





¡MUERTO SOY!



# ¡MUERTO SOY!

*LAS EXPRESIONES DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA  
HISPÁNICA DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIX*

Editores:

*Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno,  
Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario  
Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano*

Raquel Crespo Vila • Alberto Escalante Varona • Andrés Manuel  
Martín Durán • Wen-Chin Li • Almudena Izquierdo Andreu  
Sara Sánchez Hernández • Manuel Olmedo Gobante • Marta  
Rodríguez-Manzano • María del Rosario Martínez Navarro • Emilio  
Pascual Barciela • María Rodríguez Manrique • Amélie Djondo  
Rafael Massanet Rodríguez • Laura Hernández González • Jesús  
Murillo Sagredo • Alba Carmona • Daniel Fernández Rodríguez  
Beatriz Brito Brito • Alba Gómez Moral • Antonio Boccardo  
Luis Gómez Canseco • Rogelio Reyes • Alessandra Ceribelli  
Noelia López Souto • Sergio Santiago Romero • Elena María  
Benítez Alonso • M.<sup>a</sup> del Carmen Contreras Ruiz • Carlos Sánchez  
Díaz-Aldagalán • Yuqi Wang • M.<sup>a</sup> del Mar Sánchez Álvarez-  
Castellanos • Arantxa C. Fernández Vidal • Luis Miguel Robledo  
Vega • Andrés Sánchez Martínez • José María García Blanco



SEVILLA M M X V I

I L U M I N A C I O N E S

R E N A C I M I E N T O

Colección ILUMINACIONES

*(Filología, crítica y ensayo)*

107

Director:

José Ramón López García



© Edición: Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno,  
Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario  
Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano

© Los autores

© 2016. Editorial Renacimiento

[www.editorialrenacimiento.com](http://www.editorialrenacimiento.com)

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel.: (+34) 955998232 • [editorial@editorialrenacimiento.com](mailto:editorial@editorialrenacimiento.com)

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

DEPÓSITO LEGAL: SE 567-2016 • ISBN: 978-84-16685-28-8

Impreso en España • Printed in Spain

---

---

«Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen».

*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,*  
Parte Primera, Capítulo XXXVII, Miguel de Cervantes





## A MODO DE PRÓLOGO

**E**N el arte, en la literatura, la violencia es un medio de transgresión, una estrategia para inquietar al lector, para turbar su tranquilidad. La violencia opera desde la agresión, mostrando el lado más confuso de la naturaleza humana. Además, la intensidad de su provocación es un abanico de posibilidades que se manifiesta de formas distintas en cada obra literaria: hay textos cuya furia y crueldad nos traspasan directamente, dejándonos en un estado de agitación profunda, de agudo desasosiego; pero también, podemos encontrar violencia en el más inofensivo poema.

Debido a la versatilidad de la letra escrita, lo macabro, la crueldad, pueden estar contenidos tras una máscara de inocencia. Tiene el lector entre sus manos un libro que muestra una diversidad unitaria (o una unidad diversa, como se prefiera): la violencia es el tema central de este volumen, tema recurrente que a modo de *leitmotiv* lo vertebra y le da consistencia. Se presenta desde varios enfoques: contrasta la violencia física con la violencia psicológica, a menudo más devastadora la segunda que la primera; se juega con la violencia sutil frente a la violencia que no se esconde de la luz del día; y en cuanto a los objetivos, no encontramos en este volumen discriminación alguna entre individuos, colectivos, sociedades al completo, niños, adultos y ancianos.

Cargados de diversas referencias intertextuales, los personajes de cada una de las páginas que componen el presente libro escenifican con una crueldad atroz y una extrema virulencia en todos los géneros y parámetros literarios la violencia a través de sus más variadas y brutales manifestaciones, tanto física como verbal, psicológica, de género, amorosa, simbólica o ritual. Desde el romancero, la sátira antiáulica y la poesía o el teatro del Siglo de Oro desfilan, entre otros, una serie de reyes tiranos, cortesanos violentos, villanos, serranas, corsarios, pícaros, monstruos y otros individuos que muestran su faceta más irracional, feroz, perversa y sádica. Son también protagonistas de este elenco sus propias víctimas y otros seres desubicados, maltratados y enfrentados al rechazo, a las amenazas, a las atrocidades y, en definitiva, a la inhumanidad, insensibilidad y ensañamiento de la sociedad y ámbito en los que conviven. A veces enmascaradas por el humor negro y una sutil ironía, estas expresiones violentas son todas un fiel y, a la vez, amargo reflejo de la mísera realidad que las rodea y, por ello, siguen teniendo total actualidad en nuestros tiempos.

Se recopilan en estas páginas trabajos de los investigadores más jóvenes que revisan desde diferentes perspectivas una gran variedad de obras y autores pertenecientes a todas las épocas, a todos los espacios y a todos los géneros en los que se haya escrito en lengua española. Todo ello da como resultado un compendio plural y polifónico sobre la violencia, sobre las expresiones de la violencia en la literatura hispánica.

CRISTÓBAL JOSÉ ÁLVAREZ LÓPEZ  
JUAN MANUEL CARMONA TIerno  
ANA DAVIS GONZÁLEZ  
SARA GONZÁLEZ ÁNGEL  
MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO  
MARTA RODRÍGUEZ-MANZANO

EN NOMBRE DE DIOS, EN NOMBRE DEL HOMBRE:  
LA VIOLENCIA COMO VALOR ESTÉTICO  
Y SOCIAL EN EL *CANTAR DE MÍO CID*<sup>1</sup>

RAQUEL CRESPO-VILA

rcrespo@usal.es

*Universidad de Salamanca*

EN términos generales, y al margen de la consideración de los especialistas, el Medievo se presenta en el imaginario colectivo tal que un *cliché*, tal que un tópico de doble cara, construido a partir del maniqueísmo y de la conjunción de una serie de representaciones, hasta cierto punto, contradictorias. Fruto, en gran medida, de los dispares tratamientos que ha recibido a lo largo de los siglos, «la Edad Media funciona como un “otro lugar” (negativo o positivo), o como una “premisa”». Nuestra idea de los siglos medios descansa, a partes iguales, sobre el retrato idealista de un tiempo legendario, habitado por elfos, hadas, príncipes magnánimos y valerosos caballeros fieles a sus níveas damas; y, a su vez, sobre la imagen de un lugar negativo, marcado por el hambre, la pobreza, el desorden y las supersticiones (Sergi, 2001: 22-23). La noción de Edad Media es, por tanto, una auténtica paradoja.

