidad de Sevilla

### 1.1. Introducción

La pérdida de la libertad en el espacio vital de la Corte es un motivo esencial para la literatura antiáulica, corriente de moda durante el Siglo de Oro español y cultivada en extenso por importantes humanistas; lugar prominente ocupa la figura del poeta salmantino Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, 1490–Viena, 1550), uno de sus máximos adalides. La Corte, paradigma de la desventurada experiencia de sus moradores, es entendida bajo la idea de un *mare malorum* (mar de males) y aparece descrita, a través de una serie de alusiones negativas, como un lugar nocivo donde la muerte se llega a convertir en la única esperanza posible de escapar de la “prisión” que este entorno propicia. En el presente trabajo se abordan las distintas manifestaciones del concepto trascendental de la ausencia de libertad dentro del ámbito curial en la obra anticortesana de Castillejo; se presta especial atención al *Diálogo llamado Aula* o *Aula de cortesanos* (1547)<sup>1</sup>, su principal exponente, para ponerlo en relación con otros de los textos significativos coetáneos, todos ellos «ejemplos representativos de una actitud

---

<sup>1</sup> CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, “No se qué camino halle / para tener de Comer”, *Diálogo y discurso de la vida de Corte*, BNE, ms. 12931/10, 1761.

ideológica, de reivindicación de la libertad personal, que caracterizó a los autores de diálogos, y que implicó un fuerte rechazo de la condición servil»<sup>2</sup>, indispensables para entender con exactitud su basamento textual, su producción y la del conjunto de nuestros escritores.

## 1.2. Entre “rejas” cortesanas

La Corte «degrada, humilla, envilece al hombre y le priva de su libertad.»<sup>3</sup> Estas palabras resumen de manera muy explícita las consecuencias del sacrificado y prolongado servicio en palacio, junto al sueño frustrado de medrar de los cortesanos, ejes temáticos que fundamentan un amplio número de diálogos renacentistas. Por citar sólo algunos de los ejemplos más relevantes, en el capítulo doce de *El Scholástico* (1530) se reprobaba la servidumbre, antítesis de la libertad loada en boca del personaje Francisco de la Vega:

—Señor Bonifaçio, por çierto, con mucha razón os quexáis deste tan mísero estado, pues os priva del mayor bien que en esta vida los hombres tienen, que es la libertad, un bien tan señalado que con ningún preçio ni oro se puede comprar. Es tan gran bien que hasta los brutos le conocen y le estiman, y aventuran de continuo la vida, y aun la pierden por se ver libres.<sup>4</sup>

En el *Aviso de privados* (1539) se presenta como argumento axial:

Ay hombre tan loco, ni a mercader tan codicioso, que vaya a la feria a venderse, ni por otra cosa trocarse, sino el mísero cortesano cuando va a la corte: el cual a trueque de vna vanidad, vende allí toda su libertad? Yo confieso, que puede vn cortesano tener en la corte plata, oro, seda, brocado, priuança, ser, y valer; mas no me negara el, que si de todas estas cosas es rico, que a lo menos de libertad no sea pobre. Osaremos con muy gra[n] verdad dezir, que si vn cortesano haze alguna vez lo que puede, le hazen hazer infinitas veces

<sup>2</sup> LINA RODRÍGUEZ CACHO, *El servicio y la recompensa: tópico del diálogo renacentista*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», n. 25, 1989, p. 483.

<sup>3</sup> PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ, *Lázaro cortesano ('Segunda parte del Lazarillo', Amberes, 1555, capítulos XIII–XIV)*, en «Bulletin Hispanique», vol. 92, n. 1, 1990, p. 601.

<sup>4</sup> CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *El Scholástico*, ed. de J. M. Martínez Torrejón, Crítica, Barcelona 1997, p. 65. Más adelante el cortesano preso es comparado con el *termide* o toro carnice-ro, un fabuloso animal de tierras egipcias que se da muerte al ser cazado y ver perdida su libertad.

lo que no quiere. Gran baxeza es de animo, y falta de coraçon generoso, quererse vno a otro sujetar, y su libertad en poco tener; porque si me dize el cortesano que es del principe priuado, yo le respondere, que tambien es de sus oficiales esclauo. Si vn cortesano vende vn caballo, vna mula, vna capa, vna espada, o otra qualquier presea, por todo ello, pide dinero, sino es por la libertad, que da a quien el quiere de balde; de manera, que a su parecer vale mas la espada que vende, que no la libertad que da. Por ser alguno de otro señor, sino es q[ue] quiere trabajar, no es obligado a trabajar; mas por ser vno libre, y co[n]seruar su libertad, es obligado a mil vezes morir. No lo digo porque lo ley, sino porque lo vi, ni lo digo por ciencia sino por esperiencia, que jamas en la corte puede un cortesano contento viuir, y mucho menos puede de su libertad gozar. Es de tan gra[n] estima la libertad q[ue] si los hombres atinassen en la conocer, y supiessen della bien vsar, no la darian por ningun precio, ni aun la emprestaria[n] sobre empeño de todo el mundo.<sup>5</sup>

Igualmente, los interlocutores inician el primero de los *Coloquios satíricos* (1553) precisamente «con motivo de la queja por parte de un servidor de noble por la falta de libertad con la que vive.»<sup>6</sup> En la misma línea, en el decimonono canto del *Crotalón* (1555), el Gallo, metamorfoseado en «un muy apuesto y agraciado mancebo cortesano»<sup>7</sup>, «reprehende a todos aquellos que teniendo alguna habilidad para algún offiçio en que ocupar su vida, se privan de la bienaventurada libertad que naturaleza les dio y por vivir en viçios y profanidad se sujetan al seruiçio de algún señor.»<sup>8</sup> El elemento de la tempestad en alta mar, asociada a la idea de la servidumbre como navegación, ejemplifica su anécdota:

Y me más me maravillo quando quexándote de tu estado felixíssimo dizes que por huir de la pobreza ternías por bien trocar tu libertad y nobleza de señor en que agora estás por la servidumbre y captiverio a que se someten los que viven de salario y merçed de algún rico señor, yo condeno este tu deseo y pensamiento por el más errado y miserable que en el mundo hay, y así confío que tú mesmo te juzgarás por tal quando me acabes de oír; porque en la

---

<sup>5</sup> ANTONIO DE GUEVARA, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, Hicr. Margarit, 1612, fs. 102–103, Biblioteca de Catalunya, 834.4Q.Guev.

<sup>6</sup> LINA RODRÍGUEZ CACHO, art. cit., p. 482; v. LINA RODRÍGUEZ CACHO, *Los 'Coloquios satíricos con un Coloquio pastoril' (1553) de Antonio de Torquemada. Edición y estudio*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 1990.

<sup>7</sup> CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso*, ed. de ASUNCIÓN RALLO, Cátedra, Madrid 1982, p. 163.

<sup>8</sup> Ivi, p. 414.



verdad yo en otro tiempo fue desatada tu opinión, y por experiencia lo gusté y me sujeté a esa miseria; y te hago saber, por el Criador, que acordarme agora de lo que en aquel estado padecí se me vienen las lágrimas a los ojos, y de tristeza se me aflige el corazón, como de *acordársseme* haberme visto en una muy triste y profunda cárcel, donde todos los días y noches aherrajado en grandes prisiones, en lo obscuro y muy hondo de una torre, amarrado de garganta, manos y pies pasé en lágrimas y dolor; así aborrezco acordarme de aquel tiempo que como siervo sujeté a señor mi libertad; que se me espeñan los cabellos, y me tiemblan los miembros como si me acordasse agora de una gran tempestad en que en el golfo de Ingalaterra, y otra que en el archipiélago de Grecia en otro tiempo pasé; cuando me acuerdo de aquella contrariedad de los vientos que de todas partes nos herían el navío, el mástil y antena y las velas echadas al mar, ya sin remo ni gobernalle ni juicio que lo pudiesse regir [...] y así digo de hoy más que quiero más vivir en mi pobreza con libertad que en los trabajos y miserias de ageno servicio vivir por merced.<sup>9</sup>

### 1.3. Esclavitud y prisión en el *Aula*

Nuestro autor protagonista satiriza el motivo del “servir a señor” en sus diálogos, con más profundidad en el mencionado *Aula de cortesanos*; según ha puesto de manifiesto Beccaria: «Reiterativamente, casi como idea fija o *leitmotiv*, se insiste ya desde la carta-dedicatoria en la falta de libertad —*esclavitud, prisión*— en que el cortesano vive.»<sup>10</sup> El asunto se encontraba, entre otros, en el *De curialium miseriis* (1444)<sup>11</sup>, referido por el mismo Castillejo como uno de sus modelos más influyentes. Pero interesa en mayor medida su aparición en el *Misaulus sive Aula* (1518)<sup>12</sup>, la segunda de sus fuentes abiertamente confesadas y donde se alude a esta privanza de la libertad con la metá-

<sup>9</sup> Ivi, pp. 416–432.

<sup>10</sup> MARÍA DOLORES BECCARIA LAGO, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Real Academia Española, Madrid 1997, p. 500.

<sup>11</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Opera quae extant omnia [...] His quoque accessit Gnomologia ex omnibus Syluij operibus collecta / [per Conradum Licosthenem]*, Basileae, per Henrichum Petri, 1551, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, A Res. 26/1/10 y A Res. 63/3/12.

<sup>12</sup> ULRICH VON HÜTTEN, *Vtrichi De Hvttten Eqvitis Germani. Avla. Dialogvs*, Grimm & Vuysung, Augsburg 1518, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, [A Bibliotheca Palatina E252](#).

fora de la cadena de oro, señal de esclavitud y símbolo de servidumbre:

MISAULUS. —Quia enim servio. Atque, ut intelligas rem plane, ut est, hoc sericum ultro acceristam mollietiam, et vitam viris indignam arguit. Haec, qua collum obvinctum gero aurea catena, mirae indicium est captivitatis. Tum ubi me consultorem salutari animadvertis, servitutis symbolum accipe.

CASTUS. —Quo me ducis? quae absurda refers? *Servi sunt, captivi sunt*, qui in principum aulis versantur?

MISAULUS. —Et miserum im modum. Deinde exules quoque.<sup>13</sup>

El mirobrigense se apropia de este símil y lo parodia hábilmente en el *Aula* para recurrir mediante un chiste sutil, en el que la cadena de oro pasa a ser de simple hierro, a una de sus frecuentes y grotescas animalizaciones del personaje áulico, en este caso comparado al can encadenado y al buey o mula de carga<sup>14</sup>:

pues si yo, cuitado, bivo  
sin libertad como el buey,  
¿querré más ser cautivo  
del Turco que de otro rey,  
pues le adoro?  
Y si soy cativo moro  
en cadenas como perro,  
¿qué importa más ser de oro  
la cadena que de yerro?;<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> ID., *Equitis germani. Opera quae extant omnia*, ed. de E. J. Herman Münch, 1823, fs. 18–19, University of Michigan Library Repository, 55323663.

<sup>14</sup> Bestia de vasta tradición jocosa italiana. V. RODRIGO CACHO CASAL, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2003, pp. 280 y ss.; MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO, “Cristóbal de Castillejo y la literatura antiáulica italiana”, en *XVII Congreso de la AIH*, Roma 2010 (Actas en prensa). Por otro lado, en la cabeza de mote «*Rompiéronse las cadenas / y acabáronse mis penas*» (vv. 1–2) de *A un cavallero que aviéndosele casado su dama, por dissimular su pesar sacó esta letra* creo que el mismo recurso sirve de base al autor para el tratamiento del tema de la libertad vinculada a la servidumbre, esta vez en el campo semántico del servicio de amor, pero a través de un juego estilístico similar al de los poemas anticortesanos. V. CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *Obras completas*, ed. de ROGELIO REYES CANO, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, pp. 121–122.

<sup>15</sup> Ivi, p. 583, vv. 2640–2648.

Teniendo en cuenta que «el problema de la libertad estaba claramente planteado en términos de relaciones sociales y económicas»<sup>16</sup>, parece que Lucrecio, «pobre gentil hidalgo, / de bienes desguarnecido»<sup>17</sup> y fascinado ingenuamente por la succulenta vida que *a priori* le ofrece el mundillo palaciego, al comienzo de la obra no parece ser consciente de los inconvenientes y riesgos de entrar a servir en la Corte, una de sus opciones factibles para obtener manutención y un presumible ascenso social, ya que no vale por sí mismo<sup>18</sup>:

para cumplir mi desseo  
pensando en ello despacio,  
sin andar por más rodeo,  
sino acogerme a palacio  
de algún rey  
o príncipe de mi ley,  
gran señor o gran perlado,  
sometiendo, como el buey,  
mi cabeza a su mandado  
por medrar.<sup>19</sup>

En contraposición, Prudencio, en su afán de advertirle del peligro de estas falsas apariencias, con la misma imagen bovina opone la Corte a la vida retirada, donde se encuentra el codiciado bien de la libertad:

de los tragos de amargura  
cortessanos,  
adonde los más cercanos  
al favor que los combida  
andan más ciegos y vanos  
y más lexos de la vida  
descansada,  
en la qual es todo nada  
si le falta libertad  
y a de andar siempre colgada

---

<sup>16</sup> LINA RODRÍGUEZ CACHO, *art. cit.*, p. 484.

<sup>17</sup> CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *Obras completas*, cit., p. 513, vv. 16–17.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 513, v. 18. A mi modo de ver, Castillejo hace una nueva burla de la idea de que «sólo deben servir los que no tengan habilidad para otra cosa.» V. LINA RODRÍGUEZ CACHO, *art. cit.*, p. 484.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 520, vv. 266–275.

de la agena voluntad,  
como el buey  
del arado, y tras la ley  
del dueño que le posee.<sup>20</sup>

El contexto áulico se transforma en un océano de agua monótona y estancada en la que el oxígeno se va agotando de manera que los cortesanos —peces— de todos los tamaños (escalafones sociales) quedan atrapados en la eterna espera de unos beneficios que jamás llegan y acaban feneciendo<sup>21</sup>:

y de la speranza vana  
induzidos y engañados,  
do pensaron sacar lana  
se hallaron trasquilados,  
sin ser más;  
y saliendo de compás  
ya su hedad con lo sperado,  
no pueden bolver atrás,  
y quedan mate ahogado,  
como el pece,  
que en el agua al fin perece,  
según el refrán lo quiere:  
«el que en palacio envejece  
en pesar dizen que muere».<sup>22</sup>

Que si queda  
preso el pece do se enreda,  
¿qué más honra se le cata  
por ser sus redes de seda  
o el anzuelo de plata?<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 526, vv. 503–516.

<sup>21</sup> La imagen del pez se recoge en otros testimonios como la *Segunda parte del Lazarillo* (1555). V. PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ, art. cit.; MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO, “La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista”, en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. de SÒNIA BOADAS, FÉLIX ERNESTO CHÁVEZ y DANIEL GARCÍA VICENS, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 2012, pp. 35–50.

<sup>22</sup> CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *op. cit.*, pp. 528–529, vv. 585–598.

<sup>23</sup> Ivi, p. 583, vv. 2649–2653.

Dado que en la Corte la libertad es «sinónimo de dignidad»<sup>24</sup>, para esta «gente pobre, cuya suerte / fue de ser allí arrestada / y en prisión hasta la muerte»<sup>25</sup>, el óbito mismo se antoja la única vía para recuperar la libertad y acabar con la ignominia y el padecimiento inherentes a su ingrato estado:

Pues pensad  
que faltando libertad  
al que sirve y a su dueño,  
qualquiera prosperidad  
deve tenerse por sueño  
y se olvida,  
pues la libertad perdida  
y el trabajo, aunque se acierte,  
anda en cuenta con la vida,  
y el descanso con la muerte.<sup>26</sup>

El espacio simbólico y cerrado del *Aula* es su quinta esencia, pues en ella los cortesanos son sometidos a un reclutamiento perpetuo:

que demás de lo que quësta  
aquella forma de vida,  
es una prisión honesta,  
después de bien entendida,  
porque entrados  
donde son aposentados,  
les es menester estar,  
como dueñas, encerrados,  
sin salirse a pasear  
ni tener  
libertad de complazer  
a su mesma voluntad,  
por no se descomponer,  
y guardar su autoridad;  
y guardada,  
no pueden gozar de nada,  
excepto de ir y bolver  
de palacio a su posada,  
para tornarse a'sconder,

---

<sup>24</sup> LINA RODRÍGUEZ CACHO, art. cit., p. 484.

<sup>25</sup> CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *op. cit.*, p. 566, vv. 1987–1989.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 613, vv. 3787–3796.

y esperar,  
si se quieren recrear;  
ya que ellos no salen fuera,  
que los vais a visitar  
como a gente prissionera.<sup>27</sup>

El derecho fundamental a la libertad constituye un ansiado lenitivo y un aliciente para soportar las miserias y sobrevivir; y aunque las penas con libertad son menos, desafortunadamente, sólo está al alcance de unos pocos<sup>28</sup>:

que miserias y fatigas  
sufridas con libertad  
no nos son tan enemigas  
ni tan duras,  
y que las pobres venturas  
y baxezas de fortuna  
menos reluzen a oscuras  
que al resplandor de la luna;<sup>29</sup>

Pero la libertad muerta,  
assí cerraste la puerta  
del remedio a mí, captivo,  
que ya mientras fuere bivo  
no la spero ver abierta.<sup>30</sup>

Castillejo, al considerar que «en la corte la verdadera libertad no existe» y «rectificar», así, «la idea de Guevara», se presenta en la literatura española como «un pionero» en su «defensa»<sup>31</sup>. Su ausencia, en definitiva, abre el camino irreversible hacia el deceso de unos individuos ya de por sí “muertos en vida”, habida cuenta de la propia experiencia de su álter ego:

¡O, libertad desseada,  
de quien te tiene perdida,

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 571–572, vv. 2196–2219.

<sup>28</sup> Castillejo se refiere a los que están de paso por la Corte, quienes «los pleitos acabados, / buelven a su libertad / ausentada». V. ivi, p. 529, vv. 604–634.

<sup>29</sup> Ivi, p. 553, vv. 1523–1530.

<sup>30</sup> Ivi, “Contra la Fortuna en tiempo adverso”, p. 482, vv. 76–80.

<sup>31</sup> MARÍA DOLORES BECCARIA LAGO, *op. cit.*, p. 500, en nota.

hasta allí no conocida,  
 y después siempre llorada!  
 Lástima que no se olvida,  
 joya no bien apreciada,  
 por ningún oro comprada  
 y mucho menos vendida;  
 quien te pierde sin la vida  
 la muerte gana doblada.<sup>32</sup>

#### 1.4. Conclusiones

Para finalizar este recorrido, tras la lectura de los textos analizados, unidos por el nexo de una materia elemental en la obra de Castillejo, se puede llegar a la conclusión de que la Corte para el autor representa un dominio del que para formar parte y hacer frente a sus “pesados modos”<sup>33</sup> la renuncia expresa a la libertad se formula como *conditio sine qua non* y, con ella, una alteración de la voluntad del ser y una degradación de su integridad moral y física. En mi opinión, el poeta realiza con cierto humor agridulce un verdadero ejercicio literario capaz de perfeccionar la tónica en la que se inserta su anticortesanismo, a la vez que de ofrecer una irónica reflexión sobre sus vivencias cortesanas personales. Los versos del *Aula* que dan título al estudio reflejan que los personajes del universo áulico, celosos del enorme privilegio que supone su libertad, optan por desdeñar ese nefasto y amenazante estilo de vida. Sin embargo, otros menos precavidos —como él mismo— quedarían condenados a un “encierro” *ad infinitum*:

Pero dessa otra locura  
 de prender mi voluntad,  
 la cosa está muy segura,  
 porque es mi libertad  
 muy preciada.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> V. CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, “*Contra la Fortuna...*”, en *op. cit.*, p. 482, vv. 91–100.

<sup>33</sup> Ivi, “Coplas a la Cortesía”, p. 649, vv. 367–368.

<sup>34</sup> Ivi, p. 598, vv. 3213–3217.

Magia e innovación en la *Comédia da Pastora Alfea* o *Los Encantos de Alfea*, de Simão Machado

José Pedro Sousa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Cuando, en 1601, sale a la luz el libro *Comédias Portuguesas*, de Simão Machado, donde se incluye la *Comédia da Pastora Alfea* o *Los Encantos de Alfea*, Portugal ya no era un reino independiente, sino integrado en la monarquía hispánica. Este cambio político asociado a la influencia de los nuevos modelos teatrales venidos de España, tuvo reflejos en el teatro portugués. Por una parte, se verificó un amplio desarrollo del teatro público, cuando, en 1588, el Hospital de Todos los Santos recibe el privilegio de explotación del Patio de las Arcas de Lisboa. Durante más de siglo y medio, el público portugués acudió a este corral de comedias, idéntico a los españoles, para ver a compañías españolas representar a sus autores en su lengua<sup>1</sup>. Por otra, pudo facilitar el uso cada vez más frecuente del idioma castellano, en exclusividad, por parte de dramaturgos portugueses.

---

<sup>1</sup> V. PIEDAD BOLAÑOS DONOSO y MERCEDES DE LOS REYES PEÑA, “El teatro español en Portugal (1580–1755). Estado de la cuestión”, en *Dramaturgia e Espectáculo. Actas del I Congreso Luso-Espanhol de Teatro (Coimbra, 23–26 Setembro 1987)*, Livraria Minerva, Coimbra 1992, pp. 61–81; ID., “Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580–1607)”, en MARÍA-LUISA LOBATO (ed.), *Teatro del siglo de oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Edition Reichenberger, Kassel 1990, pp. 63–86; ID., “La presencia del teatro barroco español en Lisboa, a través del estudio del Patio de las Arcas”, en *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico—Terceiras Jornadas de História Ibero-Americana*, Edições Colibri, Lisboa 1998, pp. 134–148.



Éste no fue, sin embargo, el caso de Simão Machado, nacido en la segunda mitad del siglo XVI, «natural da villa de Torres–Novas do Patriarcado de Lisboa, e filho de Tristão de Oliveira e Grácia Machado»<sup>2</sup>. A finales del siglo Machado se trasladó a Barcelona, donde profesó como franciscano. Basado en algunos rasgos de la obra dramática de Machado, Claude–Henri Frèches consideró probable que el autor hubiese estudiado en el colegio jesuita de S. Antão de Lisboa<sup>3</sup>.

*Pastora Alfea* es una comedia bilingüe en portugués y castellano — y con algún pasaje italiano—, compuesta en dos partes pero que anuncia al final de la segunda una tercera: «porque fenecida sea / aquí la segunda parte / de Los Encantos de Alfea. // Y en la tercera hallaréis / quién es el nuevo zagal / y en él la origen veréis / del nombre de Portugal [...]»<sup>4</sup>. La comedia escenifica los intentos de una pastora mágica, Alfea, que rechaza el amor de Pascual para conquistar el amor de Silvio, a su vez enamorado de Célia. En el Duero arcádico donde transcurre la comedia, se presenta una sociedad pastoril en la que el tema del desencuentro de amor es doblemente desarrollado, tanto en su vertiente seria, representada por los pastores nobles (Dorotea, Camila, Arsenio y Honório), como en su revés cómico, personificado por los personajes rústicos (Tomé, Madanela, Gonçalo y Caterina)<sup>5</sup>.

En gran medida, la acción se construye a partir de los encuentros y desencuentros amorosos de los pastores, multiplicados como consecuencia de la actuación de Alfea que hace aparecer en el tablado las fuentes mágicas del amor y del olvido, motores de la intriga. Al final de la parte II, tras el caos creado por el inconformismo de la maga, el

---

<sup>2</sup> DIOGO BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, t. IV, Lisboa 1759, p. 81.

<sup>3</sup> CLAUDE–HENRI FRÈCHES, *Introdução ao Teatro de Simão Machado*, Mundo do Livro, Lisboa 1971, p. 16.

<sup>4</sup> La cursiva es mía. SIMÃO MACHADO, *Comédias Portuguesas*, ed. de JOSÉ CAMÕES, JOSÉ JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ y HELENA REIS SILVA, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa 2009, *Comédia da Pastora Alfea* (segunda parte), vv. 2616–2622. También disponible en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI–Base de dados textual*. Diponible en: <http://www.cet-e-quinientos.com/info>. En las posteriores referencias a la obra se distingue la primera de la segunda parte de la comedia y se indican el número de los versos citados: I / II, vv.

<sup>5</sup> V. OSÓRIO MATEUS, *De teatro e outras escritas–Osório Mateus*, MARIA JOÃO BRILHANTE, JOSÉ CAMÕES Y HELENA REIS SILVA (ed.), Quimera e Centro de Estudos de Teatro, Lisboa 2003, p. 298.

reordenamiento del cosmos resulta de la intervención del dios (*ex machina*) Amor.

Además de la temática pastoril, más prominente en el texto de la comedia, hay un segundo elemento que surge a menudo en la escena, el cual organiza la acción y permite el desarrollo de la obra, confiriéndole una grandiosidad espectacular: la magia. Como admite Stegagno Picchio <sup>6</sup> y afirma Frèches, «[a] *Pastora Alfea* é mais que uma écloga. É uma combinação de pastoral e de mágica.» <sup>7</sup>

La comedia de magia tiene una cronología compleja. Puesto que su periodo de mayor éxito fue el siglo XVIII, es consensual apuntar la segunda mitad de este siglo como el inicio de la decadencia del género que, sin embargo, sobrevive todavía durante el período romántico e incluso se traslada a otros subgéneros, como el teatro infantil<sup>8</sup>. En cuanto al nacimiento del género, los autores se dividen, pues si bien algunos creen que los antecedentes se encuentran en las comedias del siglo XVII<sup>9</sup>, Fuente Ballesteros, por ejemplo, considera la *Comédia de Rubena* (1521)<sup>10</sup>, de Gil Vicente, como «germen de las comedias de magia»<sup>11</sup>, al paso que, según Caro Baroja, es con *Los Encantos de Merlín* (1591), de Rey de Artieda, que se inaugura este subgénero dramático.

Para Caro Baroja, la comedia de magia tiene como característica más distintiva el uso abundante del decorado y de los efectos visuales, como resultado de una acción dramática que escenifica lo fantástico y lo maravilloso a través de la figura y de los hechos del mago/a:

---

<sup>6</sup> «uno di questi autori, iberici ormai più che portoghesi, aperto a tutte le influenze estetiche [...] in cui la maniera dell'auto iberico si sovrappone a quella della mágica spagnola e della nuova commedia erudita», LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Storia del Teatro Portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964, pp. 98–99.

<sup>7</sup> CLAUDE–HENRI FRÈCHES, *op. cit.*, p. 28.

<sup>8</sup> V. ERMANO CALDERA, “La última etapa de la comedia de magia”, en «AIH (Asociación Internacional de Hispanistas)», vol. VII, 1980, pp. 247–253.

<sup>9</sup> V. JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia del siglo XVIII*, CSIC, Madrid 2011.

<sup>10</sup> En el caso de las obras de Gil Vicente la fecha que va entre paréntesis es la de la primera representación, siguiendo, en la mayoría de los casos, las fechas indicadas en las rubricas iniciales de la *Copilaçam* de 1562.

<sup>11</sup> ELENA DE LA FUENTE BALLESTEROS, «La comedia de magia I: magos y brujas», en «Revista de Folklore», n. 165, 1994, pp. 91–98. Disponible en: <http://www.funjdiaz.net/folklore>.

Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación del espectáculo: y, considerando la posición de los espectadores, tanta importancia tendrán los efectos de una buena perspectiva o una mutación escenográfica complicada, como la acción de la fábula en sí y la de las pasiones puestas en escena.<sup>12</sup>

El subgénero teatral surge con el despuntar de una estética barroca, centrada en el ingenio y artificio teatrales, añadida a la influencia italiana, fundamental en el desarrollo de la comedia de magia, con la llegada a España de escenógrafos como Cosme Lotti en la segunda y tercera décadas del siglo XVII. La promoción del efectismo espectacular del teatro con los nuevos medios técnicos de puesta en escena hace que la comedia de magia llegue «hasta alturas tales que lo de menos es lo que se representa y lo importante son las mutaciones y cambios prestigiosos que pueden darse a la escena.»<sup>13</sup>

En el teatro portugués del quinientos contamos seis obras con personajes cuya relación con el sortilegio permite aproximarlas a *Pastora Alfea*: Genebra Pereira en el *Auto das Fadas* (1511),<sup>14</sup> el Clérigo nigromante de *Exortação da Guerra* (1514)<sup>15</sup> y la «feiticeira» de *Rubena* (1521), todas de Gil Vicente; la Sabia del *Auto da Ciosa* (1587), de António Prestes, el Pastor/Pai de *Filodemo* (1587), de Luís de Camões, y la Sabia del autor anónimo del *Auto dos Enanos* (1591).

Respecto al uso de los efectos visuales y de las posibilidades técnicas del teatro, ninguna de las obras anteriormente citadas se acerca tanto al modelo genológico de la comedia de magia como el *Auto dos Enanos*, donde la escena de la Sabia italiana empieza «a tirar partido de máquinas de cena em resposta a uma progressiva apetência pelos efeitos que serão mais tarde característicos da cena barroca»<sup>16</sup>.

En las demás obras, la función y escenificación de lo maravilloso es muy distinta de la de *Pastora Alfea*. En *Filodemo*, por ejemplo, la magia es apenas anunciada al público y nunca escenificada. El espec-

---

<sup>12</sup> JULIO CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1974, p. 23.

<sup>13</sup> Ivi, p. 38.

<sup>14</sup> Seguimos la propuesta de datación del auto fijada por JOSÉ CAMÕES, *Fadas*, Quimera, Lisboa 1989, p. 3.

<sup>15</sup> Sobre el problema de datación del texto de dicho auto v. LUÍS MARTINS, *Exortação*, Quimera, Lisboa 1992, pp. 3–4.

<sup>16</sup> JOSÉ CAMÕES, “Introdução”, *Teatro Português do Século XVI–Teatro Profano II*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa 2010, p. 25.

tador/lector sabe que el pastor «era homem sábio em artes mágicas»<sup>17</sup>, desde el «Argumento do auto». Después, cuando él nos cuenta cómo supo de quién eran hijos Filodemo y Florimena, en los vv. 1693–1722, sabemos más sobre sus poderes.

Más que efectos teatrales, la magia, en estas obras, surge en las palabras de los intérpretes o en la mera presencia en el tablado de personajes fantásticos o mitológicos. Así sucede en *Exortação da Guerra*, donde el encanto consiste en traer al presente de la representación del auto héroes del mundo antiguo y figuras de la Antigüedad clásica. En el *Auto das Fadas*, por otra parte, el espectáculo que el uso de la magia proporciona proviene de la realización de rituales profanos o heréticos prohibidos por ley, como explica José Camões:

Diante do rei, e talvez dos corregedores, vai fazer-se o que é proibido para divertimento dos que proibem. O que se segue na actuação da feiticeira é inédito e fantástico. [...] São vários os objectos necessários, alguns deles referidos como malignos e defesos de estarem em posse de pessoas [...]. Era também interdito lançar sortes para adivinhar, especialmente, em encruzilhadas. Ora é a isso mesmo que o rei vai assistir.<sup>18</sup>

De modo distinto, en *Pastora Alfea* la magia surge como sustento de la intriga y Alfea se convierte en «fuerza motriz de la acción dramática, impulsada mediante el empleo de sus armas principales, el poder de la magia y la disposición para el enredo.»<sup>19</sup> Contrariamente a los autos de Gil Vicente y a la estructura de números sueltos característica de *Auto das Fadas* y *Exortação da Guerra*, Machado utiliza a la protagonista como elemento unificador del teatro, concebido, ahora, como trama o enredo. La magia, en *Pastora Alfea*, se hace no solamente elemento verbal sino visual, dinámico y espectacular; une la intriga, dotando a la vertiente pastoril de la comedia de una calidad dramática de acción.

---

<sup>17</sup> Seguimos el texto de la edición de 1587, donde citamos parte del argumento que precede el auto, disponible en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XV Base de dados textual*: <http://www.cet-e-quinientos.com/info>.

<sup>18</sup> JOSÉ CAMÕES, *op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> JOSÉ JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, “Introducción”, *Comédia da Pastora Alfea ou/ Los Encantos de Alfea*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao 2003, p. 72.

Este modelo de escenificación de la magia nos permite corroborar la opinión de Frèches y Stegagno Picchio sobre la incorporación de *Pastora Alfea* en el *corpus* de la comedia de magia. La comedia prolifera motivos tópicos del género: hay un Sabio, hechicero de «vida extraña y nueva» que habita una «miserable y triste cueva»<sup>20</sup>; suben a escena seres fantásticos: en la parte I un centauro y un salvaje, «cuyo velo / no corta el afilado y duro acero»<sup>21</sup>; y en la parte II surge una Esfinge, «rostro de doncella / y las alas de dragón / de ave es el cuerpo della / y con uñas de león»<sup>22</sup>; las metamorfosis se concentran en la primera parte: Alfea se convierte en piedra, y convierte al Salvaje en planta y al final Célia es transformada en laurel. En la segunda parte hay un velo mágico que transfigura a Alfea en Célia y viceversa, e incluso se ve a la maga volando en el carro de la diosa Ceres llevado por dos serpientes.

Respecto a la caracterización de la figura del mago, el protagonista de la obra, encontramos otro punto de contacto entre *Pastora Alfea* y la comedia de magia. Contrariamente a la tradición vicentina, en la que, según Pociña López, los brujos y brujas «são pobres desgraçados cuja única função é provocar o riso»<sup>23</sup>, Alfea no es un personaje cómico. Cuando surge en el tablado, la pastora se presenta como una figura trágica, rasgo reconocible en la cadencia de las octavas reales y en el contenido de su primer monólogo. La maga está sujeta a la fuerza del Amor, un sentimiento tan arrebatador que incluso pudiendo apagarlo en la fuente mágica del olvido recusa hacerlo. Desde este punto de vista, Alfea se acerca a la figura del antihéroe, «the essential trait of the magician character type»<sup>24</sup> según Donald C. Buck, por oponerse a su “siniestro hado”, por el hecho de luchar contra su destino enlazada en sus pasiones.

---

<sup>20</sup> I, vv. 63–64.

<sup>21</sup> SIMÃO MACHADO, *op. cit.*, I, vv. 43–44.

<sup>22</sup> II, vv. 2321–2324.

<sup>23</sup> ANDRÉS JOSÉ POCIÑA LÓPEZ, “Algumas notas sobre a feitiçaria na obra de Gil Vicente, no contexto das práticas mágicas europeias”, en «Leituras. Revista da Biblioteca Nacional», n. 11, Outubro, 2002, p. 123.

<sup>24</sup> DONALD C. BUCK, “Juan Salvo y Vela and the Rise of the Comedia de Magia: The Magician as Anti-Hero”, en «Hispania», vol. 69, n. 2, mayo 1986, p. 254.

Otro eje temático que conecta *Pastora Alfea* con la comedia de magia es la conceptualización misma del fenómeno mágico. Caro Baroja, que en su estudio subraya la relación entre la representación de la magia en escena y la historia de las mentalidades, define algunos niveles distintos de presentación del sortilegio al público. A menudo, en este tipo de obras, la magia se concibe en formulaciones dicotómicas que contrastan magia/realidad, magia blanca/magia negra, o magia/ciencia. Este tipo de conceptualización va a cambiar a lo largo de los siglos; en todo caso, en el género mágico se distingue con frecuencia una mirada crítica respecto al modo como se representa la magia. En *Pastora Alfea* el fenómeno adquiere matices muy interesantes, pues existe un cambio en el modo como Machado presenta la magia entre la primera y la segunda partes de la comedia.

En la primera parte, hay una distinción entre las capacidades mágicas de Alfea y las del Sabio. Se puede decir que los poderes de la protagonista tienen límites, mientras que los del Sabio no: sea el carro de la diosa Ceres conducido por dos serpientes o la transformación de un monte en un castillo, el Sabio no tiene ninguna dificultad en producir cualquier encantamiento. Además, Alfea tiene un motivo bastante fuerte para recurrir a la magia, lograr el amor de Silvio, mientras que el Sabio se limita a cumplir los deseos de la maga sin pedir ningún tipo de recompensa.

A la luz de estas variaciones parece que la magia producida por el Sabio es amoral, pues no tiene un motivo intrínseco ni ningún tipo de límites, y que, en oposición, los poderes de Alfea respetan una moralidad: cuando la maga produce el hechizo del fuego, que va a separar Silvio de Célia, lo hace «[p]or librar a mi Silvio de la muerte / si acaso se pusiere a libertalla»<sup>25</sup>; la maga se transforma en piedra cuando Silvio está a punto de matarla; ella recurre al Sabio para construir el castillo donde aprisiona a Célia, pero no necesita de su ayuda para volverlo a su forma *natural* (monte). Su magia afecta al Salvaje, al que transforma en planta; en cambio, no tiene capacidad para afectar a los pastores, por lo que tendrá que recurrir otra vez al Sabio para encantarlos cuando estos descubren su identidad.

---

<sup>25</sup> SIMÃO MACHADO, *op. cit.*, I, vv. 97–98.

Como decíamos antes, la preocupación de Simão Machado en concebir y escenificar la magia dentro de unos límites «morales» o «de decoro» se altera en la segunda parte de la comedia, pues Alfea no produce ningún encanto. Si en la parte primera la utilización de la magia demuestra límites bien definidos, en la segunda hay una variación y el lugar de la magia en la comedia cambia. El Sabio, que en la parte I era un ermitaño sin otro tipo de connotación de carácter, en la parte II surge explícitamente conectado con el mundo inferior y con el demonio, cuando dice: «Retumban las cavernas infernales / Proserpina y Plutón no están seguros / Cerbero da tristísimos aulidos»<sup>26</sup>. Es Alfea quien, en esta misma secuencia, presenta una conceptualización nueva de la magia, en los siguientes versos: «Mas yo haré de suerte que mi arte / haga junto a la mezcla del engaño / lo que ella por sí sola no ha podido»<sup>27</sup>. El arte de Alfea, en esta segunda parte donde no realiza ningún hechizo (aunque saque provecho de los objetos mágicos cedidos por el Sabio), es la capacidad de manipular los destinos de los pastores según su necesidad; la herramienta del engaño que le permite hacerlo es el velo mágico que trasfigura a Alfea en Célia y a Célia en Alfea, concedido por el Sabio al principio de la segunda parte.

Resulta claro que, respecto al teatro quinientista portugués, *Pastora Alfea* (parte I y II) es en todos aspectos novedosa en cuanto a la presencia, uso y función de la magia. No sorprende, por eso, que Claude-Henri Frèches —que en su «Introdução ao Teatro de Simão Machado» subraya los lazos de parentesco entre las comedias machadianas y el teatro jesuita— considere que la categorización de dichas obras como tragicomedias, o sea, siguiendo la designación característica del teatro de colegio, sería más apropiada para designar los objetos producidos por Machado<sup>28</sup>. Por otro lado, el editor español de la comedia, José Javier Rodríguez Rodríguez, considera la *Comedia da Pastora Alfea* «un proyecto de ambición comparable a los de los comediógrafos españoles»<sup>29</sup>, enfatizando, así, su acercamiento al universo de los corrales de comedias.

---

<sup>26</sup> SIMÃO MACHADO, *op. cit.*, II, vv. 79–81.

<sup>27</sup> SIMÃO MACHADO, *op. cit.*, II, vv. 53–55.

<sup>28</sup> V. CLAUDE-HENRI FRÈCHES, *op. cit.*, p. 15.

<sup>29</sup> JOSÉ JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 17.

Concordamos con Rodríguez Rodríguez cuando afirma que es «erróneo vincular *a priori* a encenação desta comédia a um âmbito aristocrático»<sup>30</sup>, puesto que en el momento de publicación de *Pastora Alfea*, el teatro comercial portugués iniciaba en fuerza su desarrollo. De hecho, sabemos hoy que un corral de comedias como el Patio de las Arcas de Lisboa, con *tramoya* o *bofetón*, podría escenificar los *Encantos de Alfea*, contrariamente a la opinión de Costa Pimpão que consideró esta comedia irrepresentable por su complejidad escenográfica<sup>31</sup>.

Es por eso pertinente pensar que entre las influencias de la obra no hallamos solamente el teatro erudito, jesuítico o incluso el teatro cortesano, sino también la comedia popular. El padre Luís Cruz, en el *praefatio* de *Tragicae Comicaeque Actiones* (1605), da noticia de la presencia de compañías de actores italianas y españolas en Lusitania en 1578, aunque sin añadir detalles. Para Rodríguez Rodríguez, *Il Pastor Fido* (1590), de Giambattista Guarani, es una posible fuente literaria de la comedia. Y Frèches admite que «o autor tinha também em conta quanto o gosto do público popular podia ser influenciado e, talvez, modificado agora pela comédia dell'arte.»<sup>32</sup>

Siguiendo la hipótesis de influencia del teatro popular en *Pastora Alfea* —otro punto de relación con la comedia de magia además—, se verifican algunas semejanzas entre dicha obra y la *commedia dell'arte*. En su libro clásico *Italian Popular comedy*, Katheleen Marguerite Lea refiere el poder del mago como uno de los tres puntos de interés dramático en el subgénero pastoral de la *commedia dell'arte*. Entre los múltiples *scenari* que estudió, la autora resume las escenas con magos en los siguientes términos:

The Magician who broods apart is averse to these wooings and practises enchantments to avert the marriages which pretend the end of his dominion (Gran Mago): he conjures up his familiar spirits, devils (Gran Mago), satyrs (Le tre Satiri), or demons dressed as nymphs (Gran Mago) and orders them to

<sup>30</sup> ID., “Introdução”, en SIMÃO MACHADO, *op. cit.*, p. 64.

<sup>31</sup> V. ÁLVARO JÚLIO DA COSTA PIMPÃO, *História da Literatura Portuguesa*, vol. II, Quadrante, Coimbra 1947, p. 230.

<sup>32</sup> CLAUDE-HENRI FRÈCHES, *op. cit.*, p. 32.



hang up the magic garlands which cause unexpected love or loathing towards the wearer (La Nave and Gran Mago).<sup>33</sup>

Las similitudes entre algunas de estas escenas y las de la *Pastora Alfea* son significativas. Llamo particular atención para una escena de *L'Arbore incantato*, de Flaminio Scala, cuando «[Clori] to escape [Selvagio] changes into a tree from which she can only be released by the blood of Arcadia's most constant nymph»<sup>34</sup> que convoca a la memoria la transformación de Célia en laurel al final de la primera parte de *Alfea*, una escena sin paralelo en el teatro portugués de la época.

En conclusión, frente a los textos teatrales portugueses analizados, *Pastora Alfea* es verdaderamente innovadora tanto en la caracterización de la protagonista, como en el efecto, uso y conceptualización de la magia. El objeto producido por Simão Machado revela, por un lado, mayor uso de la maquinaria escénica y, por otro, una estructura dramática más compleja. Las innovaciones de Machado podrían resultar de: 1) periodo de composición —finales del siglo XVI—, cuando la influencia del modelo teatral español se imponía en Portugal; 2) su formación y, por lo tanto, del uso de características propias del teatro jesuítico; y, puede añadirse, 3) de la influencia del modelo teatral popular italiano, la *commedia dell'arte* y no solo la *comedia sostenuta*, como refería Stegagno Picchio.

La influencia del teatro italiano, refuerza, por otro lado, la necesidad de incorporar *Pastora Alfea* en el ámbito genológico de la comedia de magia: la figura de la protagonista, el empleo constante de los efectos escénicos así como los motivos fantásticos utilizados, la conceptualización del universo mágico y la particularidad de su estructura (una trilogía en potencia), permiten integrar ésta obra en el *corpus* de la comedia de magia, en los albores de un género que tendrá su máxima expresión siglos más tarde.

---

<sup>33</sup> KATHELEEN MARGUERITE LEA, *Italian Popular Comedy a study in the Commedia dell'arte, 1560–1620, with special reference to the English stage*, Clarendon Press, Oxford 1934, vol. I, p. 201.

<sup>34</sup> Ivi, p. 203.

«Sin libro nuevo no hay contento»:  
Mujeres y caballerías en el Siglo de Oro

Pedro Álvarez-Cifuentes, Universidad de Oviedo <sup>1</sup>

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios, porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto [...]. Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que cosa incapaz.

María de Zayas y Sotomayor,  
*Novelas amorosas y ejemplares* <sup>2</sup>

Nuestra incapacidad para abarcar la inusitada riqueza de la producción literaria hispánica durante el Siglo de Oro conlleva con frecuencia el desconocimiento de ciertas áreas de interés que permanecen inéditas o poco transitadas por parte de la crítica especializada. Uno de los géneros más prolíficos durante el periodo áureo es el caballeresco —«dominaron enteramente [los *Amadises*] esta provincia de las letras [la novela] por más de cien años» <sup>3</sup>—, heredero directo de los *romans*

---

<sup>1</sup> Esta colaboración ha sido elaborada en el marco de una ayuda del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España (referencia AP2009–0908).

<sup>2</sup> MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de JULIÁN OLIVARES, Cátedra, Madrid 2000, p. 159.

<sup>3</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1943, p. 462.

medievales sobre el Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda. Montserrat Piera considera que los libros de caballerías transmiten una «visión patriarcal de las relaciones sociales, políticas y amorosas.»<sup>4</sup> Este tipo de representaciones narrativas suelen resaltar «el poder, protagonismo y virilidad de los héroes masculinos y, en contrapartida, la fragilidad y pasividad de los personajes femeninos.»<sup>5</sup>

En unas coplas insertadas en *Las sergas de Esplandián* —la continuación del celeberrimo *Amadís de Gaula*— el bachiller de origen asturiano Alonso de Proaza invitaba las potenciales lectoras a sacar provecho del modelo narrativo que les presentaba el texto: «pueden las dueñas muy rico sacar / dechado de aquesta tan rica labor». <sup>6</sup> Constatamos, a pesar de este temprano estímulo, un visible reparo por parte de la crítica a la hora de abordar el papel desempeñado por las mujeres en la historia del género caballeresco, bien sea como lectoras o como creadoras. Montserrat Piera ha planteado con suspicacia si esta falta de textos procedentes de “femenil pluma” responderá más bien «a negligencias de los editores o buscadores de manuscritos de los siglos XIX o XX, y no tanto a la falta real de manuscritos u obras escritas por mujeres.»<sup>7</sup>

Indudablemente, para pavimentar el camino que conduce a la consolidación de una literatura de signo femenino fue necesaria una revolución ideológica que resolviera la eterna polémica sobre la educación de las mujeres. A partir del siglo XV comienza a extenderse la idea de que una cierta formación cultural es deseable para la futura esposa, ya que le permitiría «desempeñar mejor sus tareas conyugales en la administración del hogar, en la educación de los hijos y en su propia vida espiritual.»<sup>8</sup> Así, en el ámbito de la corona hispánica, la creciente

---

<sup>4</sup> MONTSERRAT PIERA, “Minerva y la reformulación de la masculinidad en *Cristalián de España* de Beatriz Bernal”, en «Tirant», n. 13, 2010, pp. 73–74.

<sup>5</sup> Ivi, p. 74.

<sup>6</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Sergas de Esplandián*, ed. de CARLOS SÁINZ DE LA MATA, Castalia, Madrid 2003, p. 845; comenta los versos con mayor detenimiento M<sup>ª</sup> CARMEN MARÍN PINA, “Las coplas del Primaleón y otros versos laudatorios en los libros de caballerías”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alicante, Alicante 2005, pp. 1057–1066.

<sup>7</sup> MONTSERRAT PIERA, *op. cit.*, p. 84.

<sup>8</sup> NIEVES BARANDA, “Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable”, en «Litterae: cuadernos sobre cultura escrita», n. 3–4, 2003, p. 63.

actividad de *puellae doctae* como Beatriz Galindo, Luisa de Medrano o Francisca de Nebrija posibilitó el acceso de las mujeres de la nobleza a una educación clásica que antes estaba reservada exclusivamente a los varones. En el vecino reino de Portugal, intelectuales como la políglota Luisa Sigea —que hablaba hebreo, sirio y arameo además de los consabidos latín y griego— o la niña prodigio Públia Hortênsia de Castro desarrollaron sus capacidades bajo el amparo de la infanta doña María, la hija soltera del rey Manuel I <sup>9</sup>.

Rápidamente, los autores de novelas de caballerías fueron conscientes de la extraordinaria acogida de sus obras entre el público femenino. Precisamente a la infanta doña María dedica su *Palmeirim de Ingalaterra* el portugués Francisco de Moraes en la edición de 1595 y, como ella, muchas otras mujeres de la nobleza se convirtieron en las principales lectoras y mecenas de la literatura caballeresca, un público selecto y exquisito que pareció ir aumentando con el tiempo:

En España fueron destinatarias de libros de caballerías la marquesa de Astorga, doña María Pimentel, a quien juntamente con su esposo, Pedro Álvarez Osorio, fue dirigido el *Platir*; la infanta María de Austria, mujer de Maximiliano II, a la que Feliciano de Silva dedicó la cuarta parte del *Florisel de Niquea*; doña Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, que Dionís Climent eligió como protectora de su *Valerían de Hungría*; doña Mencía de Fajardo y Zúñia, marquesa de los Vélez, cuyo favor impetró Esteban de Corbero, autor de *Febo el Troyano*. Tampoco hay que olvidar a las damas innominadas que «reciben la dedicatoria del *Florando de Inglaterra* o la *Quinta Parte del Espejo de príncipes y caballeros*, “dedicado a las damas que lo leyeren”. <sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Sobre este tema, v. la monografía clásica de CAROLINA MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, *A Infanta D. Maria de Portugal (1521–1577) e as suas damas*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda / Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa 1994 [1902], así como también nuestro artículo: PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES, “Juego de damas: una corte femenina en el *Quinhentismo* portugués”, en *Las Revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*, ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE y ÁNGELES CRUZADO RODRÍGUEZ (eds.), Arcibel, Sevilla 2009, pp. 41–57.

<sup>10</sup> DONATELLA GAGLIARDI, *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2010, p. 123. La autora remite al imprescindible artículo de M<sup>a</sup> CARMEN MARÍN PINA, “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”, en «Revista de Literatura Medieval», n. 3, 1991, pp. 129–148. Existe una nueva versión del mismo trabajo: M<sup>a</sup> CARMEN MARÍN PINA, “El público y los libros de caballerías: las lectoras”, en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2011, pp. 351–375.

Las mujeres gustaban de leer —o al menos de escuchar— un género literario que las transportaba a un universo de aventuras fantásticas en el que el amor y los sentimientos jugaban un papel muy especial. Sin embargo, los libros de caballerías fueron muy criticados por moralistas de la época como Juan de Valdés y Juan Luis Vives, los cuales censuraban especialmente al público femenino, que consideraban demasiado influenciado ante las ideas frívolas y supuestamente inmorales que las novelas contenían. Recordemos al respecto el testimonio de Santa Teresa de Jesús en su *Libro de la vida*, iniciada en el placer de la lectura bajo la égida de su madre y contra el expreso deseo del padre:

Mi madre [...] era muy aficionada a libros de caballería, y no tan mal tomaba este pensamiento como yo le tomé para mí, porque no perdía su labor; sino desenvolvíamos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos. De esto le pesaba tanto a mi padre, que se había de tener aviso a que no le viese. Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y aquella pequeña falta que en ella vi, me comenzó a enfriar los deseos y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no ser malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía, que, si no tenía libro nuevo, no me parecía tener contento.<sup>11</sup>

El único libro de caballerías compuesto en castellano por una mujer parece haber sido la *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapisonda, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisonda*, publicada en la temprana fecha de 1545 por Beatriz Bernal. La primera edición del *Cristalián de España* nos informa de que la historia fue «corregida y enmendada de los antiguos originales por una señora natural de la noble y más leal villa de Valladolid.»<sup>12</sup> Donatella Gagliardi ha rastreado una edición posterior en 1587 a cargo de la hija y heredera de doña Beatriz, Juana Bernal de Gatos, y se conoce una traducción italiana de la obra editada dos veces —en 1557 y en

<sup>11</sup> TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Lumen, Barcelona 2006, pp. 25–26.

<sup>12</sup> HENRY THOMAS, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1952, p. 103.

1608—, todo lo cual demuestra su rotundo éxito <sup>13</sup>. Durante el siglo XVII, la novela de tinte cortesano será cultivada por otras autoras como María de Zayas y Sotomayor, Mariana de Carvajal y Ana Abarca de Bolea, que escriben narraciones de carácter sentimental o costumbrista impregnadas de un sutil erotismo y una atmósfera caballeresca, cuyo principal fin es el entretenimiento de los lectores de la corte.

En el dominio de la lengua inglesa, llama nuestra atención la publicación en 1587 de un libro de caballerías titulado *The Mirrour of Princely Deeds and Knighthood*, que consiste en una traducción de la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, escrito originalmente en castellano por Diego Ortúñez de Calahorra en 1555. Lo curioso es que la traductora es una dama llamada Margaret Tyler, que defiende en el prefacio de la obra el derecho de las mujeres a escribir libros de caballerías, al tratarse de un tema que interesa a todo tipo de público:

Sé que no todos los que desean se labre la tierra empuñan el arado, y no es ningún pecado hablar de Robin Hood, aunque no se haya disparado su arco; y si bien sería atrevido que yo intentara entretenerme en las armas, tal como hicieron las antiguas amazonas, y en esta historia hace Claridiana y en otras narraciones no pocas damas, sin embargo, hablar de armas no es tan detestable y puede soportarlo todo el mundo, no sólo vosotros, los hombres, por ser guerreros, sino también las damas, que participan igualmente de los beneficios de vuestras victorias. <sup>14</sup>

Margaret Tyler también argumenta que, si tales libros pueden estar dedicados a una dama, éstas han de ser capaces de leerlos y escribirlos correctamente con el mismo derecho que los hombres:

Y si los hombres pueden dedicar y dedican obras de este tipo a las damas, entonces es que nosotras podemos leerlas, y si podemos leerlas, ¿por qué no ahondar más en ellas en busca de una verdad? [...] La verdad es que, tanto si a las mujeres no se les permite hablar de sabiduría porque los hombres se consideran los únicos depositarios de los conocimientos, o si se les permiten en cierta forma limitarse a una determinada clase de saber, mi convencimien-

---

<sup>13</sup> MONTSERRAT PIERA, *op. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> HENRY THOMAS, *op. cit.*, p. 185.

to es que las mujeres tienen tanto derecho a escribir historias como los hombres a dedicárselas.<sup>15</sup>

El debate sobre la posible autoría femenina de otros libros de caballerías peninsulares sigue suscitando una ardua polémica. Henry Thomas estimó que, aparte del *Cristalián de España* de Beatriz Bernal, otros libros de caballerías castellanos podrían haber sido escritos por mujeres, como sería el caso del *Palmerín de Olivia* (o *de Oliva*) y el *Primaleón*. Siguiendo, el conocido recurso de la traducción ficticia, en el colofón del *Primaleón* se indica que los libros fueron traducidos del griego al castellano y corregidos por un tal Francisco Vázquez, vecino de Ciudad Rodrigo:

Fue trasladado este segundo libro de Palmerín, llamado *Primaleón*, y ansimismo el primero, llamado *Palmerín*, de griego en nuestro lenguaje castellano y corregido y enmendado en la muy noble ciudad de Ciudadrodrigo por Francisco Vásquez, vezino de la dicha ciudad.<sup>16</sup>

Sin embargo, en unos versos latinos que cierran el *Palmerín de Olivia* se atribuye la composición de la obra a una mujer de gran cultura —«Quanto sol lunam superat Nebrissaque doctos, / tanto ista hispanos femina docta viros» («Como el sol supera a la luna y Nebrija al resto de sabios, así supera esta sabia mujer a los hombres de España») —, que habría sido asesorada por su hijo varón en los pasajes de contenido militar, como parece apuntar el siguiente pareado: «Femina composuit; generosos atque labores / filius altisonans scripsit et arma libro».<sup>17</sup>

Asimismo, en la conclusión del *Primaleón* encontramos unas coplas que insisten en la figura de una escritora desconocida: «Por mano de dueña prudentemente labrado; / es por exemplo de todos notado / que lo verosímil veamos en flor, / es de Augustobrica aquesta lavor / que en Salamanca se ha agora stampado».<sup>18</sup> El topónimo —abierto a distintas interpretaciones— podría remitir a Ciudad Rodrigo, cuyo

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 186.

<sup>16</sup> *Primaleón: Salamanca, 1512*, ed. de MARÍA DEL CARMEN MARÍN PINA, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 1998, p. 538.

<sup>17</sup> Ivi, p. IX.

<sup>18</sup> Ivi, p. 538.

nombre latino era Miróbriga. Por su parte, Francisco Delicado —corrector de la edición veneciana del *Primaleón* de 1534— confunde el topónimo con el nombre de pila de la supuesta escritora, a la que más adelante se referirá llamándola «señora Augustóbriga», y aporta nuevos datos sobre su humilde origen: «Es opinión de personas que fue muger la que lo compuso, fija de un carpintero». <sup>19</sup>

No obstante, a falta de evidencias claras que corroboren esta sugerencia, la crítica tiende a considerar los datos sobre la presunta autoría femenina de ambas obras escasos y contradictorios. M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina <sup>20</sup> concluye que la supuesta escritora sería una invención, una especie de “reclamo publicitario” para hacer más atractivas ambas obras de cara al público, y que incluso el ejemplo «sirvió de acicate para que [...] lectoras como Beatriz Bernal se animaran a escribir» <sup>21</sup> novelas de caballerías.

La profesora Nieves Baranda apunta que entre la última década del siglo XVI y la primera del XVII —es decir, entre 1590 y 1610— surge una serie de escritoras que se relacionan entre sí no tanto por su procedencia geográfica como por «su nivel social medio–alto y alto y una cronología determinante, que tiene implicaciones directas sobre sus posibilidades para escribir y el grado de transgresión que deben asumir para hacerlo.» <sup>22</sup> En el dominio portugués podemos destacar la actividad de varias escritoras, como Bernarda Ferreira de Lacerda —que publicó en 1618 un sonoro poema épico titulado *Hespaña libertada*—, la fina novelista sentimental Leonor de Meneses, y las poetisas Violante do Céu, Maria do Céu y Madalena da Glória —todas ellas monjas—, entre muchas otras de las cuales apenas han sobrevivido nombres asociados a alguna obra perdida y que pueden ser consideradas precursoras de la escritura femenina contemporánea en Portugal.

Otra figura de notable interés en el panorama de la literatura portuguesa del siglo XVII es la condesa da Vidigueira, doña Leonor Coutinho de Távora —natural de Lisboa y fallecida en un accidente de carro-

---

<sup>19</sup> DONATELLA GAGLIARDI, *op. cit.*, p. 107.

<sup>20</sup> M<sup>a</sup> CARMEN MARÍN PINA, “La mujer y los libros de caballerías”, *cit.*, pp. 146–147.

<sup>21</sup> *Primaleón*, *op. cit.*, p. X.

<sup>22</sup> NIEVES BARANDA, “Escritoras sin fronteras entre España y Portugal en el Siglo de Oro (con notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)”, en «Península. Revista de Estudios Ibéricos», n. 2, 2005, pp. 223–224.



za en el Alentejo en 1648—, a la que tradicionalmente se atribuye la autoría de un libro de caballerías cuyo título fluctúa, según las diversas fuentes, entre *Crónica do Imperador Beliandro*, *Cavallarias de D. Belindo* o *História Grega*<sup>23</sup>. La primera referencia a la afición por las letras de esta ilustre dama la encontramos en una serie de cartas que intercambia su hijo Vasco Luís da Gama —primer marqués de Nisa y embajador en Francia del nuevo rey de Portugal Juan IV— con el humanista portugués Vicente Nogueira, en las que valora el talento literario de su madre. A continuación, los testimonios de distintos bibliógrafos y genealogistas<sup>24</sup> como João Franco Barreto en su *Bibliotheca Lusitana* (mediados del siglo XVII), Cristóvão Alão de Morais en la *Pedatura Lusitana* (1667–1690), Damião de Froes Perim en el *Theatro Heroico* (1740), Frei José Pereira de Santa Ana en la *Chronica dos Carmelitas* (1745–1751) y António Caetano de Sousa en su monumental *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* (1735–1749) defienden que el *Beliandro* pertenece a la pluma de la condesa da Vidigueira, que según este último:

era filha de Ruy Lourenço de Tavora, Senhor do Morgado de Caparica, Governador de Tangere, e do Algarve, Vice-Rey da India, e do Conselho de Estado, e de D. Maria Coutinho sua mulher, filha de D. João de Almeida, Capitão de Dio [...]. Foy muy dada a lição dos livros; compoz hum livro de Cavallarias com o titulo de *D. Belindo*, que se conserva manuscrito [...] com grande estimação, pelo estylo, e engenhosa arte, com que está escrito.<sup>25</sup>

Noticias muy similares recogieron Diogo Barbosa Machado en la *Bibliotheca Lusitana* (1741–1758) y también Inocêncio Francisco da Silva en su *Diccionario bibliographico portuguez* (1858–1894). En tiempos más modernos, en el *Catálogo razonado de los libros de caballerías* —publicado en 1874— el bibliófilo español Pascual de Gayangos menciona su conocimiento de un libro titulado: «*Cavalleries*

<sup>23</sup> El estudio y edición de esta novela, que permanece inédita, constituye el núcleo de nuestra tesis de doctorado.

<sup>24</sup> Para un análisis más detallado de estas referencias, v. AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO, *Os Livros de Cavallarias Portugueses dos Séculos XVI–XVIII*, Pearlbooks, Lisboa 2012, pp. 109–110.

<sup>25</sup> ANTÓNIO CAETANO DE SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, t. X, Atlântida Editora, Coimbra 1953 [1743], p. 336.

de D. Belindo, por Doña Leonor Coutinho, dama portuguesa». <sup>26</sup> El crítico español Manuel Serrano y Sanz parece confirmar el título de la novela en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* <sup>27</sup>.

A juzgar por estos datos, resulta innegable el tremendo éxito de las novelas de caballerías entre el público femenino del Siglo de Oro. Cabría plantearse las causas de este interés por el género, que, siguiendo a la profesora Marín Pina, podríamos fundamentar en «la imagen literaria que brindan de la mujer y en los temas que ella misma protagoniza». <sup>28</sup> El deseo de leer nuevos libros y conocer nuevas aventuras de los personajes preferidos del público movió a los escritores e impresores a ofrecerle toda suerte de continuaciones e imitaciones, de índole muy variada. A la sazón, hemos de recordar el testimonio de Santa Teresa: «Era tan en extremo lo que en esto me embecía, que, si no tenía libro nuevo, no me parecía tener contento». <sup>29</sup>

Generalmente, arguye M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina <sup>30</sup>, las mujeres lectoras prefirieron los libros de imaginación a aquellos manuales de devoción recomendados por los moralistas para su formación espiritual, y muchas llegaron a armarse de valor para experimentar la creación literaria por sí mismas, e incluso sacar a la luz sus “borrones”, como reivindicaba María de Zayas en el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*. Nieves Baranda considera más posible que una autora que escriba un libro de caballerías —un género habitualmente considerado más ligero o popular que otros— «se sienta cómoda en su presentación y no necesite justificar sus conocimientos para componerlo.» <sup>31</sup> Sin embargo, la virulencia de las invectivas de eruditos y escritores varones puede explicar la frecuente necesidad de velar su identidad bajo pseudónimos masculinos o ramificadas autorías ficticias que nos llevan a extraviar su pista. Todavía a principios del siglo XX el crítico

---

<sup>26</sup> PASCUAL DE GAYANGOS, *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua portuguesa, hasta el año 1800*, París–Valencia, Valencia 1993 (1874), p. LXXII.

<sup>27</sup> MANUEL SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Atlas, Madrid 1975 (1893–1895), p. 282.

<sup>28</sup> M<sup>a</sup> CARMEN MARÍN PINA, “La mujer y los libros de caballerías”, *cit.*, p. 148.

<sup>29</sup> TERESA DE JESÚS, *op. cit.*, p. 26.

<sup>30</sup> M<sup>a</sup> CARMEN MARÍN PINA, “La mujer y los libros de caballerías”, *cit.*, pp. 147–148.

<sup>31</sup> NIEVES BARANDA, “‘Por ser de femenil mano la rima’: de la mujer escritora a sus lectoras”, en «Bulletin Hispanique», n. 100, 1998, p. 456.

Henry Thomas apunta, respecto a la polémica sobre la autoría del *Primaleón* y el *Palmerín de Olivia*:

El hecho que estas novelas procedan de un autor español es asunto que satisface a los españoles; que sean obra de una mujer ya no gusta tanto, debido a las inmoralidades que aseguran encontrar en estos dos libros, que, después de todo, son inofensivos.<sup>32</sup>

Una vez superados estos prejuicios, no cabe duda de que la posibilidad de estudiar con detalle la actividad creadora de autoras *a priori* tan desconocidas y desplazadas del canon tradicional como Beatriz Bernal, la doña “Augustóbriga”, lady Margaret Tyler o la condesa da Vidigueira, resulta apasionante y abre una senda de investigación de gran interés para conocer el estatus de la cultura femenina escrita en España y Portugal durante el Siglo de Oro.

---

<sup>32</sup> HENRY THOMAS, *op. cit.*, p. 76.

El *Quijote* a otros ojos: algunas calas en la crítica literaria  
*disidente* del siglo XIX

Francisco Cuevas Cervera,  
Universidad de Cádiz–Grupo de Estudios del Siglo XVIII

La recepción, lectura, estudio y análisis del *Quijote* ha sido desde finales del siglo XVIII un capítulo esencial en la construcción del canon literario español. El cervantismo entre 1780 (primera edición académica del *Quijote*) y 1833 (edición [hiper]anotada de Clemencín) asentó unas bases estéticas e ideológicas para la consideración de la obra entonces ya vista como más importante de toda la Literatura Hispánica y, una vez anclada en unas coordenadas interpretativas, la crítica va haciendo aportaciones de una manera muy gradual a la recepción de la novela de Cervantes<sup>1</sup>. Esto no impide que un núcleo de críticos, a veces iluminados, a veces locos, exploren los límites de la crítica apuntando nuevas —a veces disparatadas— formas de acercarse al *Quijote*

---

<sup>1</sup> Un estudio de conjunto de la historia de esa recepción se encuentra en el influyente estudio de ANTHONY CLOSE, *La concepción romántica del Quijote*, trad. de GONZALO DJEMBÉ, Crítica, Barcelona 2005. También trazan esta historia los trabajos de JOSÉ MONTERO REGUERA, *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid 2005; el pionero planteamiento de CÉSAR REAL DE LA RIVA, “Historia de la crítica e interpretación de la obra de Cervantes”, en «Revista de Filología Española», vol. XXXII, 1948, pp. 107–150, y el conjunto de la selección de textos que suponen las obras de ANTONIO REY HAZAS y JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ, *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Verbum, Madrid 2006 o ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ, *Lecturas del Quijote (siglos XVII–XVIII)*, Ediciones del Colegio de España, Salamanca 1998.

que traicionan el tradicional y cerrado ámbito del canon clasicista. Las consiguientes polémicas que estas originales propuestas desencadenaron, muchas veces no hicieron sino espolear al cervantismo más académico en la revisión de sus posiciones, modulando el discurso hegemónico oficial sobre la novela de Cervantes.

Precisamente, la historia de la crítica literaria —*pseudoliteraria* o menos literaria que crítica, a veces— del *Quijote* vista en su conjunto, y centrada en determinadas épocas, parece estar plagada de un sorprendente número de estudiosos absolutamente enloquecidos. En una especie de juego de espejos irónico, de tanto leer la historia de un loco que lo es a causa de la lectura indiscriminada de libros caballerescos, la lectura de la historia de este caballero ha enajenado a más de uno de los críticos que se acercaron a ella.

Entre 1868 y los centenarios de 1905 y 1916, parapetados tras el signo del *todo-vale* que ofrecen las efemérides cervantinas, se dan algunas de las más disparatadas visiones sobre el *Quijote*: desde el que pretendía tener un original corregido por Cervantes (Feliciano Ortego)<sup>2</sup> o sus propias *Memorias* (Atanasio Rivero)<sup>3</sup>, hasta los que enarbolaban un *Catecismo de doctrina Cervantina* (Baldomero Villegas)<sup>4</sup>, y así hasta varias decenas de interpretaciones que se colocaban como satélites distantes de la crítica literaria cervantina más oficial<sup>5</sup>. En líneas generales, bajo todas estas formas de lectura “extrañas” late una misma admiración a Cervantes, de manera que se aceptan y absorben como lúdicos acercamientos que, aunque disparten, entretienen, presen-

---

<sup>2</sup> FELICIANO ORTEGO, *La restauración del Quijote. Estudio comparativo de varias ediciones y sus respectivas notas con un ejemplar de la de 1605 impresa por Juan de la Cuesta que contiene anotaciones, acotaciones y correcciones de puño y letra de Cervantes en los márgenes y cuerpo de la impresión*, Palencia 1898

<sup>3</sup> ATANASIO RIVERO, *Memorias maravillosas de Cervantes. El crimen de Avellaneda*, Biblioteca Hispania, Madrid 1916.

<sup>4</sup> BALDOMERO VILLEGAS, *Catecismo de la doctrina cervantina. Homenaje al genio*, Imprenta de Fortanet, Madrid 1912.

<sup>5</sup> Muchas de estas visiones más alejadas de la interpretación filológica y reconocida sobre el *Quijote* se recogen en el libro de MANUEL SERRANO VÉLEZ, *Locos por el Quijote*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza 2005; incluso se convirtieron en el núcleo esencial del primer encuentro de Locos Amenos que abanderó el reputado cervantista JOSÉ MARÍA CASASAYAS, cuyos resultados se plasmaron en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, ed. de ANTONIO BERNAT VISTARINI y JOSÉ MARÍA CASASAYAS, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca 2000.

tándose como *simpáticos* en el marco de la crítica literaria. Si hacemos nómina de este tipo de autores en esas fechas, llega a dar la sensación de que el desquiciamiento fue la tónica de la crítica. Pero en el otro lado, no hay que olvidar que son los mismos años de los estudios de Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo, las ediciones críticas de Rodríguez Marín del *Quijote*, las obras de Unamuno y Ortega, el discurso académico de Valera... algunas de las piedras más sólidas y contundentes del cervantismo del nuevo siglo.

Entre aquellas lecturas de la novela que se alejan de la norma literaria, no siempre identificada, pero siempre reconocida, y las del cervantismo más oficial, desde el arranque del movimiento en el seno de la Real Academia de la Lengua en 1780, existen una serie de relaciones que cambian de signo según el tiempo, pero que las más de las veces resultan en una relación simbiótica que fortalece la visión oficial, encauza su movimiento y reorganiza la crítica literaria. El sistema tiene sus formas de hacer volver la oveja díscola al redil, o de darla por perdida, o sacrificarla según los casos. En este sistema de comunicación, dialógico, aunque parezca una paradoja, las lecturas más disidentes, disparatadas o provocadoras aparecen medio encaminadas desde la crítica oficial, o acaban indicando a esta el camino conformando un *anticanon* de cierta homogeneidad.

Aunque el número de estas visiones en el siglo XIX también es profuso (sin llegar a la cantidad y consecuencias de las de finales de siglo) también hay interpretaciones que sorprenden al lector actual por su atrevimiento o aparente pérdida de razón: hay quien ve en Dulcinea un trasunto de la propia Virgen María, o —el caso de Robert Deverell— que reconoce en los personajes quijotescos las formas de los tipos americano y africano llegando a poner en paralelo la forma del continente y de las islas con algunos de los personajes <sup>6</sup>. La acumulación de estas lecturas no sería sino un encadenamiento de anécdotas, —seguro mucho más divertido— pero que no esclarece aquella relación entre discurso oficial y disidente que quiero ejemplificar a partir de alguna cala en la crítica cervantina.

---

<sup>6</sup> ROBERT DEVERELL, *Discoveries in hieroglyphics and other antiquities*, J. Gillet, Londres 1813, pp. 324–329.

En estos años del XIX es cierto que la consideración de lo literario está cambiando por muchos factores, pero seguro que también pulsó, en el área del cervantismo al menos, estas lecturas alejadas de la oficialidad o enfrentada directamente a ella. Algunas de las grandes obras en la historia del cervantismo son respuestas a otras que se han salido de los límites permitidos: Visiones incómodas, como la de Kenelm Henry Digby, enfurecido contra Cervantes por derrocar la caballería, construyeron de rebote una serie de ensayos sobre aquel espinoso tema; las repuestas de Juan Antonio Pellicer contra Nicolás Pérez y su *Anti-Quijote*, Juan Calderón y Hartzenbusch contra Clemencín y sus extensas notas, Nicolás Díaz de Benjumea y el aluvión que provocó *La estafeta de Urganda*, en un constante movimiento pendular, acentuado en la década de los sesenta, son pasos obligados de la historia del cervantismo.

### 1.1. Nicolás Díaz de Benjumea: los esotéricos y la reactivación del cervantismo crítico

El núcleo de crítica literaria de verdadera polémica y que supondrá una renovación del cervantismo en la segunda mitad del siglo, será la irrupción en este terreno del «confidente de Cervantes, y amigo particular de don Quijote» según lo llama Luis de Eguilaz, Nicolás Díaz de Benjumea, en 1859 y definitivamente en 1861<sup>7</sup>. El revuelo crítico que originaron sus obras y continuos artículos de defensa sobre las mismas provocó toda una oleada de estudios y estudiosos que plegaron el cervantismo hacia lo que el crítico sevillano proponía, abanderándose como «el inicial agitador en España de la cuestión romántica aplicada al *Quijote*»<sup>8</sup> abriendo finalmente en su país de origen los debates que la novela planteaba desde principios de siglo en torno a las visiones románticas.

Así, Valera, ya reputado escritor, acabará orientando su discurso académico de 1864 («Sobre el *Quijote* y sobre las diferentes maneras

---

<sup>7</sup> «Comentarios filosóficos del *Quijote*», «La América. Crónica hispano-americana», vol. 13–20, 1859, y *La estafeta de Urganda*, Wertheimer y Compañía, Londres 1861.

<sup>8</sup> JULIO ALONSO ASENJO, «Vuelta a la interpretación romántica del *Quijote*», en «Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic», vol. 8, 2005.

de comentarle y juzgarle») para saldar el enfrentamiento que había mantenido a raíz de *La estafeta de Urganda*<sup>9</sup>; y Francisco María Tubino, enfrascado desde un tiempo antes en la redacción de una obra sobre Cervantes acabará cambiando de título a esta para dirigirla directamente contra Nicolás Díaz: *El Quijote y La estafeta de Urganda*.

El cervantismo, que llevaba unos años de capa caída tras los grandes estudios de Fernández de Navarrete (1819) y Diego Clemencín (1833–1839), necesitó de la espuela que supuso la atrevida e ingente producción cervantina de Benjumea para reactivarse. El núcleo posterior, de Menéndez Pelayo o Rodríguez Marín, que compartirán sus días con otros críticos esotéricos o visionarios de finales de siglo, son herederos del núcleo forjado frente a Benjumea, que fue decisivamente un punto de inflexión en la historia de la crítica, y que posicionó a los cervantistas intrínsecos (más filológicos) frente a los extrínsecos (defensores de una interpretación simbólica) según las posturas destacadas por Anthony Close en la segunda mitad del XIX.

En sus primeros artículos cervantinos en prensa proponía un cambio en el método de estudio de la obra literaria, distinguiendo entre una crítica filológica anclada en lo anterior, *al pie de la letra*, y la nueva crítica que tenía que surgir en este momento con miras mucho más altas. En sus siguientes obras parte de estas ideas para ir acumulando algunas de sus más controvertidas teorías. Y probablemente aquella ampliación del marco fuera la culpable de la interpretación posterior de este crítico y las miradas displicentes que le dedicó, por lo general, la crítica posterior. Menéndez Pelayo y Américo Castro, desde posiciones diferentes, rechazaron su postura, aunque desde diferentes perspectivas<sup>10</sup>, y en general se convirtió en objeto de ridículo para los cervantistas de finales del siglo XIX y principios del siguiente.

Sin embargo, estudiando globalmente la producción de Díaz de Benjumea, aquellas enemistades parecen buscadas por él mismo. Los “Comentarios”, bien por su aparición en prensa, por el mosaico de ideas que presentaba, no exactamente nuevas, aunque dando voz a las voces menos “escuchadas” del cervantismo, no caló en el círculo cer-

---

<sup>9</sup> JUAN VALERA y NICOLÁS DÍAZ DE BENJUMEA, *Sobre el sentido del Quijote*, ed. de JOAQUÍN GONZÁLEZ CUENCA, Visor, Madrid 2006.

<sup>10</sup> ANTHONY CLOSE, *op. cit.*, pp. 67–68.



vantino. El libro que sí lo hizo, *La estafeta de Urganda* parece estar escrito con el ánimo consciente de levantar polvareda. Así lo atestiguan la enorme cantidad de reseñas y folletos entre 1861 y 1863 firmados por los más prestigiosos estudiosos del momento: Juan Valera, Juan Eugenio Hartzenbusch, Antoine Latour, Giner de los Ríos, José María Asensio, Manuel de la Revilla, ecc. La obra alcanzó una enorme difusión dentro y fuera de la península. Aunque su primitivo enfoque esotérico y el “desencanto” del sentido oculto del *Quijote* entrañaba puntos más profundos, pronto la lectura de la obra y las polémicas en que continuamente se enzarzaba volcaron la interpretación de este a un único punto, el más controvertido: entender la novela como una alegoría biográfica del autor.

Aun sin admitir sus teorías, tal oleada de respuestas y el interés de cada uno de sus pasos, es indicador de que con la obra de Benjumea se reactiva el cervantismo y comienza una nueva etapa en la interpretación y estudio del *Quijote*, que supuso la vuelta a trabajos olvidados y la necesidad de nuevas lecturas que clarificaran lo que la crítica anterior no había podido hacer. Precisamente son los autores anclados en esta polémica, el propio Benjumea, Tubino, Hartzenbusch, quienes ofrecen los primeros estudios de conjunto sobre el cervantismo y la tradición crítica literaria sobre la novela de Cervantes, y el cervantismo de finales de siglo debe su dilatada presencia en buena parte a los escritos de Benjumea.

La prensa da continuamente noticias de sus pasos, de los debates abiertos en las tertulias a raíz de sus obras, y espolea el enfrentamiento literario entre la intelectualidad atendiendo a los puntos señalados por el crítico sevillano. Atisbando el potencial de su obra y lo que estaba suponiendo en el marco del cervantismo, *La Época*, comentando la *Estafeta*, apuntaba muy agudamente que «el *Quijote* entra en una nueva vida» (8 de octubre de 1861).

## **1.2. Efectos del cervantismo disidente: Los incómodos «yerros» del *Quijote*, el *Anti-Quijote* y los *anti-antiquijotistas***

A diferencia de las anteriores interpretaciones aludidas de principios del siglo XX o finales de la centuria anterior, durante el XIX, a ex-

cepción de algunas lecturas disparatadas, la crítica cervantina al margen de la oficialidad se construye a partir de un grupo de anticervantistas o *cervantófobos*, desde una óptica coherente: mantienen diferentes Poéticas, desfasadas, para el análisis de la obra literaria desde un canon muy estricto; o preconizan el advenimiento de nuevas aún no transitadas, todas enemigas del canon oficial de la crítica.

Analizar una obra literaria es, qué duda cabe, hacerlo desde una Poética concreta. Y en este sentido lo oficial o no de la crítica resultante no estará en los resultados —o no solo— sino que estriba decididamente en el punto de partida. Pero es estos años, entre el siglo XVIII y XIX, la Poética está cambiando. Lo hace por multitud de factores que coexisten, se apoyan y lanzan unos a otros, pero lo hace también en sentido inverso, desde la praxis literaria: el desajuste entre la teoría y la práctica pulsa definitivamente para presionar en el sistema y adecuarlo a un análisis acorde con su propia naturaleza. Entre otros efectos, la difícil clasificación genérica del *Quijote* (sátira, poema heroico, épica, romance) aceleró que en España la novela adquiriera entidad genérica, pero entraría dentro de la retroalimentación del análisis literario respecto de las obras que analiza.

En este sentido, el «Análisis del *Quijote*» de Vicente de los Ríos que abre la primera edición académica de la novela encuentra en el *Quijote* bellezas desde una retórica clasicista innegable: contenido moral, armonía de los pasajes, belleza de los caracteres, cuidado estilo. La obra de arte será tanto más bella cuanto más de cerca se encuentre de lo reglado por este clasicismo.

Al elogio, constante y reiterativo de este análisis le siguen dos apartados, hasta cierto punto incómodos... incómodos a nuestros días, claro: “Satisfacción a varias objeciones contra el *Quijote*” y “Descuidos que tuvo Cervantes en esta fábula”. Salvo algunas tímidas voces defensoras que asumirían que podría haberse maquillado algo más esta parte, todos los cervantistas admiten sin duda estos errores, estas disonancias de la obra al querer ajustarla a una poética clásica. El chirrido que produce la obra en este encorsetamiento puede resumirse (amén de los yerros lingüísticos o de estilo) en una estrecha consideración de la *mimesis* en el proceso de creación artística, y una visión más cercana del autor frente al genio romántico.

En este ambiente aparece en España el *Anti-Quijote*, de Nicolás Pérez el Setabiense<sup>11</sup>. Curiosa y arriesgada obra la del Setabiense, aunque a la verdad, nada original. Sin duda, el planteamiento del autor ya presagiaba polémica desde el título. El impacto que produce en la intelectualidad del momento es brutal: solo el prospecto, publicado el 6 de agosto de 1805 en el *Diario de Madrid* recibe en respuesta más de una decena de artículos críticos.

Anunciaba en este prospecto que notará las «no pocas imperfecciones» de la tenida por mejor novela de entre las españolas, escudándose —y luego plagiando sin miramientos— en la observación de Vicente de los Ríos sobre la manera descuidada de escribir del autor del *Quijote*. Los artículos octavo y noveno del “Análisis” se cuartejan y disponen de manera caótica en la “nueva” obra, parafraseando los ejemplos que ya se habían dado y —escaso espejismo— dando en ocasiones alguno nuevo. La mayor parte de la crítica se basa en la confusa cronología del *Quijote*, partiendo del “Plan” trazado por De los Ríos, y sus implicaciones con respecto a un estrecho concepto de verosimilitud que naufraga en el dieciochismo más corto de miras.

Desde luego, nada une más que un enemigo común, y el núcleo cervantista hace filas frente a los cervantóforos. El ataque no lo es por su contenido, sino por el simple hecho de haber tenido la osadía de arremeter contra Cervantes, figura, que desde finales del XVIII se estaba construyendo como estandarte de la nación frente al extranjero, y cuya biografía se estaba cargando de un conjunto de connotaciones positivas, patrióticas, religiosas y humanas.

Esta línea de cervantóforos del siglo XVIII que perpetúan las críticas gracias a nuevas publicaciones, cada vez más extremadas, presionaron para la formación de un grupo cervantófilo cada vez menos crítico e imparcial que sería forjado en el XIX. Criticar a Cervantes provocaba un efecto *boomerang* que favorecía su apología.

En una de las censuras irónicas a este escrito<sup>12</sup> se realiza un tan breve como perspicaz análisis de los campos en que se mueve la crítica contra el *Quijote* en ese ámbito de la verosimilitud. Aparentemente

<sup>11</sup> NICOLÁS PÉREZ, *El Anti-Quijote*, Imprenta de Justo Sánchez, Madrid 1805.

<sup>12</sup> [Carta remitida a los Sres. Editores del Memorial Literario en defensa de las notas escritas en contra del Setabiense y publicadas en este periódico], *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*, vol. XXV, 10 de septiembre, 1805, pp. 290–295.

conviene con el Setabiense, pero su irónico planteamiento nos habla de una revisión de los presupuestos de la Poética clasicista:

La historia de *Don Quijote* es una historia que a ninguna se parece. Todas las historias extranjeras y españolas llevan rumbo muy distinto. Ni los anales de los imperios, ni las memorias de las naciones hacen memoria de Don Quijote ni de Sancho. Infiérase de aquí, que pues Cervantes no escribió como ninguno de cuantos historiadores fueron, son y serán, se extravió ciertamente del camino de la historia.

La ironía con la que esgrime los mismos argumentos que un cuarto de siglo antes argüía la Academia no deja lugar a dudas: el cervantismo, y la crítica literaria, están cambiando de signo.

Sin embargo, esta evolución, entre una *mimesis* clasicista y también una *mimesis* romántica, pero que no parte de la naturaleza, sino de la propia imaginación del autor, no se explicita en términos teóricos en España hasta tiempo después de que lo haga necesariamente para la crítica cervantina (y probablemente para otras obras). Es decir, en el siglo XVIII, planteado desde una óptica menos beligerante, esta obra quedaría parapetada por una poética que apoyaba cada uno de sus términos.

Un claro caso de esta aparente paradoja es la recepción de la obra de Antonio Eximeno, *Apología del Quijote*<sup>13</sup>. Aunque escrita contra los “yerros” señalados por Mayans, Vicente de los Ríos o Pellicer, su publicación en 1806 vino a responder indirectamente a la obra de Nicolás Pérez y, como la anterior reseña, desvela la necesidad de transformación de la Poética.

Eximeno aporta una visión enormemente novedosa, aunque a veces la puerilidad e ingenuidad de sus argumentos y la no sistematización de las ideas restan valor al conjunto, en el que late la necesidad de una nueva regla desde la que abordar la obra artística, desde la que abordar el análisis del *Quijote*. En el mismo prólogo hace una reflexión que será gran parte del cordón medular de esta defensa: como en la música, disciplina en la que Antonio Eximeno llegó a ser un notable y reputado teórico, «¿[...] si el compositor de un concierto de voces o

---

<sup>13</sup> ANTONIO EXIMENO, *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quijote*, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, Madrid 1806.

de instrumentos quiere tener ojo a las viejas reglas del contrapunto, se le apagará el fuego del estro, y compondrá una música seca, desaliñada y desabrida?.» Ahí está el *quid* de estos años de descubrimiento de errores al *Quijote*: las viejas reglas no entienden de genio ni de arte (ambas en sentido contemporáneo); se está superando el artificio clasicista en favor de la posibilidad de la imaginación.

El punto fuerte del análisis de Eximeno radica en la consideración de la verosimilitud de acuerdo con la realidad. El problema del tiempo, narrativo y cronológico, tiempo imaginario y tiempo verdadero se deslindan para que pueda calentar motores la teoría de la novela en el XIX. En todas estos casos el procedimiento es bastante simple: hacer verosímil lo tenido por inverosímil, recurriendo a diferentes procedimientos, a cual más imaginativo, en las que echa mano de un poco de *fabulación* para derribar la máquina mal fundada de estos quisquillosos críticos, inventando notas paródicas a estos pasajes.

Las justificaciones que inventa, a los ojos del lector actual, nos aterran: nos aterra la necesidad de ellas para poder decir que el *Quijote* es una obra de arte. Cuando el *antiquijotista* cae en ellas se convierte en enemigo, aunque para la posteridad, tanto el que nota el error como el que trata de justificarlo pertenecen a unos patrones de análisis arcaicos. En 1805 el rechazo de plano a la obra del Setabiense motivó la necesidad de un paso adelante que en 1737–1780 no se había podido dar cuando *el mismo discurso* se presentaba como el oficial.