---

1. Este trabajo forma parte de mi proyecto de Tesis Doctoral, financiado a través de una Beca Contrato Predoctoral otorgada por la Universidad de Salamanca y cofinanciada por el Banco Santander S.A., cuya resolución se publicaba el día 15 de diciembre de 2014 en el sitio web de la Agencia de Investigación de dicha Universidad: <http://campus.usal.es/-agencia/?q=node/167>

Bajo el influjo de esa imagen oscura y bárbara, la violencia se ha percibido como el rasgo distintivo de la sociedad y de la cultura medievales, como un fenómeno estructural del mundo feudal europeo; ahora bien, «quedarse con esa imagen tan impactante resulta (...) una mascarilla empobrecedora y reduccionista» (García Fernández, 2012: 19). Lejos de ser un atributo exclusivo del Medievo, la violencia es un fenómeno compartido por todas las sociedades; y no será precisamente la violencia la que distinga el mundo medieval del mundo contemporáneo: tal y como notaba John Keane en sus *Reflexiones sobre la violencia*, el siglo XX ha dado lugar a más y más variadas formas de violencia que cualquier otra época anterior y, lamentablemente, poco más esperanzador se insinúa el siglo XXI (2000: 13).

La violencia existía en el Medievo como existe en nuestros días. En realidad, y sin adentrarse en observaciones de mayor calado, es posible afirmar que la violencia ha acompañado siempre y de manera muy cercana al ser humano. Si bien no es el –único– principio rector que ha motivado el progreso y el devenir de la historia, sí ha sido el mecanismo más recurrido para dar vida a los acontecimientos que lo hicieron real. La violencia parece haber estado presente, incluso, entre los factores que permitieron el origen y la evolución de la Humanidad. Una escena, magistral y sobradamente conocida, bastó a Stanley Kubrick para resumir esta hipótesis en su película *2001: Odisea en el espacio* (1968): un primate, un medio hostil y la necesidad apremiante de sobrevivir; inmediatamente después, la toma de conciencia de sí mismo y de la capacidad de someter el entorno mediante la fuerza, para erigirse, finalmente, en la especie dominante.

Así, teniendo en cuenta todos los prejuicios que rodean la imagen del Medievo, conviene ser cautos a la hora de aventurarse a valorar la virulencia de aquella sociedad:

Para comprender el lugar que ocupa la violencia en la Edad Media conviene deshacerse de los tópicos. Afirmar que en la Edad Media existe una agresividad latente o una violencia deliberada de la que dan testimonio las guerras incesantes o el fragor de las persecuciones, y que esas pulsiones se exacerbaban en tiempos de crisis nos conduce finalmente a formular un juicio que resulta perfectamente anacrónico. La historia debe intentar aproximarse a una descripción de los comportamientos sin tener que remitirse a nuestros conceptos contemporáneos (...). (Gauvard, 2003: 812)

El error consiste, por tanto, en juzgar la violencia medieval desde preceptos actuales, ya que la noción y las formas de la violencia cambian y mudan su imagen de manera constante con la historia (Comellas, 2012: 216-217). La violencia es una categoría sujeta a la contingencia, condicionada desde un punto de vista sociohistórico; de ahí que poco o nada tenga que ver nuestra consideración de la violencia con la del individuo medieval. Tal y como explica Claude Gauvard (2003: 812), en nuestros días la violencia se concibe como una categoría moral, condenable *per se* y graduable en función de su impacto sobre nuestro bien máspreciado: la vida humana. Para el individuo medieval, sin embargo, la violencia es un evento físico, un mecanismo legitimado en la defensa de determinados principios morales, como, por ejemplo, el honor y la fama.

Si la violencia atraviesa, de extremo a extremo, la historia del ser humano y es un fenómeno inherente al devenir histórico, lo mismo se puede afirmar al respecto de sus manifestaciones culturales. En el caso de la literatura, por ejemplo, la violencia es, probablemente y como sostiene Mercedes Comellas, «el único denominador común de la gran mayoría de obras literarias», desde los orígenes de la tradición occidental hasta la ficción contemporánea: desde los filicidios de Cronos narrados por Hesíodo, hasta los crímenes del neopolicial

mexicano contemporáneo, pasando, por supuesto, por el belicismo de la épica medieval (*passim* Comellas 2012: 215-217), la violencia no ha dejado de reverberar.

La virulencia, entendida como motivo literario, adquiere un carácter muy marcado en el caso de la épica, ya que, por tradición, el épico era «un género viril, guerrero, incluso sanguinario» (Smith, 1985:117). Así pues, «no todo en la épica es guerra y combate, pero la épica, sin el combate y la guerra, sería otra cosa, no sería épica. Para hacer, para escribir épica, hay que creer en la guerra, mirarla de frente» (Martínez Mesanza, 2001:193). La violencia late en el corazón de la epopeya y es, esencialmente, una violencia castrense.

Tómese como ejemplo el texto épico más afamado de la literatura castellana: el *Cantar de mio Cid*, que, en este sentido bélico de la violencia, permite señalar tres núcleos de gran importancia: la ocupación de Castejón, de la tirada 23 a la tirada 26; la toma de Alcocer, desde la tirada 26 a la 40; y, finalmente, la conquista de Valencia. El *Cantar* ofrece un cuarto núcleo de violencia de capital interés: la Afrenta de Corpes, episodio que el poeta dedica a referir la humillación de Doña Elvira y Doña Sol, hijas del Cid Campeador, pero cuya naturaleza nada tiene que ver con el belicismo; por lo que sus implicaciones –como será expuesto más adelante– son totalmente diferentes.

Es evidente que la violencia tiene en el *Cantar* un valor estético y ayuda al poeta medieval a aumentar la tensión y el pulso narrativo. Véase, por ejemplo, el segmento relativo al enfrentamiento con los moros de Alcocer, desde la tirada 34 a la tirada 40. El poeta refiere con gran detalle todo el proceso, desde la preparación de la algarada hasta la victoria de las tropas del Campeador sobre los sarracenos, elevando la intensidad de la escena gracias a recursos formales como la yuxtaposición, la enumeración acumulativa y, por supuesto, la exageración –fórmulas no muy alejadas, por otra parte, del montaje acompasado e

hiperbólico utilizado por Stanley Kubrick en 1968—. Tómese, en particular, la estrofa número 36<sup>2</sup>:

*Veriedes tantas lanças premer e alçar,  
Tanta adágara foradar e passar,  
tanta loriga falsa[r e] desmachar  
tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,  
tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.  
Los moros llaman Mafómat e los cristianos Sancti Yagüe;  
cayén en un poco de logar moros muertos mill e .ccc. ya.*

Tal es la capacidad del poeta para convertir la violencia de la batalla en una herramienta con la que conmover, con la que seducir a su público, que consigue, incluso, que este empatice con los personajes y viva los acontecimientos narrados, hasta el punto de sentirse inmerso en el ambiente y en el caos de la escena: «lo que vemos no son ya dos ejércitos enfrentados y distintos, la visión se ha hecho fragmentaria (...). El espectador ha sido violentamente acercado a la acción. Este está ahora delante de detalles inconexos. La impresión de orden se ha esfumado, la distinción entre los dos ejércitos se ha perdido» (Beltrán, 1978: 239). Tanto es así que, en la tirada siguiente, en la número 37, el lector se encuentra justo en frente de sus principales protagonistas:

*¡Qué bien lidia sobre dorado arzón  
Mío Cid Ruy Díaz, el buen lidiador!  
MinayaÁlvarFáñez, que Zorita mandó;  
Martín Antolínez, el burgalés de pro;  
Muño Gustioz, que su criado fue;*

---

2. Sigo, a la lo largo de todo el trabajo, la edición del *Poema de mio Cid* de Colin Smith, publicada en la editorial Cátedra. Referencia recogida en el listado bibliográfico final.

*Martín Muñoz, el que mandó a Montemayor;  
Álvar Álvarez y ÁlvaroSalvadórez;  
Galín García, el bueno de Aragón;  
Félez Muñoz, sobrino del Campeador.  
Desde allí adelante cuantos allí son,  
socorren la enseña y a mío Cid el Campeador.*

Acerca de este fragmento, de manera muy acertada, Luis Beltrán apuntaba:

La distancia entre el espectador y la acción ha disminuido aún más, en realidad se podría decir que aquí la distancia ya no existe. El espectador se encuentra al nivel de los héroes que participan en la acción a los que reconoce y contempla. Usando jerga cinematográfica podríamos decir que el poeta ha pasado de la panorámica al plano medio al primer plano. (1978: 239-240)

De este modo, el autor del *Cantar* logra estetizar la violencia y transformarla en un potente recurso expresivo, válido, no sólo para referir conflictos externos, sino también, conflictos internos, sentimientos e impresiones. Pienso, por ejemplo, en esa imagen tan bella, pero crudelísima al mismo tiempo, del verso 375 para figurar el dolor de la despedida entre el Campeador y su familia tras el destierro:

Lorando de los ojos que non viestes atal,  
Asis parten unos d'otros *comme la uña de la carne*<sup>3</sup>.

No obstante, mucho más que las fórmulas expresivas de la violencia utilizadas por el poeta medieval y su dimensión plástica, me interesa destacar aquí su valor de contenido; es decir, su significación

---

3. Las cursivas son mías.



y connotaciones. Para ello es necesario preguntarse por las verdaderas razones que promueven las escenas de violencia en el poema y por sus verdaderos destinatarios. En este sentido, el primer interrogante que le sobreviene al lector es el siguiente: ¿es realmente la confesión religiosa de los musulmanes lo que mueve a acción a las mesnadas del Cid?

Volvamos, una vez más, a las escenas de combate; por ejemplo, a la toma de Castejón de Henares, la primera tras la partida del Campeador. María Concepción Piñero estudia pormenorizadamente esta secuencia para llegar a la conclusión de que el comportamiento del personaje cidiano hacia los musulmanes péndula entre la violencia y la benevolencia, porque,

Más que cualquier animosidad contra la población mora, dos son los motivos que lo llevan a pretender la ocupación de Castejón: uno, la conquista de una posición estable fuera de tierras castellanas; otro, el más urgente, la necesidad de providenciar alimento y descanso para sí y los suyos. (2005-2006: 2)

Son varias las pistas que Piñero encuentra en el *Cantar* para llegar a esta interpretación:

1. Hace tiempo que el texto no describe ningún *yantar*; concretamente desde el verso 285, situada todavía la acción en el Monasterio de Cardeña.
2. Sí es cierto que el episodio comienza con la narración de un sueño del protagonista en el que el arcángel Gabriel se le aparece para prometerle éxito; pero nada en el discurso del mensajero de Dios da especial relieve al hecho de que la gloria del Campeador llegará a partir de la victoria sobre los musulmanes.

3. De hecho, la dicha y la fortuna del Cid dependerá también de las conquistas perpetradas sobre las tierras de señores cristianos; he ahí el caso del Conde de Barcelona.
4. En la toma de Castejón, la estrategia del Campeador, al plantear la entrada en la ciudad a una hora temprana, cuando la plaza está todavía despoblada, parece tener la intención de reducir al máximo la oportunidad de resistencia del pueblo musulmán y, con ello, la violencia y las consecuencias del ataque.
5. Igualmente, Rodrigo renuncia a tomar lo que, tras el asedio le correspondería por derecho, liberando, a su vez, a los cautivos para no ganarse la enemistad de los musulmanes:

*Mas el castiello non lo quiero hermar;  
çiento moros e çiento moras quiero las quitar,  
por que lo pris dellos que de mi non digan mal.* (vv. 533-535)

6. Finalmente, los musulmanes no sólo agradecen la clemencia del Campeador sino que le regalan sus bendiciones: «los moros e las moras bendiziendol estan» (v. 541) (*passim* Piñero: 2005-2006).

A decir verdad, y pese a que la leyenda lo haya querido convertir en adalid de la Cristiandad hispánica, por su lucha contra los infieles sarracenos, el personaje cidiano construido por el autor medieval está libre de cualquier fanatismo religioso; como parece que lo estuvo también la figura histórica real de Rodrigo Díaz. Tal y como exponía Francisco Javier Peña Pérez:

Señor feudal en la sociedad cristiana; protector del zoco y garante del sistema tributario público en la sociedad islámica: todo un personaje transfronterizo (...). En el plano de la religiosidad, por ejemplo (...), el Campeador nunca dio muestras de militancia agresiva en

ningún sentido. Lejos de la imagen del guerrero comprometido en la lucha contra el infiel musulmán (...), Rodrigo mantiene un talante religioso libre de estridencias o compromisos excluyentes (...). Esta actitud de sincretismo oportunista se haría igualmente visible en la aceptación de las pautas del vestir y el comer allí donde se encontrara, en el inevitable aprendizaje y uso de la lengua árabe (...) (2005: 213)

Por eso, más que enemigos religiosos, los musulmanes son presentados por el poeta como poderosos adversarios militares que deben ser tratados con benignidad en el vencimiento. El *Cantar* «no exagera la hostilidad entre cristianos y musulmanes, ni intenta excitar los prejuicios religiosos»; no en vano, «se puede encontrar en ellos a útiles aliados, e incluso amigos, dignos de todo respeto»; he ahí la figura de Avengalvon, descrito en el texto como «mio amigo es de paz» (v.1464) (Smith, 1984: 77-78).

No parece, entonces, que el Cid del *Cantar* tenga «como primer motivo el empuje del cruzado: más bien se defiende a sí mismo» (Spitzer, 1962: 19). Ni legionario a sueldo, ni estandarte de la cristiandad: el Cid, como aquel simio de Kubrick, necesitaba sobrevivir; para ello, reconoce el entorno, un entorno hostil y, como el primate, toma conciencia de sí mismo y de sus posibilidades para dominarlo. Esas posibilidades descansan, en el caso de Rodrigo Díaz de Vivar, sobre la fuerza de su espada puesta al servicio de la conquista territorial en nombre de la cristiandad hispánica. El Cid, como el simio de *2001*, recurre a la violencia como garantía para su propia supervivencia.