Hacia finales del siglo XIX el movimiento pendular primigenio que he tratado de demostrar al menos en estos dos autores ha desaparecido. Ahora lo que quedan son visiones más conservadoras y oficiales, y ocasionalmente surgen nuevas propuestas entre las que se van jalando una serie de lecturas que están en las antípodas de la crítica filológica de los primeros, pero el diálogo entre ambas es mínimo. El interés de esta aportación es solo entender cómo estas obras fuera de las normas de la crítica literaria son en ocasiones la argamasa a partir de la cual se general el cervantismo oficial. *Un loco hace ciento*, y cien locos, parece, algo de crítica literaria.

## La privación de la libertad en *El Vaquero de Moraña*: del encierro al exilio

Jessica Roade Riveiro, Universidade de Vigo

### 1.1. Introducción

El conflicto entre el individuo y un orden superior es un tema recurrente en toda la literatura, presente en todas las épocas y en prácticamente todos los autores. De esta manera, no resulta extraño que el propio Lope de Vega, al igual que el resto de poetas áureos, convierta este conflicto en el eje argumental de sus obras dramáticas. *El Vaquero de Moraña* no iba a ser la excepción.

Antes de profundizar en esta cuestión, se hace necesario realizar un esbozo del contexto en el que se sitúan los personajes de la comedia y definir el término “libertad”, ya que no es posible reflexionar acerca de la negación de un concepto sin aclarar previamente lo que se entiende por él.

La obra se abre *in medias res*, mostrándonos a un don Manrique, conde de Saldaña, encadenado y retenido en prisión por haber mancillado el honor del rey de León al seducir a la hermana de este, la infanta doña Elvira, quien se encuentra en un convento a punto de tomar los hábitos. A pesar de las súplicas y alternativas que se le proponen, el rey se muestra inflexible en la ejecución del castigo del que considera merecedor a su vasallo, condenándolo a muerte. Por medio de la intervención de don Juan, su primo, el conde consigue

escapar de la prisión y llegar a la Moraña, un lugar donde, tras deshacerse de sus cadenas y trocar su ropa por la de villano, presta ayuda al hijo de don Fernando. En agradecimiento, este hidalgo, dueño de las tierras en las que se encuentran, contrata a Antón y a Pedro, que así se hacen llamar el conde y don Juan respectivamente, como segadores y, pasada la siega, les ofrece un puesto en su casa: a Antón como vaquero y a Pedro para gobernar su hacienda.

Paralelamente, llega a la Moraña Marina, una mujer a la que persigue un soldado para abusar de ella, según las palabras de la villana. Pero, en realidad, se trata de la infanta doña Elvira, huída del convento, a la que el soldado pretendía llevar de vuelta a su encierro. El hijo de don Fernando acaba con la vida del soldado y ofrecen a Marina un puesto como sirvienta en la casa de este. A partir de ahí, la acción se desarrolla en base a una serie de equívocos ocasionados por el fingimiento de los protagonistas que en ocasiones se muestran como villanos, asumiendo el rol que están desempeñando, pero en otras sus comportamientos resultan impropios de tal estado, de manera que obligan al resto de personajes a sospechar que ocultan algo.

Se suceden los enredos y los triángulos amorosos, hasta que se dan cita en este mismo lugar, el rey de León y el conde de Castilla. El conde de Castilla llega a la Moraña para reclutar soldados, entre los que contará con el propio Antón, para enviarlos a una guerra contra el rey moro, promovida por el rey de León, que sospecha que es este quien esconde a su hermana y al conde. Debido a un equívoco, Antón se cree traicionado por don Juan y muestra ante todos su verdadera identidad, revelando también la de Marina. El rey pretende castigarlos nuevamente, pero la intervención del conde de Castilla pidiéndole que sea piadoso obliga al monarca a perdonarlos y permitir que se casen.

Una vez esbozado el contexto en el que se sitúan los personajes de *El vaquero de Moraña* y, como apuntaba al principio, antes de pasar a profundizar en el tema de la privación de la libertad a la que se ven sometidos, ya sea mediante el encierro o el destierro, o incluso mediante la propia negación de su identidad, se hace necesario definir este concepto.

La libertad es la capacidad racional y volitiva del hombre, esto es, la facultad que tiene el ser humano para pensar u obrar de determinada manera, o no hacerlo. Así pues, se trata de la posibilidad de realizar

una elección; un individuo libre es aquel que puede decidir sin verse coaccionado por fuerzas externas. Sin embargo, en ningún momento puede hablarse de una elección aislada, ya que siempre esta condicionada por una serie de causas que llevan al individuo a actuar de una determinada manera. No se puede prescindir del contexto en el que se realiza la elección, pues esta siempre estará codeterminada (aunque no necesariamente coaccionada) por elementos ajenos a ella.

## **1.2. Factores que limitan la libertad: el honor y el sistema social del antiguo Régimen**

La libertad implica la posibilidad de que el individuo o, en este caso, el personaje, pueda convertirse por sí mismo en la causa de los propios hechos que tienen lugar en el ejercicio de esta. De ahí que se hable de "privación de la libertad" en *El vaquero de Moraña*, pues, los protagonistas de esta comedia no actúan por sí mismos, sino que toman sus decisiones en relación con los hechos que otros llevan a cabo, es decir, su actuación se ve limitada a una mera reacción coaccionada por factores externos, superiores y alienadores: las decisiones del rey y el férreo sistema de convenciones sociales en el que se sitúan, que limita sus opciones para salvaguardar el honor.

### *1.2.1. El honor y los casos de honra*

Cuando se habla de honor en el teatro áureo, no se alude a este término como concepto, es decir, como una noción ideal y objetiva, sino como un *caso de honra*, refiriéndose a su aplicación práctica, a su funcionamiento en una situación concreta, en la vida de un personaje. Mientras que el honor es un concepto abstracto, la honra es la vivencia de ese ideal por parte de un individuo.

En las comedias de Lope de Vega, los *casos de honra* muestran situaciones angustiosas, verosímiles y cargadas de tensión dramática, pues su finalidad esencial es conmover al espectador. No olvidemos las palabras del poeta en su *Arte nuevo de hacer comedias en este*



*tiempo*: «Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente». <sup>1</sup>

Debido al comienzo *in medias res* de *El vaquero de Moraña*, como ocurre con muchas otras obras cuando se abre la comedia ya estamos ante un *caso de honra*, el honor ya ha sido mancillado y lo que se nos va a ofrecer a continuación es la reparación de este honor maltrecho. Una reparación que no llegará hasta el final de la pieza con la intervención del conde de Castilla que, a modo de *deus ex machina*, convence al rey de que case a su hermana con el conde de Saldaña, reparando así el error que ambos han cometido.

Esta solución está presente en la obra desde el principio. El conde de Saldaña la solicita ya en su primera aparición <sup>2</sup>, quejándose de la crueldad del rey <sup>3</sup>, y Marina aconseja al rey que case a su hermana en cuanto este la informa de lo sucedido, sin saber que habla con doña Elvira disfrazada <sup>4</sup>. La negativa del rey se convierte, entonces, en el

---

<sup>1</sup> LOPE DE VEGA, “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” en *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope de Vega Carpio*, edición de C. ROSELL, Atlas, Madrid 1950, pp. 230–232.

<sup>2</sup> ID., *El Fénix de España Lope de Vega Carpio: octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, Madrid 1617, f. 201v.

CONDE. —Cáseme, que bien merezco  
a su hermana.

IÑIGO.—No lo hará,  
de buena parte os ofrezco,  
que el Rey enojado está.

CONDE.—Injustamente padezco.  
Si le igualo y le ofendí,  
ya con esto satisfago,  
dándole su honor en mí,  
que muerto menos le pago  
lo que vivo recibí.

<sup>3</sup> Ivi, f. 205.

CONDE. —¡Oh, rey ingrato y cruel!  
Pues pudiéndome casar,  
con que tu honra y la mía  
asegurabas del todo,  
has querido, deste modo,  
que se pierdan en un día.  
Pero yo, más venturoso,  
de tu prisión me libré.

<sup>4</sup> Ivi, f. 221v.

MARINA.—Pardiez, si vos sois el Rey

eje del desarrollo dramático de la acción. El amor disculpa el error que los protagonistas han cometido pero el honor del rey se ha visto amenazado y este exige un castigo<sup>5</sup>, ya que no puede actuar en contra de lo que se espera de él, no puede dejar de “ser quien es”, pues se ve obligado por los violentos resortes del código del honor que impera entre el sector privilegiado de la sociedad de la época.

### *1.2.2. Sistema social del Antiguo Régimen*

El rey de León es la personificación de ese orden superior al que los protagonistas deben enfrentarse. Se sitúa en el vértice de la pirámide comúnmente aceptada para caracterizar al sistema social tripartito del Antiguo Régimen, basado en la existencia de un sector privilegiado frente a otro que no goza de privilegios.

El rey ostenta el poder absoluto porque la monarquía se inserta en el orden divino. De esta manera, la dialéctica que se establece entre la libertad del vasallo frente a el poder del rey, tiene su equivalencia en la omnipotencia divina mediante la cual el libre albedrío del ser humano se ve limitado.

---

tío, que mala pro os haga,  
bellacamente lo hacéis,  
en perseguir vuestra hermana.  
Que, si su honra es la vuestra,  
cuanto mejor es casarla  
que no hacer que diga el mundo  
vuestra cruel ignorancia.  
Tomad aquesto de mí,  
aunque soy simple villana,  
imaginad que la honra  
es un vidrio en una caja.  
Si otro bebiere con él,  
dádselo, y téngalo en guarda,  
que andando por muchas manos  
o se ensucia o se quebranta.

<sup>5</sup> Ivi, f. 201v.

CONDE. —Un delito por amor  
merece ser perdonado.

IÑIGO. —No se castiga el error,  
que el amor ha disculpado,  
sino del Rey el honor.

Sin embargo, el rey muestra una actitud tiránica, al no hacer gala de la piedad que cabría presuponerle a su carácter divino: «Es mancebo fuerte, y aunque Rey, no imita a Dios». <sup>6</sup> El conde se queja de la falta de esta característica, que hace del rey un soberano rígido, reacio al perdón. Iñigo, en cambio, defiende al monarca.

CONDE. —Iñigo, si no perdona  
un Rey cuando amor le obliga,  
¿qué laurel le galardona?  
IÑIGO. —Conde, un Rey que no castiga,  
mucho tiembla la Corona. <sup>7</sup>

El teatro está ligado a la propaganda del sistema, debe procurar que cada individuo se mantenga en el lugar que ha heredado de sus antepasados y que le corresponde según toda esta estructura social tradicional y conservadora; mentalidad que se apoya en la tesis de la servidumbre natural de Aristóteles, que presupone un orden para todos los sujetos, por el cual unos nacieron para servir y obedecer y otros para mandar y gobernar. La novedad supone un cambio, una alteración del sistema establecido y, por tanto, es una amenaza para el carácter conservador de la sociedad del Antiguo Régimen.

Aunque el teatro áureo muestre casos de ascensión social, se tratará siempre de casos aislados, que no suponen una regla sino una excepción; y, aunque los valores que se defiendan en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* sean la libertad, la novedad y la ruptura de las normas estéticas imperantes hasta ese momento, seguirán existiendo unas reglas subyacentes, que continuarán rigiendo tras los textos.

### 1.3. La privación de la libertad física y psicológica

El sistema social del antiguo régimen, encarnado en el personaje del Rey de León y apoyado en los sólidos resortes del código del honor, se convierte en esa fuerza superior, de la que venimos

---

<sup>6</sup> Ivi, f. 201.

<sup>7</sup> Ivi, ff. 201–201v.

hablando, a la que los protagonistas se enfrentan en defensa de su libertad física o psicológica.

*El vaquero de Moraña* nos ofrece dos formas de limitar la libertad física del individuo: el encierro y el destierro. Se trata de dos métodos contrapuestos: el encierro supone la imposibilidad de salir de un lugar, mientras que el destierro es la obligación a abandonar un territorio, es decir, la prohibición a volver a él.

El rey de León envía al conde a prisión y a la infanta al convento, limitando así la libertad de ambos. Ya sea mediante cadenas, ya mediante hábitos, los dos protagonistas se hayan en la misma situación al comienzo de la obra. Este paralelismo se mantendrá durante toda la comedia: cuando el conde consiga abandonar el encierro, la infanta también escapará del convento; cuando el conde renuncie a su identidad y se haga pasar por otro, lo mismo sucederá con la infanta; el engaño de ambos quedará al descubierto a la vez y los dos serán perdonados al mismo tiempo.

CONDE. —¿Que está el Rey tan enojado?

IÑIGO. —Conde, ¿no tiene razón  
sí a su hermana habéis gozado?

Doblado os han la prisión.<sup>8</sup>

En el caso de la dama la situación es todavía más rígida. La mujer goza de muchas menos libertades que el hombre y su encierro es permanente. A lo largo de su vida se ve confinada constantemente: antes de casarse por su padre, hermano o deudo, después por su marido y si toma los hábitos por la priora. Ha de ser recatada, sumisa y obediente y, por tanto, su libertad física siempre dependerá de otro.

MARINA. —Fue de segunda mujer  
mi primero deshonor.

Como mi madrastra ha dado  
en meterme en Religión;  
sacándome de León,  
del Castellano Condado  
yo he sabido que tenéis  
hacienda y labranza aquí.

---

<sup>8</sup> Ivi, f. 201.

De mis cosas y de mí,  
 señor, serviros podeis.  
 Ya veis si razón me fuerza  
 para no querer tornar  
 con mi madrastra, ni entrar  
 en la Religión por fuerza,  
 que es cárcel muy importuna  
 si se toma con enojos.<sup>9</sup>

En las ciudades el código del honor es mucho más rígido que en el campo y la libertad de las mujeres (y, en cierta manera, también la de los hombres) se ve limitada en mayor medida. Por ello, se prefiere la vida rústica, lejos de la corte, que se convierte en el «centro del poder absoluto desde el que se coarta la libertad y en el que impera el todopoderoso don Dinero.»<sup>10</sup> De ahí, el idealismo utópico de la literatura pastoril, el conocido tópico barroco del «menosprecio de corte y la alabanza de aldea» y las numerosas comedias que se desarrollan en torno al tema del labrador, sobre todo de poetas que viven en la corte. Este aparente ensalzamiento de la vida rural, junto a la revitalización de la economía agraria, constituye uno más de los esfuerzos restauradores que se llevan a cabo para mantener el sistema social del antiguo régimen.

Los protagonistas huyen de la corte a la Moraña para verse libres de su encierro. No es un destierro propiamente dicho, es decir, el rey no los ha condenado a ello, sino que se trata de un exilio autoimpuesto para salvaguardar la vida y liberarse de sus prisiones, ya vengan impuestas por cadenas o por hábitos. Sin embargo, es una libertad relativa, pues no sólo no pueden volver a León, sino que además no pueden siquiera ser ellos mismos, ya que, de enterarse el rey de donde están, iría a buscarlos para ejecutar su sentencia.

Esta negación de su identidad supone una muerte simbólica que tanto la dama como el galán aceptan a fin de huir de la muerte real a la que se verían sometidos si continuaran siendo ellos mismos. Se encuentran, pues, en una cárcel psicológica que les impide comportarse como son, que los obliga al fingimiento.

---

<sup>9</sup> Ivi, ff. 204–204v.

<sup>10</sup> ANTONIO REY HAZAS, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida Madrid, 2005, p. 226.

Paradójicamente, la única forma de preservar la vida, esto es, de *seguir siendo*, es dejar ser ellos mismos y adoptar otros roles que les permitan continuar existiendo en el lugar que han escogido para ocultarse.

De lo contrario, no se enfrentarán sólo al encierro, sino a la muerte. La ejecución es la forma suprema de privación de la libertad del individuo, ya que se llega al extremo de privarlo de la propia vida, del derecho a existir; ya no sólo a *seguir siendo* de manera simbólica, sino a *ser* de manera real.

#### **1.4. Conclusión**

En definitiva, tras todo lo expuesto anteriormente podemos concluir que la libertad del individuo siempre se verá mermada por el sistema social y de creencias imperante en su momento, en este caso, el ideal barroco y la defensa de la monarquía, cuyo carácter divino la erige como piedra angular de la sociedad del Antiguo Régimen. Si bien es cierto que si la libertad del sujeto no se viera acotada hasta cierto punto y no existieran unas leyes que la limitaran, la convivencia se haría imposible.

A lo largo de esta comunicación, se ha tratado de reflexionar sobre este tema en relación a *El vaquero de Moraña* de Lope de Vega, una obra prácticamente inédita, que tras una primera publicación en *Octava parte de sus comedias* en 1617 y una segunda como obra suelta en 1651, solo ha contado con un par de publicaciones en obras completas. Asimismo, se ha procurado realizar esta disertación de acuerdo con todas aquellas formas que se utilizan en la comedia para coartar la libertad de los protagonistas; ya sean en un nivel físico, ya en un nivel psicológico o identitario.



Sí hay burlas con el amor: *El caballero de Milagro*  
y la identidad masculina problematizada

María Vázquez Melio, Universidad de Salamanca

Lope de Vega es, sin lugar a dudas, el dramaturgo más fecundo de todo el siglo XVII y, en definitiva, de toda la tradición dramática española. A pesar de las distintas especulaciones que ha dado lugar el número de obras que este «monstruo de la naturaleza» pudiera haber compuesto, de las más de trescientas comedias que actualmente se le adjudican con seguridad, existe todavía hoy un pequeño número a las cuales no se le ha prestado toda la atención que merecen. Me refiero con esto a textos como *El caballero de Milagro*, *El rufián Castrucho* o *El anzueto de Fenisa*, comedias que presentan un conjunto de motivos análogos dentro del corpus mayor que constituyen las primeras comedias del autor. Así pues, el propósito general aquí planteado será acercarnos a una mejor interpretación y comprensión de *El caballero de Milagro*, comedia de 1593, a través del análisis de los diversos recursos empleados por el autor para la construcción y tratamiento de su protagonista, Luzmán.

La identidad masculina fue una cuestión concebida en la sociedad de su tiempo como asunto transcendental que precisaba de una revisión significativa. Todo ello tiene como consecuencia un fuerte debate sobre la consideración de virilidad hegemónica que se plantea desde distintas instancias complementarias: moralistas, educadores y pensadores se afanan en delimitar los márgenes de lo masculino y censurar



los comportamientos alejados del canon. Entre otros, el jesuita Pedro de Rivadeneira en su *Tratado de la tribulación* (1589) o García de Loaisa y Girón, quienes insistirán en una supuesta condición del teatro como fuente de afeminación del hombre causando, según ellos, la pérdida de las buenas costumbres castrenses que antaño habían elevado a la Corona española a la categoría de gran Imperio universal:

Pero no solamente se estragan las costumbres y se arruinan las repúblicas, como dicen estos santos, con esta manera de representaciones; pero hácese la gente ociosa, regalada, afeminada, y mujeril [...] Otros ejercicios se pueden instituir de tanto entretenimiento y gusto y de más provecho para el pueblo, como son aquellos en que se ejercita y habilita el cuerpo para los trabajos y ocupaciones de los trabajos militares, que son propias de hombres.<sup>1</sup>

También Cristóbal Suárez de Figueroa en *El Pasajero* (1617) reflexionará, sobre la aparente condición afeminada de los hombres españoles, y en especial, de una nobleza entregada con mayor devoción a los deleites cortesanos que al ejercicio de las armas:

Ofendía, por el consiguiente, mis ojos ciertos mozuelos inútiles, hechos gusanillos de seda, con cintillos de oro, con modernas bandas, con guantes almizcleños, con cuellos de anchos dieciocho o veinte, todos de pies a cabeza atildadicos y galancetes. Tienen creído consiste la nobleza del más antiguo solar en la afectación de su traje, en el lucimiento de sus vestidos.<sup>2</sup>

En esencia, se reproduce de manera constante en la cosmovisión de la época una preocupación obsesiva por marcar los límites de lo masculino<sup>3</sup>, lo que conlleva una consideración negativa hacia unos hom-

---

<sup>1</sup> EMILIO COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, Granada 1997. pp.522–523.

<sup>2</sup> RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, “El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas”, en «Crítico», n. 53, 1991, p. 75.

<sup>3</sup> Partiendo de las observaciones de Kimmel, se considerará el concepto de masculinidad como «un conjunto de significados siempre cambiantes [...] La virilidad no es ni estática ni atemporal; es histórica; no es la manifestación de una esencia interior, es construida socialmente; no sube a la conciencia de nuestros componentes biológicos, es creada en la cultura. La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas», MICHAEL S. KIMMEL, “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”, en TERESA VALDÉS y JOSÉ OLAVARRIA, *Masculinidad/es: poder y crisis*, Isis Internacional. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Santiago de Chile 1997. p. 49.

bres que son tildados de afeminados por conceder un culto excesivo al aspecto físico, mostrando una preocupación abusiva por el vestido, el peinado o la corrección de los modales sociales. Todas estas consideraciones teóricas se verán reflejadas en la literatura <sup>4</sup>, fundamentalmente aunque no sólo, a través de la figura del *lindo*, quien asumirá como propias todas las acusaciones anteriores para terminar convirtiéndose en la visión caricaturizada por antonomasia del hombre afeminado. La producción epistolar entre Lope de Vega y su mecenas el Duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba y Aragón, nos ofrece muestras de su propia consideración con respecto al tema. Entre varias referencias, destacaré aquí una carta del 6 de agosto de 1611 donde escribe el Fénix:

Dícenme que están en Madrid muy quejosas las mujeres de que, siendo tan fáciles, haya hombres presos por traidores a la naturaleza, que así llamo yo a los que andan por detrás a tan feos gustos; no se va hombre del lugar que no digan que es por eso; el alboroto es grande y, aunque cosa indigna de carta y de tener lugar entre las nuevas, los escribo por la risa que me ha dado hoy. <sup>5</sup>

*El caballero de Milagro* <sup>6</sup> vio la luz en la *Decimoquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* publicada en 1621 en Madrid. Su argumento, construido sobre un asfixiante y divertido enredo, se centra en Luzmán, un joven español que reside en Roma aprovechándose de sus atributos, un agradable aspecto físico así como una persuasiva retórica, para burlar mujeres en pos de beneficios económicos. Lo acompañan sus criados, Tristán y Lofraso, siempre serviles a la hora de encauzar las diferentes tretas que concibe Luzmán para *pelar* a sus conquistas amorosas. Entre ellas, Otavia, una cortesana española, Isabela, una joven veneciana recién asentada en la ciudad con su viejo marido Patricio, y, Beatriz, joven llegada a Roma con Filiberto, rufián que pretende prostituirla allí. Luzmán consigue los favores de Isabela lo que le permite mejorar su estado convirtiéndose en falso caballero

---

<sup>4</sup> Para una visión en conjunto, v. JULIO GONZÁLEZ-RUIZ, *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, Peter Lang, New York 2009.

<sup>5</sup> KRZYSZTOF SLIWA, *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)*, vol. II, Juan de la Cuesta, Newark 2007, p. 168.

<sup>6</sup> Título con el que figura en la lista de comedias de *El peregrino en su patria* (1604), es también conocida como *El arrogante español*, pues, con esta referencia concluye la comedia.

gracias al dinero de ésta. Pero su propio egoísmo lo traiciona, mostrándose ingrato con Tristán, quién decide vengarse destapando el enredo. Con la ayuda de Leonato y Camilo, lo abordan robándole y dejándolo desnudo en plena calle. Luzmán, en un intento desesperado por recuperar lo perdido, acude sucesivamente a Isabela, Beatriz, Otavia y Tristán, quienes le niegan ayuda. Ya, solo y humillado por todos, decide regresar a España.

La misma Roma renacentista en la que se desarrollan las aventuras de los soldados españoles de la *Soldadesca* o por la que pasea la Lozana de Delicado es la que veremos reproducida en El *caballero de Milagro*. Dos son los datos fundamentales que nos permiten encuadrar el *tempo* de la historia en los años 20 del siglo XVI. En primer lugar, en el soneto laudatorio que Luzmán recita para Leonato se afirma lo siguiente: «Si a Carlos Quinto, príncipe invictísimo, / la fama llega de tu esfuerzo bélico / verás de premios un inmenso cúmulo»<sup>7</sup> nos ubica ya esta referencia en el reinado del emperador Carlos V (1517–1556). Pero además, Filiberto lamentándose por la mala fortuna que lo persigue desde su llegada a Roma, suspira: «No quiero el cielo que pierdo cuánto había / sacado de Pavía»<sup>8</sup>. La segunda referencia histórica nos sitúa necesariamente en un contexto posterior a la batalla de Pavía, enfrentamiento bélico entre las tropas imperiales de Carlos V y el ejército francés de Francisco I que comenzó el 24 de febrero de 1525. Por último, debemos considerar la fecha de 1527 como *terminus ante quem* en el *tempo* de la historia, pues, a esta fecha se remonta el famoso saqueo de Roma por parte de las tropas imperiales que, finalmente, fue concebida por la cristiandad como justo castigo divino ante el estallido de esa *dolce vita* que había alcanzado Roma en décadas anteriores. Tiempo en el que, la capital de la cristiandad fue considerada por sus contemporáneos como una nueva Babilonia ante el clima de libertinaje que se percibía en el seno de una sociedad más inclinada al cultivo de la lascivia que del espíritu.

---

<sup>7</sup> FÉLIX CARPIO LOPE DE VEGA, *Obras completas. Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe; El príncipe inocente; El caballero del milagro; El favor agradecido; Laura perseguida; El leal criado; El maestro de danzar; San Segundo; Las justas de Tebas y reina de las Amazonas; Los embustes de Fabia*, t. XI, Turner–Biblioteca José Antonio de Castro, Madrid 1993, p. 221.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 221.

Será, pues, en este ambiente *depravado* donde Lope de Vega sitúe sus comedias de “malas costumbres” —como las definió Don Marcelino—, quizá como se ha venido manteniendo, vinculado a un deseo de alejar estos argumentos tan poco ejemplares de la sociedad castellana del siglo XVII y, a la par, eludir la sombra de la Inquisición sobre ellas. Pero, también, habrá que tener en cuenta que, a la hora de localizar espacial y temporalmente estas historias, la Roma del siglo XVI se muestra con unas coordenadas perfectas que, posiblemente, tampoco pasasen desapercibidas para los espectadores. De este modo, del conjunto de personajes que rodean al protagonista, tampoco podemos extraer grandes ejemplos de integridad individual, el motor que los mueve es igualmente la búsqueda y consecución de sus intereses personales sin que para ello importen demasiado los medios utilizados para tal fin; ninguno de ellos es totalmente inocente, todos, en mayor o menor medida, participan de este sistema de engaños y corrupción moral.

Así, al comienzo del Acto I, el criado Tristán dirige a nuestro caballero la siguiente pregunta: «Luzmán, ¿tú eres hombre?»<sup>9</sup>, confundido ante el comportamiento tan poco ortodoxo del que éste hace gala en materia de roles genéricos, duda sobre la identidad masculina de su amo. La misma pregunta podría llegar a formularse el espectador del siglo XVII y, en él última instancia, el lector del siglo XXI.

Para la construcción del protagonista, se ayudará, en primer lugar, el Fénix de una sólida construcción simbólica avalada en un conjunto de personajes bíblicos, históricos y mitológicos que vienen a insistir en tres asuntos fundamentales: la preocupación por el aspecto físico, la presencia de una sexualidad transgresora y, finalmente, un carácter arrogante que conduce a la rebelión contra la figura del padre. La primera de estas referencias tiene que ver con el emperador romano Helio-gábalo<sup>10</sup>, personaje muy denostado en la historia romana por sus famosos escándalos sexuales relacionados con prácticas homoeróticas así como por sus costumbres transexuales. En líneas posteriores,

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 151.

<sup>10</sup> «Más sabes que una mujer / y callar fuera mejor, / porque alguna no difame / los hombres, si algún infame / se ha puesto afeite y color; / que más de alguno habría sido / de Helio-gábalo retrato», ivi, p. 149.

Luzmán es comparado con la figura mítica de Narciso <sup>11</sup> o a la figura bíblica de Absalón.

Tradicionalmente, la crítica ha visto en Luzmán un pícaro burlador de mujeres; sin embargo, al aproximarnos a su persona, sus acciones, sus pensamientos y sus palabras la referencia a la figura del pícaro va desplomándose y, al contrario, va ganando peso la figura de la pícara; así, Luzmán se asemeja muy considerablemente a personajes como la Lozana, Fenisa o Fortuna, con las que, *a priori*, comparte una opción vital cifrada en la *venta* de favores a personajes a los que seduce y embauca.

En primer lugar, el arquetipo de la pícara concede una especial atención a la belleza física y al cuidado del aspecto exterior. De tal consideración participará Luzmán, ofreciéndonos una versión cuanto menos particular de la belleza masculina. *El caballero de Milagro* comienza, como es habitual en Lope, con una secuencia marco en la que condensa todo el grueso temático de la comedia a partir de un concepto clave: el talle. Los primeros versos nos introducen ya en un ambiente heterodoxo donde un galán dedica un *discurso* en alabanza de su propia hermosura <sup>12</sup> asumiendo, además, lugares propios de la alabanza a la belleza femenina. Y más significativo, se produce una ruptura con respecto al canon de belleza masculina: el hombre bello es aquel que, además de destacar por su talle, cumple con las condiciones de virilidad y nobleza. Con respecto a lo primero, la virilidad y gallardía son consideradas manifestaciones del despliegue de la hermosura del caballero, que incluso puede rozar la bravuconería. En segundo lugar, la nobleza se presenta como origen necesario de la belleza masculina. Se produce, pues, el divorcio entre contenido y continente, entre materia y forma; el aspecto exterior de Luzmán se convierte a fin de cuentas en oropel: el brillo que reluce en su talle termina por apagarse dado que no es acompañado por las causas necesarias que lo justifican

---

<sup>11</sup> «¿Para quién te vistes galas, / si no es que a Narciso igualas, / como en el talle, en quere? / No te quieras tanto a ti / que a ninguna mujer quieras, / pues que gozarte no esperas / si alguien no goza de ti», *ivi*, 150.

<sup>12</sup> Un discurso paralelo lo encontramos en Don Diego: «D. Diego. [...] mas si veis la perfección / que Dios me dio sin tramoya, / ¿queréis que trate esta joya / con menos estimación? ¿Veis este cuidado vos? / Pues es virtud más que aseo, / porque siempre que me veo / me admiro y alabo a Dios», AGUSTÍN MORETO, *El lindo Don Diego*, ed. de FRANK P. CASA Y BERISLAV PRIMORAC, Cátedra, Madrid 1981, p. 54.

y desarrollan. De ahí que continúe su discurso defendiendo la desnudez como fuente en la cual la belleza física es válida por sí misma, prescindiendo de las convenciones ideológicas y sociales que la justifican en la comedia.

De esta belleza *anormal* participan igualmente Fenisa o Lozana, pero como nos aclara ésta última, para triunfar no sólo es necesaria la hermosura. La pícara necesitará poseer otras armas que le permitan subsistir en el medio al que pertenece, entre ellas, fundamentalmente, un saber práctico —el ingenio— manifestado en la habilidad para construir engaños y cuya principal herramienta es la retórica entendida como arte de la persuasión. Todos estos personajes presentan en común un dominio perfecto de la palabra con la que no sólo son capaces de construirse a sí mismos, sino también dominar a los demás; en este sentido, recuperan la alabada capacidad de Celestina en el manejo del lenguaje como arma de doble filo. Así, Luzmán se caracterizará por una dialéctica persuasiva de la que se vale no sólo para seducir mujeres, sino también hombres. También comparten todas estas *pícaras* la capacidad de captar rápidamente el carácter y las flaquezas psicológicas de los personajes que desean manipular. De este modo, Luzmán cautiva a Otavia y a Isabela mediante la exhibición de virilidad y valentía:

ISABELA ¡Oh, valiente gentilhombre,  
ya del uno ha dado cuenta!  
Si su talle me contenta  
me mata verle tan hombre.<sup>13</sup>

A Beatriz insistiendo en los ventajosos beneficios económicos que le puede proporcionar:

LUZMÁN. [...] Los que aquí a la puerta de  
son dos soldados Guzmanes,  
que serán buenos galanes  
para cuando falte el viejo [...]

BEATRIZ. Ya los tardas en llamar.  
Siempre de ti sospeche

---

<sup>13</sup> FÉLIX CARPIO LOPE DE VEGA, *op. cit.*, p. 182.

que me habías de hacer gusto». <sup>14</sup>

Y a Leonato alabando su buena destreza como soldado. Así, logra zafarse de él mediante sonetos laudatorios que se dirigen a su debilidad principal: la soberbia. La reacción de éste se cifra siempre en la anulación de su enfado y la alabanza a Luzmán: «LEONATO. —(¿No es lástima que se ofenda / hombre de esta habilidad?)». <sup>15</sup> A cada cual aplica un eficaz veneno, pero siempre partiendo del poder de la palabra. Solamente en una ocasión Luzmán deja de prestar atención al poder persuasivo del discurso. Una vez que se cree en la cima de su fortuna, no toma en consideración la personalidad de Tristán y se dirige a él irónicamente con un italiano macarrónico: «Y Dios te guardi, que español son / y mene vollo andar al país con questi / belli fiorini. A reveder Tristano» <sup>16</sup>; la palabra aquí lo traiciona y causa la ofensa de su criado, quien termina por desmontar toda la farsa.

Otro de los puntos en común es el rechazo del amor en beneficio de una actitud pragmática que les lleva a considerarlo como entidad mercantil; el amor escapa aquí de configuraciones idealistas y se concibe como realidad peligrosa y adversa para los objetivos de la pícara, pues, puede ocasionar la pérdida de objetividad en el negocio que constituyen para *ella* las relaciones afectivas. Ello les conduce de forma reiterada a una defensa a ultranza de la libertad individual a la que apelan Beatriz, Lozana, Fortuna, Fenisa y el propio Luzmán.

LUZMÁN. —que el tratallas de esta suerte  
me está más bien que querellas;  
que, como no me amartelo,  
puedo engañar cuantas miro.  
Ya finjo el “Ay” del suspiro,  
ya la lágrima, ya el celo,  
ya la desesperación,  
y todo aquesto que ves  
es en mi propio interés,  
que mis tributarias son.  
¿Ya no has visto que me dan

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 225.

<sup>15</sup> Ivi, p. 221.

<sup>16</sup> Ivi, p. 240.

todo lo que juego y visto?»<sup>17</sup>

En definitiva, esas *lecciones* que Luzmán reconoce haber recibido de Otavia terminan por hacer fraguar en él un comportamiento ya no afeminado —como el lindo Don Diego— sino netamente femenino. Se aleja definitivamente del rufián que en primera instancia debió de ser, y del que conserva ciertos rasgos, para terminar asumiendo los modos propios de la cortesana o pícara que ahora es. Y, de este modo, se convierte en un tipo más de esa sexualidad heterodoxa pero con una principal diferencia: en lugar de optar por las convencionales herramientas para ridiculizarlo, se prefiere dejar que sea el propio personaje el que se condene públicamente como blanco cómico al asumir un comportamiento netamente femenino. En el caso de Luzmán aunque, si bien, no se llega a la caricaturización, la presencia en escena de un personaje afeminado aseguraría inevitablemente el tratamiento de la materia como asunto cómico, garantizando las carcajadas del público asistente a los corrales de comedia. Cada sociedad constituye y configura el tratamiento que deben recibir determinados temas a raíz de un sistema de valores que los identifica, aunque, desde luego, la posibilidad de abordar la homosexualidad desde una perspectiva seria y reflexiva parece alejarse considerablemente de los planteamientos asentados en la ideología barroca.<sup>18</sup>

La finalidad ética de la comedia se ve reforzada en la coda final, reservando para Luzmán el trágico final esperable para aquel que desafía el sistema social al que pertenece. Así, partiendo de la importancia concedida por la ideología barroca al avivar los corazones de los espectadores por medio de la representación visual de contenidos, el proceso de humillación colectiva y posterior exclusión social que supone el castigo final del protagonista es puesto delante de los ojos de los espectadores a través del inocente juego del burlador burlado. Todo ello nos conduce a negar la posibilidad de una lectura subversiva en la que se cuestione el sistema patriarcal establecido. Ese mundo de comportamientos y sexualidades heterodoxas es recogido aquí me-

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 152.

<sup>18</sup> V. ROBERT JAMMES, “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3<sup>o</sup> colloque du Groupe d’Etudes sur le théâtre Espagnol. Toulouse 31 Janvier–2 Février 1980*, Éditions du C.N.R.S., París 1980, pp. 3–12.



diante personajes como Luzmán para, finalmente, terminar por ser canalizados positivamente por la vía de la comicidad y lo moralizante.

En definitiva, la calidad literaria de *El caballero de Milagro* queda demostrada al ofrecernos un personaje tan genial como lo es, sin duda, Luzmán, una comedia en donde sí hay burlas con el amor, y es que aquí, no sólo las mujeres, sino también los galanes desdicen de su nombre.

## La crítica contra las navegaciones de Góngora: creación poética e ideología

Madoka Tanabe, Universidad de Córdoba

La relación de una creación poética con su contexto ideológico es un tema complicado, especialmente en un poeta como Luis de Góngora, quien no se muestra muy implicado en los temas morales o políticos. El “Discurso del político serrano”, que ocupa del verso 366 al 502 de la primera *Soledad*<sup>1</sup>, es uno de los pocos casos donde el poeta cordobés apela a la crítica social con seriedad. A través del análisis del fragmento quisiera buscar una clave que nos ayude a entender la relación entre los dos ámbitos, el poético y el ideológico.

Estamos ante un largo monólogo en el que un anciano serrano cuenta al joven protagonista la historia de las navegaciones. Primero maldice a los argonautas y luego enumera los navegantes desde Colón hasta Magallanes, afirmando que el motor de su actuación ha sido la codicia. Debido a su tono acusador, el “Discurso” ha llamado la atención tanto de los comentaristas áureos como de los investigadores contemporáneos. Por ejemplo, nos encontramos con la famosa crítica realizada por Salcedo Coronel, expuesta en sus comentarios a las *Soledades* de 1636. El comentarista acusa a don Luis tomando como base su preocupación por la reputación de España:

---

<sup>1</sup> Para citar del poema utilizo la siguiente edición: LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. de ROBERT JAMMES, Castalia, Madrid 1994.

no dejaré de culpar a don Luis, pues atribuye a la codicia, y no a una ambición prudente la dilación de la Monarquía Española. ¡O España! cuánto menos debes a tus naturales, que a los extranjeros, pues aquéllos aunque envidiosos, confiesan tu grandeza, y éstos maliciosamente deslucen tus victorias. ¿Qué mucho, pues, nos llamasen bárbaros, si nuestro estudio mayor es la propia ignominia?<sup>2</sup>

Entre los gongoristas modernos, es Robert Jammes quien da gran importancia al pasaje, definiéndolo como la clave para entender el ideal poético de Góngora. Lo interpreta como una muestra del anti-conformismo gongorino frente al pensamiento oficial, en este caso, sobre la empresa nacional de los descubrimientos y la colonización de América<sup>3</sup>. Además, Woodward y Beverley indican la cercanía del paisaje utópico del poema con el pensamiento social de Pedro de Valencia<sup>4</sup>. Como es bien sabido, el humanista de Zafra escribió el *Parecer* para las *Soledades* a petición del poeta. Al mismo tiempo, tiene varios escritos relacionados con temas económicos y sociales en los que toma claro partido por los campesinos dentro de la organización social. Sin embargo, hoy en día la interpretación de Jammes ha sufrido modificaciones a causa del estudio de Lía Schwartz, quien demuestra que la acusación a los primeros navegantes es un tópico literario antiguo y que varios intelectuales consideraban América como origen del mal<sup>5</sup>. Estas ideas se hallan también en las obras de Quevedo. Así

---

<sup>2</sup> GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, *Soledades de D. Luis de Góngora. Comentadas por D. García de Salcedo Coronel*, Imprenta Real, Madrid 1636, f. 97 r.

<sup>3</sup> V. ROBERT JAMMES, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid 1987, pp. 504–507. Antes del gran gongorista francés, Rudolf Geske dedicó un libro al tema: *Góngoras Warnrede im Zeichen der Hekate: ein Deutungsversuch zu den Versen 366–502 der Soledad primera*, Colloquium Verlag, Berlin 1964.

<sup>4</sup> V. LESLIE J. WOODWARD, “Two Images in the *Soledades* of Góngora”, en «Modern Language Notes», n. LXXVI, 1961, pp. 773–785; y la introducción de John Beverley a LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, Cátedra, Madrid 1979, pp. 25–26. El análisis en relación con el ambiente social continúa en JOHN BEVERLEY, *Aspects of Góngora's “Soledades”*, John Benjamins B. V., Amsterdam 1980, aunque el “Discurso” no se estudia con más profundidad.

<sup>5</sup> V. LÍA SCHWARTZ LERNER, “Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico”, en AA. VV., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de ISAÍAS LERNER y LÍA SCHWARTZ LERNER, Castalia, Madrid 1984, pp. 313–325; e ID., “‘Novus orbis victus nos vicit’: el oro de las Indias en la sátira y en la literatura moral áureas”, en AA. VV., *Actas del III congreso argentino de hispanistas «España en América y América en España»*, ed. de Luis MARTÍNEZ CUITIÑO y ELIDA LOIS, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Buenos Aires 1993, pp. 76–96.

Schwartz concluye que la crítica no siempre se encuentra unida a una postura inconformista sino que va de la mano de una honda preocupación por el cambio social debido a los mercaderes que tienen aspiraciones de convertirse en nobles. Esta argumentación me hizo leer los escritos económico-sociales de la época para saber cómo el poeta absorbió el contexto ideológico.

### 1.1. La crítica contra América o contra la ociosidad

Entre las ideas que expusieron los arbitristas, una de las críticas importantes contra América consiste en la opinión de que los españoles han aprendido a vivir ociosamente con el dinero conseguido en el Nuevo Mundo. La idea se observa claramente en el *Memorial al Rey para que no salgan dineros de España* de Luis Ortiz, contador de Burgos, escrito en 1558<sup>6</sup>. Comienza el *Memorial* preguntándose por qué España sufre pobreza siendo poseedora de una tierra tan fértil, además del oro y la plata importados de las colonias. Recordemos que en 1557, el año anterior de la redacción, el reino sufrió una grave crisis financiera y se vio obligado a declarar la bancarrota. Aunque parece que la obra no gozó de gran reputación y quedó inédita hasta el siglo XX, en ella podemos observar una clara muestra de los tópicos del tema que se repetirán a lo largo de la polémica. Al contador burgalés le alarmó que los españoles vendieran materias primas al extranjero y compraran productos manufacturados acelerando la saca de metales. Según sus palabras, los extranjeros «nos tratan muy peor que a indios»<sup>7</sup>, porque los españoles consiguen el oro de los indios a cambio de baratijas, y los extranjeros, a su vez, se lo llevan de los españoles a cambio de productos innecesarios. Esta fue la forma en que los españoles abandonaron los oficios productivos. El autor halla su causa en la tendencia de los españoles a despreciar al trabajo y aspirar a vivir en ociosidad. De esta manera la ociosidad queda asociada al Nuevo Mundo.

---

<sup>6</sup> La edición moderna se publica bajo el título de: LUIS ORTIZ, *Memorial del contador Luis Ortiz a Felipe II*, ed. de J. LARRAZ, Instituto de España, Madrid 1970.

<sup>7</sup> Ivi, p. 30.