No hay, por tanto, un significado religioso en la violencia del *Cantar*. Para entender, entonces, las verdaderas motivaciones de la violencia y, finalmente, la intencionalidad de la obra, Diego Catalán recomienda:

Si queremos descubrir qué dice en su fábula el cantor de *Mio Cid* debemos estar muy atentos a aquellos puntos en que transforma

sustancialmente los hechos que sucedieron y a aquellos en que la estructura de su fábula rompe los moldes tradicionales del género literario empleado. Cuando el apartamiento de la historia no está justificado por el modelo épico, que le proporciona estructura y lenguaje poético, o cuando la subversión del modelo literario tradicional no está exigida por los hechos, es muy probable que la novedad engrane con los propósitos «políticos» de la canción. (2002: 125)

Es ahora cuando conviene recuperar aquel cuarto núcleo de violencia de especiales implicaciones: la Afrenta de Corpes o la humillación de las hijas del Campeador; episodio que la historiografía no ha podido demostrar como real, que desvía la narración de su pulsión histórica y en el que, además, se concentra una gran carga de violencia. Desde el verso 2720 hasta el verso 2751, el poeta describe con finísimos pormenores las vejaciones a las que son sometidas Doña Elvira y Doña Sol por parte de los Infantes de Carrión: sujetándolas a la fuerza, hostigándolas hasta hacerles sangre y abandonándolas a su suerte. Coincido con Mercedes Comellas cuando advierte que «episodio de tan cruel violencia, presentado con tanta truculencia en los detalles, y además ajeno a la historia real cidiana (...), tiene evidentemente una función fundamental en el diseño moral de la obra y en su intención» (2012: 233).

Dicho esto y considerando las reflexiones de Diego Catalán, según las que el objetivo último del *Cantar* no es otro más que «difundir, mediante la creación de un poderoso drama, un sistema de valores ético-políticos y proponer un nuevo orden más favorable a los intereses de los nuevos grupos sociales en alza» (2000: 477), el poema más importante de la épica castellana es susceptible de ser interpretado como una suerte alegato socio-político que, en contra de la rigidez estamental, reivindica la movilidad social a través del mérito, esto es,

La capacidad de mejorar la situación social mediante el propio esfuerzo (...), del mismo modo que el Cid, un hidalgo desterrado de sus pequeñas posesiones burgalesas de Vivar, llega al final del poema a ser señor de Valencia y a casar a sus hijas con sendos príncipes herederos. (Montaner, 1993: 21)

Desde este planteamiento, la violencia sirve al poeta para crear diferencias que enaltecen al Cid frente a sus verdaderos enemigos, que no son los sarracenos, sino toda esa nobleza desmerecida y únicamente fundamentada en el derecho de la sangre, con los Infantes de Carrión como principales representantes. Nótese que, a diferencia de las escenas castrenses protagonizadas por el Campeador, totalmente justificadas en el texto, tanto desde el molde genérico en el que se inserta como desde la acción interna de la propia narración —he ahí, por ejemplo, las necesidades biológicas del Campeador y sus tropas, anteriormente señaladas—, la violencia perpetrada por los Infantes de Carrión parece gratuita y contraria a los códigos de honor medievales.

Julio F. Hernando, sin embargo, da un paso más allá en el análisis de la violencia contenida en el *Cantar*. Según la tesis defendida por este crítico, la violencia cumple en el texto una función muy diferente a la que habitualmente se le ha atribuido y que hasta aquí se ha venido describiendo. Lejos de pretender el aplauso y la celebración de la figura y el comportamiento del Campeador, la inclusión de un episodio como el de la Afrenta de Corpes, cuya violencia genera una respuesta nueva, pretende algo bien diferente:

La representación de los efectos de la violencia en el *Poema* se problematiza con la introducción de los infantes de Carrión. Como sucede en el primer capítulo, la violencia en sus distintas formas se usa para negociar funciones sociales. En esta parte del *Poema*, en la descripción de la relación entre los infantes y el Cid, los efectos de

estos procesos de negociación son los opuestos a los que se observan en la primera mitad del *Poema*. Allí, las prácticas de la violencia que preceden la conquista de Valencia crean y refuerzan las unidades políticas, al mismo tiempo que promueven socialmente al Campeador. Las acciones de los infantes en la segunda mitad del *Poema*, por el contrario, ponen a prueba la comunidad política creada por el Cid en Valencia y son parte esencial del proceso de desclasamiento de sus agentes. Este cambio de dirección de los efectos de la violencia sugiere un cambio de perspectiva, e insinúa la presencia de un proceso dialéctico (...) (2009: 59)

Así, la Afrenta de Corpes y la posterior celebración de las Cortes, traería consigo el cuestionamiento de la conducta del Cid y de la «la figura del guerrero autónomo que labra su fortuna y establece su posición en la organización política a través de una acción militar no subordinada a la autoridad real». Corpes contrasta y desestabiliza, entonces, «la economía de la violencia» que el texto había presentado en las partes anteriores (Hernando, 2009: 187)<sup>4</sup>.

Donde sí coincide la mayor parte de la crítica es en señalar que, en el *Cantar de mio Cid*, esa economía de la violencia está «centrada no tanto en los bienes materiales cuanto en un capital simbólico del que esos bienes materiales son manifestación y vehículo» (Hernando, 2009: 68), a saber: la honra y la fama. De este modo, la violencia, además de un valor estético, adquiere en el poema medieval un valor social, un sentido que trascendería no solo el texto como artefacto literario, sino también el contexto histórico en el que este fue concebido.

---

4. La originalidad de la propuesta de Julio F. Hernando acerca de las representaciones de la violencia en el *Cantar de mio Cid*, así como la exhaustividad de los argumentos que sustentan sus hipótesis, merecerían un análisis muchísimo más profundo que, en ningún caso, puedo permitirme en este trabajo. Recojo la referencia en el listado final.

Como hizo Stanley Kubrick, el poeta medieval consigue cautivar los sentidos a través de la violencia a la vez que seduce el entendimiento, jugando a estetizar la crueldad mientras expresa con ella una idea. Si la violencia del primite de Kubrick ayudó a significar «el amanecer del Hombre», quizás la violencia del Cid sirvió para preludiar –dicho esto con muchísima cautela y siendo consciente del anacronismo– lo que siglos más tarde sería «el amanecer del Humanismo».