En 1600, la ociosidad volvió a ser el tema de otro *Memorial*, esta vez escrito por Martín González de Cellorigo, abogado de la cancillería y vecino de Valladolid<sup>8</sup>. La crisis que él experimentaba fue más seria y, desde luego, más profunda. Además de la bancarrota declarada en 1596, la peste bubónica arrasó Castilla a partir de 1599 y, al mismo tiempo, la mala cosecha de trigo trajo hambre y alza de precios. Por estas razones los castellanos se enfrentaron con una alarmante falta de los productos más necesarios. Para explicar la situación, el abogado vallisoletano observa que la causa es el descenso de la población y el abandono de los sectores productivos. El autor expone con claridad que los españoles han dejado el trabajo por culpa del dinero adquirido de América. Coincidiendo con Ortiz en la aspiración a vivir en ociosidad, Cellorigo lo explica con más precisión. Opina que los que tienen recursos compran rentas para vivir como señores y desechan el trabajo productivo. Por otra parte, los campesinos carentes de sus propias tierras trabajan pagando una elevada renta, además del obligatorio diezmo y otra serie de tributos, que no les permiten mantener a sus familias. En consecuencia, muchos campesinos huyen por no poder hacer frente a los pagos y terminan como vagabundos. Al final nadie trabaja y es imposible que tan pocos sostengan a tantos. Así el autor llega a maldecir la opulencia que la riqueza proporciona: «si todo el oro, y plata, que sus naturales en el nuevo mundo han hallado, y van descubriendo le entrase no la [N.d.A.: España] harían tan rica, tan poderosa, como sin ello ella sería»<sup>9</sup>.

Aquí quiero destacar, en relación con las *Soledades*, el hecho de que Cellorigo compara la decadencia económica y moral de España con la de Esparta y Roma. Cita el ejemplo de Esparta, que gozaba de paz mientras que usaba moneda de hierro, y el de Roma, que perdió las virtudes de su cultura debido a la riqueza obtenida en sus conquistas orientales:

Y por entenderlo así Licurgo, que dando leyes a sus lacedemonios, no consintió que los suyos usasen de moneda. Por cuyo respeto dice Plutarco, que se

---

<sup>8</sup> MARTÍN DE CELLORIGO, *Memorial de la política necesaria, y útil restauración a la República de España, y estados de ella, y del desempeño universal de estos Reinos*, Juan de Bostillo, Valladolid 1600.

<sup>9</sup> Ivi, p. 15 v. La modernización de la ortografía es mía.

sustentó Grecia quinientos años en su felicidad: mas en comenzando entre los griegos a trocarse dinero, y a regalarse con él, comenzó a declinar su república, y a dar en un miserable estado, hasta que se perdió y acabó. Lo mismo se dice de los romanos.<sup>10</sup>

Anteriormente citamos a Pedro de Valencia, quien entre varios escritos sociales redactó en 1608 un corto memorial titulado precisamente *Discurso contra la ociosidad*<sup>11</sup>. El humanista lo dedicó al rey, ya que en esta época se encontraba instalado en Madrid como cronista real. Al leer el *Discurso*, vemos que coincide con Cellorigo en cuanto a la relación de la riqueza aparente con la crisis. En realidad, podemos decir que el *Discurso* es un resumen del *Memorial* dotado de matices propios. Antes del citado *Discurso*, había escrito sobre el tema en otro escrito, *Acerca de la moneda de vellón*, de 1605<sup>12</sup>. Aquí hallamos de nuevo el tema y la comparación de España con Roma. Aunque no nombra América con claridad, es obvia su implicación:

El mucho dinero en las repúblicas, siendo así que no puede los frutos de la tierra y cosas necesarias de la vida, antes daña para las costumbres de los ciudadanos, como lo experimentaron los romanos, luego que se hicieron señores de las riquezas del Asia, y como lo experimenta y siente España.<sup>13</sup>

Más tarde, en 1619, Sancho de Moncada, catedrático de la Universidad de Toledo, publicó la *Restauración política de España*<sup>14</sup>. Es simbólico el título de un capítulo: “La pobreza de España ha resultado del descubrimiento de las Indias Occidentales”. En él se recapitula la argumentación ya familiar para nosotros.

Así podemos decir que la relación entre América y la crisis era bien conocida entre los intelectuales de la época, muy preocupados por la dura situación. No se acusa la empresa nacional en sí, sino el mal uso de la riqueza y la tendencia de los españoles al abandono del trabajo. Parece que Salcedo Coronel no se situó en este contexto. O puede que

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> PEDRO DE VALENCIA, *Obras completas. Escritos sociales*, ed. de R. GONZÁLEZ CAÑAL, vol. IV/1, Universidad de León, León 1994, pp. 159–173.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 111–123.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>14</sup> SANCHO DE MONCADA, *Restauración política de España*, ed. de JEAN VILAR, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid 1974.

la situación cambiase entre 1600 y 1636 debido al aumento de ataques contra la legitimidad de la conquista por parte de los autores extranjeros. Creo que Moncada se dio cuenta de dicho cambio y afirmó, para que no fuese malinterpretado:

El año de mil cuatrocientos noventa y dos las descubrieron los Españoles, conquista de inmortal gloria, si hubiera servido sólo de llevar el Evangelio a tan remotos Provincias, sin que en España se hubieran visto sus metales. El daño de ella no puede atribuirse al dicho descubrimiento, porque las Indias antes han sido muy útiles, pues sólo han dado su oro y plata, mercaderías muy provechosas, han gastado las de España, y los frutos que sobraban. Pero es llano que el daño ha resultado de ellas, por no haber usado bien de la prosperidad en España.<sup>15</sup>

En cuanto a Góngora, no existen testimonios de que leyera alguno de los documentos citados. Solamente el *Memorial* de Cellorigo se publicó antes de la redacción de las *Soledades*. Y no sabemos si era tan profunda la amistad entre el poeta cordobés y Pedro de Valencia para que este le confiase los manuscritos no publicados. Lo que podemos afirmar es que la difusión del *Memorial* fue lo suficientemente amplia como para que llegase a manos de Pedro de Valencia y de Moncada. Si no lo leyó el poeta, no será muy atrevido suponer que conociese este tipo de ideas dentro de algún círculo intelectual donde el razonamiento no llevaba implícito este matiz inconformista.

Sin embargo, esto no significa que el contexto ideológico que hemos visto no influyera a la obra. Podemos observar su eco, en mi opinión, en la secuencia acerca de las navegaciones en torno a las Indias Orientales.

## 1.2. El “Discurso” en la primera *Soledad*

Situada en el “Discurso”, marcado por una visión negativa, la secuencia muestra cierta particularidad, ya que se llena de imágenes positivas. Aquí quiero proponer una división del “Discurso” en cuatro

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 150.

partes <sup>16</sup>: 1. Las navegaciones en el Mediterráneo (vv. 366–402); 2. Los descubrimientos de las Indias Occidentales (vv. 403–442); 3. Las navegaciones en las Indias Orientales (vv. 443–498); 4. El episodio personal del serrano (vv. 499–502).

El serrano empieza el “Discurso” diciendo que el primer piloto en el Mediterráneo fue criado por una tigresa de Hircania y lo cierra lamentándose de la muerte de su hijo en una navegación comercial. Dentro de este marco, como indica Jammes, se observa cierta vacilación de imágenes positivas y negativas <sup>17</sup>. En la sección 1 la nave Argo aparece como un «marino / monstruo, escamado de robustos hayas» (vv. 374–375), mientras que en las obras clásicas los monstruos eran los que esperaban a los navegantes en el mar. Pero en seguida aparece la imagen alegre del imán como una amante que solicita el Norte. La sección se cierra con referencia a Tifis, el timonel de la Argo y Palinuro, el piloto de la nave de Eneas, cuyo mar se ha quedado como un estanque después de las grandes navegaciones que se contarán en los siguientes versos.

En la sección 2, donde se cuenta la primera navegación de Colón y las conquistas del continente americano, se observan los siguientes rasgos de violencia y muerte: el verbo “inculcar” (v. 412) y “conculcado” (v. 415); de las tres naves de Colón se refiere que «aquel tridente / violan a Neptuno» (vv. 413–414); los caribeños que atacan con las flechas venenosas; el oro o «los que lograr bien no supo Midas / metales homicidas» (vv. 433–434). El epíteto “homicida” se referirá también a la muerte que se producía en la conquista estimulada por la sed de posesión de los metales preciosos. Reforzando esta implicación,

---

<sup>16</sup> Lía Schwartz dividió el “Discurso” de manera diferente, considerando que su estructura cronológica sigue a la que se emplea en el coro de *Medea* de Séneca (vv. 301–379). La estructura propuesta por ella es la siguiente: 1) el pasado remoto: las navegaciones en el Mediterráneo (vv. 366–402); 2) el presente: la navegación contemporánea (vv. 403–412); 3) el pasado inmediato: el primer viaje de Colón y siguientes descubrimientos (vv. 413–498); y 4) el presente: la situación personal del serrano afectada del comercio marino (vv. 499–502). Véase LÍA SCHWARTZ, “Quevedo junto a Góngora”, cit., p. 322. Melchora Romanos la sigue en su artículo “El discurso contra las navegaciones en Góngora y sus comentaristas”, en AA. VV., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro: homenaje a Jesús Cañedo*, ed. de IGNACIO ARELLANO, Reichenberger, Kassel 1992, pp. 37–49.

<sup>17</sup> V. ROBERT JAMMES, “Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América”, en AA. VV., *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, ed. de JACQUELINE COVO, Université de Lille, Lille 1990, pp. 53–63, especialmente pp. 59–60.



para terminar la sección, aparecen las «señas, aun a los bueitres lastimosas» (v. 440), que son los huesos de los conquistadores acumulados en las playas, «blanqueando sus arenas» (v. 438). Estas imágenes aparecen intercaladas con otras más positivas: las naves llegan «besando» (v. 416) al Atlántico, que sirve de azules cortinas del lecho del sol; los dos Océanos como una serpiente de cristal con brillantes escamas de estrellas; y «las blancas hijas de sus conchas bellas» (v. 432) o las perlas en el Pacífico. Esta imagen de joyas nos lleva al homicida oro que hemos visto. La sección 2 termina enumerando los obstáculos (orcas, ballenas, ondas grandes como montañas o las playas blanqueadas de huesos), por más horrendos y funestos que sean, inútiles para detener la codicia.

En cambio, en la sección 3 desaparece la vacilación, con una inclinación clara hacia una vertiente más positiva. Es cierto que en los primeros versos (vv. 443-444) la codicia se compara con Caronte, el barquero del infierno. Además, la sección entera está dirigida a la codicia, empezando con la invocación «Tú, Codicia...» (v. 443). Así que es innegable el carácter negativo del marco general, pero la imagen de la muerte no vuelve a aparecer en la sección. Si el poeta hubiese querido, su evocación no le hubiese sido muy difícil, ya que estamos ante las dificultades en el viaje de Vasco de Gama y la trágica muerte de Magallanes. Al contrario, incluso en los viajes difíciles, la codicia «doblaste alegre» (v. 451) el cabo de la Buena Esperanza y «los reinos de la Aurora por fin besaste» (v. 457). Luego encontró las perlas y oro sin amenaza de muerte y Fénix en la selva aromática de Arabia. El mar también se muestra brillante y risueño convirtiéndose en el «Zodiaco cristalino» (v. 466). El estrecho de Magallanes, que es una bisagra de plata, reúne los dos océanos. El Atlántico besa las columnas de Hércules y el Pacífico asiático se compara con una tela escarlata, que sirve de tapete a la Aurora. La serie culmina con las islas Molucas, a las que llegaron los sobrevivientes de la tripulación de Magallanes:

Cuyo número, ya que no lascivo,  
por lo bello, agradable y por lo vario  
la dulce confusión hacer podía  
que en los blancos estanques del Eurota  
la virginal desnuda montería,  
haciendo escollos o de mármol pario

o de terso marfil sus miembros bellos,  
que pudo bien Acteón perderse en ellos.<sup>18</sup>

Las imágenes brillan por su sensualidad: las blancas islas se comparan con los blancos miembros de las desnudas ninfas que turbaron a Acteón. La figura del cazador, que murió entre las fauces de sus propios perros como castigo por ver a Artemisa bañándose, puede evocar la muerte del navegante portugués, asesinado por los aborígenes. Aun así, la referencia es mínima. Al mismo tiempo, estas islas nos llevan hacia la decadencia moral con una sutil cadena de imágenes:

El bosque dividido en islas pocas,  
fragrante productor de aquel aroma  
que, traducido mal por el Egipto,  
tarde lo encomendó el Nilo a sus bocas,  
y ellas más tarde a la gulosa Grecia,  
clavo no, espuela sí del apetito,  
que cuanto en conocello tardó Roma  
fue templado Catón, casta Lucrecia,<sup>19</sup>

Primero se vinculan las islas a las especias cultivadas allí. Las especias fueron traídas a Egipto y, pasando por Grecia, llegaron a Roma. Dice que el clavo, una de las especias orientales, no detiene el apetito como un clavo, sino que lo provoca como una espuela. Por eso, mientras que aún no había llegado a Roma, en la ciudad había hombres modestos como Catón y mujeres castas como Lucrecia. Se trata de una decadencia moral en Roma que se debe a la introducción del lujo venido de las conquistas orientales.

Este final nos recuerda la comparación que hemos visto en Cellorigo y Pedro de Valencia. En ella se identifican Esparta y Roma con España, que, en su opinión, sufría una gran decadencia debido a la posesión de riqueza. Para los intelectuales del siglo XVII el ejemplo de las ciudades antiguas no era algo ajeno y retórico, sino relacionado estrechamente con los problemas actuales. Con apoyo de la lectura de los documentos contemporáneos, podemos pensar que si la sección 2 gira en torno a la muerte producida para ganar el oro y la plata, la sección

---

<sup>18</sup> LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, cit., p 297, vv. 483–490.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 297–298, vv. 491–498.

3 muestra la seducción de la riqueza y la decadencia por conseguirla. La descripción suave y sensual de las islas Molucas no supone una desviación del tono negativo general, sino que nos expone la mejor manera de enseñar el poder seductivo de la riqueza.

### **1.3. Mapamundi poético: a modo de conclusión**

Para concluir, hay que resaltar la idea de que nos encontramos ante un poeta cuyas fuentes literarias son frecuentemente difíciles de localizar. Ello se debe a que don Luis absorbe la fuente y la guarda para utilizarla en un tropo no esperado de una forma no esperada. Lo mismo ocurre con su crítica contra las navegaciones. En el contexto ideológico la crítica se basa en el pensamiento social de que la crisis actual de España resulta de la riqueza americana. En él los escritores se refieren como ejemplo a la riqueza que destruyó la moralidad del mundo antiguo. En cambio, Góngora versifica sobre las islas orientales y sus especies para evocar la decadencia presente. Una de las causas la podremos ver en el hecho de que en su mapamundi el Oriente había sido siempre el reino de Aurora, dotado de frescura y alegría. Por eso para el poeta sería de toda naturalidad atribuir la lucidez y la sensualidad seductiva a las Indias Orientales, entre las sangres y bellezas exóticas que llenan la historia de los descubrimientos. De esta manera lo que era un ejemplo en los arbitristas gana una sustancia en el mundo poético turbando a los lectores.

A través de la lectura de algunos documentos sociales, hemos observado que el “Discurso” es un fragmento escrito bajo la influencia del pensamiento de la época. También creo que, al mismo tiempo, hemos podido vislumbrar que es la poesía la señora que regula y ordena el mundo de don Luis.

## España, hablantes y destinatarios en la retórica funeral de Quevedo

Jacobo Llamas Martínez,  
Universidad de Santiago de Compostela<sup>1</sup>

Una nota a pie de página del profesor Arturo Casas, alejada del objeto de estudio y del enfoque histórico de estas líneas, fue lo que me impulsó a concebir este trabajo sobre el modo en el que Quevedo enfatiza a través del concepto el esquema de hablantes y destinatarios en seis sonetos de la musa *Melpómene*<sup>2</sup>. Comprobaremos cómo los versos en los que se sitúan algunas de las marcas de este esquema concentran las mayores agudezas y señalaremos, además, ciertos artificios de la poesía funeral que le permiten al poeta proyectar ideas políticas y morales sobre la España de su época.

---

<sup>1</sup> Investigador adscrito al Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario Español (FPU) del Departamento de *Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral* de la Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>2</sup> ARTURO CASAS, *Evidencia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico*, eds. FERNANDO CABO Y GERMÁN GULLÓN, Rodopi, Amsterdam 1998, p. 173 (n. 17), apunta refiriéndose a la poesía de circunstancias: «El dialogismo por desdoblamiento alcanza en este terreno variantes muy plurales, las cuales podrían ejemplificar la totalidad de los esquemas teóricos [...]. Lo ejemplifica bien, todavía en el marco de la poesía de ruinas, el soneto de Quevedo *Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!* [...] en el que el sujeto poético apostrofa a dos receptores inmanentes, el peregrino, que aparece en el primer cuarteto, y la propia Roma en el terceto de cierre».

Comenzaremos deteniéndonos en los dos sonetos que Quevedo dirige al infante don Carlos (1607–1632), quinto hijo de Felipe III y Margarita de Austria, pero segundo en la línea de sucesión al trono hasta el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1629. Si damos validez a lo anotado por González de Salas en el primero de ellos, *España es quien habla dirigiéndose al Escorial*. En el siguiente, una primera persona (*no dudo*, v. 13) —que se desdobra en el verso 11 (*de los nuestros*)— es la que apela durante todo el poema al difunto (*don Carlos*, v. 2), salvo en el verso 5 (*si puede*), que remite a la muerte. En apariencia, se trata de dos panegíricos fúnebres en los que el autor lleva al límite las convenciones retóricas de hablantes y oyentes dentro de la poesía funeral: los entes humanizados proporcionan un tono conmovedor y directo al elogio del fallecido; mientras que la primera persona dota a los versos de una mayor proximidad, cercanía o afecto<sup>3</sup>. Sin embargo, teniendo en cuenta los matices conceptuales de estos usos, podemos efectuar lecturas históricas de mayor alcance.

Dentro del soneto en el que *España habla dirigiéndose al Escorial*, Quevedo podría estar equiparando la grandeza de don Carlos con la de Carlos V y Felipe II, a pesar de que nunca hubiese accedido al trono. España (*coronadas sombras mías*) reconoce que el infante es, por su excepcionalidad, digno de ser enterrado en el monasterio (*bien merecen lugar, bien ornamento*), que fue construido como mausoleo del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y convertido por su hijo Felipe II en sepultura de sus antepasados a partir de 1586<sup>4</sup>:

Entre las coronadas sombras mías

---

<sup>3</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Instituto de Estudios Riojanos, La Rioja 1994, p. 16, considera que este tipo de técnica, unida a descripciones, visiones y prosopopeyas, sirve para aumentar la tensión. En HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid 1975, pp. 826–829, se pueden ver los matices que diferencian la personificación o  *fictio personae*  de la *sermocinatio*, idolopopeya y *subiectio* o *percontatio*.

<sup>4</sup> La metonimia *sombras mías*, además de intensificar la alabanza, hace que España, patéticamente, reconozca al infante como uno de los suyos: un igual a Carlos V y Felipe II. Don Carlos estuvo a punto de subir al trono durante la gravísima enfermedad que sufrió Felipe IV en agosto de 1630. ROBERT ANTHONY STRADLING, *Felipe IV y el gobierno de España: 1621–1665*, Cátedra, Madrid 1989, p. 114, explica algunos de estos pormenores.

que guardas, ¡oh, glorioso monumento!,  
bien merecen lugar, bien ornamento,  
las llamas antes, ya cenizas frías.

¡Guarda, oh, sus breves malogrados días!<sup>5</sup>

Si conectamos estas ideas con el inicio del soneto siguiente, advertimos cómo la magnitud del reino celestial es lo único que se puede comparar a la hiperbólica grandeza del infante —tan impropia del período que le tocó vivir:

Tu alta virtud, contra los tiempos fuerte,  
tanto, don Carlos, dilató su vuelo  
que dio codicia de gozarla al cielo  
y de vencerla al brazo de la muerte<sup>6</sup>

En el verso 11, la voz poética se sitúa dentro de una colectividad que llora la muerte del infante, lo que, además de expresar mayor proximidad y cercanía, mantiene el ritmo y la métrica:

Si el cielo adornas, vuelto estrella hermosa,  
cual ojo suyo, puedes ver el llanto  
que de los nuestros es razón que esperes.<sup>7</sup>

La duda surge a la hora de saber a qué referente real remite la palabra *nuestros*: ¿a los seres humanos de los que formaba parte don Carlos antes de morir?; ¿a aquellos que estuvieron a su lado en las intrigas palaciegas por la disputa del poder?; ¿se incluye el propio

---

<sup>5</sup> *Melpómene*, Túmulo al serenísimo infante don Carlos; vv. 1–5. Todos los fragmentos citados de *Melpómene* en este trabajo proceden de JACOBO LLAMAS, *Estudio y edición de Melpómene, musa III del Parnaso Español de Quevedo*, Memoria de licenciatura dirigida por Antonio Azaustre Galiana, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2008.

<sup>6</sup> *Melpómene*, Al mismo señor infante; vv. 1–4. Piénsese en la acepción de *tiempos*: «se toma también por estado o disposición de los negocios públicos en un reino» (*Diccionario de Autoridades*). El pasaje reformula motivos habituales de la tradición funeral. La tópica codicia de la muerte se asocia al cielo, que desea atraer hacia él la desmesurada virtud de don Carlos. La muerte, por su parte, quiere acabar con la vida del infante para desterrar sus dones, que representan todo lo contrario a lo que ella, como servidora del infierno, pretende instalar en la tierra. El concepto quevediano juega así con la idea de que la grandeza del infante es de tal magnitud que consigue poner de acuerdo al cielo y a la muerte.

<sup>7</sup> Quevedo, *Melpómene*, Al mismo señor infante; vv. 9–11. *Razón* equivale a ‘justo’.

Quevedo entre ellos? No es posible dirimir tampoco hasta qué punto los artificios panegíricos de los dos sonetos anteriores suponen un ataque contra Olivares y Felipe IV por haber condenado al ostracismo al infante don Carlos<sup>8</sup>. Nosotros nos limitamos a señalar aquí ciertas cuestiones filológicas que ofrecen dificultades semánticas y de interpretación.

En los sonetos destinados a Ambrosio Espínola (1569–1630) y a Fadrique de Toledo (1580–1640), encontramos los elementos marcados de hablantes y destinatarios en los tercetos finales (*y nos dejaste, hoy nos da*). Los pronombres personales, que aparecen en el verso 13 de ambos poemas, intensifican el dolor y encarecen a un tiempo la grandeza de los difuntos. Como en los consagrados al infante don Carlos, el problema radica en saber a quién se apela con ello: ¿a los habitantes de España entre los que nuevamente podría estar incluyéndose el propio poeta?

El terceto final del soneto para Ambrosio Espínola, —general genovés que ayudó a la corona española a financiar expediciones a América y a ampliar su hegemonía militar y comercial en Europa—, reafirma la virtud del personaje. Su *valor* lo expresa, paradójicamente, su *ausencia*, ya que nadie podrá desempeñar el oficio de soldado con su misma eficacia y destreza. Estas dotes son corroboradas también por el *dolor sin resistencia* que causa su fallecimiento:

En Flandes dijo tu valor tu ausencia  
en Italia tu muerte, y nos dejaste,  
Spínola, dolor sin resistencia<sup>9</sup>

Los hitos históricos que se condensan en este último terceto dan pie a pensar que Quevedo quizá construye un soneto que va más allá del mero encomio del soldado. Así, la expresión *dolor sin resistencia* podría hacerse eco de la pérdida de la fortaleza del Casal, que cayó

---

<sup>8</sup> Don Carlos nunca mostró mucho interés por la política y tampoco mantuvo buenas relaciones con Olivares, al que algunas fuentes implican incluso en las extrañas circunstancias de su muerte. De los vínculos que Quevedo pudo mantener con el infante, así como del misterio que rodeó a su muerte, da noticia JAURALDE POU, *Francisco de Quevedo (1580–1645)*, Madrid, Castalia 1999, pp. 41–42, 480, 505, 510, 516 y 628.

<sup>9</sup> Quevedo, *Melpómene*, Inscripción al marqués Ambrosio Espínola; vv. 12–14.

sin que las tropas españolas ejerciesen mucha oposición y durante cuya batalla perdió la vida el general genovés. Esta incapacidad del ejército español para oponer *resistencia* tras la *ausencia* de Espínola podría manifestar, además de la señalada excepcionalidad del soldado y del desamparo en que queda el ejército español tras su muerte, el desacuerdo de Quevedo con los designios políticos de Felipe IV, que decidió suspender las campañas militares de Espínola en Flandes por no poder sufragar los gastos. La decisión, lejos de acabar con el conflicto, provocó que permaneciese activo (con la progresiva pérdida de territorios españoles) hasta 1648, cuando el mismo Felipe IV firmó un pacto con las Provincias Unidas, antes de la Paz de Westfalia<sup>10</sup>.

Estas interpretaciones de carácter histórico parecen innegables si nos fijamos en otras obras de Quevedo<sup>11</sup>; no obstante, lo verdaderamente excepcional para nosotros es la manera en que caracteriza al general genovés. Repárese, por ejemplo, en la forma en la que los términos bélicos que hemos mencionado (*valor*, *resistencia*) se adecúan perfectamente al militar al que se rinde homenaje y al tono épico de la composición, o la gravedad que transmite la cadencia rítmica final: *y nos dejaste, / Spínola, dolor sin resistencia* (vv. 13–14)<sup>12</sup>.

Al igual que el soneto precedente, el terceto último del *Venerable túmulo de Fadrique de Toledo*, en el que se insertan los aspectos marcados de hablante y destinatario, hace que el elogio de la figura del capitán trascienda quizá al encomio de sus gestas y derive hacia una enigmática admonición moral:

---

<sup>10</sup> Agradezco a Sònia Boadas la información proporcionada sobre el asedio a la fortaleza del Casal y la sugerencia de que el soneto quizá se haga eco de ello. Adviértase también que *ausencia* y *resistencia* aparecen en posición de rima, lo que, junto a su evidente función rítmica, aporta a ambos términos destacados valores semánticos.

<sup>11</sup> En *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma*, la opinión de Quevedo coincide con lo insinuado en el soneto a Ambrosio Espínola al criticar «a quienes no escucharon las advertencias de Spínola en relación con Flandes, la dilación en la toma de decisiones, la lentitud en los envíos de dinero y suministros»; véase ALFONSO REY, *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, Castalia, Madrid 2005, III, p. LIV.

<sup>12</sup> Nótese la importancia rítmica que adquiere el nombre del fallecido, pero, sobre todo, lo que implica conceptualmente, puesto que esa alusión tan directa lo trae al recuerdo, aviva la pena y permite identificar al difunto.



Esto fue don Fadrique de Toledo.  
 Hoy nos da, desatado en sombra fría,  
 llanto a los ojos, y al discurso miedo.<sup>13</sup>

La dificultad para interpretar este soneto radica, como en versos anteriores, en los destinatarios del *nos* (v. 13), pero, especialmente, en la expresión *al discurso miedo*, que muestra otra vez la manera en la que Quevedo exprime los artificios retóricos de la tradición funeral. La lectura más ajustada a esta tradición nos llevaría a interpretar la elipsis del verso (y [nos da] *al discurso miedo*) como una tópica manifestación del poder omnímodo de la muerte o a ver detrás de estos términos un nuevo elogio de la figura de don Fadrique, que infunde temor por sus excepcionales cualidades como soldado. Jauralde Pou considera, en cambio, que Quevedo puede reproducir en esta expresión el miedo o la angustia que las resoluciones de Felipe IV y de Olivares suponen para su posición en la corte: «El escritor siente “miedo” por el cariz que van tomando las cosas, el mismo miedo que debería estar experimentando en círculos de la oposición interna, por lo que ese testigo poético cobra peculiar importancia»<sup>14</sup>. Opiniones semejantes sostienen Manuel Ángel Candelas y John H. Elliott: para el primero, las múltiples tachaduras de la versión autógrafa prueba las vacilaciones del poeta a la hora de escribirlo y su posible repulsa hacia el injusto trato que ambos gobernantes dieron a Fadrique de Toledo; mientras que para Elliott el poema refleja el deterioro de las relaciones entre el conde duque y Quevedo<sup>15</sup>.

Los dos últimos sonetos a los que nos vamos a referir (*Memoria fúnebre del mismo rey* [Enrique IV] y *Sepulcral relación en el monumento de Wolistán*) tienen en común el asunto del homicidio político y la distancia que impone la esfera de hablantes y destinatarios. En ellos, da la impresión de que Quevedo, al tratar

<sup>13</sup> Quevedo, *Melpómene*, Venerable túmulo de Fadrique de Toledo; vv. 12–14.

<sup>14</sup> En JAURALDE POU, *op. cit.*, p. 678.

<sup>15</sup> Sus conjeturas pueden leerse en MANUEL ÁNGEL CANDELAS, *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, Vigo 2007, p. 60, y JOHN H. ELLIOTT [et. al.], *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica, Barcelona 1982. Debo dar las gracias aquí a Sandra Valiñas Jar por las pesquisas y sugerencias formuladas para tratar de esclarecer el pasaje.

cuestiones que afectan a una nación extranjera, quiere alejarse de los avatares que expresa, comportándose, en la línea de parte de sus *Grandes Anales de quince días*, como un historiador honesto que nos presenta unos hechos tal y como se produjeron<sup>16</sup>.

En los tres destinados en *Melpómene* a Enrique IV (1553–1610) —cuyo asesinato a manos de Francisco Rebellac tuvo gran repercusión en la época<sup>17</sup>—, Quevedo lamenta las circunstancias que llevaron a su verdugo a contravenir las leyes naturales (el destino, *los hados*, la guerra contra alguna potencia europea o la *Fortuna*). Sin embargo, en el último terceto del soneto que nos concierne (*Memoria fúnebre del mismo rey*), la voz poética juzga los acontecimientos al expresar que ‘si Enrique IV hubiese continuado vivo —amenazando, por tanto, los dominios e intereses de la corona española—, España tal vez hubiese revivido su pasado guerrero, siendo la ira de sus ejército de tales proporciones, que hasta el propio infierno sentiría espanto’<sup>18</sup>:

Invidia del infierno fue, temiendo  
que la guerra y la caja y la trompeta,  
despertaran de España la memoria.<sup>19</sup>

Aunque sea en tercera persona, Quevedo parece abandonar su condición de historiador externo para condolerse por la extinta gloria militar española de los reinados de Carlos V o de Felipe II. Entendido

<sup>16</sup> Más detalles en CARMEN PERAITA, *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Reichenberg, Kassel, 1997, pp. 187–192.

<sup>17</sup> Lope de Vega, Góngora, Villamediana, Salas Barbadillo o Pedro Soto de Rojas también escribieron poemas dedicados a la trágica muerte del monarca francés. PABLO JAURALDE, *op. cit.*, p. 232 (n. 35), ofrece un corpus más completo de ellos.

<sup>18</sup> IGNACIO ARELLANO y VICTORIANO RONCERO, *op. cit.*, p. 112, anotan a propósito del soneto de *Clío* que comienza *Pequeños jornaleros de la tierra*: «En el siglo de Oro era una idea corriente que los franceses tenían poco esfuerzo para la guerra [...]. Quizá aquí Quevedo haga más grande o más patética y acusada la herida si al ardor bélico español se contraponen el francés y se explica aun menos el marasmo y la inacción a la que veía condenado a los españoles». La rivalidad española entre Francia y España por la supremacía europea late en otras obras del autor, como *España defendida* o *Visita y anatomía* y *Carta a Luis XIII*.

<sup>19</sup> Quevedo, *Melpómene*, Memoria fúnebre de Enrique IV; vv. 12–14. JOSE MANUEL BLECUA, *Obra poética completa*, I, 1969, p. 454, acepta la lectura del verso 13 que aparece en manuscrito 3797, f. 202 (*que el ruido ronco de la guerra inquieta*). Constatamos aquí el hecho, aunque no sea el lugar para debatirlo, porque no afecta sustancialmente a la interpretación del terceto ni del poema.

en este sentido, el soneto conecta mejor con el hilo argumental de la mayor parte de versos de *Melpómene*, en los que el poeta subraya en los difuntos que alaba valores heroicos y morales que se empiezan a desmoronar en su tiempo, idea fundamental en la musa y muy destacada en el resto de la producción quevediana <sup>20</sup>.

En el soneto *Sepulcral relación en el monumento de Wolistán*, González de Salas anota, entre otros aspectos, que *habla el mármol con Veimar, general de los suecos* <sup>21</sup>. En este caso, la  *fictio personae*, no expresa afectación ni cercanía, sino que se limita, como en los sonetos para Enrique IV, a presentar unos hechos con la distancia y el afán objetivo de una tercera persona. Solo en el último terceto se reviste de un tono moral y admonitorio (*tú*, v. 14) que recuerda al de sus sonetos morales:

Cayó deshecho en átomos sangrientos  
el duque de Frislant, por advertidas  
manos en su castigo y sus intentos.

No se ve el hombre, vense las heridas;  
del cuerpo muerto nacen escarmientos:  
tú los quieres crecer si los olvidas. <sup>22</sup>

Si añadimos las referencias históricas que Quevedo condensa en los versos anteriores, el primer terceto se podría parafrasear del siguiente modo: ‘advertido por sus hombres de confianza de que Wallenstein (*el duque de Frislant*) pretendía derrocarlo (*intentos*), Ferdinando II (*manos*) decidió asesinarlo (*castigo*) y acabar así con su creciente influencia dentro de los ejércitos alemanes’. En el segundo, parece que el autor considera probada la sospecha de que Wallenstein (1583–1634) planeaba asesinar a Ferdinando II de

---

<sup>20</sup> Para estos dos sonetos, que responden a la querencia panegírica que manifiesta Quevedo en *Melpómene*, léase lo apuntado por MERCEDES BLANCO, *L'építaphe baroque Dans l'oeuvre poétique de Gongora et Quevedo*, organisé par Benito Pelegrin, Université de Provence, Aix-en-Provence 1984, pp. 179–194, y JACOBO LLAMAS, “Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo”, *Cuadernos de Aleph*, 4, 2012, pp. 110–145.

<sup>21</sup> Se refiere a Bernardo de Sajonia–Weimar (1604–1639), militar y político bohemio que asumió el mando de los ejércitos de Gustavo Adolfo II tras su muerte en 1632.

<sup>22</sup> Quevedo, *Melpómene*, *Sepulcral relación en el monumento de Wolistán*; vv. 9–14.

Habsburgo (1578–1637) para intentar ocupar su lugar como emperador alemán (*nacen escarmientos*). El terceto concentra otras agudezas que van en esta misma línea de interpretación. Así, la palabra *heridas* puede dar lugar a una silepsis con la que tal vez se aluda a las ‘heridas físicas’ que causó en el cuerpo de Wallenstein la lanza que usó el emperador para matarlo, pero también a las ‘implicaciones morales’ que supone que un mercenario —acaudalado y amparado por sus ejércitos— urda una conspiración contra su emperador<sup>23</sup>. La paradoja *crecer si los olvidas* apunta la idea de que los escarmientos serán mayores si se olvida la lección que ofrece el intento de traición de Wallenstein a su propio señor<sup>24</sup>.

De este modo, tanto el soneto *Sepulcral relación en el monumento de Wolistán*, como el de Enrique IV, se alejan de la motivación panegírica de la musa tercera del *Parnaso Español* para reflexionar sobre una cuestión como la del regicidio, que preocupó a Quevedo en sus obras políticas y morales, y que tuvo gran repercusión política en su momento<sup>25</sup>. No obstante, tampoco resulta sencillo calibrar hasta qué punto la introducción del asunto en estos poemas responde a un desasosiego personal.

Con lo visto hasta aquí, resulta innegable que el esquema de hablantes y destinatarios de los sonetos estudiados posee unas singularidades semánticas, estructurales y estilísticas, que deben ser examinadas con detenimiento por el modo en el que Quevedo muestra de fondo cuestiones que afectaron a su vida y que constituyeron una preocupación permanente en su manera de entender la política y la historia de la España de su tiempo. Lo que se

---

<sup>23</sup> JAMES O CROSBY, *En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid 1967, p. 150, considera que «Quevedo juzga de manera muy parcial su figura [la de Wallenstein]»; para JAURALDE POU, *op. cit.*, p. 672, se ocultan «parcialmente otros hechos históricos». Sobre la interpretación que hace el poeta de los sucesos históricos que aborda en su obra, ALFONSO REY, *op. cit.*, p. XXV, postula: «Sus juicios suelen estar teñidos de parcialidad, que unas veces conduce a errores de apreciación y, otras, paradójicamente, a observaciones muy sagaces».

<sup>24</sup> El suceso generó mucha controversia a nivel político, ya que el conocimiento de los hechos podía incitar a otros súbditos a sublevarse contra su rey.

<sup>25</sup> Según CARLOS VAILLO, “Política y antipolítica en la poesía de Quevedo”, en «Rivista di filologia e letteratura ispaniche», n. 3, 2000, pp. 263–81, «Quevedo reclama el regicidio en obras como *Marco Bruto* o la *Caída para levantarse*». Este mismo asunto aparece dentro de la *Hora de todos*.

pretende mostrar con ello es cómo el análisis cuidadoso de los sonetos de *Melpómene* —de los que casi no se ha ocupado la crítica por considerarlos de escaso valor estilístico y filológico— permite que, por un lado, nos acerquemos al taller del poeta, al modo en que se enfrenta a la tradición y a la manera en que la adapta a sus propias claves compositivas y creativas, y, por otro, nos aproxima a algunas de sus convicciones políticas o morales que, no por conocidas, deja de ser interesante seguir contrastando o volver a corroborar.

A pesar de la clara intención panegírico conceptista de la musa III del *Parnaso Español* y de que el autor utilizó otros lugares de su obra para manifestar de forma mucho más rotunda sus ideas, cabe la posibilidad de que Quevedo quizás ocultase en sus sonetos funerales y heroicos más alusiones políticas de las que se había creído hasta ahora <sup>26</sup>. En ese supuesto deberíamos empezar por cuestionarnos qué aspectos de su *inventio*, *dispositio* o estilo escapan a los parámetros fijados por la tradición de la poesía funeral y cuáles —más allá de la recurrencia temática entre algunos versos de los versos de la musa y sus escritos de carácter histórico y político— pueden filtrar la voz propia del poeta.

---

<sup>26</sup> IGNACIO ARELLANO, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Iberoamerica, Madrid 2003, p. 120, señala que «al parecer, la seriedad y el despliegue argumentativo que exige Quevedo cuando se ocupa de los temas políticos hallan mejor campo de cultivo en la prosa que en sus poemas satírico burlescos, donde predomina la intención estética de agudeza». A este respecto puede verse RONCERO LÓPEZ, Victoriano: “Poesía histórica y política en Quevedo”, *op. cit.*, n. 3, 2000, pp. 249–62.

«Mire usted, señor letrado, / un ciego verá este robo»:  
problema bibliográfico y conflicto ideológico en las  
*Obras varias* de Jerónimo de Cáncer <sup>1</sup>

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Universidad Complutense de  
Madrid-Instituto del Teatro de Madrid

Para mediados de siglo XVII el panorama del teatro impreso en la Península estaba en pleno apogeo, a punto de entrar en su madurez definitiva en lo que respecta al desarrollo de los distintos tipos de libros de teatro del momento. Las colecciones de comedias adocenadas eran ya un auténtico modelo a seguir, como lo demuestran las *Comedias de diferentes autores* o las *Doce comedias las más grandiosas... lisboetas*. Además, a partir de la década de 1640 se produjo lo que hoy podríamos llamar —de manera anacrónica— un *boom* editorial en la publicación de libros de teatro breve que se unió a los impresos que ya corrían con comedias y entremeses en sueltas.

Espoleado, sin duda, por el modelo de las comedias sueltas, las partes de comedias y colecciones como la de Quiñones de Benavente, el panorama editorial de la época fue viendo aumentar progresivamente

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca dentro de nuestra tesis doctoral, beneficiaria de una beca predoctoral del Ministerio de Educación (Ref. FPU AP2009-0295), que con el título *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* está inscrita en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de los Dres. D. Javier Huerta Calvo y D. Abraham Madroñal Durán.

el número de ediciones colectáneas con unidad autorial en las que aparecían —de manera exclusiva o no— piezas dramáticas.

En este contexto parece lógico que cuando en 1651 Diego Díaz de la Carrera se plantea llevar a cabo una edición de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer, ingenio bien conocido por entonces gracias a su teatro disparatado y su poesía jocosa, decida incluir en el volumen, eminentemente lírico, tres piezas teatrales: la comedia burlesca *La muerte de Valdovinos*, el entremés *El pleito de Garapiña* y la *Loa que representó Antonio de Prado*. Ahora bien, los problemas textuales y autoriales de esas piececillas —debidos, en gran medida, a la complicada historia editorial que se esconde detrás de las *Obras varias* de 1651— aún hoy guardan secretos por descubrir.

A poco que abramos bien los ojos nos daremos cuenta de que en 1651 ve la luz no una sola edición de los poemas del ingenio aragonés sino tres <sup>2</sup>, todas ellas con el mismo pie de imprenta: «CON PRIVILEGIO. En Madrid, por Diego Díaz de la Carrera. Año de M. DC. LI. Véndese en casa de Pedro Coello». Según se puede deducir de un coitejo directo de los volúmenes hoy conservados, las tres son claramente diferentes en su disposición material: entre ellas hay variantes en sus respectivas paginaciones y foliaciones, la portada de cada una de ellas es similar —pero no igual— y finalmente en ellas se recogen de manera constante las poesías de Jerónimo de Cáncer pero se les añaden, de manera irregular, las antedichas obras teatrales.

Las tres ediciones han sido analizadas y clasificadas por Rus Solera López en la introducción a la edición moderna de las *Obras varias* de Cáncer <sup>3</sup>. A partir de las descripciones analíticas de la estudiosa zaragozana, estas quedarían así identificadas:

---

<sup>2</sup> CAYETANO ALBERTO DE LA BARRERA (*Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid 1860, pp. 62–64) es el primero que señaló la existencia de dos —o tres— ediciones diferentes hechas en 1651, una con el entremés y la loa finales y otra sin ellos. También ANTONI PALAU Y DULCET (*Manual del librero hispanoamericano*, vol. 3, Librería Palau, Barcelona 1948–1977<sup>2</sup>, n. 41858), por su parte, describe el ejemplar que contiene el entremés y la loa aunque considerándolo «segunda tirada» de la misma edición.

<sup>3</sup> RUS SOLERA LÓPEZ, “Jerónimo de Cáncer, tan celebrado en España” en *Obras Varias*, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza 2005, pp. VII–CXCVIII.

*A – Obras varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651. 4º.– a<sup>6</sup>, A<sup>4</sup>, B–P<sup>8</sup>, Q<sup>2</sup>, A–D<sup>4</sup>. – [6], 120, [16] ff.– L. red. y curs.– 36 pliegos. Es la edición más completa en lo que se refiere a las piezas teatrales; contiene la comedia burlesca *La muerte de Valdovinos*, el entremés *El pleito de Garapiña* y la *Loa que representó Antonio de Prado*.

*B – Obras varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651. 4º.– a<sup>6</sup>, A<sup>4</sup>, B–R<sup>8</sup>. – [4], 134 [i.e. 132] ff.– L. red. y curs.– 34 pliegos y medio. Contiene solamente *La muerte de Valdovinos*. Esta edición tiene, a su vez, dos emisiones: una en la que el romance inicial aparece dedicado «AL | EXCELENTISSIMO | SEÑOR CONDE DE | NIEBLA» y otra en la que se explicita que dicho romance se le encomendó «AL | EXCELENTISSIMO | SEÑOR CONDE DE NIEBLA | PIDIENDOLE VN | VESTIDO.»

*C – Obras varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651. 4º.– a<sup>6</sup>, A–M<sup>8</sup>, N<sup>2</sup>. – [6], 98 ff.– L. red. y curs.– 26 pliegos. Contiene solamente *La muerte de Valdovinos*.