¿Era violento el individuo medieval? Sí, por supuesto; como lo puede llegar a ser el individuo del siglo XXI. Sin embargo, aquel individuo tenía héroes que admirar, religiones en las que creer, ideales que defender y mucha historia que escribir por delante. Todo ello legitimaba su violencia. El individuo contemporáneo –también llamado posmoderno– ha renunciado a los héroes, a las ideologías, ha llegado incluso a lo que se conoce como el «fin de la historia» y, sin embargo, sin motivo que la preteja, sigue generando violencia y regocijándose en ella. Porque nuestra violencia, pese a sus sofisticadas y melifluas formas, sigue siendo violencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRÁN, Luis (1978): «Conflictos interiores y batallas campales en el *Poema de Mio Cid*», *Hispania*, 2, 61 pp. 235-244.
- CATALÁN, Diego (2000): *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal.
- , (2002): *El Cid en la Historia y sus inventores*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- COMELLAS, Mercedes (2012): «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia», en Juan José Iglesias Rodríguez (ed.),



- La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva en el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva, (213-274).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (2012): «Violencia y sociedad feudal. Reflexiones desde la frontera del islam peninsular», en Juan José Iglesias Rodríguez (ed.), *La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva, (15-39).
- GAUVARD, Claude (2003): «Violencia», en Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal, (811-816).
- HERNANDO, Julio F. (2009): *Poesía y violencia. Representaciones de la agresión en el Poema de mio Cid*, Palencia, Cálamo.
- KEANE, John (2000): *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza.
- MARTÍNEZ MESANZA, Julio (2001): «Actualidad de la épica», en Gonzalo Santonja (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, Sociedad estatal España Nuevo Milenio, (193-195).
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1993): «El poema épico y su contexto»; prólogo a la edición del *Cantar de Mío Cid*, Barcelona, Crítica, (14-30).
- PEÑA PÉREZ, F. Javier (2005): «El cid, un personaje transfronterizo», *Studia historica. Historia medieval*, 23, pp. 207-217.
- PIÑERO VALVERDE, M. de la Concepción (2005-2006): «Violencia y benevolencia: dos poblaciones moras conquistadas en el *Poema de mio Cid*», *Polifonía*, 11, pp. 1-16. Disponible en:  
<http://periodicoscientificos.ufmt.br/index.php/polifonia/article/view/1086>; fecha de consulta: 22 de septiembre de 2015.
- SERGI, Giuseppe (2001): *La idea de la Edad Media: entre el sentido común y la práctica historiográfica*, Barcelona, Crítica.
- SMITH, Colin (1984): Prólogo a su edición del *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra.



SMITH, Colin (1985): *La creación del Poema de Mio Cid*, Barcelona, Crítica.

SPITZER, Leo (1962): «Sobre el carácter histórico del *Poema de Mio Cid*», en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Universidad, (9-25).



PAGANOS BAJO EL SIGNO DE LA CRUZ:  
EL CONFLICTO CASTELLANO-NAVARRO  
EN EL *POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ*

ALBERTO ESCALANTE VARONA

alberto@unex.es

*Universidad de Extremadura*

I. INTRODUCCIÓN

LA leyenda de Fernán González se estructura en la literatura medieval castellana en torno a tres conflictos: contra el musulmán, contra León y contra Navarra. Diferentes motivaciones, tanto políticas como religiosas, mueven a Castilla a enfrentarse contra estos rivales, ya sea o no mediante choque bélico, en pos de expandir su territorio. Sin embargo, mientras que motivos como la deuda del caballo y el azor en el caso de León, o la aparición milagrosa de San Millán y Santiago en el caso musulmán, articulan los episodios más conocidos de esta leyenda, la enemistad con Navarra apenas ha trascendido en la literatura castellana, y más aún en los estudios académicos sobre el tema.

En este breve acercamiento, por tanto, pretendo analizar la configuración de este enfrentamiento en su fuente original: el *Poema de Fernán González*. Para ello, trazaré primero el estado de la cuestión literario y académico del mismo; a continuación, detallaré su configuración en el texto medieval canónico; y, por último, señalaré las aplicaciones de la violencia que legitiman la lucha de Castilla contra Navarra, ambos reinos cristianos pero movidos por actitudes morales diferentes. Mi objetivo, en definitiva, será mostrar cómo el enemigo navarro es mostrado en el *Poema* con rasgos negativos que lo acercan

a la caracterización maligna propia del enemigo musulmán, con quien establece varios puntos de conexión.

## 2. EL CONFLICTO CASTELLANO-NAVARRO EN LA LEYENDA DE FERNÁN GONZÁLEZ

APARTE del *Poema de Fernán González*, encontramos este conflicto también en crónicas medievales, así como piezas dramáticas barrocas, dieciochescas y románticas. En cuanto a estudios académicos, las aproximaciones concretas son muy escasas, y este enfrentamiento tiende a ser abordado en comparación con los otros dos principales antes que como entidad narrativa independiente.

### 2.1. *Desarrollo literario del conflicto*

LA enemistad castellana contra Navarra se trata en las crónicas medievales fundamentales para el desarrollo canónico de la leyenda del conde: la *Estoria de España* y la *Crónica Geral de 1344*. Perdura también en las reformulaciones realizadas por Gonzalo de Arredondo en sus crónicas a finales del siglo XV. Pero a partir de entonces, y fuera del género cronístico, el enfrentamiento prácticamente desaparece. Lope de Vega, en *El conde Fernán González*, funde las batallas contra el rey Sancho y el conde lombardo, trata la traición de doña Teresa y la liberación de la prisión, y menciona la guerra contra el rey García. Más adelante, Francisco de Rojas Zorrilla retoma la prisión del conde para desarrollar una comedia sentimental: *La más hidalga hermosura*. En el siglo XVIII, Iván del Castillo en 1704 (*Las amazonas de España, y prodigio de Castilla*) y Manuel Bellosartes en 1790 (*La fuerza del amor conyugal*) reinterpretan también en las tablas este mismo episodio. En

el XIX, la novela de Manuel Fernández y González titulada *La condesa doña Sancha* (1865) le añade múltiples elementos folletinescos<sup>1</sup>.

Y, aun así, la guerra contra navarra propiamente dicha se deja de lado; las dos cabalgadas de los reyes navarros contra una Castilla indefensa no forman parte del canon teatral, y no interesan durante el Romanticismo. Predomina la traición de doña Teresa y la consiguiente relación amorosa entre doña Sancha y el conde: evidentemente, este es un episodio muy atractivo para la imaginación del escritor. Frente a esto, la espectacularidad de las batallas de la Era Degollada, del Ebro y de Burgos queda deslucida frente a los combates contra Almanzor, donde intervienen prodigios como una serpiente de fuego o la aparición milagrosa de Santiago y San Millán. Y aunque en el caso navarro también se plasme el injusto sometimiento al que se ve sometido el condado de Castilla, es más relevante el enfrentamiento contra León, auténtico germen de la leyenda épica y motivo recurrente para los intereses nacionalistas de finales del XVIII y todo el siglo XIX.

## 2.2. *Estado académico de la cuestión*

COMO indicaba previamente, pocos estudios han tratado el conflicto castellano-navarro en el *Poema* como una entidad independiente. Gimeno Casaldueiro (1968) establecía una triple categorización de los enfrentamientos del texto, atendiendo a su naturaleza: feudal y territorial, en el caso de la guerra contra León, por cuanto a que Castilla lucha por su independencia; política, en el caso de Navarra, ya que

---

1. El primer estudio relevante sobre el desarrollo de la leyenda en la literatura española lo encontramos en Correa Calderón (1964). Pérez Priego (1989) ahonda en el tema, abarcando el período medieval. Realicé posteriormente una revisión del listado, ampliándolo sustancialmente en los períodos barroco y romántico (Escalante Varona, 2014).

Castilla defiende su primacía; y religiosa, en el caso del islam, ya que Castilla lucha bajo la adscripción a la fe cristiana. Ruiz Domínguez (1992), por su parte, estudia la configuración del guerrero navarro en el texto, indicando su caracterización positiva como soldado fuerte, las armas que emplea en batalla, y los motivos en los que se estructura la enemistad contra Castilla (los enfrentamientos contra los dos reyes navarros, y la traición de doña Teresa en las cortes de León).

Esta comunicación completa un trabajo previo (Escalante Varona y Escalante Varona, 2014), en el que revisábamos este estado de la cuestión y realizábamos un estudio comparado de la primera guerra castellano-navarra en el *Poema*, la *Estoria de España* y la *Crónica Geral*. Concluimos en que el triple conflicto propuesto por Casaldueiro podía resumirse en uno doble: el aspecto territorial podía aplicarse a los tres enemigos, frente a los que Castilla defendía sus fronteras y expandía su territorio, y el político afectaba a León; el religioso, no obstante, no se adscribía solo al enemigo musulmán, sino que se apreciaban rasgos de configuración del enemigo navarro con características propias del enemigo de la fe cristiana.

Partiendo de estas conclusiones, analizaré a continuación brevemente los diferentes episodios del *Poema* en relación con el conflicto castellano-navarro, atendiendo a la caracterización del navarro como guerrero poderoso pero aliado del enemigo infiel, y por tanto objetivo de una violencia bélica legitimada.

### 3. ANÁLISIS DEL CONFLICTO EN EL POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ

EL conflicto se desarrolla en cinco episodios: la batalla contra el rey Sancho en la Era Degollada, en respuesta a cabalgadas navarras contra Castilla; la batalla contra el conde de Tolosa en el Ebro, que busca vengar

la muerte de Sancho; la traición de doña Teresa, hermana de Sancho y reina de León, contra Fernán González por tal muerte, y la posterior liberación del conde de prisión gracias a la infanta navarra doña Sancha; la batalla contra el rey García de Navarra, en respuesta a la liberación; y una última batalla contra el mismo rey, posterior a su prisión en Castilla debida a su derrota. Todos estos enfrentamientos se suceden en una misma línea cronológica y temática, en la que se mezclan motivaciones personales con obligaciones del honor y cuestiones político-religiosas.

En todos ellos, el navarro se presenta como aliado de los musulmanes en base a un principio: Castilla ha sido elegida por Dios como origen de la Reconquista, y toda aquella acción que estorbe esta misión sagrada será considerada como beneficiosa para el infiel. El *Poema* incide en este aspecto en sus primeras cuadernas, donde desarrolla el episodio de la pérdida de España, para a continuación establecer una línea genealógica que une a los godos con Pelayo y los condes castellanos, y que culmina en la figura heroica de Fernán González. De hecho, incide en el aislamiento de una Castilla indefensa, rodeada de enemigos, inmersa en una continua situación de tensión y combate, pero motivada por el impulso irrefrenable de luchar por Dios (280 d: «¡de todos los del mundo somos desafyados!»; 176 c-d: [Fernán González] «mantovo syenpre guerra con los reys d'España / non dava más por ellos que por una castaña»)<sup>2</sup>.

### 3.1. *Caracterización de los navarros*

EN este sentido, Navarra, como reino hispánico, cuenta con un ejército a través del cual lo sobrehumano actúa, planteando así escollos a Castilla en su misión. La adscripción de Navarra al infiel se localiza en

---

2. Tomo todas las citas de la edición del texto realizada por López Guil (2001).

dos motivos: por un lado, los ataques contra el ejército castellano, elegido por Dios; por otra, la caracterización de los navarros con rasgos demoníacos, similares a los empleados para designar al infiel.

### 3.1.1. Navarra, aliada del infiel

286 a-d: *Por fer mal a Castyella, destruyr castellanos,  
fezístete amigo de los pueblos paganos,  
feziste guerra mala a los pueblos cristianos  
porque non se querién meter en las tus manos.*

DURANTE la embajada que envía Fernán González a Navarra para pedir cuentas por la cabalgada, los castellanos le increpan a don Sancho que con tal daño ha interrumpido el proceso legítimo y sagrado de la guerra contra el infiel; para más inri, el asalto se ha producido «mientra el cond' estava a Dyos fazient plazer, / lidiando con los moros con todo su poder» (279 a-b), esto es, cuando Castilla no se puede defender. Esto supone una grave ofensa. Castilla es una, aunque a su destino esté ligado el de toda España, por cuanto a que en ella queda depositada la responsabilidad de la expulsión de los musulmanes (157 a-b: «Pero de toda Spaña, Castyella es mejor / porque fue de los otros el comienço mayor»).

Por tanto, Navarra no es un pueblo pagano en el sentido estricto: sin embargo, el que indirectamente beneficie a los infieles es una actuación imperdonable. Afecta incluso por acción indirecta en perjuicio de Castilla:

602 a-b: *Un conde muy onrado qu'era de Lonbardía,  
vyno l' en coraçón de yr en romerýa;*  
611: *«Dueña –dixo el conde– eres muy syn ventura,  
non á de más malfado en toda tu natura;*



*de ty han castellanos todos fuerte rencura,  
que les vyno por ty este mal syn mesura.*  
613: *Fazes muy grand ayuda a los pueblos paganos,  
ca les quitava éste a todos pyes e manos;  
quitas muy grand esfuerço a todos los cristianos,  
por end' andan los moros alegres e loçanos.*

Empujado por un motivo piadoso (es peregrino a Santiago), y cargado por tanto de rasgos positivos, este conde lombardo acusa a la infanta doña Sancha de colaborar con los paganos, al favorecer el encierro del único paladín que les hacía frente. Pese a que la infanta no ha tenido nada que ver con ello (el conde fue preso por intercesión de la traidora navarra doña Teresa), no solo es la más desgraciada e inconsciente de todas las mujeres, sino que sobre ella cae la deshonra pública, la ira castellana y la responsabilidad de la probable desaparición del condado y la muerte del conde en prisión. La solución a este problema reside en cumplir con la promesa de paz hecha: que se lleven a cabo las bodas concertadas entre Sancha y Fernán González, lo que implica la liberación de este.