A la hora de analizar pormenorizadamente las ediciones, Solera considera que existió por parte de Cáncer una labor de supervisión y asegura que, «presumiblemente, él mismo preparó las ediciones de 1651 y corrigió las pruebas [...] aunque, en la práctica, los autores no siempre se preocupaban por el resultado salido de las prensas, como quizá sucedió con la primera edición de las *Obras varias*, la denominada A.»<sup>4</sup> Apunta también Solera que «quizá la urgencia del autor en editar una selección de su obra justifica la elaboración de una primera edición (A)»<sup>5</sup>, aunque más tarde, para su labor, no duda en indicar que la «base para la presente edición es el ejemplar B de *Obras varias*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R/5731 [...]: se trata, posiblemente, del ejemplar que se ajusta en mayor medida a la voluntad del autor.»<sup>6</sup>

En lo que respecta al contenido del libro, las *Obras varias* de Cáncer recogen un total de noventa y una composiciones poéticas, mante-

---

<sup>4</sup> Ivi, p. XXXIII.

<sup>5</sup> Ivi, p. CXCVI.

<sup>6</sup> Ivi, p. CXCVL.



nidas por igual en las tres ediciones hoy conservadas, un vejamen que leyó el poeta aragonés en la Academia Castellana y la comedia burlesca *La muerte de Valdovinos*, a la que se le unen, en la edición *A*, el entremés y la loa antedichos. Sin embargo, ni el entremés ni la loa parece que salieran de la pluma del aragonés <sup>7</sup>. *El pleito de la Garapiña* es con toda seguridad hijo del ingenio de Agustín Moreto —y no de Jerónimo de Cáncer, con quien colaboró muy a menudo en la escritura de comedias— pues aparece en otros testimonios atribuido al madrileño bajo el título *La burla de Pantoja y el doctor* <sup>8</sup>, mientras que la *Loa que representó Antonio de Prado* había aparecido ya anteriormente publicada a nombre de Quiñones de Benavente en la primera edición de la *Jocoseria* (Madrid, Domingo García, 1645) y se mantiene en las demás reediciones tempranas (Valladolid, Juan Antolín de Lago, 1653 y Barcelona, Francisco Cays 1654) de la colección de textos compilada por Manuel Antonio de Vargas, amigo del ingenio toledano y buen conocedor de su obra dramática.

Resulta, entonces, que ninguno de los dos textos breves que se conservan en la edición *A* de las *Obras varias* pertenece a Cáncer. Teniendo él mismo suficientes piezas breves para cumplir con la demanda del impreso <sup>9</sup>, es sorprendente que, si el autor tuvo acceso a los textos para su revisión antes de ver la luz compuestos en letras de molde, hubiera dejado que se pasasen entre las páginas del libro dos obras espurias. Sin embargo, apuntando en la misma dirección que Rus Solera algunos años antes que ella, el Seminario de Estudios Teatrales da primacía también a la versión de *A* de las *Obras varias* de Cáncer al tomarla como base para su edición de *La muerte de Valdovinos* «por considerarla anterior en el tiempo a la denominada

---

<sup>7</sup> Rus Solera apunta que ante la desaparición de *El pleito de Garapiña* del volumen, aunque considerada en ocasiones fruto de la censura —razón por la que se explica su falta en las ediciones *B* y *C*—, «no hay constancia de que fuera objeto de censura inquisitorial ni que fuera suprimida del resto de las ediciones por esta causa», *Ivi*, p. CLXI.

<sup>8</sup> Cfr. MARÍA-LUISA LOBATO, «Transmisión del teatro breve de Moreto y deslinde de atribuciones» en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, t. I, Reichenberger, Kassel 2003, pp. 63–99.

<sup>9</sup> Para PIETRO TARAVACCI, aunque no exenta de atribuciones espurias, su producción «comprende: 1) tres loas; 2) siete bailes, incluyendo los entremesados; 3) once jácaras; 4) treinta y ocho entremeses» («Cáncer» en JAVIER HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana–Vervuert, Madrid–Frankfurt 2008, p. 316).

M2 [la que Rus Solera denomina *B*], pese a que ambas presentan la misma fecha de impresión.»<sup>10</sup>

Sea como fuere, lo cierto es que si la comedia fue objeto de expurgo, no es hasta los *Index librorum prohibitorum et expurgandorum* de 1707, 1747 y 1790 (que remite, a su vez, a un «*Edicto* de marzo de 1756») que tenemos noticia de la actuación del censor sobre los textos de Jerónimo de Cáncer, pues ni siquiera en la aprobación (de Agustín de Castro) y en la licencia del volumen (de Pedro Calderón de la Barca) o el prólogo al lector (de Juan de Zabaleta) se dejan entrever en modo alguno los reparos morales —antes al contrario, se le alaba su estilo e ingenio de manera unánime— que asaltan a cada paso al teatro del zaragozano a partir del siglo XVIII<sup>11</sup>. Ninguna referencia al caso tenemos antes de esas fechas de que algún tipo de censura de carácter religioso hubiera sufrido la comedia y, sin embargo, del paso del manuscrito a las versiones impresas (e incluso entre estas) son considerables las diferencias que se encuentran. Sea, pues, de manera oficial o de manera oficiosa, si hubo algún tipo de coacción para que Cáncer cambiase el texto de *La muerte de Valdovinos* esta hubo de inducir a nuestro ingenio a adaptar el texto a su manera de concebir el arte dramático haciendo una refundición de esa primera comedia, quizá escrita a tres manos<sup>12</sup>, y limpiando algunos de los versos más atrevidos. Si es otra voz la que obliga a domeñarse en este caso a la de Cáncer, ninguna prueba de ello tenemos hoy.

Con todo, a la vista de los cambios sufridos por la comedia en su paso de la versión manuscrita (contenida en el Ms. FG 3788 de la Biblioteca Nacional de Lisboa) a las versiones impresas parece claro que el texto del manuscrito, sea de uno o de tres ingenios, antes de ser publicado en *A* hubo de sufrir una primera depuración que pasa nada menos que por la reescritura del tercer acto entero y que tiende a sua-

---

<sup>10</sup> SEMINARIO DE ESTUDIOS TEATRALES (SET), “La comedia burlesca del siglo XVII: *La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer (edición y estudio)”, «Cuadernos para investigación en literatura hispánica», n. 25, 2000, p. 112.

<sup>11</sup> Dado el límite de extensión de estas páginas, remitimos al lector interesado al resumen que hace Solera de las consideraciones de la crítica a propósito de la actuación inquisitorial en el caso del teatro de Jerónimo de Cáncer. V. RUS SOLERA LÓPEZ, *op. cit.*, pp. CLIX–CLXVIII.

<sup>12</sup> V. ABRAHAM MADROÑAL DURÁN, “*La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración”, leído en el I Coloquio Internacional *La escritura en colaboración en el teatro áureo* (Universidad de Milán, 29–31 de octubre de 2008).

vizar los chistes de temática religiosa o escatológica. Más aún ocurre en *B* y en *C*, que eliminan de manera muy clara las burlas más heterodoxas de la comedia, aunque mantiene algunos de los versos originales olvidados por *A*. Parece lógico pensar, pues, que tanto la rama de *A* como la de *B-C* parten de una misma versión textual y, mientras *A* mantiene tal cual la primera revisión del texto, *B-C* ofrece al lector la última versión firmada por Cáncer, hecha con una primera revisión a la vista —en su versión impresa o no—, como parecen demostrarlo las frecuentes coincidencias entre *A* y *B* ausentes en el manuscrito, entre ellas nada menos que todo el tercer acto de la pieza.

En consecuencia, probablemente sean las versiones impresas las que estén ofreciéndonos la última revisión de Cáncer, considerando que es a él a quien se le concede la Licencia del Ordinario «para imprimir este libro de varias poesías, como más largamente consta de su original.»<sup>13</sup> Sin embargo, desde un punto de vista bibliográfico, la edición *A* presenta unas particularidades que no pueden ser pasadas por alto. Rus Solera ya apuntaba que los ejemplares localizados:

parece[n] completarse con el añadido final de lo que parece una suelta con la comedia de Cáncer *La muerte de Baldovinos* [sic] (Cuadernillos A<sup>4</sup>-D1), en cuyo título se indica la autoría de este autor; el entremés *El pleito de Garapiña* (D2) y la *Loa que representó Antonio de Prado* (D3-4), que aparecen anónimas, pero formando una unidad, como indican la continuidad de los cuadernillos y los reclamos.<sup>14</sup>

Aceptar esa apreciación supone, a pesar de que ella no lo afirme expresamente, la necesidad de separar la edición *A* de las piezas poéticas de una edición *A'*, que es la que contiene exclusivamente las piezas teatrales. Debemos considerar, en consecuencia, que aunque hayan llegado a nosotros encuadernados en un único volumen (tal y como se puede ver hoy en los dos ejemplares completos conocidos: Biblioteca Nacional R/200238 y biblioteca central de la Universidad de Granada A-40-202), cabe la posibilidad de que el momento de impresión o la concepción editorial de cada uno de ellos fuera diferente. La edición de las obras teatrales presenta todas las características de las comedias

<sup>13</sup> *Obras varias*, f. a3r.

<sup>14</sup> RUS SOLERA LÓPEZ, *op. cit.*, pp. CLII-CLIII.

sueltas (o desglosables): se repite la autoría del texto —a pesar de que la comedia se supone parte de un libro de autoría unitaria— en una portadilla al uso de este tipo de impresos y se reparten los textos de manera casi milimétrica a lo largo de los cuatro cuadernillos (cada uno de ellos formado por un solo pliego) de que se compone. Aún más obvias son otras diferencias materiales que evidencian la autonomía de ambos impresos, el poemario y las piezas dramáticas: el grado de letra redonda utilizado para la composición de la comedia es menor que el que aparece en los poemas, la fundición de letra cursiva con que se componen las acotaciones es distinta también (en tamaño y estilo) del utilizado en los textos precedentes, la disposición del texto (a doble columna para las piezas dramáticas) contrasta con la disposición (a una sola columna) de las poesías, faltan los adornos tipográficos presentes en el resto del volumen, ecc. Hasta tal punto llegan las diferencias que la disparidad en el formato nos deja sin objeto interno de comparación entre una y otra partes. Resulta muy revelador, aun así, que en la edición *A* las piezas dramáticas tengan —a diferencia de lo que ocurre en las otras dos ediciones de 1651— una nueva foliación y nuevos reclamos en los cuatro cuadernillos (A-D) en los que se componen de manera independiente la comedia y las piezas breves y más aún que falten los titulillos de obra, que sí aparecen en *B* y *C* desde que se inicia el «Romance al duque de Niebla» hasta que acaba *La muerte de Valdovinos*.

Se puede pensar, en consecuencia, que si *A* es una edición planificada en su totalidad tal y como hoy ha llegado a nuestras manos, lo es en el mismo sentido que las partes de comedias que se preparaban con la intención de ser desglosadas y vendidas de manera independiente. En esa dirección está apuntando la disposición de las composiciones poéticas, que parece corresponderse en todo con la que encontramos también en la edición *B* hasta llegar a lograr una identificación casi exacta con aquella. Tanto los preliminares como los poemas, entre los que se incluye el vejamen de la academia, aparecen ocupando los primeros ciento veinte folios y solo se distancian ambas ediciones en los últimos cuadernillos, donde se recogen las piezas teatrales. En ambos casos se reflejan, además, iguales errores y características de edición en los que no podemos entrar aquí con detalle. Tales indicios están reflejando una estrecha dependencia entre las ediciones *A* y *B*. Ahora

bien, aunque todos los estudiosos de Cáncer consideran la edición *A* como la primera realizada por Diego Díaz de la Carrera en Madrid, en 1651, el cotejo directo entre *A* y *B* desaconseja esta consideración.

La composición del poemario que ocupa la mayor parte de las *Obras* de Cáncer, a pesar de las similitudes que se aprecian en la disposición del texto, se diferencia en la edición *A* (no en *B-C*) de los libros anteriores de nuestro tipógrafo por algunos detalles que hasta este momento venían siendo seña del impresor. Díaz de la Carrera <sup>15</sup> era ya responsable, cuando le llega el manuscrito de Cáncer, de la composición en letras de molde de numerosas ediciones de textos literarios, todas ellas compuestas con un estilo muy similar al utilizado en el poemario del ingenio aragonés, con frecuentes adornos como los que en las *Obras varias* conforman la viñeta con que se decora la portada. Sin embargo, la edición *A* presenta unos florones y unos tacos xilográficos para las capitales de diseño diferente a los que se utilizan en *B-C*.

Además, en la edición *A* aparecen dos tipografías cursivas distintas. La primera de ellas da la sensación a primera vista de ser la misma en los impresos *A* y *B-C*, pues ambas pertenecen a la misma familia de matrices <sup>16</sup>, pero en un segundo vistazo se pueden descubrir algunos tipos presentes en las ediciones *B* y *C* pero totalmente ausentes en *A*: así la *B* cursiva mayúscula con el remate superior adornado y la *T* cursiva mayúscula con el brazo ondulado. Igualmente reveladora es la presencia en el impreso *A* de una segunda tipografía cursiva de la que carecen por completo *B* y *C*, la *Gros texte italique* <sup>17</sup>, con sus características letras mayúsculas. El hallazgo se vuelve aún más significativo si ampliamos el espectro de comparación y cotejamos la edición *A* con otros libros impresos por Díaz de la Carrera en torno a 1651 en los que el uso de las cursivas coincide plenamente con las dos últimas edicio-

---

<sup>15</sup> Para una visión general de la labor impresora de Diego Díaz de la Carrera, en Segovia y en Madrid, v. las semblanzas que de él hacen FERMÍN DE LOS REYES GÓMEZ, (*La imprenta en Segovia (1472-1900)*, vol. I, Arco Libros, Madrid 1997, pp. 57-62) y JUAN DELGADO CASADO (*Diccionario de impresores españoles (siglos XVI-XVII)*, vol. I, Arco Libros, Madrid 1996, pp.184-186).

<sup>16</sup> Esta letrería cursiva es similar a la que DON W. CRUICKSHANK ("Towards an Atlas of italic types used in Spain, 1528-1700", en «Bulletin of Spanish Studies», 2004, n. LXXXI, pp. 973-1010) identifica como *Italique St Agustin dernière* (n. 14).

<sup>17</sup> *Ivi*, n. 9

nes (y no con *A*). Igualmente la cursiva Mediana itálique<sup>18</sup> utilizada en la dedicatoria de don Juan de Zabaleta «A quien leyere» de las ediciones *B* y *C*, con su característica *Q* mayúscula, desaparece en *A* en favor de una fundición de la familia de la Mediana cursive pendante<sup>19</sup>.

Si no estamos equivocados en nuestros razonamientos, tantas diferencias nos obligan a afirmar que la edición *A*, que hasta ahora se venía creyendo la *princeps*, no pudo salir del taller de imprenta de Díaz de la Carrera. En consecuencia, si no nos encontramos ante una edición impresa por contrato en dos talleres tipográficos independientes (situación que parece improbable dadas las diferencias de materiales entre una edición y otra unida a la mención únicamente de Diego Díaz de la Carrera como responsable del libro), deberíamos considerar la edición *A* como una contrahecha, con un pie de imprenta falso, compuesta a partir de un ejemplar de la edición *B*<sup>20</sup> —que quedaría, pues, como edición *princeps*— que tanta difusión debió de tener en sus momentos, a juzgar por el elevado número de ejemplares que hoy conservamos y por ser precisamente uno de estos ejemplares el que fue tomado en consideración para su expurgo en los índices inquisitoriales del siglo XVIII (en detrimento de las ediciones *A* y *C*)<sup>21</sup>. La primacía de la edición *B* frente a *C*, por su parte, es clara si atendemos a la prácticas habituales de los impresores «en cuanto al formato, [pues] son muchos los casos en que la aparición de sucesivas ediciones conlleva una reducción del mismo, con la correspondiente reducción del cuerpo tipográfico usado y por lo tanto el empleo de menos pliegos de papel por ejemplar, lo que se traduce en un abaratamiento del mismo.»<sup>22</sup> En el caso de las *Obras varias* se ha optado, antes que por una reducción

---

<sup>18</sup> Ivi., n. 17.

<sup>19</sup> Ivi., n. 21.

<sup>20</sup> La edición *A* sigue en todo, si aceptamos las premisas explicadas en estas páginas, las características que plantea Jaime Moll (*Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2011, pp. 53–58) como inherentes a las ediciones contrahechas.

<sup>21</sup> Sobre la inclusión de las *Obras varias* de Cáncer a través de un ejemplar de esta edición no parece haber dudas si tenemos en cuenta la foliación que se da, no solo para las composiciones poéticas expurgadas, sino también para el pasaje suprimido de *La muerte de Valdovinos* en el *Index librorum prohibitorum et expurgandorum* (Matriti, Typographia Musicae, 1707) y en el *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index* (Matriti, Calographia Emmanuelis Fernández, 1747).

<sup>22</sup> JAIME MOLL, *op. cit.*, p. 95.

del grado de letra, por una disposición más compacta, a doble columna, de la que carecía la primera edición.

Volviendo, en fin, nuestra vista a los aspectos literarios, en concordancia con los resultados del análisis bibliográfico, no queda más remedio que concluir que *La muerte de Valdovinos* que aparece en *A* no pudo ser una reelaboración fiel a la voluntad de Cáncer, máxime si tenemos en cuenta las otras versiones impresas y manuscrita del texto<sup>23</sup>. De la misma manera que Hannah Bergman considera que el vejamen de Alfonso de Batres que se contiene en el manuscrito FG 3788 «representa la versión original, juzgada inadecuada y por ello rehecha enteramente por otra mano»<sup>24</sup> cuando se copia en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, también la comedia del ingenio zaragozano hubo de enmendarse para pasar a las prensas años más tarde de ser escrita. De no ser así, si Cáncer es responsable de la última revisión del texto (impresa en *B*), resulta muy difícil explicar por qué unos pocos meses antes se imprime otra versión distinta salida de su misma pluma, más osada que la definitiva, que habrá de enmendarse después por mor de una censura externa que no ha dejado rastro alguno.

Pero baste lo expuesto por ahora. Más datos y más pruebas son necesarios para aceptar o refutar la hipótesis aquí planteada y no es este el lugar de ser prolijos. Dejemos, por el momento, el caso en manos de otros expertos con la petición —en palabras de Guijarro, uno de los personajes de *El pleito de Garapiña* atribuido a Cáncer— de que me ayuden ustedes, señores letrados, a determinar si un ciego podrá ver este robo editorial.

---

<sup>23</sup> Debe tenerse en cuenta, además, que el texto de la copia manuscrita de la Biblioteca Nacional de Lisboa está más próximo al arquetipo, como parece demostrarlo su tono irreverente y anticlerical, pero no es en ningún caso la versión definitiva de Jerónimo de Cáncer, tal y como quedará fijada más tarde en la versión impresa de sus *Obras varias* (*B*). No conviene olvidar, además, que la de Lisboa es una copia —quizá apógrafo— de varias piezas relacionadas con los festejos del Carnaval de 1638 y que el copista probablemente no tuviera una relación directa con los poetas que participaron en el certamen una vez este hubo concluido. V. con mayor detenimiento las «Características del manuscrito» en HANNAH BERGMAN, “El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos (ms. inédito) y el certamen poético de 1638”, en «Boletín de la Real Academia Española», n. 55, 1975, pp. 551–610.

<sup>24</sup> Ivi, p.565.

## El compromiso político de Bances Candamo a través de su preceptiva y obra dramática <sup>1</sup>

Gastón Gilabert, Universitat de Barcelona

### 1.1. Compromiso frente a los detractores de las comedias

Como es sabido, la historiografía literaria establece fechas para cerrar épocas y categorías estéticas atendiendo a razones prácticas. En este sentido, el fin del teatro barroco se acostumbra a cifrar en el 1681, año de la muerte de Calderón de la Barca. Según parece, la desaparición de este gigante de la literatura, daría inicio a una nueva sensibilidad de corte ilustrada. Teniendo presente que toda categorización historiográfica es más o menos arbitraria, pero arbitraria al fin y al cabo, en el caso del fin del teatro clásico yo no pondría una fecha de defunción como quien levanta acta tomando el pulso a un cadáver, sino que hablaría más bien de una serie de golpes mortales, todos ellos conducentes al cambio de estética. Esto permitiría la posibilidad de que en otros tiempos pudiera verse, como se ve, la pervivencia de una modalidad clásica o la revitalización de una estética moribunda y hacer menos científico lo que no lo es *per se*. En efecto, uno de esos golpes mortales sería el acaecido en 1681 con la desaparición de Calderón pero no es ni el único golpe ni, a mi parecer, el que se lleva la palma en el devenir histórico; mucho más intenso y determinante es el año

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos del Grupo de Investigación Consolidado “Aula Música Poética” (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya.



1689, esencialmente por dos estocadas significativas: por una parte, la prohibición de espectáculos palaciegos y públicos como señal de luto tras la muerte de la reina María Luisa de Orleáns durante un período cuyo fin estaba previsto para las nuevas nupcias de Carlos II, pero que se acabó prolongando por la repentina muerte del papa Inocencio XI hasta otoño.

Por lo tanto tenemos más de medio año en el que se corta de raíz ese espectáculo teatral que formaba parte inseparable de la vida de las personas del siglo XVII. Con la escena española agonizante, viene la segunda estocada del mismo año con la publicación del *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo* del padre Ignacio Camargo, que arremete contra los espectáculos por inmorales y exige el cierre de los teatros públicos españoles para siempre. Esta publicación toma el testigo de la célebre controversia sobre la licitud del teatro para echar más leña al fuego diciendo que los corrales de comedias son fuente de vicios contra la moral cristiana y que en los escenarios es donde «tiene puesta el Demonio su Cáthedra de la pestilencia.» El teatro, que desde Aristóteles y Horacio había arrastrado una importante función pedagógica —el *docere*—, podía causar estragos en una población con grandes tasas de analfabetismo, si lo que se enseñaba era, no modelos de conducta encomiables sino, como dice el padre Camargo en su *Discurso*, un abanico de escenas con amores profanos, adúlteros y hasta incestuosos. Se queja el jesuita <sup>2</sup> de cómo el público de los corrales celebra y aplaude cuando las virtudes cristianas son vituperadas, estableciendo una pauta del mundo al revés según la cual la modestia y recato de una doncella se muestra como «rústico encogimiento» y en cambio «se celebra la liviandad como discreta y cortesana bizarría.» Sigue Camargo diciendo que en los corrales la fidelidad de la mujer al matrimonio se llama «obstinación y dureza» y si la casada corresponde al amor adúltero, se pinta como «fina y forçosa pensión del agradecimiento.. En fin, habla del XVII como un siglo miserable a causa de los corrales, que para el jesuita son la «pública Vniversidad de los vicios» y delimita responsabilidades, en un tono mucho más severo, sentenciando que todos aquellos que cooperaren a la cele-

---

<sup>2</sup> FRANCISCO BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de D. W. MOIR, Tamesis Books, London 1970, pp. LVII–LXI.

bración de una representación teatral incurrirán en pecado mortal, metiendo en el injurioso saco a los espectadores e incluso a los príncipes, que pecan mortalmente al autorizan o fomentan a los comediantes. ¿La única solución? Que se cierren definitivamente los teatros, afirma el jesuita, precisamente lo mismo que había dicho otra cabeza visible de la controversia sobre la licitud del teatro, Navarro Castellanos, en sus *Discursos políticos y morales* con esta serie de exclamaciones: «¡O Prelados! ¡O Príncipes! ¡O Reyes! Tapad vuestras orejas al encanto de los lisonjeros. (...) Derribad en España los teatros. Limpiadla desta venenosa peste».<sup>3</sup>

Estas graves acusaciones y responsabilidades dolieron especialmente a la cabeza visible del teatro en España que era entonces el dramaturgo oficial del rey Carlos II, el asturiano Francisco Bances Candamo, único en tener este cargo instituido por Real Decreto durante dicho reinado. El padre Camargo estaba atacando directamente el modo de vida de Bances y cuestionando su cargo ante el rey con tantas y tan poco favorables opiniones del teatro en aquel tiempo. Por eso, como respuesta, el asturiano escribe el *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, tratado que representa la última preceptiva teatral de la Edad de Oro y que conocerá tres versiones en cinco años: de 1689 a 1694.

Este dramaturgo del rey tiene la estrategia de desmontar todos los fundamentos y autoridades que contra las comedias ha reunido el padre Camargo y se va a dedicar en su *Theatro de los theatros* a demostrar que el jesuita o bien no ha leído las obras que cita o bien que las ha leído mal, puesto que Bances también conoce la doctrina de la iglesia por haber recibido el grado de doctor en sacros cánones en la Universidad de Sevilla, antes de ser dramaturgo. Por ejemplo, el asturiano asegura que la primera tragedia del mundo es *El libro de Job* del Antiguo Testamento, y meterse con los autores de comedias es meterse con el primer autor, que es Dios. Invoca también a Santo Tomás de Aquino y su ideal de entretenimiento inocuo y moderado, necesario para todos los hombres, juzgando la representación teatral como un acto "indiferente" que puede conducir al bien o al mal según se emplee. También Bances critica que un jesuita como el padre Camargo se

---

<sup>3</sup> Ivi, p. xcvi.

autoerija como autoridad en teatro cuando por su estatus de religioso ni siquiera puede entrar en los corrales, por lo que, si no ha pecado mortalmente, toda la información que tiene es de segunda mano.

En definitiva, Bances demuestra un compromiso político para con las comedias, enfrentándose a los detractores de las mismas, y componiendo un tratado con una serie de propuestas de reforma para poder salvarlas y poner punto y final a las controversias, ya que, como él mismo reconoce:

necessitan de alguna reforma que las ponga ajustadas de todo punto a las reglas con que se permiten y que no por leues reparos se quite al Pueblo vna de las más vtiles e inculpables diuersiones que hasta oi conoció el mundo.

## 1.2. Compromiso por revelar la verdad sin herir

El compromiso político de Bances no se reduce, ni mucho menos, a ese carácter contestatario que hemos visto que inspiró su tratado sino que el punto clave es aquello por lo que Duncan W. Moir asegura que «es el único documento en el que un dramaturgo europeo del siglo XVII confiesa abiertamente que escribe obras palaciegas con intención política.»<sup>4</sup> Dentro de la tradición de la educación de príncipes, el dramaturgo del rey se impone la siguiente obligación<sup>5</sup>:

Yo, pues, que he cursado diez años esta profesión y que me hallo ellegido de su Magestad por su Real decreto para escriuir vnicamente sus festejos, y con renta asignada por ello, he juzgado tocarme por muchos títulos estudiar *ex profeso* quanto pudiese conducir a hacer arte áulica y pollítica la de festejar a tan gran Rei, cuios oídos se me entregan aquellas tres horas, siendo ésta vna de las maiores confianzas que se pueden hacer de vna doctrina.

Y en el mismo momento que realiza esta disertación, menciona el peligro más grande contra el que se enfrenta: los privados del monarca, aquellos ministros, validos y círculo reducido que, con sus medios de presión, intentan influir en la política del Estado, aislando al monarca de toda aquella realidad que diste de sus objetivos o que pueda

---

<sup>4</sup> Ivi, p. xcv.

<sup>5</sup> Ivi, p. 56.

poner en cuestión a los mismos cortesanos y sus estrategias. Así, una de las pocas oportunidades para transmitir información al rey sin que esté previamente tamizada por esos intermediarios, es ese lapso de tres horas en que sobre el tablado el monarca tiene puestos todos sus sentidos, especialmente el del oído,

Porque (como dice Antonio Pérez) este sentido es gran priuado de los Príncipes, pero mortal enemigo de sus priuados; y así todos procuran luego ganarle al juicio esta puerta del socorro y aun (si pueden) la ponen fortísimas cerraduras y candados, llenándola de guardas para esconderlos de la verdad.

Este es un objetivo ambicioso que, según parece, provocó la caída del dramaturgo, después de insertar en sus obras verdades incómodas aunque disfrazadas con los más finos conceptos poéticos. Es el llamado “decir sin decir” por el que, a través de personajes pintorescos, en cortes extranjeras y tiempos remotos, puede tratar los temas más peliagudos —como, por ejemplo, la espinosa cuestión de la sucesión de Carlos II—<sup>6</sup>.

Son las Commedias de los Reies vnas historias viuas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las aduertencias, y no el Ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción, que da más aplauso al que la sufre que al que la dice. Combieni a los Príncipes oír los sucesos passados más que a otros hombres, por que hallan en ellos la verdad que nadie se atreue a decirles.

A propósito de esta militancia por la verdad, y para ejemplificarla, cuenta Bances en su tratado una anécdota singular: un valido del Emperador Commodo «tenía tan cerradas las puertas a los oídos del Príncipe que sólo en vna Commedia pudo vn celoso Vasallo aduertirle la traición que le preuenía contra la corona y la vida», pero aunque el vasallo tomó esta cautela, allí estaba también el valido del Emperador, que no tardó en ordenar su muerte, consumada poco después. Ese era el riesgo que, en cierta manera, estaba declarando Bances asumir. Lo hizo principalmente con la llamada “trilogía de alegorías políticas” compuesta por tres comedias: *El esclavo en grillos de oro*, *Cómo se*

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 57.

*curan los celos y La piedra filosofal*, que, en la última década del siglo XVII, ya encendido el polvorín de la Guerra de Sucesión, se atreve a escribir Bances aludiendo a los más serios problemas que eran objeto de rumores en el palacio y de pasquines en la corte.

La incapacidad manifiesta de los sucesivos gobiernos, las intrigas de la camarilla alemana de la nueva reina, la ineptitud de Carlos II y el conflicto sucesorio fueron los temas predominantes para la pluma de los poetas anónimos. En 1693 el embajador palatino escribía a su Elector: «Nunca se oyó hablar con tanta libertad de los soberanos. Ningún príncipe alemán toleraría que se dijese impunemente ni la mitad de lo que en Madrid se dice». <sup>7</sup>

El problema aquí es que Bances no solo estaba lejos de ser un poeta anónimo, siendo el dramaturgo oficial de la corte, sino que además se vio forzado a seguir su tesis del “decir sin decir” con la que, además de salvaguardar la majestad del rey, salvaguardaba su propia vida, tan amenazada como la de aquel vasallo del emperador Commodo. El resultado con el que se encuentra la crítica de hoy es, por una parte, un corpus de obras escritas con una sutileza extraordinaria en la que las alusiones quedan difuminadas con el pincel del lenguaje gongorino y, por otra, una biografía con un final trágico y abrupto. Así que, por más que el lector de hoy no acabe de percibir la pimienta con que sazónaba sus versos, parece ser que la caída en desgracia de Bances y su muerte con sospecha de envenenamiento se debió a que escoció en muchos paladares. La censura a la edición póstuma de sus obras habla «de este ingenio infeliz, que acabó injustamente desgraciado, porque fue sumamente entendido» <sup>8</sup>, aunque en la última fase de su vida, alejado ya de la corte, el propio dramaturgo intentara defenderse en el *Romance II* quejándose al Almirante de Castilla, su protector, de que los críticos —«¡que eloquentísimo tienen/ no el labio sino el hocico!»—, como él

---

<sup>7</sup> CARLOS GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, “La sátira política durante el reinado de Carlos II” en «Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea», n. 4, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid 1983, pp. 26–27.

<sup>8</sup> FRANCISCO BANCES CANDAMO, *Poesías cómicas, obras póstumas*, Blas de Villanueva, Madrid 1722, p. 4.

mismo dice <sup>9</sup> — hubieran resuelto todos los enigmas que esconden sus versos <sup>10</sup>:

Condenar lo que se piensa  
Imperio es bien estendido;  
cosas tienen los demonios,  
de l'alma los enemigos.

¿Quién a los muy mentecatos  
les dice que les combido  
a hacerles de mi interior  
Espectáculo festivo?

Estos majaderos piensan  
que tengo l'alma de vidrio;  
¿aun dentro de sí no puede  
vn hombre estar retraído?

«L'alma de vidrio», esa transparencia en la sátira, no solo fue denostada por sus detractores sino también aplaudida por sus admiradores, como se ve en el soneto que le dedica un “grande Amigo del Autor” en la edición de sus *Obras lyricas* de 1720: «Pues si, vivo, fué vidrio transparente, / Cadáver, son diamantes sus cenizas». <sup>11</sup>

¡Cuánta distancia hay, al menos de tono, entre el *Theatro de los theatros*, donde afirmaba entusiasta la importancia pedagógica de transmitir al rey la verdad con el «decir sin decir», y los romances de queja y en defensa propia que escribe en su decadencia! Por ejemplo, al Conde de la Estrella, presidente de hacienda del Consejo Real, habla con este *Romance* de sus intenciones dramáticas: <sup>12</sup>

Vnos dicen que está clara,  
otros que intento meterme  
a ser Árbitro en la Fama,  
terrible Juez de los Reyes.

---

<sup>9</sup> ID., *Obras lyricas*, ed. de Fernando Gutiérrez, Selecciones Bibliófilas, Barcelona 1949, p. 126.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 130–131.

<sup>11</sup> Ivi, p. 48.

<sup>12</sup> Ivi, p. 202.

Y, sin embargo, de tanta  
 necia turba impertinente,  
 quiero darles en que roan  
 por si se quiebran los dientes.

El final aciago de Bances Candamo es tan bien sabido como las tentativas que lo precedieron. Los testimonios nos cuentan que tras la representación de una de sus comedias con más carga alegórica y satírica, se topó con una emboscada de hombres enviados para asesinarle. Salió terriblemente herido y hubiera muerto el dramaturgo del rey si su espada «no hubiese resistido con gallardo tesón a las que procuraban con superior impulso su muerte, hasta que el ruido llamó gente que atajase el empeño.»<sup>13</sup> Según su primer biógrafo, sabemos que Carlos II prestó especial atención a Bances, mandándole sus propios cirujanos, preguntando todos los días por el estado de su convalecencia y mandando atajar la Calle de Alcalá para que el ruido de los carros no molestase al dramaturgo. Si bien parece que después de esta lid abandonaron sus enemigos las espadas, no abandonaron su obcecación por deshacerse de él, pues lograron que dimitiera como poeta oficial y partiera lejos de la corte para acabar muriendo durante una pesquisa inquisitorial en Lezuza, en muy extrañas circunstancias y con síntomas de envenenamiento. Dejó para la posteridad un buen número de obras dramáticas de gran preciosismo lírico que hizo y hace las delicias de muchos aun a costa de la indigestión de otros.

---

<sup>13</sup> CAYETANO ALBERTO DE LA BARREDA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid 1860, p. 65.

La importancia histórico–política de los dramas  
mitológicos: la “ocasionalidad” en *Muerte en amor es la  
ausencia*, de Antonio de Zamora

Jordi Bermejo Gregorio, Universitat de Barcelona

**1.1. La “ocasionalidad” de las fiestas reales**

Toda obra de arte tiene como madre las circunstancias espacio–temporales en que es creada y como padre el numen del autor que la crea. No olvidemos nunca que, en nuestro caso, la literatura es el testamento espiritual del paso de los hombres por la faz de la Tierra, el retrato del universo del autor en un determinado contexto espacio–temporal e histórico–social.

Por otro lado, cuando nos referimos a un espectáculo como fueron las fiestas reales en el siglo XVII y XVIII, es decir, «el festejo que se hace en obsequio de alguna persona real o en su presencia»<sup>1</sup>, estamos haciendo referencia no solamente a teatro, ni solamente a música, ni a pintura, ni a escultura, ni a baile ni a canto como elementos independientes o autónomos, sino a una entidad artística propia y única eternamente ligada a la fugacidad y caducidad de las razones y los intereses que la crearon. El género de las fiestas reales (género poético–musical dentro del cual están los dramas mitológicos, las

---

<sup>1</sup> REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, Madrid 1732.



zarzuelas y las óperas hispanas), me atrevería a decir, es uno de los género artístico más efímero (habitualmente por ser representadas una única vez) que el hombre ha creado. Es el más fugaz y a la vez una de las artes más ilustrativas del panorama histórico-político en que se forjó. En otras palabras, es el género con más “ocasionalidad”.

### 1.1.1. ¿Qué es la “ocasionalidad”?

Hans Georg Gadamer fue el primero en teorizar y fijar el concepto de la “ocasionalidad”. Según él, «ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión».<sup>2</sup>

Es decir, la influencia de las circunstancias espacio-temporales por las que fue y en las que fue creada la obra artística, como muy bien ejemplifica Gadamer con el retrato. Si nos acotamos al teatro del Siglo de Oro (aunque esta teoría tiene validez en todas las artes), toda creación tiene una esencial intencionalidad que permite que la pieza tenga sentido y, lo más importante, significación.

Ahora bien, en las fiestas reales no solamente hay intencionalidad. A diferencia de los otros géneros, la razón primera y oficial de las fiestas reales es la conmemoración de algún tipo de acontecimiento importante relativo a la corte, a la Familia Real<sup>3</sup>, a la conmemoración de una victoria militar u otro hecho propagandísticamente positivo para el monarca y el reino. Lo primero que son las fiestas reales son celebraciones dedicadas a una personalidad, es decir, están pensadas desde el encargo y, por lo tanto, su génesis parte de la autocelebración y del retrato de la persona homenajeada, de una forma determinada según el contexto en que se crea. Pero, a la vez, estas circunstancias de

---

<sup>2</sup> GEORG GADAMER, Hans, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca 1977, p. 194.

<sup>3</sup> «[...] la mayoría de los certificados son para fiestas de espectáculos, para festejar los años de SS.MM., de un príncipe o de una infanta, y, después de 1660, los de la nueva reina de Francia, María Teresa, y a partir de 1665, de los de la Reina Madre», en JOHN E. VAREY y N. D. SHERGOLD, “La decadencia de los corrales y el florecimiento de la Corte: la vida teatral a través de los documentos (1651–1665)”, en *Historia y crítica de la literatura española, Volumen 3. Siglo de oro: Barroco*, coordinadores Bruce W. Wardropper, Crítica, Barcelona 1983, p. 289.

celebración oficial están más estrechamente ligadas a la pieza, tienen mucho más peso histórico y su importancia va más allá que una simple fecha como excusa para la representación de festejos. Tiene que haber (y la hay) una estrecha relación entre retratado y retrato y la interpretación e intencionalidad de las circunstancias espacio-temporales en las que se hizo tal retrato. Esto es la “ocasionalidad” de las fiestas reales.

### *1.1.2. La mitología clásica como plataforma de la “ocasionalidad”*

Si esta “ocasionalidad” no fuera suficiente para singularizar el género, las fiestas reales tienen otro rasgo fundamental: literariamente hablando, casi la totalidad de sus argumentos están basado en episodios mitológicos clásicos<sup>4</sup>. Está en esta interpretación del mito por parte del dramaturgo según la propia intencionalidad el punto más importante de la “ocasionalidad”. El autor podría escoger entre una gran variedad de episodios mitológicos para loar a la persona homenajeada. Pero la elección del mito nunca es, para nada, arbitraria o guiada por el gusto estético. El dramaturgo escoge un pertinente mito que tenga relación de semejanza con un determinado acontecimiento que quiera denunciar, mostrar y/o celebrar en el que participen la misma persona homenajeada y personajes a él vinculadas. Una auténtica acción de equilibrista perfectamente ejecutada y enlazada. Eso sí, el autor siempre se tomará licencias según esa intencionalidad del dramaturgo para adaptar y ampliar el mito a la celebración oficial que le ha sido encargada, lo que conlleva que la pieza adquiera otros valores y otras significaciones a parte de la oficial.

Así pues, la representación del episodio mitológico tendrá mucha más significación política y social que no solamente un lucimiento lírico. He aquí el «hablar a un rey con tal tiento / que ni disuene la voz

---

<sup>4</sup> Si bien es cierto que hay piezas de fiestas reales que están basadas en mitos épicos medievales, muy especialmente en las primeras creaciones del género a principios del XVII, la gran mayoría de piezas palaciegas se crean a partir de la mitología greco-latina, sobre todo después de que Calderón perfeccionara y fijara el género en la segunda mitad del siglo.

/ ni lisonjee el silencio» de Calderón <sup>5</sup>, que más tarde teorizará maravillosamente Bances Candamo con su “decir sin decir” <sup>6</sup> para referirse a episodios no oficiales de tremenda actualidad e importancia que se insinúan dentro del global de la obra y que el público, culto e informado de la situación de la alta esfera de la corte y del gobierno del reino, sabrá interpretar sin tener que escucharlo directa y literalmente. Es aquí donde recae toda la voluntad política e ideológica del autor y de la obra; es así como se crea la “ocasionalidad” de la obra.

En la construcción de las fiestas reales de tema mitológico existe un doble anclaje que limita mucho más la maniobrabilidad, la libertad, la facilidad y la interpretación de la fuente que se coge como modelo, cosa que no ocurre en todos los otros géneros teatrales del Siglo de Oro. Estos dos puntos esenciales, propiciados, precisamente, por la “ocasionalidad”, son:

–La intencionalidad misma, los varios niveles de significación de la obra y el motivo oficial de creación de la fiesta real (la función panegírica y de homenaje del encargo). <sup>7</sup>

–El determinado episodio mitológico con el que se pueda desarrollar y mostrar los varios niveles de la “ocasionalidad” del primer punto. Se debe encontrar un relato clásico que, en el fondo, aunque en esencia sin ningún tipo de connotación política o ideológica, ya sea propicio y admita la adhesión de la significación “ocasional”.

Como vemos, el argumento originario y las acciones del propio mito se mantendrán intactas o sufrirán posibles modificaciones hechas por las necesarias licencias del autor, motivadas todas ellas por la “ocasionalidad”, pero la interpretación del mito en las fiestas reales le

---

<sup>5</sup> PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, “Darlo todo y no dar nada”, en *Dramas* (Obras completas) de Ángel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1987, p. 1028.

<sup>6</sup> FRANCISCO BANCES CANDAMO, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, estudio y edición de Duncan W. Moir, Tamesis Book, London 1970, p. 57.

<sup>7</sup> Según Sebastian Neumeister, en las fiestas reales siempre hay varios niveles posibles de significación relacionadas con la “ocasionalidad”: «El argumento del drama como tal. La funcionalidad oficial del estreno. La posible identificación de los elementos de la acción con acontecimientos actuales [y no oficiales]. La interpretación del argumento y de los protagonistas como representantes de la vida humana en general», en SEBASTIAN NEUMEISTER, *op. cit.*, p. 132.

sumará algo que nunca tuvo la mitología clásica, y es clave en el género palaciego: la significación político-histórica. Esto es lo genuino de este género.

## 1.2. *Muerte en amor es la ausencia. Ejemplo de “la ocasionalidad” en las fiestas reales*

Vayamos, pues, a mostrar toda la teorización anterior sobre las singularidades del género en la fiesta real –en este caso un drama mitológico– que la Casa Real encargó al poeta de la corte, el madrileño Antonio de Zamora y Cuterillo (1665–1727), en 1697 para celebrar el trigésimo sexto aniversario del rey Carlos II de Austria. El resultado del encargo fue *Muerte en amor es la ausencia*<sup>8</sup>.

Esta fiesta está construida entorno el mito de Ganimedes, muy posiblemente sacado del libro X de *Las metamorfosis* de Ovidio. El episodio mitológico clásico habla del rapto del joven pastor troyano Ganimedes por el enamoramiento del dios Júpiter, el que lo subirá al orbe celestial como recompensa con el signo del zodiaco de Acuario y al Olimpo como copero de los dioses. Hasta aquí llega el relato clásico. Pero, ¿qué relación tiene el mito de Ganimedes, en principio vacío de cualquier significación política, con la corte española de finales del siglo XVII?