### 3.1.2. Un enemigo diabólico

FRENTE a un ejército castellano menos y menos fuerte, el ejército navarro es más numeroso, está mejor equipado y cuenta con mejores habilidades físicas.

302: *Muchos son más que nós peones e caveros,  
omnes son esforçados e de pies muy ligeros,  
d'asconas e de dardos fazen golpes çerteros:  
traen buena compañia de buenos caballeros.*

Por otra parte, el navarro se equipara al Diablo en su carácter incansable: continuamente emprende campañas contra Castilla, sin dejar a Fernán González y los suyos con un momento de respiro (338 c-d: «el diablo non cansa, nunca puede folgar: / quiere la nuestra vyda la suya semejar»). Fernán González tampoco podrá descansar si quiere sobrevivir, pero ello no le equipara con Satán, puesto que su misión es santa: es Navarra quien hostiga a Castilla continuamente, y por eso mismo Fernán González y los suyos deben responder en consecuencia<sup>3</sup>.

Estas alabanzas, sin embargo, favorecen a los castellanos, ya que, al igual que en las descripciones maurofílicas del rival musulmán, toda victoria sobre el poderoso navarro aumentará la valía del castellano.

Por otra parte, soberbia y mentira serán otros rasgos negativos del navarro. El rey Sancho no se amilana ante las quejas castellanas, menosprecia públicamente los éxitos de los castellanos contra los musulmanes, y cree que por haberlos logrado ha aumentado el orgullo de Fernán González, lo que le lleva a desafiar a un rey de mayor poder (290 b: «de él me desfyar só much' mavaryllado»). Ignora la ofensa que ha cometido contra la fe: el hecho de que Navarra haya asolado una Castilla desocupada mientras combatía contra Almanzor.

En cuanto a la mentira, se aprecia en cómo Doña Teresa, hermana del rey Sancho, convence a su sobrino para que capture al conde castellano. El carácter diabólico de esta traición es explícito: Satán está

---

3. De hecho, el estado de continua guerra al que se ve abocado Castilla, también por voluntad de su señor, enfurece a los castellanos. Este continuo vaivén es comparado con lo demoníaco: el pecado jamás descansa, Satán siempre está al acecho para atacar al hombre, y por tanto Castilla se asemeja a ello si está dispuesta siempre a combatir sin reposar. Se plantea aquí, pues, una primera equiparación entre Fernán González y lo demoníaco, en términos tan intensos que los propios acusadores castellanos tienen que mermarlos al reconocer que gracias a su señor Castilla aún conserva su autonomía y ha vencido siempre en combate (cuadernas 330-334).

detrás del engaño que urde la reina, que emplea el engaño de la paz a través del casamiento con su sobrina para desequilibrar de nuevo la balanza e interrumpir la misión santa de Castilla (572 a-b: «Demostró l' el diablo el engaño aýna; / cometyó l' casamiento al conde la reýna»; 576 c-d: «que serié [el casamiento] de la paz carrera e çimiento, / mas ordió otras redes el diablo peçyento»).

Pero la ofensa a Dios se materializa más allá de los rasgos de los navarros en combate: cuando Fernán González huye de don García, al caer en la traición urdida por doña Teresa, se refugia en una ermita; el rey navarro, sin embargo, no se amilana ante esto, y sitia el templo. El *Poema* incide especialmente en la blasfemia que supone esta afrenta:

587:      *A salva fe jurando dióseles a presión,  
pesó mucho a Dios fecho tan sin raçón:  
oyeron boz en grito commo voz de pavón,  
partiose el altar de somo a fondón.*

El rey García, por tanto, no solo será títere del engaño «demoníaco» de su tía, sino que no le temblará la mano al cercar al conde en un lugar sagrado. Pese a esta sucesión de ofensas, que culmina con tal manifestación física y palpable de la rabia divina, la prisión del conde se hará efectiva.

No se trata, pues, de una guerra entre cristianos, sino entre la Cristiandad y los impíos. Ello explica por qué, fuera del conflicto con León (que al menos en el *Poema* no llega al extremo bélico), los únicos combates se dan contra musulmanes y navarros, categorizados como hemos visto como un rival común. Cuando Sancha y Fernán González escapan de Navarra y ven a lo lejos a un gran ejército que va hacia ellos, no son capaces de distinguirlos en un principio:

662 c-d: *Veo una grand seña, non sé de qué color:  
o es de mi hermano o del rey Almonçor*".

665 a-b: *Conosçió en las armas cómmo eran cristianos,  
non eran de Navarra nin eran de paganos*.

Notemos, por tanto, cómo la confusión se establece entre los musulmanes y los navarros; en cualquier caso, enemigos que, por sus ofensas contra Dios, no pueden ser considerados como cristianos.

### 3.2. *Una violencia legitimada por Dios*

ANTE lo expuesto, Castilla solo podrá responder con la guerra: el enemigo navarro se interpreta en los mismos términos que el musulmán, y ante sus ofensas y amenazas Fernán González tendrá que resarcirse de una forma justa, para preservar su honor y el de los suyos (346 c-d: «quedan los buenos fechos, éstos han de vesquir, / d'ellos toman ensyenplo los que han de venir»). Sin embargo, y tal vez atendiendo al carácter de reino hispánico de Navarra, el conde castellano emplea otras fórmulas jurídicas con tal de legitimar mediante el consenso y la aplicación de la ley todo tipo de acción bélica contra los navarros<sup>4</sup>. Así, la primera cabalgada navarra contra Castilla tiene como respuesta el envío a la corte de Sancho de una delegación de embajadores castellanos (283 a: «Al rey de los navarros enbyó demandar»), que buscan alcanzar un acuerdo de enmienda y conciliación; puesto que don Sancho se niega, la guerra queda declarada, y aun así Fernán González convoca cortes entre sus súbditos para garantizar su favor a la hora de emprender la campaña (295 c-d: «Amigos, ha mester de consejo

---

4. Para ahondar más en este aspecto, consúltese McGlynn (2006).

tomar / de guisa que podamos tal fuerça rencurar”»). Incluso cuando los castellanos, a espaldas de su señor, cuestionan la pertinencia de una nueva guerra contra el conde tolosano, convocan un consejo y consiguen que Nuño Laíno se entreviste con el conde para exponerle las razones de sus hombres para no combatir<sup>5</sup>.