En la segunda mitad del año 1697 Carlos II, el rey apodado desde hacía tiempo el “Hechizado”<sup>9</sup>, había dado las riendas del Consejo de Ministros y del mando del gobierno a Juan Tomás Enríquez de

---

<sup>8</sup> El drama mitológico fue estrenada, tras dos aplazamientos, el domingo día 17 de noviembre de 1697 en el Coliseo del Buen Retiro ante Sus Majestades, los ministros, las principales personalidades de la corte y varios embajadores de otros países. Para el parecer del embajador toscano en Madrid, Ludovico Incontri, en motivo de la celebración, los informes de esos aplazamientos y de la descripción de la pieza en su estreno consúltese ALEJANDRA ULLA LORENZO, “Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora. El testimonio de los embajadores toscanos”, en «Theatralia: revista de poética de teatro», n 12, Academia del Hispanismo, Vigo 2010, pp. 147–157. La pieza fue representada por las compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo.

<sup>9</sup> Según un estudio forense de la Universidad Complutense de Madrid, Carlos II padeció el síndrome de Klinefelter, una anomalía cromosómica que le causó esterilidad, debilidad muscular y un deficiente desarrollo mental. Este defecto genético se debió a la política matrimonial de los Austrias de casarse entre individuos de la misma sangre.

Cabrera, heredero del título de Almirante de Castilla y de una familia de la alta nobleza española. Juan Tomás Enríquez de Cabrera era el reflejo de la degradación total de una aristocracia gobernante que solamente buscaba el poder y el enriquecimiento propio y de manera parasitaria, como así lo atestiguan varios escándalos públicos <sup>10</sup>. Antonio de Zamora quería que el rey fuera quien gobernara y que gobernara correcta y justamente para el bien común del reino, apartándose del consejo bizarro de personajes como el Almirante de Castilla <sup>11</sup>. Igualmente, Zamora ya había denunciado esta situación en la comedia de figurón *El hechizado por fuerza* (estrenada el 26 de mayo de 1697) y, muy especialmente, en la zarzuela alegórica de una jornada *La Verdad y el Tiempo en tiempo* (noviembre de 1696), en la que se arremete directamente contra el personaje real basado en Enríquez de Cabrera, El Almirante.

Así pues, ya tenemos todos los objetivos circunstanciales que pretende cumplir la fiesta real: celebrar el trigésimo sexto aniversario de Carlos II, alabar su persona e incitar al rey del necesario alejamiento de toda influencia en el gobierno del Almirante de Castilla. Ahora “solamente” falta interiorizarlos en la interpretación del episodio mitológico.

La elección del episodio mitológico muy posiblemente le vino inspirada a Zamora por uno de los mejores dramas mitológicos de Calderón de la Barca, *Fieras afemina Amor*, extraído de un parlamento de Hércules: «[...] a la ausencia muerte llaman / de amor,

---

<sup>10</sup> Así lo atestiguan el episodio del asalto por la fuerza de la casa del conde de Oropesa y, muy especialmente, la negación de batirse en duelo con el conde de Cifuentes –y su primo–, que lo había retado por lastrarle el Almirante su carrera diplomática. Este último episodio le costó a Enríquez de Cabrera el exilio de la corte, expuesto en un decreto fechado el 23 de mayo de 1699 en el que el rey lo mandaba salir de la corte «llevando el pliego orden adjunta del ministro d. Antonio de Ubilla para elegir lugar a treinta leguas de la corte y no acercarse ni volver sin licencia» (ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR, *Seminario erudito que comprehende varias obras inéditas políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, tomo XIV, por don Blas Román, Madrid 1788, p. 56).

<sup>11</sup> Para una mayor profundización de situación de la corte española en 1697 y del papel destacado del Almirante de Castilla y su relación con la “ocasionalidad” en el comentado drama mitológico, véase ANTONIO DE ZAMORA, *Muerte en amor es la ausencia*, estudio y edición crítica de JORDI BERMEJO GREGORIO, transcripción poético-musical de Lola Josa y Mariano Lambea, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2012, pp. 73–83.

*pues falta / el afecto / adonde el objeto falta, [...]»*<sup>12</sup>. Los versos remiten a la situación de distanciamiento de Hércules y Yole en el drama de Calderón, semejante distanciamiento que Zamora creía necesario entre Carlos II y el Almirante de Castilla. Pero el sujeto alejado debía de ser un hombre para no desvincularse demasiado de la realidad de la corte en 1697. Así pues, es natural y lógico que Antonio de Zamora pensara en el episodio del rapto de Ganimedes con el que poder mostrar todos los niveles de significación de la “ocasionalidad”.

Tras conseguir el episodio mitológico que pudiera expresar la “ocasionalidad” del encargo, forzosamente Zamora tuvo que refundir la historia añadiéndole esa prolongación ampliada alrededor del mito original, es decir, las necesarias y fundamentales licencias del autor. Una de ellas será la de añadirle a Ganimedes una amada, Tidoris, de la que se enamorará Júpiter y, en venganza por el amor de los dos jóvenes, el dios raptará a Ganimedes para colocarlo como copero del Olimpo creando “la muerte en amor” de la ausencia de los dos amantes. Es decir, es necesario separar mediante la ausencia, la distancia, al Almirante de Castilla del amor, metáfora del poder total del valido.

El final no ha cambiado, pero han cambiado las formas. El mito se cumple, pero no según la manera clásica. Estas licencias que el autor se toma son el meollo de la creación y las que permiten la “ocasionalidad” de las fiestas reales, además de reforzar, favorecer y estimular el espectáculo total. Son la guinda que le dan la razón de ser a la fiesta en las circunstancias político-sociales de la época y la libertad de creación barroca que menguará con los nuevos preceptos ilustrados. La “ocasionalidad” junto a la deliciosa expresión lírica gongorista y el desarrollo poético y estético del drama mitológico hacen que el género de las fiestas reales sean uno de los más claros y profundos ejemplos del arte barroco europeo.

---

<sup>12</sup> PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Fieras afemina Amor*, ed. de EDWARD M. WILSON, Reichenberger, Kassel 1984, p. 124, vv. 1701–1704.

### 1.3. Conclusiones

Así pudo, aproximadamente, Antonio de Zamora hacer coincidir el mito del rapto de Ganimedes con la situación del Almirante de Castilla. Pero lejos de conformarse el drama mitológico como un simple y directo paralelismo entre el Almirante y Ganimedes, el tratamiento de los personajes es inmensamente más complejo. Se amoldan mediante una enmarañada construcción dramática de los personajes que no únicamente tienen su significación en la mitología o en la literatura, sino también en la vida real de la corte española de finales del siglo XVII, de 1697 para ser más exactos. Zamora no atribuye los personajes del mito a las personalidades reales de forma directamente individual, cerrada y típicas, estableciendo paralelismos claros, totales e inamovibles (algo parecido con lo que ocurre en los autos sacramentales con sus personajes y acciones alegóricas). Zamora juega con las personalidades de la corte difuminándolos entre valores de uno y otros personajes mitológicos según el grado de intencionalidad que quiera mostrar. Eso sí, al final siempre el mito se cumple y la “ocasionalidad” transporta el mensaje político e histórico hasta el final de la fiesta cantada, sin verse variada a pesar de ese juego de psicologías reales y mitológicas. Ciertamente, esto es muy difícil de hacer. Pero más complejo que se haga bien y no se pierda ni se modifique nada, ni del mito ni de la realidad de la corte.

Sebastian Neumeister, excepcional conocedor y estudioso del género en Calderón y el primero en preocuparse profundamente de la singularidad e importancia de las fiestas reales, llega a la siguiente conclusión sobre la “ocasionalidad”:

¿Acaso no es ahí donde el autor nos habla inmediatamente y donde existe la posibilidad de controlar todas las finezas y el hilo de su pensamiento? Sus palabras, que se han independizado en una obra de arte con una estructura interior autónoma, parecen ser, más que los mensajes de los documentos históricos siempre referidos a una realidad exterior, una mejor garantía de que el pasado, aunque quizás en forma difícilmente entendible y extraña, nos hable al menos directamente.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> SEBASTIAN NEUMEISTER, *op. cit.*, p. 231.

Es por ellas que descubriremos y entenderemos que Antonio de Zamora, al llegar la crisis de la sucesión española tras la muerte de Carlos II y mucho antes, fuera partidario de los Borbones y apostase por un cambio de dinastía que permitiera entrar aires de renovación y desarrollo. Esta es una de las importancias de la “ocasionalidad” en los dramas mitológicos y de las fiestas reales en general. Hemos visto cómo del neutro episodio mitológico de Ganimedes se ha transformado en un retrato de la complicada situación política de la corte de Carlos II a finales de 1697. Zamora lo conseguirá gracias al milagro de la “ocasionalidad” de las fiestas reales. Sin el conocimiento del contexto cultural e histórico y su fusión directa en las piezas, los dramas mitológicos y todas las fiestas reales solo serán juegos líricos de una fantasía serena totalmente desprendidos de la realidad, como los románticos alemanes y gran parte de la tradicional crítica española (encabezados por Menéndez y Pelayo) entendían equivocadamente las fiestas reales <sup>14</sup>. *Muerte en amor es la ausencia* es un modesto ejemplo del enorme elenco y producción de este tipo de fiestas y de su importancia.

Mediante el estudio y contextualización histórica de estas obras podemos conocer, no solamente cómo querían verse los reyes y la corte en general, sino entender y comprender mucho mejor desde dentro mismo de la corte cómo se llegó a la decadencia de lo que fue el Imperio donde un día no se ponía el sol. Las fiestas reales son auténticos testamentos culturales, intelectuales, filosóficos, políticos, ideológicos y estéticos de primera línea, desde el interior mismo del centro del reino, de esa etapa de la historia en la que la decadencia de España más se acentuaba por la incapacidad de unos monarcas y su corte, aunque los mismos reyes hicieran ver que nada cambiaba y, es más, se empeñaran en mostrar a todo el mundo la fortaleza y riqueza de la monarquía española mediante la gala y la ostentación de las fiestas reales. Eran una auténtica arma de doble filo: laudatoria a la vez que totalmente crítica. Era teatro de dioses para unos dioses el Olimpo del cual estaba en total decadencia.

---

<sup>14</sup> Ivi, *op. cit.*, pp. 1–2.





Parte III  
Literatura de los Siglos XVIII y XIX



La comedia de magia española:  
cómo durar contra viento y marea

Lise Jankovic, París 3 Sorbonne Nouvelle–ED 122–CREC

El teatro mágico se inscribe dentro de una larga tradición popular que se remonta a los Misterios medievales. El siglo XVIII constituye el apogeo del género, con las obras de Cañizares, *Marta la Romarantina* y *El anillo de Giges* (1740), o el *Mágico de Salerno* de Juan Salvo y Vela (1715), y *El mágico de Eriván* de Valladares y Sotomayor (1782)<sup>1</sup>. Paradójicamente, es también el siglo en que Feijoo denuncia las supersticiones populares<sup>2</sup>.

El género pertenece a las “comedias de teatro”, es decir, las obras con una maquinaria escénica importante, denunciadas por la Ilustración que preconizaba, en las antípodas, “comedias sencillas”. La intriga, parecida a la de los cuentos, se resume generalmente al enfrenta-

---

<sup>1</sup> Estas obras perduraron en cartelera puesto que fueron algunas de las comedias predilectas del rey Fernando VII.

<sup>2</sup> BENITO JERÓNIMO FEJOO, “Uso de la Mágica”, en *Teatro crítico universal, Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, ed de JOAQUÍN IBARRA, t. II, Impresor de Camara de S. M., Madrid, 1769, pp. 107–108,: «§.I. Que hay hechiceros, y hechicerías, consta de la Escritura, y del común consentimiento de la Iglesia. Que haya tantos, y tantas, como el Vulgo piensa, es aprensión propia de la rudeza del Vulgo. [...] §.2. En materia de hechicerías, tanto como en la que más, circulan, y se propagan las fábulas del Vulgo a los Escritores, y de los Escritores al Vulgo. Trasládase a los Libros lo que fingen los vulgares, y después creen los vulgares lo que hallan en los Libros. De este modo la fábula que nació en el rincón de una Aldea viene a ocupar todo el ámbito del Mundo. Es menester, pues, leer con suma desconfianza los Libros que tratan de esta materia. Ellos mismos dan motivo para eso, porque por la mayor parte están llenos de contradicciones, y quimeras».

miento de fuerzas enemigas, los Buenos contra los Malos. Las comedias se caracterizan por su embrollo, por la ilusión y por el fausto en la dimensión espectacular, aspectos contrarios a la regla clásica de verosimilitud dramática. Hasta se habla de «tramoyón».

Se trata aquí de explorar las contradicciones de este género, objeto enigmático: un teatro con un público aficionado, pero muy criticado por los neoclásicos; prohibido<sup>3</sup>, pero taquillero hasta principios del siglo XX. Es central esta tensión entre entusiasmo del pueblo y rechazo de la crítica y de los funcionarios que supervisaban los repertorios.

Veamos lo que molestaba en estas comedias y analicemos las estrategias para escapar de la censura, mediante un estudio diacrónico que permite poner a la luz las evoluciones y la resistencia del género en el tiempo.

### 1.1. Géneros serios vs subgéneros populares frívolos

El contexto teórico e ideológico que René Andioc llama “la querrela moratiniana”<sup>4</sup>, permite aclarar el por qué del rechazo y condena de las obras de magia. Acorde a la poética aristotélica, la clasificación género noble (tragedia y epopeya) / género menor (comedia) es imperante entre los dramaturgos ilustrados. A esto se añade la dicotomía neoclásica entre comedia sobria y con maquinaria.

Las comedias de magia, como ya lo he anunciado, además de ser “de teatro”, constan también de intrigas diametralmente opuestas a la regla dramática de las tres unidades relativas a la verosimilitud y vinculadas a la *imitatio*, canon del buen gusto:

Para los neoclásicos, una cosa eran los prodigios de los héroes clásicos y otra los representados en las comedias de magia, criticados así del censor Díez González: «fastidian muchísimo a las personas de buen gusto aquellos Comediones llenos de tramoyas, y ridículos prodigios que suelen representarse

---

<sup>3</sup> Las obras mágicas fueron prohibidas dos veces en un intervalo de diez años, a fines del siglo XVIII.

<sup>4</sup> RENÉ ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández Moratín*, Imprimerie Saint-Joseph, Tarbes 1970.

en todos los teatros nuestros y extranjeros, deleitando únicamente a los que comen naranjas, nueces y tostones en el teatro, esto es, al populacho ».<sup>5</sup>

La doctrina de Moratín es que el teatro, escuela de costumbres, tiene la misión de edificar al público. Lo que ofrece el teatro mágico es todo lo contrario puesto que representan prodigios sobrenaturales mezclando en el escenario leyendas, folclore, mitología, cualquier elemento que participe del entretenimiento y de la espectacularidad.

Para los reformistas dieciochescos la comedia de magia era un espectáculo despreciable. Criticaron su amanerado estilo barroco, la falta de verosimilitud, la presencia de supersticiones y falsas creencias, que estaban muy alejadas de su mentalidad racionalista, por más que se enmascararan en su función lúdica. Los moralistas cristianos más estrictos tampoco gustaban de que los viejos resabios del paganismo entraran en litigio con su fe.<sup>6</sup>

Tantos elementos que condujeron a la interdicción del género, por ser “disforme”, absurdo y herético, en 1788 primero, y luego en 1799. Fue José Antonio de Armona y Murga, Juez Protector, Corregidor de Madrid y Superintendente de sisas, quien prohibió las comedias de máquinas por falta de gravedad y decoro. El decreto es el siguiente:

Que los actores adviertan a los ingenios que presenten piezas nuevas, no se admitirán las que estén compuestas sobre argumentos de santos por estar prohibidas; ni tampoco *por ahora* las de magia y de absurdos semejantes, por ser contrarias no sólo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia, previniéndoles que al corrector y revisor de ellas se pasa testimonio de esta providencia, para que no las admita a exámen, ni les dé paso.<sup>7</sup>

Pero el caso es que nunca dejaron de representarse las obras mágicas heterodoxas. ¿Cómo es que no lograron prohibirlas? Por la fuerte y persistente demanda.

---

<sup>5</sup> JOSÉ MARÍA CHECA BELTRÁN, “La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica”, en *La Comedia de Magia y de Santos, Congreso internacional Comedias de Magia y de Santos (siglos XVI–XIX)*, Júcar, Madrid 1992, p. 386.

<sup>6</sup> EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, “El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos”, en JAVIER HUERTA CALVO (ed.), *Historia del Teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. II, Gredos, Madrid, 2003, p. 1565.

<sup>7</sup> Emilio Cotarelo y Mori, “Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España”, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1904, p. 682.

## 1.2. El placer del pecado teatral

El estudio de la recepción, indispensable en los estudios teatrales, permite observar que los teatros que representaban comedias de magia estaban llenos, porque eran obras muy taquilleras. Acudía no sólo el vulgo, sino un público amplio, aficionado a los efectos espectaculares y a las sensaciones.

Joaquín Álvarez Barrientos, especialista de la comedia de magia del siglo XVIII, autor de la única tesis sobre el género, ha recopilado diversos testimonios coetáneos de las comedias que reflejan las contradicciones que rodean la recepción:

Al público rural le gustaban las comedias de magia. Pero también gustaban al que se lamentaba de que en la escena sólo ocurrieran cosas que podía ver todos los días, mientras que nada sucedía por arte de magia. Y a este grupo pertenecían personas de instrucción. [...]

¿Cuál era el público de la comedia de magia? Evidentemente, el que asistía a las otras comedias de teatro, de bambalinas en la opinión del vulgo. Público que se formaba tanto por representantes de las clases bajas, como por soldados, trabajadores, nobles, burgueses o «vulgo culto», estudiantes.<sup>8</sup>

Así que después de la interdicción y de una breve interrupción, las obras volvieron a representarse porque los teatros se habían vaciado y «eran estos espectáculos los que contribuían a mantener a las compañías».<sup>9</sup> No sólo siguieron representándose sino que perduraron con éxito en los teatros hasta principios del siglo XX. Un artículo del «Entretrato» que fecha del 17 de junio de 1871, es decir casi un siglo después del decreto, atestigua su éxito en la rúbrica ‘Teatros de Madrid’: «El pequeño teatro de Variedades ha alargado su temporada en gracia de los buenos resultados del *Anillo del diablo* [Zumel], que le está dando excelentes entradas». Un año después, podemos leer otro testimonio del indiscutible triunfo del género en «La Iberia»:

La comedia nueva de magia *La leyenda del diablo*, puesta en escena en el teatro Martín con la mayor suntuosidad y brillantez, sigue atrayendo un esco-

---

<sup>8</sup> JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia, Estudio de su estructura y recepción popular*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1986, p. 347-352.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 322.

jidísimo público al lindo teatro citado, hasta el punto de que en las 27 representaciones que van de dicho espectáculo no hayan decaído un sólo día los completos llenos con que el público galardona los esfuerzos que la empresa ha hecho para presentar esta comedia, cada día más aplaudida y celebrada.<sup>10</sup>

A la luz de los archivos de las obras del siglo XIX, bien vemos los ingredientes que fascinaban en esta fórmula teatral. Primero, la vistosidad de los decorados y de los trajes así como la escenotecnia fastuosa, deslumbrante, aparatosa y sensacional. El Museo del Teatro de Almagro, así como el Institut del Teatre disponen de archivos iconográficos que atestiguan el gusto por la maravilla ilusionista. Las maquetas y los figurines del decorador catalán Francesc Soler i Roviroa (1836–1900) para *La redoma encantada*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, son un buen ejemplo de ello. Se representó la obra de magia en el Teatre Principal de Barcelona en febrero de 1874 y los dibujos del pintor escenógrafo —que fue encargado luego por el Liceu de decorar las óperas de Wagner— estallan de colores y fantasía.

En segundo lugar, el carácter híbrido de las comedias que constaban de composiciones musicales y de canto. Eran múltiples los intermedios cantados —coros y zarzuelas preferentemente— y/o coreografiados que el público volvía y volvía a pedir. Es posible hacerse una idea de la envergadura de las coreografías a la luz de los dibujos muy detallados de Ricard Moragas (1827–1899) para la misma representación de *La redoma encantada* en 1874, conservados también en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. En ellos se mezclan muy perceptiblemente circo y baile para llenar el espacio con figuras y danzas de suma tecnicidad que no podían sino maravillar los sentidos del espectador.

Desde luego, eran también muy atractivos lo maravilloso, lo irreal y el sueño; dicho de otra manera, el mundo sobrenatural místico puesto en escena. El resumen de la intriga de *La pata de cabra*, de Juan de Grimaldi (1829) habla por sí solo: empieza la obra con la desesperación de don Juan que quiere suicidarse. La muchacha a quien ama, Leonor, ha sido prometida como esposa a don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey por su padre, don Lope. Interviene Cupido que se hace el protector de don Juan dándole un talisman

---

<sup>10</sup> «La Iberia», n. 4791, 19 de mayo de 1972, p. 4.



mágico (la pata de cabra). A lo largo de todo el primer acto, don Juan se mofa de don Simplicio ridiculizándolo gracias a la magia. Don Lope los mete presos en una torre, pero Cupido los salva: se escapan en un carro aéreo. Todo el resto de la obra representa la persecución de los jóvenes amantes, ayudados siempre por la magia. El segundo acto acaba con el viaje de don Simplicio a la Luna. En el tercer acto, las fuerzas sobrenaturales lo mandan bajo tierra en la cueva de Vulcano. Vulcano se hace su protector porque está en guerra con Cupido. Recibe unas armas que lo pueden hacer invisible (una cola y unas orejas de asno). Ocho cíclopes lo acompañarán durante la batalla. Juan y Leonor pierden, pero Cupido los libera gracias a la ayuda de las tres Gracias. Simplicio y Lope emprenden una nueva persecución, pero los obstáculos son espantosos: un monstruo marino que vomita llamas de fuego, el baile infernal de unas brujas, ecc. Cupido acaba reuniendo a todos en su castillo aéreo, don Lope acepta la unión de su hija con don Juan y la obra se cierra con un gran baile general (todas las comedias de magia acaban así).

En resumen, la acción no para de reanudarse, con un ritmo veloz — la persecución es un leitmotiv característico de la comedia de magia— y no descarta ninguna fantasía o extravagancia. Todo está permitido, como en el sueño. Se busca el placer de los sentidos y el regocijo del espectador, es decir todo lo contrario del teatro neoclásico.

### 1.3. Las estrategias de disfraz

El examen del teatro de magia en su diacronicidad permite detectar sus metamorfosis en el siglo XIX, unas transformaciones que sirven evidentemente para maquillar su carácter pagano y herético.

Para empezar, es obvio que los dramaturgos quitan un poco de superstición en las obras del siglo XIX. En su tesis, Joaquín Álvarez Barrientos analiza cómo «lo legendario y localista se mezcla con lo absoluto», haciendo hincapié, por ejemplo, en la religiosidad y las creencias populares que vinculaban la Virgen con el horóscopo <sup>11</sup>. Este aspecto desaparece en las comedias decimonónicas. Al contrario, se in-

---

<sup>11</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, *op. cit.*, p. 238.

crementa la religiosidad y la moralidad, una evolución que corre paralela al proceso de infantilización del género <sup>12</sup>. Títulos como *Castigo de la impiedad*, de Calisto Boldún y Conde (1853), *El cielo y el infierno*, de Francisco Botella et Vicente Lalama (1859), o aún *Fausto o las luchas del bien y del mal*, de Vicente de Lalama (1861) reflejan esta evolución: estamos muy lejos las referencias paganas de *Duendes son alcahuetes, y el Espíritu Foletto*, de Antonio de Zamora (1709) o de *La ciencia vence al poder con los mayores prodigios y mágico de Eriván*, de Antonio de Valladares y Sotomayor (1782).

Igualmente, se hace evidente la tipificación de los personajes, a menudo alegóricos: Belfegor, el Amor, Graciella el hada del Bien y Fielina el hada del Mal, la Fortuna, el Mago Negro, la Dama Blanca, Mefistófeles, la Alegría, Merlin, unos espectros, unas brujas, la Locura, Satanas, Lucifer, Luzbel, unos contrabandistas, el ángel de la guardia y la reina de las ninfas son tantos personajes que aparecen y se enfrentan sin parar en la comedia de magia.

Según Joaquín Álvarez Barrientos, la infantilización es el mayor cambio en el siglo XIX, porque la comedia de magia aparece entonces como una diversión familiar, un espectáculo infantil.

Lo que se veía como defectuoso, como burdo, en el siglo XVIII, por parte de los ilustrados, se considera ahora apropiada para la diversión. Sin embargo, no deja de ser interesante que esta diversión se dirija a los niños, como si los mayores no fueran capaces de la risa. <sup>13</sup>

Si analizamos el género abarcando las obras del siglo XX, el climax de la infantilización del género lo alcanza Jacinto Benavente con sus comedias de magia *La Cenicienta* (1919), *La noche iluminada* (1928), *La duquesa gitana* (1932) y *La novia de nieve* (1934), cuatro obras en estrecha relación con su proyecto de Teatro para los Niños. O cómo a fuerza de edulcorar el teatro mágico, éste pierde paulatinamente su esencia espectacular pagana y acaba siendo, al fin y al cabo, un espectáculo burgués de Navidad. Pero antes de llegar a este extremo, la evolución del género hacia una espectacularidad “cristianizada”, hacia un

---

<sup>12</sup> Este proceso ha sido estudiado por JULIO CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1974, p. 46.

<sup>13</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, *op. cit.*, p. 319–320.

maravilloso más romántico y menos herético, se hace progresivamente desde el principio del siglo XIX.

Así, en el siglo XVIII, la magia venía anunciada desde el título. Eran cuantiosas las comedias que se traicionaban en seguida con un título inmediatamente sospechoso porque constaba del nombre del (de la) mago(a) epónimo(a): el (la) mágico(a) Brocario, de Lidia, Cibeles, Apolonio, mexicano, de Ferrara, y un largo etcétera. Pero en la comedia de magia decimonónica, los títulos se vuelven camaleones y a partir de entonces, connotan los cuentos (*La pata de cabra*, *La redoma encantada*, *La pluma prodigiosa*, *Estrella o El castillo de los encantados*, *La lámpara maravillosa*). Por otra parte, notamos la omnipresencia del diablo que cobra el protagonismo principal en estos paratextos liminares: *El diablo verde*, *Los siete palacios del diablo*, *El diablo en Madrid*, *La campanilla del diablo*, *La lotería del diablo*, y un larguísimo etcétera. No puede ser anodino este cambio. Por supuesto, el diablo siempre acaba vencido y castigado por el ángel de la Guardia o el Amor, la Fortuna, u otra figura del Bien. Podemos suponer que esta aparente “moralización”, “cristianización” de las comedias procede de las interdicciones y sirve de estrategia para defenderse contra la fustigación. Los dramaturgos maquillan las comedias.

En 1788 y 1799 se prohibió por decreto la representación de este tipo de obras, pero ninguna de estas prohibiciones fue respetada, ni por los empresarios, ni por los actores, ni por el público: en muchas ocasiones se representaban comedias de magia con títulos que enmascaraban totalmente su verdadera naturaleza.<sup>14</sup>

A modo de conclusión, la comedia de magia, sí que estuvo en contradicción con las pautas de los géneros “serios”, pero nunca dejó de representarse porque lo que se criticaba (la desmesura, lo irracional y maravilloso, la maquinaria) era justamente la clave del éxito.

El teatro mágico es un objeto cultural olvidado sumamente interesante para sacar a la luz porque deja traslucir el gusto del espectador decimonónico español por el teatro efectista a la vez que da de obser-

---

<sup>14</sup> DAVID THATCHER GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 102–103.

var el enfrentamiento sempiterno entre norma académica e inconformidad estética.

El estudio de los segundones de todos tipos, de los olvidados de los libros de referencia, de los « pequeños maestros », de los indecisos eslabones de la cadena, de los sin gloria, es infinitamente fecundo porque nos enseñan, de cierta manera, el estado medio de un debate en un momento dado de la historia de los géneros, de las ideas y de las formas; se ve mejor la trama de las cosas imbricadas, los sistemas de ideas que se construyen, las tensiones y las disensiones contradictorias, con infinitos matices.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> SERGE SALAÜN, *Entre l'ancien et le nouveau, Le socle et la lézarde (Espagne XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>)*, CREC-Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2010, p. 6: «L'étude des segundones » de tout acabit, des oubliés des manuels de référence, des petits maîtres, des maillons indécis de la chaîne, des sans gloire, est infiniment féconde car ils nous montrent en quelque sorte l'état moyen d'un débat à un moment donné de l'histoire des genres, des idées et des formes ; on y voit mieux la trame des choses imbriquées, les échafaudages en cours, les tensions et tiraillements contradictoires, avec d'infinies nuances».



Las recreaciones oníricas en la prensa entre 1810 y 1814:  
la utilización del sueño como recurso literario para el debate  
ideológico y el enfrentamiento periodístico <sup>1</sup>

Jesús Martínez Baro  
Universidad de Cádiz–Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Miguel de Cervantes, en el capítulo LXVIII de la segunda parte del *Quijote*, presentaba el sueño como «moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey, y al simple con el discreto»; así, el escritor presenta los desajustes oníricos como momentos en los que todo es posible, idea esencial para la utilización de este procedimiento en muchos escritos que conformaron dos siglos más tarde la guerra de pluma en el Cádiz de las Cortes, intentando dar una apariencia literaria a la sátira y a la ironía, conceptos fundamentales en dicho contexto.

Esta escena gaditana, que alcanza el clímax con la firma de la Constitución en 1812, cuenta previamente con otro punto de inflexión básico para entender la lucha ideológica de la época: la libertad de imprenta, con la que se logra el comienzo de un cambio en los papeles públicos, una perspectiva más clara, directa y crítica de la realidad social y política de la nación que se acentúa en el periodo constitucional. En esas páginas de la prensa periódica se sitúa este breve análisis de la modalidad onírica; un formato que convivía con otras estructuras co-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación, *Historia de la literatura española entre 1808 y 1833*, ref. FFI2010–15098.

mo las fábulas, los cuentos o los diálogos. Así, además de artículos comunicados, reflexiones políticas o ataques que encauzan su desarrollo textual hacia una perspectiva ensayística, aparece un amplio conjunto de moldes que acercan los postulados ideológicos a la literatura, ya no tanto por el contenido —que seguirá la línea anteriormente apuntada— sino por el marco en el que se incluye la información.

Esta situación comienza a fraguarse en el último cuatrimestre de 1810, periodo en el que España se encontraba en plena efervescencia política, primero en la Isla de León y, posteriormente, en Cádiz. El 24 de septiembre de este año las Cortes inician sus sesiones en la primera de las ciudades, empezando así a construirse el periodo de derechos y libertades que vivirá más tarde el país. Casi dos meses después, el 10 de noviembre de 1810, se firmaba el decreto que permitía la libertad de imprenta, de forma que la lucha encarnizada se traslada a las páginas de las cabeceras periodísticas, que pelearán por hacerse un hueco en la sociedad, en muchas ocasiones, a través de la invectiva y del sarcasmo.

Aprobado el decreto, las alusiones al mismo serán frecuentes, convirtiéndose en una baza fundamental en los enfrentamientos entre los bandos políticos. Uno de los primeros textos que menciona tal derecho después de su implantación es la “Astronomía política” de la «Tertulia Patriótica de Cádiz» a finales de noviembre de ese mismo año. Nada más comenzar el sueño, exclama su narrador: «¡Viva la libertad de pensar y de escribir!». En su particular propuesta para la mejora del país a través del buen hacer del monarca y sus atenciones al pueblo, el soñador afirma al final de su relato que la mejor arma que este encuentra para combatir a los enemigos malintencionados de la patria no es otra sino la posibilidad de fomentar la guerra de pluma, expresando así sus sentimientos:

Como el sol también tienen sus eclipses los reyes: ciertos malévolos y acia-  
gos astros se interponen entre ellos y sus dominios. Nuestro idolatrado rey se  
ha eclipsado a sus provincias y para librarse de la obscuridad en que su falta  
nos dejó se ha creado otra nueva luz tan luminosa que ha restablecido la cla-  
ridad y el orden.

El grande resplandor que esta dará, desvanecerá el cometa desastroso que nos  
priva de su posesión; para esto ya se ha conocido la libertad de pensar y de

escribir que comunicando su fósforo a la nueva luz la dará más resplandor y brillo.

La libertad de imprenta conllevará también el planteamiento de otras cuestiones sobre el uso que algunas cabeceras periodísticas pueden llegar a hacer de esta, como muestra el artículo comunicado que aparece en el «Diario Mercantil de Cádiz» del 7 de febrero de 1813, con el título “Sobre los Periodistas de Cádiz”. Aunque el texto no aborda directamente el asunto de esta libertad, sí ataca a aquellos periódicos que publican informaciones en sus páginas sin contrastar la veracidad de las mismas. La introducción del contenido viene con el revuelo creado por un personaje grotesco que se presenta en una reunión de periodistas gaditanos. Todos y cada uno de ellos huirán ante la rabia y la ira de la que hace gala la figura, pero no todos escapan de sus reproches, caso del «Conciso» y del «Redactor General». El personaje no se apiadará de ellos:

«¿Cómo misericordia?», repitió la fantasmilla descargando el látigo sin compasión; «¿a unos hombres que sólo miran la ganancia, y no el honor de su patria?, ¿llenar y más llenar pliegos de papel, sin examinar los hechos e historias que relatan, contribuyendo en mucha parte al entorpecimiento de la nación [...]?».

El soñador se muestra conforme con el pensamiento del personaje demoniaco, de forma que tras su desaparición, hace llegar al lector sus reflexiones sobre este aspecto:

Efectivamente, la noticia de esta capitulación se sabe por la costa de Francia, que es decir, por un conducto nada seguro, sospechoso, incierto y vago. ¿Y en este débil apoyo se afianza un hecho tan ruidoso, y le aseguran el «Conciso», y el «Redactor General»? [...] ¿Dónde la crítica? ¿Dónde la buena filosofía? ¿Dónde la razón? ¿Dónde la verdad?

La sentencia definitiva sobre el asunto llega con la marcha del vestiglo, momento que aprovecha el soñador para emitir su juicio: «ella desapareció, dejando a los señores periodistas de Cádiz una sabia lección para redactar dignamente sus periódicos».

La libertad de imprenta se convierte también en el centro de la ensoñación que relata Pablo de Jérica y Corta en el periódico liberal «El



Ciudadano por la Constitución», en el número publicado el 29 de abril de 1813, donde narra su fantasía mientras viaja en una embarcación desde Cádiz hasta La Coruña. En uno de los momentos de la travesía, abandona la vigilia para sumergirse en la creación de una escena que le lleva al encuentro con diversos partidarios tanto de las filas liberales como del bando servil. Entre los congregados se encuentra un editor de la cabecera periodística «El Tribuno del Pueblo Español»; el Marqués de Villapanés, editor del «Zelador Patriótico» y uno de los colaboradores más relevante del «Censor General»; Manuel Freire Castriellón, colaborador del periódico «El Sensato»; o el impresor Antonio Murguía. Con tal propuesta, donde se mezclan los reaccionarios con los liberales, y con referencias a los asuntos periodísticos, el sueño queda perfectamente encaminado hacia la crítica central de la invención onírica:

El Sr. Marqués [...] estaba [...] tratando [...] sobre la publicación de un nuevo periódico en portugués [...]. Se proponían hacer evidente que los Argüelles, los Torreros, los Mejías, ecc., son todos francmasones, jansenistas y ateos cuando menos. Volvime al Sr. Roldán en esto y le dije: «¿Aquí también quieren publicar periódicos estos orates?». «Sí señor», me dijo, «y dicen ellos que hay *libertad de imprenta* y que para eso les favorece la *Constitución* en su artículo 371».

En las dos últimas líneas se encuentra el punto más destacado de la narración: el uso que hacen los serviles durante su destierro de la libertad de imprenta, argumentando que su derecho queda respaldado por uno de los artículos de la Constitución de 1812, materia controvertida y hartamente criticada en el periodo de las Cortes. La carta magna de esta época señalaba que «todos los españoles tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidad que establezcan las leyes.» En otras palabras, el que fuera colaborador del «Diario Mercantil de Cádiz» aprovecha su reciente llegada a La Coruña y su intervención en «El Ciudadano» para recrear dentro del marco onírico una imagen caricaturesca que sitúa el uso interesado de la libertad de imprenta como centro de su exposición.

Como es de esperar, los redactores de publicaciones reaccionarias no se mantendrán impasibles ante acometidas similares a la realizada por Pablo de Jérica. Así, por ejemplo, los publicistas liberales son atacados en las reflexiones insertas en el sueño de «El tío Tremenda o los críticos del malecón», dentro del número 82 publicado en 1813. Antes de entrar en el planteamiento onírico, es necesario acudir al número anterior, en el que es relatada la anécdota que da pie al sueño, y que se corresponde con un suceso histórico desarrollado en Sevilla. En la reunión compartida por los personajes se recrea la elección de diputados que tuvo lugar el 26 de junio de 1813 en la sala del Tribunal del Consulado de la Casa Lonja de Sevilla<sup>2</sup>. En este acto, en el que sobresalen los miembros del clero, sitúa Tremenda la primera crítica a las cabeceras periodísticas, por medio de una supuesta confusión entre este gremio y los redactores, que provoca las irrefrenables carcajadas del protagonista:

[...] lo mismo fue colar en el salón, que se me figuraron en la imaginación que estaban allí los Relatores Generales, los Abejorrucos, los Concisos y Mercantiles y toda la turba [...]. Ya se ve, como sabemos todos, la devoción que esos periodistas les tienen a los clérigos, y el empeño que han tomado en manifestar que la voluntad de la nación no está por los clérigos, sino contra [ellos].

Todo esto se sitúa en la base sobre la que se construirá parte del desorden onírico, compuesta por la imagen de los eclesiásticos, la mención de los periódicos liberales y el concepto que estos tienen de algunos miembros de la Iglesia. La unión de dichos elementos se traduce en la ensoñación en un escena liderada por el papa Pío VII, quien recibirá información por parte del tío Tremenda sobre aquellos que han velado por su liberación. Es aquí donde, con un intencionado toque irónico, vuelve a referirse a algunas cabeceras periodísticas: «¡Qué no han trabajado los publicistas de Cádiz, liberalísimos y sapientísimos varones [...]! ¡Con cuánto empeño han escrito, y con qué decoro han tratado a la Iglesia y a sus ministros!». La tendencia conservadora de «El tío Tremenda» le lleva a centrar su ataque en cabece-

---

<sup>2</sup> Cfr. PILAR CHAVARRI SIDERA, *Las elecciones de diputados a las Cortes Generales y Extraordinarias (1810–1813)*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1988, p. 365.

ras de ideología liberal como el «Redactor General», la «Abeja Española», el «Conciso» o el «Diario Mercantil de Cádiz». Valga como ejemplo la mención de estos dos últimos títulos, con los que acentúa la idea general arraigada en las exclamaciones irónicas: «¡Qué himnos! ¡qué canciones! ¡qué motetes tan preciosísimos han cantado los Concisos, Mercantiles y otros insectos a la clerigalla y frailería, para conciliar hacia ellas la estimación y el aprecio público!».

De una guisa totalmente diferente asoma el «Conciso» en el folleto publicado en 1811 por Juan Jacinto María López, con el título “El sueño”. En este papel, el soñador tiene la oportunidad de encontrarse con Juan Martín Díez el Empecinado, personaje que permite al autor presentar el asunto de la libertad de imprenta y, en concreto, de esta cabecera periodística. La cuestión surge a raíz de la recepción de partidas de vestuario y armamento desde Cádiz para la división del militar, así como la organización de algunas suscripciones para recaudar fondos en beneficio del ejército. Es aquí donde el relato enlaza con la actividad del «Conciso», del que se destacan sus elogios hacia el Empecinado así como sus proclamas para excitar los ánimos de colaboración con el guerrillero. El mismo personaje reconoce que los editores de dicha cabecera «han cedido varias veces, sin deducción de gastos, el total producto de su periódico.» Esta mención realizada por el Empecinado da pie al soñador para exponer el maltrato que ha recibido en algunas ocasiones el «Conciso»:

Pues a pesar de eso —le respondí yo—, no falta quien lo critique diciendo que papelonean, que todo es fachenda, que se están enriqueciendo con el tal periódico, y que por este motivo siguen con él. Bien podrán sacar algún producto por la justa y casi general aceptación que tiene, pero dificulto, o más bien tengo por imposible, que sea capaz de darles para comer: en primer lugar, por lo caro de las imprentas y papel; en segundo, por los subidos valores que en Cádiz tienen los alimentos de primera necesidad; [...] por todo lo que debemos inferir que es más el celo patriótico que anima a los editores del «Conciso», que no la esperanza de echar plantas y enriquecerse...

Pasajes como este justifican determinadas escenas en el sueño de Juan Jacinto María López, como la que se produce a la llegada del Empecinado: en ese instante, el militar dirige unas palabras a la junta madrileña reunida en la casa, para expresar su conocimiento sobre los

patriotas madrileños que desean formar parte de su división, y para los que ya se ha dispuesto toda la indumentaria. Es aquí cuando el Empeinado asegura haber recibido varias partidas de Cádiz, hecho que el militar valora como un gesto «muy digno de gratitud» por «el entusiasmo y celo con que miran aquellos patriotas a mis soldados.» Estas palabras finales se vinculan directamente con la actividad llevada a cabo por el periódico liberal, a raíz de ciertas acusaciones vertidas por el *Imparcial*<sup>3</sup> contra esta cabecera, asunto que acabó ante un tribunal que «declaró inocentes a los editores del «Conciso».» La mención de la contienda periodística da pie al alegato que realiza Martín Díez de la libertad de imprenta, centrado en la favorable influencia que ha tenido tanto para los ejércitos como para la superioridad sobre los franceses:

Ahí es nada [...] ¿contra la libertad de imprenta! Pues sin ella, ¿qué sería de nosotros? Doble gente tengo yo desde que se decretó, y con más entusiasmo y valor. Nada digo de las ventajas que ha producido en orden a los corazones de los hombres, pues habiéndolos convencido de lo justo, santo y útil que es facilitar medios para arrojar a los franceses de España, no se detienen como antes en aprontar lo que se les pide. [...] todo lo dan con la mayor franqueza, y en todos me dicen *que este o el otro papel nuevo impreso, es lo que hay que leer; que aquello es lo cierto, lo arreglado a las máximas de la religión y a nuestras leyes, y no lo que les han dicho los franceses y los renegados.*

El «Conciso» vuelve a ser el centro de la ficción onírica en el folleto publicado en 1811 con el título “Mi sueño y la oración fúnebre que en las exequias celebradas a la buena memoria del Conciso dijo el P. Alvarado, atribuyendo su muerte a la maligna influencia del cometa, que aparece en estos días”. En este escrito narra el funeral del periódico, al que asisten otros tantos papeles de la época, además de describir el “Campo de la Sangre”, cementerio en el que yacen enterradas otras tantas cabeceras que pasaron a mejor vida. En las últimas páginas se incluye el sermón pronunciado por Francisco Alvarado, conocido como el Filósofo Rancio, con el lema *Consummatum est*, en el que «se

---

<sup>3</sup> Probablemente se trate de Justo Pastor Pérez, nombrado oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia tras el regreso de Fernando VII en 1814.

burla donosamente el autor de la vida y escritos de «El Conciso».»<sup>4</sup> Esta enorme congregación de la prensa gaditana responde a la agitación que causó en el mundo periodístico «la *electricidad* de la libertad de imprenta», como señala el autor en sus reflexiones previas al sueño. Aunque el papel acaba focalizando su interés en la mencionada publicación liberal, es una sátira hacia muchas de las hojas que salían impresas en estos meses, tanto las que continuaban su labor — representadas en los asistentes a las exequias fúnebres— como las que ya habían cesado su actividad —depositadas en el camposanto que visita el soñador—. Entre las cabeceras retratadas en el primer grupo destacan el «Redactor General de Cádiz», encargado de la presidencia del funeral; «El Duende», con semblante triste ante la escena presenciada; el «Revisor Político», en ademán contemplativo; la «Diarrea de las Imprentas», inquieto por habersele «bajado al vientre el viento que antes tenía en la cabeza»; o el «Zelador del Buen Orden», «pegando tales pertigazos [...] que atolondraba toda la Iglesia.» Sin embargo, es más interesante la perspectiva aportada sobre el segundo grupo, por el ingenio que ofrece el relato: el soñador lee diferentes epitafios grabados en las tumbas de los fallecidos, mientras que su acompañante realiza una apostilla en tono satírico y burlesco. Entre las publicaciones que acaban sufriendo tales comentarios se encuentran, por ejemplo, «El Atisbador del Redactor General», el «Mentor o Ilustrador Popular», «El Buen Español», o la «Gazeta del Comercio». En las siguientes líneas se aprecia el funcionamiento de este recurso:

En un rincón del cementerio, y en lo más encaramado de él reparamos que había un nicho medio tapado; nos empinamos, y vimos que no había cadáver alguno; y en el pedazo de material leímos el siguiente epígrafe, que estaba escrito con lápiz colorado.