El desafío individual al conde se vuelve colectivo. En Fernán González queda depositado todo el sentimiento «nacional» de Castilla (Deyermond, 1978: 65-71) y el éxito de su misión reconquistadora (333 c: «sy, mal pecado, muere, Castyella es perdyda»): él es el elegido por Dios, el guerrero colmado de dones, y por ello las escenas de batalla, cargadas de imágenes de violencia plástica (recurso, por otra parte, propio de la épica), recaen en él mismo o, por extensión, en los daños provocados por el ejército castellano. De ahí que se indique cómo «ronpyé las guarniçiones commo sy fuessen paño, / non les valié esuerço nin les valié engaño» (358 c-d); o cómo en el fragor del combate el conde, «guerrero natural» (367 a), pierde el control sobre sus impulsos y se arroja salvajemente contra el rival (366 a-b: «El conde don Fernando, omne syn crüeldat, / olvidó con la yra mesura e vondat»)<sup>6</sup>; o cómo su resistencia es sobrehumana para contrarrestar a un enemigo con tintes también extraordinarios, de tal manera que «el conde don

---

5. El conde, lógicamente, consigue convencerles razonadamente de la necesidad de luchar sin descanso contra el enemigo: su arrojo no es temeridad, sino necesidad. Posteriormente, cuando los castellanos vayan en busca de su señor apresado, no dudarán en ir a buscarle, para no pecar de holgazanería (654 c-d: «semeja que él lidia e nós nunca lidiamos, / que Cristo nos persone, atanto nós pecamos»).

6. De hecho, tal impulso violento tiene como resultado la reinstauración de la fe cristiana y la restauración del equilibrio de fuerzas: por ejemplo, el conde Tolosano, al ser herido mortalmente por el conde, se encomienda a la Virgen María (367 c-d: «fue el gascón cuytado de la ferida mal, / dixo a altas voces: “¡Santa María, val!”»). De este modo, «regresa» a la fe, tras haber combatido a favor de los navarros «infielos».

Fernando, maguer que mal ferydo, / atal commo estava pora allá fue ydo» (329 c-d)<sup>7</sup>. El resultado de la guerra es atroz: las armas causan enorme daño (685 c-d: «de dardos e de lanças fazién mucha feryda: / ovo s' en poca d'ora mucha sangre vertida») y las bajas se multiplican.

Choques caóticos entre ejércitos, que normalmente terminan en enfrentamientos duales entre sus comandantes, articulan los clímax de los diferentes episodios del conflicto castellano-navarro: los «feyros de las lanças» atraviesan a los caballeros, rompiendo sus armaduras, que «nada non les valieron» (313). Son momentos idóneos, por su trasfondo de urgencia inmediata, para incluir las diferentes advocaciones a Dios en boca del conde y los castellanos<sup>8</sup>, diferenciándolos así del rival navarro-musulmán que, evidentemente, no participa de estas súplicas. Fernán González reza a Dios para «que pueda tal sovervia aýna arrancar» (282 d), la afrenta del rey Sancho, y para «que yo pueda Castyella d'esta premia sacar» (560 d), antes de partir a las cortes en León donde será traicionado por doña Teresa. Las muchas cuitas por las que pasa Castilla llevan a veces a sus gentes a cuestionar a Dios, «fuert' majadura» (596 b), quien al elegir a Castilla como origen de la Reconquista la ha condenado a sufrir (597 c-d: «caýmos en la yra de todos los d'España, / tornada es Castyella una pobre cabaña»): Fernán González, durante su prisión, se ve abandonado, «fallido» (598 d) y «desanparado» (590 d) por su Señor, y encerrado sin haber tenido oportunidad siquiera de defenderse mediante las armas; situación

---

7. El que el conde no haga caso a sus heridas y decida seguir combatiendo puede ser visto como una temeridad o como un signo de valentía: el *Poema* se decantará por lo segundo, pero sin descuidar lo primero; dualidad, por tanto, sobre la que construirá un debate razonado.

8. El propio autor del *Poema*, clérigo de Arlanza, rezará por el alma del rey Sancho tras relatar su muerte a manos del conde («Dexemos rey don Sancho, perdón'le 'l Críador», 324a), acentuando así su falta contra Castilla.

que no comprende, pues jamás le ha causado pesar, y que le condena a morir «“com’ omne de mal fado”» (591 c).

Sin embargo, no tienen nada que temer. La adscripción castellana a Cristo garantiza en la leyenda sus victorias sobre sus enemigos. El *Poema*, de hecho, finaliza con los elementos aquí vistos: el triunfo del conde bajo el poder de Dios, un nuevo éxito contra Navarra, y la unificación de musulmanes y navarros (aquí sí denominados como cristianos) en un único contingente enemigo de Castilla: «Quiso Dios al buen conde esta graçia façer, / que moros nin cristianos non le podríen vençer» (737 a-b).

#### 4. CONCLUSIONES

EL conflicto castellano-navarro, por su escasez de elementos sobrenaturales y su débil carga identitaria, no caló especialmente en la literatura posterior más que como excusa argumental para mostrar la valía del conde Fernán González en combate. En todo caso, su pertinencia dentro de la leyenda adquiere un nuevo sentido: visto como un enfrentamiento con tintes religiosos a la vez que territoriales, el reino de Navarra queda plasmado ya no solo como una corona que busca subyugar a un pequeño condado, sino también como un rival que se presenta como extensión del mal inherente al infiel musulmán, aunque en este caso bajo la apariencia de combatiente cristiano.

Los cinco episodios que configuran este conflicto conforman, como ya he indicado, un único bloque narrativo, en el que las acciones navarras van promovidas por pecados humanos: la codicia, la soberbia y la ira motivan las ansias de enriquecimiento del rey Sancho en sus cabalgadas, y de venganza de doña Teresa y el rey García en sus engaños y traiciones. La respuesta castellana es ejemplar a ojos de la fe: el



matrimonio santificado acompaña a la guerra, instrumento principal a la hora de garantizar el orden, el mantenimiento del honor y el resarcimiento del ofendido ante una afrenta injusta. Las armas imponen la razón, permiten la expansión de la fe y afianzan el poder de un condado que aspira a su autonomía. Así pues, Castilla, protegida en su papel sagrado y erigida como origen de la Reconquista cristiana, justifica sus acciones bélicas en la intensidad de los conflictos a los que tiene que hacer frente para que su misión llegue a buen fin, y contra los que solo cabe una respuesta decidida y eficaz: violenta, al fin y al cabo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORREA CALDERÓN, Evaristo (ed.) (1964): *La leyenda de Fernán González. Ciclo poético del conde Castellano*, segunda edición, Madrid, Aguilar.
- DEYERMOND, Alain D. (1978): *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- ESCALANTE VARONA, Alberto (2014): *La figura de Fernán González en la literatura española. Estado de la cuestión*, Trabajo de Fin de Grado (Filología Hispánica), Dirigido por Fco. Javier Grande Quejigo, Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General, Universidad de Extremadura.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, y ESCALANTE VARONA, David (2014): «Leyenda frente a realidad. El texto épico como fuente historiográfica», *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Medievalistas «Ciudad de Cáceres»*, *Roda da Fortuna*, 1-1, pp. 32-64.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1968): «Sobre la composición del *Poema de Fernán González*», *Anuario de Estudios Medievales*, v, pp. 181-206.
- LÓPEZ GUIL, Itzíar (ed.). (2001): *Libro de Fernán González*, Madrid, CSIC.



- McGLYNN