Aquí yació el «Zelador»  
 Que escribió más que el Tostado  
 Y el corazón bien *asado*  
 Le llora ahora «Censor».

---

<sup>4</sup> PEDRO RIAÑO DE LA IGLESIA, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia: libros, folletos y hojas volantes (1808–1814). Ensayo bio-bibliográfico documentado*, edición de José Manuel Fernández Tirado y Alberto Gil Novales, vol. II, Ediciones del Orto, Madrid 2004, p. 779.

«¿Y cómo es que los periódicos resucitan?» pregunté a B... quien me contestó: «No es una formal resurrección; es un levantamiento a medias, como sucede a los vampiros, que según dicen, salen de sus sepulcros a chupar la sangre de los vivos, y hecha esta operación, se retiran al punto».

Algunos periódicos como el «Redactor General» o la «Diarrea de las Imprentas» se harán eco de la publicación del papel. No obstante, la gran polémica surgirá a raíz de las respuestas dadas tanto por el «Conciso» como por Francisco Alvarado. El periódico decide publicar un artículo con el título “Travesura de ingenio”, que vería la luz el 28 de septiembre de 1811, y en el que se deja ver el enfado de sus redactores, así como su deseo de dar una réplica contundente al autor de “Mi sueño...”:

Un pariente *muy cercano* del que hizo pregonar el año pasado por los ciegos la muerte del «Conciso», y no *muy lejano* del que poco ha fijó en las esquinas el *gracioso* pasquín de los palos entre los Concisistas; cansado, sin duda, de ver que aún vive, y no apaleado, ha *soñado* (para su consuelo) *en las exequias del «Conciso»*, (por esto se dijo: *soñaba el ciego que veía ecc.*) obra que ha publicado con carteles de letras como cabezas.

El autor del sueño no quiso dejar la última palabra en boca de los redactores del «Conciso»; así, Riaño de la Iglesia apunta a la réplica publicada en el «Diario Mercantil de Cádiz» el 1 de octubre de 1811, donde publica una carta dirigida al periódico defendiéndose de estos ataques<sup>5</sup>. No hay que olvidar en este asunto al propio «Diario Mercantil», envuelto también en la polémica. El periódico no duda en incluir tras la carta una nota en la que aclara su punto de vista sobre el asunto, principalmente por haber acogido en sus páginas la réplica del autor de la sátira que implica a tantos periódicos. Justifica su manera de proceder afirmando que «para ser consecuente y no desdecir del carácter de imparcialidad que siempre ha conservado, se ve precisado a insertar esta carta, aunque sin salir fiador de lo fundadas o infundadas que pueden ser sus proposiciones», aunque considera que tal aclaración es poco pertinente, «pues bien sabe el público que el diario no se casa con nadie en ningún tiempo ni sobre ningún asunto».

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 781–783.

Francisco Alvarado tampoco queda fuera de la trifulca, como muestra el dominico en sus “Cartas críticas”, concretamente en la posdata publicada tras la carta VI, donde comenta el uso indebido de su nombre en la ficción onírica, además de atacar a los redactores del «Conciso», la otra parte afectada en el sueño por su pronto funeral. Como réplica a la respuesta del Filósofo Rancio, el autor del sueño vuelve a hacer uso de las páginas del «Diario Mercantil de Cádiz» en el número aparecido el 14 de febrero de 1812, donde publica una epístola dirigida al fraile, haciendo uso de cierta mordacidad:

Padre: habiéndome honrado vm. en la posdata de su carta sexta con los epítetos de tonto, fatuo de capirote y otras voces a este tenor, que no se hallan en el diccionario *angélico*; y habiendo también calificado mi *sueño* de maligno, impío y lleno de cuanto malo puede haber, he creído hallarme en la obligación de darle las más expresivas gracias por tantos favores, y mayormente por aquel espíritu religioso, que le movió a corregirme *fraternalmente* y que tanto he aprovechado.

Termina dedicándole los siguientes versos:

Lloraba Alvarado  
 Filósofo rancio  
 Porque de sus cartas  
 Ninguno hizo caso.

Probablemente, este cruce de ataques e invectivas a raíz de las exequias funerarias del «Conciso» recreadas en “Mi sueño...”, al que se añaden las “Cartas críticas” de Francisco Alvarado y las propias páginas de los periódicos, sea una de las contiendas más polémicas de las surgidas a partir de una ficción onírica, lo que a su vez da cuenta, junto con el resto de ensoñaciones comentadas, del fuerte enfrentamiento ideológico que supuso en la pluma de los escritores la llegada de la libertad de imprenta.

## Estética y política: León Felipe traduce *Song of Myself*, de W. Whitman

Francisco Pérez Marsilla, Northern Illinois University

### 1.1. Introducción

*Song of Myself* es el poemario más famoso y conocido del libro de Walt Whitman *Leaves of Grass*. Existen varias traducciones disponibles en español, cada una con su personalidad, aciertos y desaciertos. Se ha seleccionado la de León Felipe porque ha sido objeto de cierta controversia<sup>1</sup>, y por la notoriedad cultural y estética de su voz, su presencia canónica en la literatura iberoamericana del siglo XX, la calidad de su trayectoria creativa y porque, como se verá más adelante, representa una perspectiva particular a la hora de traducir a Whitman.

Este artículo se basa en el original inglés, la edición de 1855<sup>2</sup>, y construye un análisis sobre el trabajo de Felipe<sup>3</sup>. Cuatro temas me interesarán en el análisis, a saber: 1 —el tipo de traducción (literal, fiel, balanceada o libre) que predomina; 2 —el grado de simplificación o de complicación al que se somete el original; 3 —los recursos estilísticos y literarios que se emplean para conseguir un efecto u otro; y 4

---

<sup>1</sup> JUAN FRAU, “Una traducción polémica: León Felipe ante la obra de Whitman y Shakespeare”, en «Hermēneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación», n. 4, Valladolid 2002, pp. 33–70.

<sup>2</sup> WALT WHITMAN, *Poetry and prose*. The Library of America College Editions, New York 1996.

<sup>3</sup> ID. (*Canto a mí mismo*), trad. de León Felipe, Losada, Buenos Aires 1941.



—la manera en que se resuelve la ambigüedad sexual presente, famosamente, en Whitman, optando por remarcarla.

Durante el progreso de este trabajo aparecerán algunos conceptos que se refieren a la tipología de la traducción, que conviene definir antes de seguir adelante. La traducción literal, en el extremo izquierdo de lo que podemos llamar una escala horizontal de la traducción, se emplea fundamentalmente en textos científicos o muy técnicos. Progresando hacia la derecha, en segundo lugar en la escala, encontramos la traducción fiel, que guarda lealtad al original, aunque cuida que la versión traducida suene natural en la lengua meta: el significado del término se adapta al contexto. La balanceada, siguiente en la escala, es recomendable cuando la fiel se presenta como insuficiente o contraproducente para traducir el mensaje de forma ajustada; representa un acomodo. Para casos puntuales, los traductores utilizan la traducción idiomática, siguiente división en la escala, cuando localizan en un texto una frase con carga cultural (proverbio, refrán, frase hecha) de la lengua de origen que tiene una homóloga en la meta. Por fin, nos encontramos con la traducción libre, que es aquella que se ocupa únicamente por transmitir la idea del original sin que el traductor se preocupe tanto por la fidelidad; es una opción muy empleada en poesía.

## 1.2. Tipo de traducción

En primer lugar, llama la atención el título de *Song of Myself: Canto a mí mismo*. He destacado la partícula “a” porque es ahí donde León Felipe elige atribuir el canto *a* la propia persona de Whitman. El traductor interpreta el poema como una celebración narcisista que surge del autor y es para sí mismo, pero que también sirve de elemento identificativo para el lector.

El fundamento teórico que sustenta la traducción de Felipe es la asunción de la obra como una suerte de testimonio personal tejido con melodía y con el concepto romántico de la hermandad. Se trata de un canto («[Walt Whitman] viene sencillamente a cantar una canción»), es decir, un discurso en el que se ensalza su objeto, ese programa ideológico y cultural que Felipe trae a su traducción. Y a este objeto extraño al poema se sacrificará la fidelidad muchas veces. Los primer-

os versos del poema ya suponen una primera llamada de atención para el lector: «*I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you*». «Me celebro y me canto a mí mismo. / Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti, / porque lo que yo tengo lo tienes tú / y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también».

Felipe comienza traduciendo de manera fiel, quizá demasiado próximo a la literalidad (“me celebro y me canto a mí mismo”), aunque el segundo verso no parece tener correspondencia con el original. Es el tercero el que se corresponde con “*and what I assume you shall assume*”, cuya traducción por “tener” se contempla en las acepciones recogidas en el diccionario monolingüe. Pero “y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti” es un añadido del traductor, no figura en el original nada similar; se trata de un cuarto verso incorporado. Puede que haya querido incluirlo para reafirmar el segundo verso del texto en inglés, pero no existe ninguna razón de rigor por la que deban existir dos versos frente a uno. «*A few light kisses, a few embraces, a reaching around of arms*». «Me gusta besar, / abrazar / y alcanzar el corazón de todos los hombres con mis manos». De nuevo el lector se encuentra ante una traducción libre: lo que podría ser “algunos besos suaves, algunos abrazos, un mimo” en una traducción literal–fiel, se cambia por completo. En primer término, se añade el verbo gustar, una decisión que introduce la voluntad personal, una actitud vitalista muy presente en la vida de León Felipe. Segundo, los principales sustantivos del original se convierten en verbos (“*kisses*” por “besar”, “*embraces*” por “abrazar”, “*reaching*” por “alcanzar el corazón...”) y el final de la cita representa una licencia absoluta que se toma el poeta zamorano para interpretar a su gusto el significado o la idea que él cree que Whitman tenía la intención de transmitir. Falla, por tanto, en traducir con propiedad la versión inglesa.

La mayor preocupación de León Felipe reside en la vitalidad del poema, en su filosofía del canto heroico o épico; por eso, como queda patente en la mayoría de los fragmentos recogidos en esta sección del trabajo, prioriza el impacto y la fuerza de la imagen sobre una traducción fiel. Dicho de otro modo, antepone la plasmación de su ideario en el texto a una traducción exigente; otorga mayor importancia a transmitir un mensaje del hombre sin ataduras (donde podríamos incluirlo a

él mismo, al traductor). Aquí puede entenderse por qué algunos estudiosos tachen la traducción de Felipe de polémica, porque supone un trabajo que no respeta el original a nivel terminológico. La parte interpretativa es importante, pero la traducción rigurosa, de la que se encuentran algunos destellos, se soslaya. En *Canto a mí mismo*, el traductor quizá ha llevado demasiado lejos su condición de poeta: escribe un poema nuevo, fruto de su creatividad, pero alejado de la tarea que supone una traducción fiel.

### 3. Simplificación y complicación

En la introducción que escribe el poeta castellano, no se menciona directamente la dificultad propia de la obra, basada en la variedad de personajes que encarna Whitman. A cambio, se ofrece otro punto de vista: Whitman es uno y está en todas partes, pertenece a todos, todos lo conocen (reproduzco parte de su introducción, originalmente en verso, que transcribo en prosa):

Se apellida Whitman. Pero Dios le llama Walt. No tiene familia. Es hijo de la tierra más que de la sangre, como todo norteamericano legítimo. [No] dice el nombre de sus padres ni de sus ancestrales. Le basta con saber que todos fueron hijos, como él, de la tierra y el viento, de esta tierra y este viento de América. Ahora es necesario señalar esto bien. Su nombre telúrico y adámico es Walt. Walt, Walt, Walt... le dice el gavilán, la tempestad, y las olas del mar entre las rocas de la playa... Llamadle Walt vosotros también. Yo le llamo Walt... Dios le llama Walt.

Felipe repite una y otra vez el nombre del estadounidense y lo asocia con la tierra, con su país, con las aves, con Dios. Se trata del mismo concepto visto de otro modo: una especie de panteísmo a lo Whitman, un mundo donde todas las criaturas lo conocen, se identifican con él; procede de la tierra, es la tierra, es sus antepasados. Sin embargo, con los mismos argumentos, el traductor explica la individualidad del poeta, convirtiéndolo en un icono, un símbolo presente en cada rincón del mundo. El lector observa una ligera diferencia en este punto porque no relaciona, sino que identifica, a Whitman con los personajes de la obra e incluso con él mismo, dependiendo de su grado de

implicación. Todo lo dicho se corresponde con el tratamiento de los diferentes personajes por parte del traductor y con la cierta simplificación de la variedad de actores que intervienen en el poema.

Los versos siguientes presentan una simplificación manifiesta, que se basa en la omisión de términos relevantes: «*Were mankind murderous or jealous upon you, my brother, my sister?*». «¿Han sido los hombres envidiosos y criminales / contigo?». En primer lugar, la conjunción “or” se sustituye por “y”, lo que constituye cierta imprecisión; el uso de “o” puede incluir a “y”, pero no al revés. Aun así, el mayor problema surge al final, cuando el traductor omite “*my brother, my sister*”. Es una ausencia clave, porque el poeta norteamericano concede una gran relevancia a los conceptos de compromiso y fraternidad, presentes en las cuatro palabras que no aparecen en la traducción. Asimismo, es vital reflejar la participación humana y la unión que siente poseer Whitman con sus semejantes; desea hacer partícipes a todos. Con su omisión, Felipe simplifica y oscurece el mensaje y disminuye paradójicamente el tono populista del original, que uno supone sería de la preferencia del español.

El lector encuentra una de las simplificaciones más notables en la sección 48, cuando se condensan dos versos en uno: «*For I who am curious about each am not curious about God, / (No array of terms can say how much I am at peace about / God and about death.)*». «A mí, que todo me preocupa, no me preocupa Dios. / No me preocupa ni Dios ni la muerte.». La traducción del primer verso es libre, se trata de una generalización que simplifica los matices que posee la versión inglesa. “*Be curious*” indica una curiosidad, un ansia de saber que, negándola, no significa que iguale a despreocupación: quizá Whitman pudiera referirse a discreción o respeto. Por tanto, en el juicio que realiza Felipe se pierden esas particularidades que no han sido resueltas por el norteamericano. El paréntesis que forma el segundo y el tercer verso es el que se sintetiza en uno solo: “*(No array of terms can say how much I am at peace about / God and about death)*” se sustituye por “no me preocupan ni Dios ni la muerte”. Sin duda, llamativo. Primero, por el uso continuado del verbo preocupar, que en este caso suple a “*be at peace*”. Extiende el término empleado en el verso anterior sin reparar en la variación que supone en el significado la nueva expresión. La visión de Whitman puede no ser de indiferencia, como pa-

rece proponer el zamorano. Por otra parte, se deja de lado la traducción fiel y se escribe una idea que podría resumir la oración original pero no honrarla; no existe ninguna mención a las palabras (“*array of terms*”) de las que habla el poeta.

León Felipe simplifica el mensaje en la mayoría de las ocasiones. El contenido filosófico de Whitman disminuye por la omisión de palabras decisivas. Sale a la luz el canto y la celebración de la vida, pero el neoyorquino propone algo más concreto, que en la traducción se ve oscurecido. Es Felipe quien se aprovecha del momento para anunciarnos su pensamiento (su “despreocupación” por Dios y por la muerte), cuando Whitman solo llegaba al alcance de su curiosidad.

#### 1.4. Recursos literarios

Los recursos de estilo son un campo muy interesante en el que analizar la traducción de Felipe. El primer ejemplo que propongo continúa su línea de trabajo, reflejada en las secciones anteriores de este análisis: «*The wild gander leads his flock through the cool night, / Ya-honk he says, and sounds it down to me like an / invitation*». «En la noche fría, el ganso salvaje guía la / bandada; / su graznido me llega como una invitación.». La primera mitad de la cita sufre la acostumbrada reestructuración del traductor, pero no carece de fidelidad; incluye todo lo escrito por Whitman: el pato salvaje, su papel de guía, la bandada y la noche fresca (más consecuente, quizá, que “fría”). Sin embargo, la onomatopeya “*ya-honk*” no figura en su traducción, sustituyéndolo por “su graznido”; prefiere dejar de lado el sonido, un término expresivo y original, para colocar la palabra que cualifica ese sonido, término que conoce el lector. La suplencia genera una traducción menos comunicativa, algo extraño en Felipe, que normalmente tiende a explotar el tono, la melodía de la “canción”.

La metáfora que sigue presenta en su versión española un desapego de la fidelidad a favor de la creatividad personal. Baste comparar la extensión de ambos pasajes:

*A child said What is the grass? fetching it to me with full / hands; [...] I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful / green stuff woven. ¿Qué*

es esto?, me dijo un niño mostrándome / un puñado de hierba. / ¿Qué podía yo responderle? / Yo no sé lo que es la hierba tampoco. / Tal vez es la bandera de mi amor, tejida con la sus- / tancia verde de la esperanza.».

Antes de centrarme en la traducción de la metáfora, se debe advertir la inclusión de dos frases en la traducción inexistentes en el poema original: “¿Qué podía yo responderle? / Yo no sé lo que es la hierba tampoco”. Ciertamente que podría pensarse que el poeta neoyorquino contemplara eso en el instante de escribir sus versos —una lectura entre líneas—, pero de ningún modo figuran en su obra y la inclusión deliberada por parte de Felipe indica las enormes licencias que se permite en la traducción. La traducción de la metáfora hierba–bandera también se distorsiona. Aparte de la pérdida de matices que supone la sustitución de “*must be*” por “es” (posibilidad de duda o error en el primero, certeza en el segundo; no obstante, el traductor se ve obligado a elegir al desconocer las intenciones del poeta), el cambio que experimenta el desarrollo de la metáfora es notable: “*Disposition*” (carácter, modo de ser) se traduce como “amor”, y “*hopeful*”, que funciona como adjetivo en el original, se convierte en el sustantivo “esperanza”, reemplazando “*green stuff woven*” como nombre adjetivado. Se aprecia la comparación entre hierba y bandera, pero lo que la complementa varía.

Los recursos literarios suponen otro campo de experimentación para el poeta castellano. Una vez resuelve la metáfora o la personificación, su ejercicio creativo construye un texto personal, como ocurre en muchos ejemplos dados en este trabajo. Hay ocasiones, como en el caso de la onomatopeya, en las que la figura literaria queda sepultada por una solución no justificada, privando al lector hispanohablante de los detalles del original.

## 5. Ambigüedad sexual

En los próximos versos, el poeta español reconoce la posibilidad de un contenido homosexual y escribe “mi amante y fervoroso camarada” para traducir la expresión “*bed-fellow*”. No significa que la ambigüedad sexual se resuelve, pero se le posibilita al lector experimentar intelectualmente más a fondo con lo que está escrito, si así lo desea:

«*As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side [...]*». «Cuando mi amante y fervoroso camarada, que ha / dormido a mi lado [...]». Se podría aducir que el original muestra cierta imprecisión, aunque “*bed-fellow*” predispone a pensar que se trata de un hombre, más cuando en los siglos XVIII y XIX se veía con normalidad compartir cama con compañeros del mismo sexo; en la Norteamérica del siglo XIX era práctica común en los recorridos de campaña política<sup>4</sup>. Aun así, León Felipe considera tal indicio suficiente como para captar –o no rechazar de plano– un sustrato homosexual: “Amante y *fervoroso* camarada” (mi énfasis). La inserción del adjetivo “fervoroso” pretende no dejar lugar para el escrúpulo: un compañero nocturno que aporta ardor, entusiasmo y dedicación (¿corporales?) al mero hecho de dormir con otro hombre. Para el traductor no hay duda de que se trata de una confesión velada en el poema; con ello parece unirse al grupo de los que reconocen en Whitman una abierta homosexualidad. La elección del poeta zamorano de corresponder al sustrato homosexual forma parte de su intención a la hora de traducir a Whitman: enunciado contra las convenciones burguesas y judeocristianas, la representación de una idea de libertad personal, el uso del poema para sus propias reivindicaciones, posturas políticas y pensamientos.

Un concepto central de *Song of Myself* es que la vitalidad y el placer físico minimizan la importancia de la orientación sexual. No significa, pues, que se apoye la heterosexualidad, sino que prima el deseo, el tacto, la pasión entre seres humanos. Los versos son relevantes porque enseñan la claridad con la que puede escribir Whitman sobre hombres y mujeres; franqueza que da permiso al lector a reflexionar en aquellos donde el contenido es ambiguo. Un ejemplo:

*I mind how once we lay such a transparent summer morning, / How you settled your head athwart my hips and gently / turn'd over upon me, / And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged / your tongue to my bare-stript heart, / And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held / my feet. ¿Te acuerdas de aquella mañana transparente de / verano? / Estabas con la cabeza reclinada en mis rodillas / y dulcemente te volviste hacia mí, / abriste mi camisa / y me buscaste con la lengua el corazón profundo. / Después te alargaste hasta hundirte en mi barba, / te estiraste / y te adheriste a*

---

<sup>4</sup> DAVID H. DONALD, *Lincoln's Herndon*, Alfred A. Knopf, New York 1948.

mí desde la cabeza hasta los pies.

Felipe no desvela, no tiene por qué, ningún detalle que pruebe una escena homosexual. Pero, de nuevo, el simple eclecticismo da derecho y libertad de reflexionar que pueda tratarse de tal, si uno lo prefiere.

En cuanto a la traducción en sí misma, el poeta español la resuelve con multitud de cambios, el más llamativo la pregunta inicial que se pone en boca de la voz poética, “¿Te acuerdas de aquella mañana transparente de / verano?”, dirigida al otro protagonista de la escena descrita. Se trata de una formulación directa, como si el interlocutor estuviese presente, a diferencia del texto en inglés, donde se repite la segunda persona pero con una intención conmemorativa. El resto de las modificaciones son las habituales en Felipe: adiciones de palabras (supuesto embellecimiento a costa de pérdida de rigor: “*And reach’d till you held / my feet*” por “te estiraste / y te adheriste a mí desde la cabeza hasta los pies”), traducciones libres y omisión de términos (“*hips*” por “rodillas” o la desaparición de “*bosom-bone*” en la traducción).

La elección del poeta español en el primero de los ejemplos comentados sirve de ejemplo del circunloquio sexual con el que se identifica *Song of Myself*. En ese caso, Felipe se inclinó por reconocer la carga homosexual de la cita, aunque en la escena ampliamente considerada por académicos como tal, mantiene el eclecticismo original, que sólo resulta posible resolverlo a través de un análisis interpretativo posterior, no en la traducción. Dicho de otro modo, el traductor se decanta siempre que existe la oportunidad y respeta los pasajes que sólo pueden descifrarse a través de debate, o en la recomposición del poema de una forma interesada.

## 6. Conclusiones

León Felipe busca canalizar sus convicciones personales a través de la traducción de Whitman. Sus circunstancias políticas, sociales y económicas y acontecimientos históricos habrán de influir en el proceso de sus trabajos literarios. No es extraño que la poesía que traduce contemple tales influencias; con más motivo, al tratarse de un género



en el que el escritor vierte de forma intensa su personalidad. La misma dificultad legendaria de la poesía es un escudo tras el cual caben muchas perspectivas. Una traducción puede responder a la apropiación de un texto en una lengua origen para que sirva de expresión personal y deje entrever ideas de carácter político en el idioma meta. Aquí es León Felipe quien aprovecha *Song of Myself* para divulgar y dar cabida sus ideas republicanas y progresistas. Su propia vida trata de un ir y venir continuo, de un abandono y otro, de residencia aquí y allá, de la búsqueda de su propia felicidad. Así como en su propia poesía, convierte *Song of Myself* en su personal grito de «español del éxodo y del llanto».

Un factor que facilita esa utilización política del poema responde a la influencia de la obra del propio Whitman en la suya e, incluso, a similitudes en sus carreras poéticas: ambos se distancian de las tendencias dominantes y conforman un estilo propio, muy personal, comprometiéndose con el hombre marginado, en lo social y en lo político. Para los dos, también, «el motor es el amor que sobrepasa todo», según Miguel Del Águila<sup>5</sup>. Y añade:

El poeta es el portavoz del pueblo, no sólo una voz individual, sino la voz de la nación. Whitman se convirtió en portavoz cuando intenta reunir a toda la humanidad bajo “la gran democracia”; León Felipe lo hace desde el exilio al defender sus ideas políticas, o cuando intenta hacer ver a los españoles cómo España está muriendo por la inutilidad de la guerra.

Se entiende que el poeta de Tábara se permita una traducción comprometida al comulgar de modo tan íntimo con la poesía de Whitman y al sentirse tan implicado, aun desde el exilio, con los sucesos que azotaron España en aquella época. La necesidad de coherencia en su compromiso provoca que en su trabajo consiga un efecto amplificador de su propia concepción vital: «Que no se acostumbre el pie a pisar el mismo suelo», nos advierte León Felipe, «ni como el cómico viejo / digamos los versos.»

---

<sup>5</sup> MIGUEL DEL ÁGUILA GÓMEZ, “La ‘ficción suprema del yo’: Influencia de Walt Whitman en León Felipe”. en «Espéculo: Revista de Estudios Literarios», n. 29, 2005.

## Isabelismo en los *Misterios del pueblo español*

Sergio Martín Jiménez, Universitat Autònoma de Barcelona

*Para Montserrat Amores*

### 1.1. Ideología y misterios

La publicación de *Les mystères de Paris* de Eugenio Sue supone el punto de partida de lo que hoy se conoce como la serie de los misterios, un conjunto de novelas que hermanan la crítica social y el folletín. Con esta obra y con las que nacen a partir de ella, el material literario se convierte en un arma que el autor facilita al pueblo para que este tome conciencia, un arma en forma de novela por entregas que revela las injusticias sociales y el abuso de poder, y que los distintos autores moldean mediante diferentes patrones narrativos e ideológicos.

Esta pluralidad y la impronta de identidad nacional patentes en los diversos misterios de distintos autores fue ya señalada por Romero Tobar en *La novela popular española del siglo XIX*, donde reconoce que

La libérrima adaptación more hispánico del sentido de los *mystères* se amplía a zonas insospechadas: la catequística religiosa, la militancia pro y antijesuítica, la historia del país, la situación de las últimas colonias (Cuba y Filipinas tienen sus correspondientes misterios). [...] Extraña mezcolanza de temas en

la que aparecen reunidos algunos de los tópicos de la literatura popular tradicional con las cuestiones candentes de la política del momento.<sup>1</sup>

Acierta Romero Tobar al destacar dicha complejidad, frente a parte de la crítica que tiende a simplificar y a valorar desacertadamente las distintas obras de la serie a la que me vengo refiriendo. Considerarlas, como lo hace Requena Sáez<sup>2</sup>, todas ellas de talante progresista tan solo por ser deudoras de *Les mystères de Paris* es incurrir en un error, y también lo es pensar, como Calvo Carilla<sup>3</sup>, que todas las “misteriosas” secuelas son réplicas de la susodicha novela francesa.

Ni todos los misterios son progresistas ni todos siguen la estela parisina. Muestra de ello son *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos* (1858–1859), novela por entregas del escritor Manuel Angelón (Lérida, 1831–1889). En ella, el autor imprime un talante de liberalismo conservador, lo cual le aleja del primer Eugenio Sue, el Sue que escribió la obra madre y que fue evolucionando ideológicamente hasta publicar *Les mystères du peuple*, el verdadero modelo de Angelón, tal como apunta Iris Zavala<sup>4</sup> y yo defendiendo.

Es indudable el paralelismo de estas dos obras en cuanto a la estructura narrativa: en ambas novelas se intercalan, más afortunadamente en la de Angelón que en la de Sue, una serie de manuscritos que contienen narraciones de fuerte carga ideológica. Estos manuscritos, que dotan a la novela de un segundo nivel narrativo, son leídos por los protagonistas, quienes se ven contagiados por los ancestrales episodios en los que subyace la dicotomía progresismo frente absolutismo.

Si bien Sue, en *Les mystères du peuple*, hace hincapié en la opresión, la injusticia y la miseria contra el despotismo papista inquisitorial, según destaca Álvarez Chillida<sup>5</sup>, Angelón decide ilustrar la dico-

<sup>1</sup> LEONARDO ROMERO TOBAR, *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March y Editorial Ariel, Barcelona 1976, p. 50.

<sup>2</sup> MARÍA DEL CORPUS REQUENA SÁEZ, *Rafael Altamira, crítico literario*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Alicante 2002.

<sup>3</sup> JOSÉ LUIS CALVO CARILLA, *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid 2008.

<sup>4</sup> IRIS M. ZAVALA, *Ideología y política en la novela española del s. XIX*, Anaya, Madrid 1971.

<sup>5</sup> GONZALO ÁLVAREZ CHILLIDA, *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812–2002)*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid 2002.

tomía anteriormente citada mediante la oposición isabelismo-carlismo.

En Angelón, el *pater familias* de la novela, quien redacta los manuscritos para hacer mella en el alma de su hijo carlista —abocándolo al isabelismo—, no es más que el personaje que se erige como correlato del narrador, un defensor de «la causa de la libertad y del progreso de los pueblos, contra los que intentan hacernos esclavos del oscurantismo y hacer retrogradar el mundo a los tiempos de las cadenas y de la ignorancia.»<sup>6</sup>

Estos manuscritos, a pesar de ser episodios que se suceden en distintos momentos en la historia de nuestro país, tienen un denominador común: el ansia de libertad del verdadero pueblo español, oprimido por distintos déspotas.

Así, Angelón viaja hasta el siglo II a. C para brindarnos el primer manuscrito donde se instituye a Viriato como «personificación de una idea, [la independencia española], que echó raíces hace dos mil años y se ha desarrollado frondosamente a través de los siglos.»<sup>7</sup>

Tras él, se encumbra la figura de santa Eulalia, la mártir que a principios del s. IV d. C confesó su verdadera fe cuando los romanos perseguían el cristianismo, de modo que pasó a ser un estandarte para el pueblo catalán, tal como ya nos presentó el mismo Angelón en su anterior novela, *El Pendón de Santa Eulalia* (1858).

Después Angelón muestra transparentemente su admiración hacia Ataúlfo, quien, hacia el año 410, demostró ser «el azote con que Dios se había propuesto castigar a los que ceñían la diadema.»<sup>8</sup>

También se lamenta sin tapujos de que «la historia de la primera serie de los reyes godos es un tejido de escenas horribles. Uno en pos de otro gran número de ambiciosos escalaron el poder. ¿De qué manera? Casi siempre por medio del puñal.»<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> MANUEL ANGELÓN, *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos*, t. I, D.I. López Bernagosi, Barcelona 1859, p. 98.

<sup>7</sup> Ivi, p. 200.

<sup>8</sup> MANUEL ANGELÓN, *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos*, t. II, D.I. López Bernagosi, Barcelona 1859, p. 186.

<sup>9</sup> Ivi, p. 344.

Posteriormente, incide en la opresión que sufrió el pueblo por parte de la Inquisición española, también poder antagonista en su anterior novela, *El Pendón de Santa Eulalia*.

Luego abraza a Juana la Loca, acogiendo el levantamiento armado de los comuneros, en la Castilla de 1520–1522 y, además, subraya cómo después «Felipe V tenía sitiada la ciudad de Barcelona y al amenazar a sus habitantes, amenazaba de muerte a los fueros de Cataluña; pretendía matar la libertad del pueblo.»<sup>10</sup>

Cerca ya del presente narrativo, de la Primera Guerra Carlista, Angelón sitúa su último episodio, el de la Independencia española y en él se subraya que

el grito del pueblo en aquel momento solemne era el mismo que había resonado en los oídos de los cartagineses y de los romanos, de los bárbaros y de los árabes, de los satélites de Ronquillo y de los soldados del duque de Anjou.

—¡Viva la Independencia!<sup>11</sup>,

porque para Angelón la identidad nacional tiene que ver con la libertad y el progreso, ya que esta es la esencia del pueblo español y así lo prueban sus *Misterios*.

## 1.2. Angelón, el escritor isabelino

Nuestro escritor vuelve a repetir este periplo histórico, desvistiendo de ropajes literarios, en una introducción de setenta y una páginas que encabeza su obra *Isabel II, historia de la reina de España*, de marcado peso histórico-político, publicada un año después de sus *Misterios*, y por la cual el autor recibirá una encomienda, según Miquel M. Gisbert<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> MANUEL ANGELÓN, *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos*, t. III, D.I. López Bernagosi, Barcelona 1860, p. 304.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>12</sup> MIQUEL M. GIBERT, ed. de MANUEL ANGELÓN, *Teatre romàntic*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida 2000.

Además de la angeloniana, Isabel II gozó de otras biografías, como las que, según Puga <sup>13</sup>, le dedican Morel, Ochoa y Garrido, aunque no todas ellas favorables. Prueba de ello es la de este último, Garrido, quien ya siembra en el título —*Historia del reinado del último Borbón de España*— la jocosidad y la injuria.

Frente a esta se presenta la versión más favorable del reinado, la que ofrece Manuel Angelón, como indica Comellas <sup>14</sup>, quien subraya que, según el escritor catalán, a raíz de la entrada de los moderados al poder, se introducen en España signos de prosperidad, signos que también señalan poetas como Gumersindo Laverde Ruiz en su *Oda a la Reina de España Doña Isabel Segunda* o como también lo hace Manuel Fernández y González, en su composición poética premiada por la Real Academia Española en marzo de 1865: *A la Reina de España Doña Isabel Segunda*, donde se erige a la soberana, al igual que lo hace Angelón, como la salvación de la nación por mano divina.

En la biografía de Angelón —o “ensayo político”, tal como matiza Ruiz-Ocaña Dueñas <sup>15</sup>—, nuestro autor exalta tanto el lado humano como político de la reina e insiste en la idea de hallar en el pasado la verdadera identidad del pueblo español:

Isabel II era bella y era reina, dos grandes cualidades en una mujer y, sin embargo, dejaba adivinar una prenda aún más estimable: Isabel II era esencialmente buena. [...] Sobresale, asimismo, en el carácter de Isabel el más acendrado españolismo. De tal manera se halla identificada con las glorias nacionales, que hasta tiene celos de la gloria de otras naciones. Es que conoce el temple del pueblo español que gobierna y sabe que la caballerescas nación española vive de algo más que de su progreso y de sus riquezas, vive de sus memorias, de sus tradiciones, de su antiguo valor; y esto le basta para que su más ferviente deseo se fije en la noble idea de recobrar para España el puesto que otra vez supo conquistarse en el mundo. <sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> MARÍA TERESA PUGA, *El matrimonio de Isabel II*, Universidad de Navarra, Pamplona 1964.

<sup>14</sup> JOSÉ LUIS COMELLAS, *Los moderados en el poder (1844–1854)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1970.

<sup>15</sup> EDUARDO RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1885–1916)*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2004, p. 81.

<sup>16</sup> MANUEL ANGELÓN, *Isabel II, historia de la reina de España*, D. I. López Bernagosi, Barcelona 1860, pp. 280 y 290.

El escritor no escatima en lisonjas, pese a considerar él mismo que «las páginas de este libro revelan entusiasmo, nunca hemos pretendido ocultarlo, pero de fijo no revelan adulación.»<sup>17</sup> Pero difícil lo tenía Angelón para no caer en las redes del agasajo en una obra escrita *ex profeso* para instituir la como la reina que protegió las artes, potenció el comercio y socorrió a los desgraciados; una reina que obró un milagro de amor, bondad y patriotismo al transformar y salvar España; una reina que ya subyacía en *Los misterios del pueblo español*, novela que rezuma isabelismo.

Sin embargo, este fervor ideológico, este entusiasmo señalado dejará de verse reflejado en sus escritos posteriores, sobre todo en los periodísticos, que caracterizan al último Angelón, si tenemos en cuenta los comentarios de Gibert<sup>18</sup>.

Nuestro autor se convierte en un escritor que gira irrevocablemente hacia el republicanismo catalán de derechas tal como subraya Gabriel<sup>19</sup>. Además milita en el partido republicano de Castelar, a la par que toma parte activa del movimiento de la *Renaixença*, según Ruiz-Ocaña Dueñas<sup>20</sup>.

Esta evolución de pensamiento representa el abandono de las ideas isabelinas y un acercamiento a su patria, Cataluña, a quien ha dedicado gran parte de sus obras, a cuya lengua se habrán traducido la mayor parte de estas, sin olvidar sus dramas originales en catalán; Cataluña, una patria que lo vio escribir en lengua castellana su obra más representativa, en la que Angelón escudriña la identidad del pueblo español mediante sus *Misterios*.

### 1.3. Misterios nacionales contemporáneos

La lectura isabelina de los distintos episodios pretéritos que he enunciado en el primer apartado se extiende también a los sucesos que

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 593.

<sup>18</sup> MIQUEL M. GIBERT, *op. cit.*

<sup>19</sup> PERE GABRIEL, “Militància democràtica i literatura a Catalunya. El segle XIX”, en *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains*, París 2007. Disponible en: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia1/gabriel.pdf>.

<sup>20</sup> EDUARDO RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, *op. cit.*

agitan a la España de la Primera Guerra Carlista, el presente narrativo de los personajes de la novela.

No obstante, Angelón no se limita tan solo a narrar el conflicto bélico que se vive en Bilbao entre el 9 de junio de 1835 hasta pasado el 31 de agosto de 1839, cuatro años que toman como puntos históricos de referencia el sitio de la ciudad de Bilbao, comandado por Zumalacárregui, y el abrazo de Vergara, entre Espartero y Maroto, que supuso el sello de la paz.

Angelón aprovecha el amplio abanico histórico que le brindan los dos hitos de la Primera Guerra Carlista con que abre y cierra su novela para insertar nuevos sucesos históricos aparentemente desvinculados de la trama carlista, o sea, de lo que parecía ser el marco contextual unitario de la novela.

De este modo se adentra en Barcelona a partir del segundo volumen, un día después de la famosa quema de conventos del 24 de julio de 1835, justificando al pueblo catalán, que ha sido acicate de los carlistas, pues estos promovieron la revolución popular con el fin de hundir a la burguesía barcelonesa. Angelón parece sentirse como en su patria y concreta su identidad nacional mediante las aventuras de sus personajes, a quienes inmiscuye en las conocidas bullangas de Barcelona y, a través de innumerables excursos que si bien empobrecen la novela al quedar deslavazada historia e Historia, nos permiten atestiguar la ideología y el exaltado sentimiento patriótico de su autor.

Además de Barcelona, Angelón hace viajar a sus personajes a Madrid, estirando la trama novelesca. Esta vez, sin embargo, el autor pasa casi por encima del episodio histórico, si lo comparamos con el escrupuloso tratamiento del sitio de Bilbao y de las bullangas de la capital catalana. Parece que tan solo quiera dar testimonio del complot que prepara Eugenio Avinareta desde la cárcel, promoviendo la insurrección de la milicia nacional, circunstancias que vive el protagonista de la novela entre el 14 y el 16 de agosto de 1835.

No estamos ante una mera ampliación de la trama, recurso tan folletinesco. Nuestro autor, además de revelarnos estructuradamente el panorama histórico-político de la Barcelona y del Madrid del momento, con las bullangas y con Avinareta, sacia al público lector que compra la obra por entregas tanto en Madrid (Librería Española y Librería de D. Salvador Monserrat) como en Barcelona (Librería Española de



D. I.). Y aquí abro un interrogante: ¿Angelón ideó este itinerario nacional *motu proprio* o bien bajo las sugerencias o peticiones con fines comerciales del tal don Inocencio López? Debemos ser cautos y no pronunciarnos, por falta de pruebas fehacientes, pues solo somos conocedores de la amistad del este, librero y editor novel, que tras contratar a Angelón proporcionó grandes éxitos y contactos en el mundo de las letras, según Cadena i Catalán <sup>21</sup>.

Este baile compasado de ciudades, que supone una amplitud de episodios históricos contemporáneos, viene aderezado por considerables elementos folletinescos que afectan, por un lado, a la construcción y caracterización de los personajes. Estos son víctimas de una escasa profundidad psicológica, debido al dualismo ideológico, propio de la llamada novela social, al cual los somete Angelón para potenciar la figura de dos hermanos, representantes cada uno de ellos de un extremo político, el carlista y el isabelino. Estamos ante una verdadera lucha fratricida que atormenta a nuestro autor, pues este no entiende que haya enfrentamientos bélicos, cuando el pueblo español debería ser culto e ilustrado; no comprende el porqué de la guerra civil, entre iguales, ya que solamente concibe dos tipos de guerra: aquella que se emprende contra los extranjeros o la que se establece contra un tirano despótico.

Por otro lado, también es folletinesco el uso de los, denominados por Romero Tobar <sup>22</sup>, actuantes secundarios, aquellos objetos que desencadenan la acción y que en la novela de Angelón los conforman una cajita que guarda los manuscritos, un testamento, una carta y un cuadro.

Por último, el narrador también es característico de la novela social: dirige continuamente y, sobre todo, reflexiona sobre política, filosofía y analiza los males sociales y expresa sin escrúpulos sentimientos de rabia y dolor ante el despostismo, tan denostado también por el *pater familias*, voz intrínsecamente angeloniana: «el absolutismo, Enrique, no es tan solo un manantial de perjuicios, una amenaza

---

<sup>21</sup> JOSEP MARIA CADENA I CATALÁN, “Les publicacions de l'editor López Bernagossi i Lo *Xanguet* (1865–1874), primer almanac humorístic en català”, en «Treballs de comunicació», 8, 1997.

<sup>22</sup> LEONARDO ROMERO TOBAR, *op. cit.*, p. 157.

de catástrofe continua; es un imposible social, es un absurdo contra la naturaleza de los pueblos». <sup>23</sup>

#### 1.4. Conclusiones

En su afán por vincular ideología y materia literaria, Angelón se acoge a los misterios más moderados de Sue: *Les mystères du peuple*, para mostrar por un lado el apego a lo histórico, por otro, su predilección por el uso de técnicas y recursos propios de la novela popular, en especial, el maniqueísmo. En sus particulares *Misterios*, Angelón nos permite reconstruir su sentimiento de identidad nacional, al dejar al descubierto sus ideas políticas y religiosas.

Enarbolando su isabelismo, con esta obra, su primera novela enmarcada principalmente en la contemporaneidad, se adentra, en la historia del siglo XIX como punto de partida a través del cual se tejen episodios de la historia pasada, que evidencian cómo España ha sido víctima del despotismo durante veinte siglos, víctima de un absolutismo que da unidad a la novela y que tiñe de sangre misterios históricos nacionales, tanto coetáneos —entre 1835 y 1839— como pretéritos —desde Viriato hasta la Independencia española—.

Estas dos características, la urdimbre de la historia remota con la historia contemporánea y el enojoso —por evidente y explícito— proselitismo sitúan a Angelón lejos de las puertas del realismo, aunque coquettee con la historia presente como material novelable, tal como hacía Sue en Francia y, en España, Ayguals de Izco.

Habrà que esperar a quien lo hará magistralmente, Galdós, para disfrutar, según aplaude Suárez Cortina, de una «personal visión y aportación al conocimientos de la historia de ese pueblo y nación que se llama España» <sup>24</sup>, y así desentrañar hasta dónde alcanzan las tan preciadas redes isabelina.

---

<sup>23</sup> MANUEL ANGELÓN, *Los misterios del pueblo español*, cit., t. II, p. 511.

<sup>24</sup> MANUEL SUÁREZ CORTINA, *La sombra del pasado. Novela e historia en Galdós, Unamuno y Valle-Inclán*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006, p. 169.



«Librennos de la inmoralidad»:  
*La Prostituta* de Eduardo López Bago

María José González Dávila, Universidad de Cádiz

**1.1. La militancia política de Eduardo López Bago: el naturalismo radical o de barricada**

Yvan Lissorges <sup>1</sup> señala la producción de López Bago como parte de un «naturalismo ofensivo, que se denomina a sí mismo naturalismo radical o de barricada», heredero del positivismo científico y del método experimental. Es *La Prostituta* (1884) la primera novela de corte naturalista radical, y a ella le siguen las tres siguientes partes de la trilogía: *La Pálida* (1884), *La Buscona* (1885) y *La Querida* (1885). Más allá de, como señala Pattinson «el tema de la aristocracia encanallada» <sup>2</sup>, las novelas propias del naturalismo radical o de barricada van a poner el dedo en las llagas sociales, desde un punto de vista científico y con un claro afán reformista y moralista. Los partidarios del Naturalismo radical llevan a cabo la titánica tarea, autoimpuesta por otro lado, de ser la conciencia de una sociedad enferma. La fealdad, el tremendismo y la crudeza son los instrumentos de los que se valen para

---

<sup>1</sup> YVAN LISSORGES, “El «naturalismo radical»: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)”, en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona 1988, pp. 237–253.

<sup>2</sup> WALTER T. PATTINSON, *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Gredos, Madrid 1969.

poner en relieve la degeneración de la sociedad y resaltarlos ante los lectores.

Visto así, el naturalismo radical y su puesta en práctica se convierten en armas de combate ideológicas y sociales, de manera que sus cultivadores se declararán a sí mismos, en muchos casos, militantes o soldados de una causa. Alejandro Sawa llama a Eduardo López Bago «heroico campeón del naturalismo en España»<sup>3</sup>, lo que lleva a la crítica a la conclusión de que este grupo de escritores «se sienten parte de una reducida comunidad de adeptos y cofrades»<sup>4</sup>, militantes de una causa social de intención reformadora a través de la puesta en relieve de los problemas sociales que las sociedades esconden bajo la doble moral burguesa. El arte naturalista es una forma de compromiso del escritor, que se siente parte activa de una guerra ideológica que, desde el punto de vista literario, enfrenta lo que López Bago llamó “la novela bonita” y su propia producción, es decir, la literatura ideológica, atractiva al público por su amenidad, y la creación naturalista, tremenda y, en muchos casos, incluso feísta.

La procesión del naturalismo literario es vista por López Bago, Sawa y otros como un compromiso ideológico con una causa que pasa por conseguir resaltar la miseria nacional con el objetivo de despertar las conciencias de los integrantes de la sociedad. El verdadero objetivo del escritor naturalista es destacar las llagas sociales, pero para ello necesita convertir su obra en un arma de combate y llegar al pueblo, porque, según el propio López Bago el naturalismo «para crecer tiene que luchar en las calles, ganar primero la opinión del pueblo, ser un héroe popular; su sitio no es la academia todavía.»<sup>5</sup>

Está claro que *La Prostituta* y sus continuadoras no gozaron de la complacencia de los poderes políticos contemporáneos a su publicación, así como tampoco de gran parte de la crítica. La temática sexual, la muestra de la cara de la sociedad que se quiere mantener oculta y hasta el título, entre otras cosas, levantaron pasiones, tanto favorables como hostiles. Así, «por presentar la realidad tal y como es, los natu-

---

<sup>3</sup> MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, “El Naturalismo radical: Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa”, en «Anales de literatura española», n. 2, 1983, p. 360.

<sup>4</sup> PURA FERNÁNDEZ, *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Rodopi, Ámsterdam 1995, p. 85.

<sup>5</sup> MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, art. cit., p. 346.

ralistas levantan la polvareda del odio»<sup>6</sup> y se ven envueltos en variadas polémicas, las más reseñables aquellas que rodearon las circunstancias de la publicación de *La Prostituta* y *La Pálida* (1884), aunque ya desde *Los Amores* (1876) la cuestión venía servida. Señala Sawa a propósito de esta novela:

El escándalo que produjo el libro fue enorme: se llamaba atrevido al autor, como si el atrevimiento no fuera un deber del pensador y del soldado, y se le amagaba con echarlo a la policía como se echan los perros a las bestias feroces en los espectáculos bárbaros; pero la chusma policíaca se quedó con las ganas, bostezante y famélica, a pesar de los alaridos salvajes del clero y de los anatemas rabiosos que tiraron contra la bella y soñadora cabeza del joven combatiente, sin conseguir herirla.<sup>7</sup>

Por otro lado hay que tener en cuenta que toda la polémica que rodeó la publicación de ciertas novelas lopezbaguianas favoreció enormemente su difusión comercial. Las acusaciones que se hacen a las novelas de López Bago de inmorales, indecentes o de ataque a los valores tradicionalistas y patrios facilitan el éxito editorial, puesto que constituyen la mejor de las publicidades. Ahora bien, la cuestión estriba en plantearse si Eduardo López Bago es un verdadero naturalista radical militante, envuelto en una polémica indeseada, o si bien puede calificársele como un polemista que aprovecha el discurso naturalista para alcanzar mayor proyección literaria. Las opiniones al respecto son variadas, y hasta el día de hoy, mantienen a la crítica enfrentada, de manera que algunos consideran a López Bago un “oportunista literario”, como lo llamó Clarín; mientras que otros ven en la producción del escritor arancetano el comienzo de la cultura de masas, en la cual el gusto del lector es la que domina la creación del discurso literario.

### 1.1.1. *La prostituta como personaje naturalista*

Con la llegada del naturalismo, el tema de la prostitución impacta contundentemente en la materia narrativa, convirtiéndose en una verdadera manía literaria, que determina, además, un estilo propio que

---

<sup>6</sup> FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, “Las teorías naturalistas de Alejandro Sawa y López Bago”, en «Epos: Revista de filología», n. 7, 1991, p. 375.

<sup>7</sup> MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, art. cit., p. 352.

identifica las novelas de temática prostibularia por encima de otro tipo de creaciones. La adopción de las teorías zolescas por parte de un grupo de escritores supone la ramificación del naturalismo español, surgiendo de esta manera el llamado naturalismo radical o de barricada en palabras de Alejandro Sawa, que pretende, a partir del cientifismo, crear novelas que analicen las llagas sociales más miserables y secretas de la sociedad. El papel de la mujer en la sociedad finisecular convierte el personaje femenino en una fuente inagotable de neurosis, crisis psíquicas y desórdenes orgánicos, y por supuesto en la víctima del determinismo biológico y social, situación que se agrava por la falta de educación y la ausencia de individualidad.

La novelización del meretricio no es, sin embargo, algo original de la novela decimonónica. El espacio prostibulario y todos los elementos que lo componen han permanecido, de manera más o menos constante, en la materia narrativa española a lo largo de los siglos. Sin embargo, es en este momento cuando la prostitución comienza a verse como un estigma para las sociedades, como un drama público y privado que necesita ser denunciado ante el pueblo soberano. El debate en torno al “higienismo especial” y a la regularización del funcionamiento de las casas de lenocinio se encarniza en el último tercio del siglo, lo cual convierte la cuestión en una materia de debate de primer orden, ya sea en un contexto puramente científico, legislativo o literario.

El proceso de corrupción que sufre la clase media dominante se ilustra a través de la presentación de la prostitución desde su interior, y el desvelamiento de los comportamientos que los seres humanos adoptan en los espacios relacionados con ésta. Análogamente a los estudios científicos, médicos e higienistas de la época, los escritores de naturalismo radical van a volver la mirada a la prostitución para hacerla culpable de la degeneración moral de las ciudades, sin contar para ello con prejuicios a la hora de reflejar la realidad en toda su miseria.

La prostituta, de este modo, comienza a construirse como un tipo literario contundente. No se trata de hacer de las meretrices mártires de las leyes que rigen la organización de la sociedad burguesa, sino de presentarlas como el elemento más castigado y herido del orden establecido, en tanto que las causas que la llevan a la vida son consecuencia directa de su subordinación al varón, y las consecuencias que la profesión tiene en ellas son devastadoras, tanto para el organismo so-

cial como para los individuos. Las enfermedades venéreas están siendo ya a finales del XIX una amenaza evidente para el mantenimiento de las buenas costumbres y la doble moral burguesa, y la responsabilidad de su expansión se le da, desde la novela naturalista, a la perversión de la que este mundo hace gala.<sup>8</sup>

## 1.2. *La Prostituta*, piedra de escándalo

*La Prostituta* se publica en Madrid en octubre de 1884. La novela, descendiente natural de la *Naná* zolesca, se establecería pronto como modelo de creación para el naturalismo radical, e inaugura el modelo de la novela–médico social.

Su publicación e incautación provocan un aluvión de críticas sobre la obra, a favor y en contra de la misma, en las cuales se discute la moralidad o inmoralidad de su título, su contenido y su finalidad. Pura Fernández cataloga a la novela como causa del «éxito y el escándalo más sonados en la historia de las letras españolas, desde el título [...] hasta la última página de esta historia.»<sup>9</sup> Pocos días después de su llegada a las librerías, el gobernador de Madrid y más tarde ministro de Gobernación, Raimundo Fernández Villaverde, manda que la novela sea secuestrada por las fuerzas policiales, alegando que la obra se podía calificar como «contraria a la moral y a la decencia pública». Tales medidas son aplaudidas por un sector de la intelectualidad contemporánea, que encabeza el crítico Luis Alfonso, quien clama por una reacción gubernamental que consiguiera la censura de la obra.

En poco tiempo, Eduardo López Bago recibe una multa de 500 pesetas y una causa criminal impuesta por los médicos de la Sección de Higiene de Madrid, aunque ésta nunca llegará a buen término y las acusaciones fueron retiradas. Habría que añadir que, además, el autor arancetano será castigado con la retirada de los ejemplares que pudie-

---

<sup>8</sup> En *La Prostituta*, la sífilis toma un papel de estigma social que se perpetúa en la stirpe del Marqués de Villaperdida, la enfermedad de éste infecta primero a su joven esposa, que muere a consecuencia de la enfermedad venérea, y posteriormente, con Estrella como catalizador, a su hijo Luis, que, si bien no muere, mantiene la mancha como una señal de los desvíos sexuales patológicos.

<sup>9</sup> PURA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 37.



sen hallarse de la novela en las librerías, bajo amenaza de multa a los libreros que decidieran ponerlos a la venta. La sentencia es recurrida al Tribunal Supremo, que sobreseyó la causa:

Considerando [...] que la novela titulada *La Prostituta*, al desarrollar el argumento que su autor se propuso, no revela tendencia ninguna inmoral, ni en dicha novela se hace la apología de acciones calificadas por la ley de delito, ni se ofende a las buenas costumbres o a la decencia pública al describir determinadas escenas con el notorio objeto de hacer más aborrecible el vicio.<sup>10</sup>

No obstante, a pesar del fallo exculpatario del Tribunal Supremo, la polémica estaba servida. El categórico título de la novela, así como el relato de la historia de la prostituta Estrella desde un punto de vista social, le valen a López Bago para conseguir, de un lado, las acusaciones de escritor inmoral de parte de la crítica más conservadora; mientras que, de otro lado, a partir de este momento se convertirá en el líder del naturalismo radical en España, lo que hará que esta estética se asocie directamente con el escándalo, el erotismo, y lo que es más importante, con el aplauso del público lector. La llegada de *La Prostituta* a las librerías aviva en enfrentamiento en torno a la pertinencia del arte naturalista de raíces zolescas, «la conmoción desatada ante la aparición que infringe ya desde su título los códigos tradicionales [...] desata toda suerte de especulaciones críticas, y por supuesto, la venta generosa de ejemplares.»<sup>11</sup>

El ideario tremendista y vulnerador de las normas sociales que se desprende de las teorías estéticas lopezbaguianas y que se pone en práctica en *La Prostituta* pone en pie de guerra la controversia sobre la moralidad en la narrativa, y sobre las diferentes formas de realizar el antiguo tópico de enseñar deleitando. El asunto de la obscenidad en estas novelas va a ser el punto clave de la crítica detractora de las mismas, y el debate en torno a la presentación de la realidad se abre una vez más. José Ortega Munilla apunta en un artículo periodístico de la época que, siguiendo la línea de creación que López Bago abre a

---

<sup>10</sup> *Sentencias del Tribunal Supremo en materia criminal*, vol. 1, Imprenta del Ministerio de gracia y justicia, Madrid, 1886, p. 1623.

<sup>11</sup> PURA FERNÁNDEZ., *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Tamesis Woodbridge, 2008, p. 79.

partir de *La Prostituta* «se llegaría a pintar una humanidad encenegada en vicios y rodeada de lupanares, hospitales y lonjas de amor.»<sup>12</sup>

Por otro lado, el modelo naturalista propuesto por Galdós en *La desheredada* es tomado por la crítica más tradicional como una forma más aceptable de escritura naturalista. La renovación estilística de esta novela no es, sin embargo, tenida en cuenta en toda su dimensión. El juego de voces narrativas sobre el que se construye la obra queda relegado a un segundo plano, a favor de la temática y el tratamiento que de él hace el autor canario «sin resentirse el decoro argumental y mucho menos el lingüístico»<sup>13</sup>, en palabras de Clarín. El contenido de *La desheredada* no está, de ningún modo, revelado de forma tan tradicionalmente indecorosa como el de *La Prostituta*, tratándose, en última instancia, de la puesta en relieve de la misma llaga social: la caída de una mujer víctima de una sociedad que la empuja a la prostitución y a la muerte social. El naturalismo «en manos del Sr. Galdós, está ciertamente en buenas manos»<sup>14</sup>, si bien se seguía llamando al pudor desde algunos flancos de la crítica más conservadora; Luis Alfonso sigue defendiendo la inmoralidad de la temática de estas obras y la inconveniencia de las mismas, así como la falsa intención moralizante, puesto que considera que el único propósito de la novela naturalista es la descripción de lo liviano y la idealización de las mujeres de la calle.

A partir de ese momento, el nombre de López Bago se va a ver, una y otra vez, envuelto en numerosos litigios de corte legislativo y literario. La publicación de *La Pálida*, también en 1884 y aún envuelto el autor en las diferentes denuncias que provocó la primera parte de la tetralogía, conlleva de nuevo una causa abierta por parte del gobernador civil de Madrid, que le acusa otra vez de quebrantar el Código civil y que conduce a tres días de arresto domiciliario, 30 pesetas de multa, el pago de las costas del juicio y el comiso de los ejemplares. La sentencia es de nuevo revocada por el Tribunal Supremo en 1885, y de nuevo, lejos de perjudicar a la venta de la novela, favorece en gran medida el éxito editorial, tanto que López Bago terminan por usar tales al-

---

<sup>12</sup> Cit. según ID., “Introducción”, en EDUARDO LÓPEZ BAGO, *La Prostituta*, Renacimiento, Sevilla 2005, p. 40.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

tercados como reclamo para los lectores en la contraportada de sus obras.

A pesar de toda la polémica, o en cualquier caso a causa de ésta misma, entre octubre de 1884 y agosto de 1886 se agotaron cinco ediciones de *La Prostituta*, seis de *La Pálida*, cinco de *La Buscona* y dos de *La Querida*, más de cincuenta mil ejemplares en cómputo global<sup>15</sup>. El escándalo, como sucede incluso hoy en día en determinados medios de comunicación, supone la mejor publicidad para la novela médico-social; esta «guerra civil de las ideas», en palabras de Alejandro Sawa en “Impresiones de un lector” «han excitado potentísimamente la venta del libro; si yo fuera López Bago, escribiría a ese gobernador dándole las gracias por sus malquerencias y sus hostilidades.»<sup>16</sup>

López Bago fue tachado de mercantilista por la crítica contemporánea a la publicación de sus obras, y aún hoy una parte de los investigadores encuentran en su estética una marcada intención económica, lo que destruye en mito que él mismo había ayudado a construir en torno a su figura de escritor filántropo, que usa su razón para denunciar los vicios y los males del organismo social, y que por ello termina siendo flagelado por el tradicionalismo y el conservadurismo que mantienen la estructura de la doble moral burguesa.

En todo caso, su compromiso con el arte naturalista es innegable. Sus novelas se construyen en torno a la idea de la sociedad entendida como un organismo vivo, y en ellas el peso del determinismo biológico y social va marcando la evolución de los personajes. La novela médico-social que Eduardo López Bago inaugura con *La Prostituta* en 1884 continuará su andadura tanto desde su propia pluma como desde la de otros escritores militantes del naturalismo de barricada, con el objetivo de resaltar las llagas sociales simbolizadas a través de la representación de las diferentes realidades tangibles y las enfermedades que las corroen, tomando la degeneración de la raza humana como hecho probado. La oposición entre Gente Vieja y Gente Nueva establecida desde la obra de Luis París representa, así, la diferenciación dialéctica que se encuentra en el arte de fin de siglo: por un lado, el conservadurismo y el tradicionalismo, apegados a una estética rea-

---

<sup>15</sup> PURA FERNÁNDEZ, *Eduardo López Bago y el naturalismo radical*, cit.

<sup>16</sup> MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, art. cit., p. 356.

lista y, en cualquier caso, de naturalismo espiritual; por otro, la rebeldía y la transgresión, apoyadas en múltiples idearios, uno de los cuales es el naturalismo radical.

La valoración de la novela médico-social debe hacerse, en este sentido, teniendo en cuenta lo que de subversión y revolución tiene su composición, además de, obviamente, su calidad artística y literaria. Pero no se puede olvidar la importancia de estas “autopsias” como documentos humanos, como informes sociológicos de la época, ya que contienen en su estructura formal y argumental la intención de romper las barreras entre lo considerado público y aquello que había permanecido en la esfera de la vida íntima hasta ese momento. En este sentido, el acercamiento de los novelistas al tema sexual y prostibulario supone la aproximación del público lector a un campo hasta entonces mantenido como exclusivo de los estudios científicos, médicos e higiénicos propios de la intelectualidad finisecular.

La transgresión y la rebeldía del ideario naturalista zolesco supusieron, como se ha visto, que la polémica envolviera la publicación de muchas de estas novelas, e hiciera de López Bago una “piedra de escándalo”, en palabras de Pere Gimferrer.<sup>17</sup> El hecho de las cuatro novelas de la tetralogía de *La Prostituta* volvieran la mirada al mundo de la prostitución y del “eros negro” se vio, desde el punto de vista de una gran parte de la crítica contemporánea, como un reclamo comercial; y, de hecho, aún hoy en día se mantiene esta discusión. Desde esta óptica, la adscripción del autor madrileño a la estética naturalista no sería más que una táctica para poder acudir a la materia prostibularia, oscura y secreta, y llamar la atención del público lector, lo que lo alejaría de sus declaradas intenciones moralizantes y reformadoras.

Las denuncias que Eduardo López Bago sufrió por la publicación de sus obras clamaban a la justicia en aras de la moralidad, el decoro y las buenas costumbres, desde el punto de vista temático de manos de las autoridades gubernamentales, y desde el punto de vista estético de manos de la crítica especializada, desde donde resuenan con estruendo las publicaciones de Leopoldo Alas o Luis Alfonso. En cualquier caso, como se ha visto, estas acusaciones no sirvieron sino para aumentar la

---

<sup>17</sup> PERE GIMFERRER, “López Bago, en la mancebía”, en *Los raros*, Bitzoc, Palma de Mallorca 1999, p. 26.

popularidad de las obras de López Bago, así como para hacer crecer el número de ejemplares vendidos: la controversia, especialmente cuando se encarniza, levanta las pasiones de los que en ella participan, y despierta la curiosidad de los que no lo hacen; los altercados públicos consiguen hacer que la extensión de una polémica se amplíe, algo que incluso hoy en día se sigue explotando en los medios de comunicación de masas.

Por todo ello, no se puede negar, en cualquier caso, que Eduardo López Bago no sea consciente de lo que necesita un escritor para profesionalizarse como tal, así como de la necesidad de establecer una relación de reciprocidad con el público lector. Se podría decir que López Bago entra dentro del prototipo del escritor moderno, que proporciona a los lectores lo que éstos demandan, estructurando así una relación parecida a la de un servicio entre un profesional y un cliente.

De todas formas, el hecho de que López Bago participe de un proyecto mercantilista y ambicione su profesionalización como escritor no lo convierte en un falso escritor comprometido con los males sociales, al menos desde el punto de vista contemporáneo. La crítica social es siempre símbolo de compromiso de escritor; un autor comprometido que refleja los males de una sociedad siempre propone —aunque sea a través de una moralización implícita *a contrario*— una manera de erradicación de esos males, o por lo menos los desvela ante los ojos del público. De hecho, una de las manifestaciones más extremas de compromiso del escritor y que ha pervivido a lo largo de los años surgió de las manos del maestro de Eduardo López Bago, Émile Zola, que a través de su “J'accuse” (1898), donde el francés demandaba justicia para el capitán Alfred Dreyfus, y declaraba que: «mi ardiente protesta no es mas que un grito de mi alma. Que se atrevan a llevarme a los Tribunales y que me juzguen públicamente».<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> ÉMILE ZOLA, “J'Accuse...!” en «L'Aurore littéraire, artistique, sociale», n. 87, 13 de enero de 1898, p. 1.

Anticlericalismo exaltado en la España de la  
Restauración. El caso de *El Motín*

José Manuel Alonso Feito, Università del Salento

Es idea bastante común considerar el periodo de la Restauración Monárquica como una época de calma relativa para la iglesia. Efectivamente, con Cánovas al frente del país cesaron las hostilidades, al menos aparentemente, entre iglesia y estado, aunque en cualquier caso, y como sucedió con buena parte de los asuntos candentes de la época, la acción del gobierno selló pactos que luego se revelaron poco consistentes y que tenían, ya desde su origen, todas las trazas de estar cogidos con alfileres y de tener pocas garantías de convertirse en proyectos sólidos para el futuro del país.

Cánovas del Castillo recuperó la catolicidad del estado, pero al mismo tiempo decretó la libertad de conciencia, como recogía el artículo 11 de la Constitución de 1876. Es decir, trató de conciliar, por un lado, la tradición católica y los derechos adquiridos de la iglesia y, por otro, las libertades que imponía una sociedad lanzada hacia la modernidad. El resultado fue insatisfactorio para las dos posiciones en conflicto. Nos lo explica con claridad, Manuel Suárez Cortina:

Esta era una política de término medio más cercana, de hecho, al catolicismo militante que al anticlericalismo liberal. Pero igualmente insatisfactoria para las posiciones más extremas del catolicismo ultramontano y de ninguna manera asumible por el liberalismo radical, cuya defensa irrenunciable de la li-

bertad de conciencia y, en consecuencia de cultos, habría de ser en las décadas siguientes el leitmotiv de sus actuaciones.<sup>1</sup>

La cuestión religiosa se convierte en este contexto en uno de los grandes temas de debate en la España del último tercio del siglo XIX. El problema se presenta como el enfrentamiento de dos ideas o posiciones contrapuestas que, partiendo de conceptos amplios como tradición y modernidad, sentará las bases para el desarrollo de confrontaciones que estarán sustantivizadas a través de parejas de términos antagónicos como confesionalidad y secularización, iglesia y estado, catolicismo y liberalismo o clericalismo y anticlericalismo. Una dicotomía, en definitiva, difícilmente reconciliable, como veremos.

Esta confrontación se manifestó en muy diversos campos y fue teorizada de muy diferentes maneras. Según Suárez Cortina en la España de la Restauración no podemos hablar de anticlericalismo en singular, sino de anticlericalismos. Un plural éste que, en todo caso, no nos impide afirmar que «el anticlericalismo constituyó un fenómeno unitario en el que se concentró toda la tensión que emergía del enfrentamiento entre tradición y modernidad.»<sup>2</sup>

En definitiva, el anticlericalismo se erige como una corriente que ya no es solamente un instrumento del poder político para consolidar su posición de predominio sobre el poder eclesiástico, sino una manifestación ideológica, política y social de los nuevos tiempos, de la modernidad entendida como proceso de secularización de todos los ámbitos que regían lo que se entendía por mundo moderno. Era inevitable que en una sociedad en la que penetraban con fuerza corrientes de pensamiento como el positivismo, el método experimental o el darwinismo se produjese una intensa confrontación entre el inmovilismo aferrado a la tradición del catolicismo y el ansia de modernidad sostenido por la fuerza de la razón y la ciencia que encarnaban los herederos de la Ilustración.

El anticlericalismo restauracionista, por otro lado, se presenta bajo diferentes puntos de vista: desde posiciones que defienden la necesidad de la separación entre iglesia y estado, como las de Salmerón y Pí

---

<sup>1</sup> MANUEL SUÁREZ CORTINA, *El anticlericalismo español contemporáneo*, ed. de EMILIO LA PARRA LÓPEZ y MANUEL SUÁREZ CORTINA, Biblioteca Nueva, Madrid 1998, p. 128.

<sup>2</sup> *Ivi.* p. 129.

y Margall, a la idea de conciliación entre ambas instituciones sostenida por personalidades como Azcárate y Castelar, pasando por el populismo anticlerical representado por Lerroux o Blasco Ibáñez.

«El Motín», publicado entre 1881 y 1924, representa tal dicotomía. En el periódico, declaradamente antimonárquico y anticlerical, se nos presenta, con un discurso exaltado y de carácter propagandista y con buenas dosis de maniqueísmo, el enfrentamiento entre el bien (el progreso y la razón) y el mal (las fuerzas oscuras del clero y de la monarquía). La religión que hay que seguir es la de la cultura, el estudio, el avance intelectual:

Porque nosotros, dice Gambetta, no tenemos símbolos ni catecismos, no tenemos más que una religión: la de la cultura intelectual de todos los franceses. Buena religión. La que aquí profesamos tiende precisamente a lo contrario: al embrutecimiento por el fanatismo.<sup>3</sup>

El programa de acción de la publicación, con toda la carga política que ello comporta, se basa, por tanto, en la defensa de valores universales como el progreso o la libertad, cuyos mayores enemigos no son otros que los defensores de conceptos como el orden, la propiedad, la familia o la religión. Estos últimos son, además, enemigos del pueblo, que a su vez es el representante de la justicia. Y justamente a ese pueblo va dirigida la publicación, cuya base formal y expresiva será la noticia, casi siempre escandalosa y apta para el despliegue de la sátira, y la arena pura y dura, esto es: textos breves con referencias claras a la actualidad y con una base teórica pocas veces especulativa. Otro elemento característico del periódico es el uso de las ilustraciones con grabados de gran calidad y en color que clarifican, en un juego metadiscursivo, los valores que se defienden y las posiciones enfrentadas.<sup>4</sup>

«El Motín», que empieza a editarse pocos días después de la llegada al poder de los progresistas, se presenta ante sus potenciales lectores como un periódico esencialmente político que se enfrenta sin medias palabras a la ideología conservadora.

---

<sup>3</sup> «El Motín», n. 4, 1 de mayo de 1881.

<sup>4</sup> V. JOSÉ ANTONIO LLERA RUIZ, “Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde El Duende Crítico de Madrid hasta Gedeón”, en «Estudios sobre el mensaje periodístico», Consejo Superior de Investigaciones Científicas, n. 9, 2003, p. 203–214.



Al arma, pues, y disparad sobre nosotros, conservadores de todos los matices, las palabras huecas de sentido que conserváis en el arsenal del miedo; habladnos del terror de la guillotina, de bases sociales minadas, de santos principios hollados, [...] del nihilismo, sin olvidarse de la tea incendiaria, los apetitos de las masas y las sangrientas hecatombes; que nosotros, los promovedores de *El Motín*, nos reiremos de vosotros a mandíbula batiente con la misma constancia que vosotros os burláis del país que habéis explotado y escarnecido. ¡Guerra a los conservadores! Nos parece que este grito equivale a un programa.<sup>5</sup>

No falta, naturalmente, en el primer número del semanal el artículo dedicado al clero, concretamente al asunto del tráfico de las falsas reliquias. El autor, católico desde que nació (al menos aparentemente), recibe, tras previo pago de veinticinco duros, una reliquia, que proviene directamente de las catacumbas de Roma, de manos de un sacristán. Es reseñable desde el principio del breve relato la presencia de la ironía, base indudable de la sátira:

Considerada estéticamente la reliquia, la verdad, no acababa de seducirme, [...] más parecía pellejo de cabra mal curtido que piel de santo bien chamuscada; pero yo, poseído de esa fe que transporta las montañas y conduce al norte, la encerré en un escapulario de tafetán, me la colgué al pescuezo y...  
 ¡No quiero hablar del secreto orgullo con que llevaba aquel piadoso talismán!<sup>6</sup>

Los símbolos religiosos, considerados representaciones de la superstición y de la ignorancia, son frecuentemente objeto de la burla anticlerical. Nada más inmediato, por otro lado, que partir de situaciones bien conocidas para llegar al lector.

Posteriormente, el protagonista del relato se topa con una noticia en el periódico en la que se habla del tráfico de falsas reliquias y en la que aparecen las declaraciones del mismo Papa de Roma en las que confirma que en los últimos treinta años no ha salido ni una reliquia de las catacumbas. El protagonista ha sido engañado a causa de su fe ciega y por seguir los dictados de la iglesia, la cual aconseja no fiarse de los sentidos, en este caso del olfato («¡No haber visto el engaño! Únicamente el olfato en tiempo húmedo protestaba con energía, mas

---

<sup>5</sup> «El Motín», n. 1, 10 de abril de 1881.

<sup>6</sup> *Ibid.*

yo [...] procuraba convencerle de que aquel mal olor era olor de santidad») <sup>7</sup>. Aquí le surgen las dudas al autor protagonista:

Y ahora, ¿qué hago? ¿La tiro demostrando que la fe engaña o la conservo desobedeciendo al padre común de los fieles? Este es el conflicto [...]. Mas ¡Ay! Que no es esto lo peor. ¿Quién arranca en adelante de mi débil pecho la duda en todo lo que a reliquias se refiera? ¡Impíos cómplices de ese tráfico impío! Habéis matado mi fe. ¡Maldición sobre vosotros! <sup>8</sup>

Dejando a un lado el valor ejemplar de la historia narrada, que podría ser discutible, sería interesante detenerse un momento sobre aspectos que tienen que ver con la técnica utilizada: probablemente, el tema de las falsas reliquias estaba de actualidad en 1881 y los periódicos locales estaban llenos de noticias curiosas de este tipo, pero lo que destaca en este primer relato de «El Motín» es la literaturización, por un lado, de la noticia, y, por otro, el hecho de dar una trascendencia enorme al hecho, anecdótico sin más, con el fin de sostener una determinada línea editorial. En consecuencia, nos encontramos con un texto en el que los responsables del periódico nos anticipan sus ideas sobre el clero y sobre la religión en general: la falsedad, la inconsistencia de cualquier creencia que se basa en los dogmas y en las supersticiones y la defensa de una fe racional en la que la duda sea base y punto de partida de cualquier reflexión.

El esquema de razonamiento presentado en este artículo guarda estrecha relación con la postura político-religiosa de Gustavo Salmerón que defendía, como ya se ha indicado, la necesidad de una neta separación entre iglesia y estado. En cuanto a la cuestión específicamente religiosa, Salmerón defiende lo que se viene a llamar Krausopositivismo, es decir, una filosofía basada en la conciliación del elemento especulativo propio del krausismo y del experimentalismo propio de la filosofía positivista, en boga a finales de siglo. Para Salmerón, el cristianismo no es una religión de temor, aunque su esencia haya sido modificada con «el fin de imponerla sensiblemente a gentes incultas.» <sup>9</sup> La religión no ha de asentarse en la fe ciega, sino en lo que, tras pro-

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> MANUEL SUÁREZ CORTINA, *op. cit.*, p. 140.

funda indagación, se reconoce como verdadero. Similar opinión tiene Pi y Margall, padre del republicanismo federal, que, además, aboga por la supresión de las comunidades religiosas:

Las comunidades religiosas están compuestas por hombres que son la representación del supremo egoísmo; hombres que violan las leyes de la naturaleza para conseguir un reposo en la tierra y una bienaventuranza en el cielo; que rompen con la familia; que se apartan de sus padres y hermanos; que mueren sin hijos; que no teniendo caudales propios han de acudir forzosamente a vivir sobre el país, y aquí recurren a la limosna, allí a la captación de bienes y legados con perjuicio de los deudos y parientes. [...] Hay absoluta necesidad de acabar con todas las órdenes religiosas, [...] porque [...] se apartan del trabajo, y lejos de poder ser considerados como personas virtuosas, se las puede considerar como personas egoístas que no tienen virtud de ninguna clase.<sup>10</sup>

Naturalmente, estas posiciones intelectuales no encontraron obstáculos para encontrar acomodo en un anticlericalismo menos elaborado pero mucho más efectivo desde el punto de vista divulgativo: el de periódicos como «El Motín». De tal modo que ciertas posiciones intelectuales, en un cierto sentido especulativas, y que tenían su lugar de difusión dentro del parlamento y de los cauces institucionales, encontraron en la prensa popular el canal adecuado para llegar a la mayor parte de la población.

«El Motín», por ejemplo, no escatima energías para criticar con fuerza la conducta de los miembros del clero regular, tanto frailes como monjas. En el número 4 del 1 de mayo de 1881 aparece un breve artículo titulado “Los frailes”. En él se critica la falta de coraje por parte de Sagasta para cumplir con lo que había prometido (la supresión de las órdenes religiosas) y se presenta la inutilidad de la presencia de tales órdenes en la sociedad. Al principio encontramos una descripción grotesca de los frailes («sus rechonchos talles, sus rostros abotargados, sus pies kilométricos») que últimamente se ven poco por las ciudades. Su ausencia preocupa al redactor del artículo porque, según su opinión, «el fraile encerrado, oculto, tramando siniestros planes para salir de su cautiverio, el fraile así es peligroso como una mina de dinamita preparada por un nihilista de buena voluntad.» Solo si los clérigos se dejan ver, podrá la sociedad ejercer, a través de la burla y

---

<sup>10</sup> Cit. según MANUEL SUÁREZ CORTINA, *op. cit.* p. 152.

del escarnio, de censor moral ante las conductas inmorales de aquellos. Si la política no es capaz de tomar decisiones drásticas para «quitar de España esa excrecencia infecta que el señor Cánovas ha tenido a bien reproducir», lo hará el pueblo, éticamente superior a los representantes del clero. En este artículo, paradigma de una postura radical contra la masa del clero regular, la ironía deja paso al sarcasmo áspero y despiadado contra el enemigo:

El fraile, suelto por esas calles provocando la curiosidad o la rechifla, importaba poco: el ridículo, esa arma tan afilada, lo mataría; además, él, si hemos de creer a la tradición, sabe buscarse distracciones mundanas que modifican en parte sus maquiavélicos instintos. [...] Salid de vuestros agujeros, topos de la civilización, y echad al aire vuestros trajes sucios y apiojados; saturad el aire de los miasmas de cementerio que exhalan vuestros cuerpos sensuales; ofended la mirada con esas fachas grotescas y esas feas cataduras.<sup>11</sup>

La burla, el escarnio, la censura crítica por parte de la masa social se presentan como buenos métodos para empezar a limitar la fuerza y la importancia de los miembros regulares de la iglesia. Nada mejor que la indiferencia y la risa para que el enemigo se sienta débil, no sea capaz de reaccionar y empiece a perder su influencia porque, en la sociedad de finales del XIX, los frailes poco o nada tienen que decir en el ámbito educativo, económico ni, por supuesto, moral.

¿Qué son hoy los jesuitas? Unos caballeros que tienen cuartos, y nada más. En otro tiempo influían mucho en la suerte de las naciones, porque la teocracia se imponía a las conciencias, ¿pero hoy? [...] ¿Temerles? ¿Por qué? ¿Por su talento? ¡Bah! [...] ¿Es esto decir que no debemos echarlos de España? No; todo lo contrario. Si no infunden miedo, infunden repulsión, y ¿quién nos manda vivir a disgusto? Pero hasta que ese día llegue, [...] burlémonos de ellos, y de su talento y de su influencia, en vez de suponerlos temibles y peligrosos.<sup>12</sup>

Resultan explícitas y abundantes las críticas al gobierno por no ser capaz de expulsar a todos los frailes pertenecientes a las órdenes religiosas. La petición es explícita y continua. Un ejemplo claro es el editorial del número 11 del semanal en el que se dice lo siguiente:

---

<sup>11</sup> «El Motín», n. 4, 1 de mayo de 1881.

<sup>12</sup> *Ivi*, n. 11, 19 de junio de 1881.

Si Sagasta quisiera hacerme completamente feliz, debería expulsar de golpe a los frailes de todas las procedencias y uniformes, sin más pretexto que el de ser frailes, si no existieran cincuenta mil razones para hacerlo; y ¡qué espectáculo más grandioso ofrecería España al mundo civilizado, admitiendo en su seno a un pueblo trabajador y laborioso, y arrojando de sí en el mismo día a esa falange de consumidores improductivos.<sup>13</sup>

La orden que resultó objeto de los más violentos ataques durante el último tercio del siglo XIX fue la Compañía de Jesús. En este sentido, como nos indica Suárez Cortina, se podría hablar del “antijesuitismo” como de un modo específico de anticlericalismo. «El Motín» no fue ajeno a esta tendencia y desde sus primeros números convirtió a los miembros de la orden de San Ignacio de Loyola en centro de críticas predominantemente sarcásticas en las que se les acusaba de llevar a cabo acciones impías y absolutamente reprobables: insinuaciones sobre comportamientos ligados a abusos sexuales, tendencia al robo y al expolio, conductas impropias de su ministerio, ecc.

Robos, prostitución, abortos y sospechas de envenenamiento de una joven rica, todo esto dicen los periódicos de Lisboa que ocurre... ¿dónde dirán ustedes? En... en... Mi pluma se resiste a trazarlo, mi pulso tiembla, y... (haré un esfuerzo), en un instituto de jesuitas. [...] Pero terminaré la noticia con lo que dicen que dijo la joven rica en un momento de expansión: “no basta que nos deshonren y estraguen nuestra salud con repetidos abortos, [...] sino que además nos roban”.<sup>14</sup>

No faltan artículos en los que se alude al egoísmo tradicional del clero. Se trata de breves escritos en los que el periódico se hace eco de noticias aparentemente reales que tienen un fuerte carácter ejemplar. Así, en el número 8 del 29 de mayo de 1881, se cuenta la historia de un fraile que tiene la presunción de poder pagar unos tablones a través de la concesión de cuarenta días de indulgencia al vendedor: «¡dar por unos miserables tablones cuarenta días de indulgencia! Sólo a un fraile se le ocurre pagar tanto por tan poco»<sup>15</sup>; y en el número 10 del 12 de junio del mismo año se critica la falta de contribución por parte de la iglesia a las arcas del estado con una nota que dice lo siguiente:

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> «El Motín», n. 8, 29 de mayo de 1881.

«14.472.864 de reales se han pagado en abril por obligaciones eclesiásticas. Bendecid a Dios, contribuyentes, que os habéis quedado sin fincas para pagar la contribución»<sup>16</sup>; en el ya citado número 11, la avidez del clérigo está representada por el cobro de los oficios religiosos: «siete criaturas nada menos ha dado a luz de una vez una mujer en el pueblo de La Mota. Damos la enhorabuena al párroco; cobra de una vez siete bautizos».<sup>17</sup> La misma avaricia que se insinúa en el número 4, cuando se dice que basta encargar a un cura que se desea un entierro de primera clase para que acceda a enterrar incluso a un impío: «esta prueba de rumbo católico, pagando adelantado sobre todo, acalla todos sus escrúpulos».<sup>18</sup> Se alude también a las prácticas sexuales en los conventos como vemos en el número 17 del 31 de julio de 1881: «entró de educanda en un convento, y a los diez meses ya era madre. No le hubiera pasado más en este mundo corrompido y pecador. Hay vocaciones irresistibles».<sup>19</sup> La técnica utilizada en muchos casos por el periódico consiste en dejar caer acusaciones sobre el clero, en ocasiones sin pruebas, insinuando asuntos que están presentes de forma latente en la mente del lector, de modo que éste no tiene dificultades para llegar a ciertas conclusiones sin necesidad de llevar a cabo analogías demasiado elaboradas.

Era joven, casi una niña, y se fue a confesar a la parroquia de San Andrés. ¿qué le sucedió allí? El Dios que lee en lo oculto lo sabrá, y el sacerdote y ella. Nosotros sólo diremos que llegó a su casa sin absolución, con gran aflicción y presa de violenta convulsión, y que se encuentra gravemente enferma. ¡Oh, padres que tenéis hijas! Ecc., ecc.<sup>20</sup>

A veces, el sarcasmo alcanza altos grados de crueldad. Partiendo de la idea popular, y muy difundida en la época, del hedor insoportable que desprendían los frailes, el autor nos cuenta la noticia de la muerte y posterior entierro de un fraile capuchino:

---

<sup>16</sup> Ivi, n. 10, 12 de junio de 1881.

<sup>17</sup> Ivi, n. 11, 19 de junio de 1881.

<sup>18</sup> Ivi, n. 4, 1 de mayo de 1881.

<sup>19</sup> Ivi, n. 17, 31 de julio de 1881.

<sup>20</sup> Ivi, n. 3, 24 de abril de 1881.

El domingo último pasearon por las calles de Manresa el cadáver de un fraile capuchino, que, según personas de mediano olfato aseguran, debió morir, no en olor, sino en hedor de santidad. ¿Para qué sirven las autoridades y la Junta de Sanidad, cuando permiten estas exhibiciones fétidas, atentatorias a la salud pública?<sup>21</sup>

He intentado, a través de la presentación de algunos ejemplos, determinar el tenor y el talante de «El Motín» con relación a la iglesia y a la religión. Creo que la misión del periódico está conectada a la difusión de ideas que, no yendo en la mayor parte de los casos más allá de la mera anécdota, sin embargo, sostienen bases teóricas, digamos, intelectuales. Se puede afirmar que el periódico cumple una función importantísima y necesaria dentro del proyecto de secularización de la sociedad española planteado por políticos, con mayor o menor radicalismo, como Salmerón, Pi y Margall o el mismo Lerroux. La misión de «El Motín» es hacer visibles los comportamientos del clero utilizando ideas, lugares comunes o intuiciones presentes de forma latente entre la población, es decir, dice en voz alta lo que ya se sabía o, al menos, se intuía. En cualquier caso, no es extraño que, tras la vuelta al poder del Partido Conservador, el periódico de José Nakens acumulara 84 procesos por delitos de imprenta, cuantiosas multas y hasta 47 excomuniones contra sus redactores. A pesar de todo, el periódico se publicó con cierto éxito hasta 1924.

---

<sup>21</sup> Ivi, n. 16, 24 de julio de 1881.











AREE SCIENTIFICO–DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – **Scienze dell'antichità, filologico–letterarie e storico–artistiche**

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

*Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su*

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Compilato il 29 de abril de 2013, ore 15:00  
con il sistema tipografico  $\text{\LaTeX}$  2 $\epsilon$

Finito di stampare nel mese di april del 2013  
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»  
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15  
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma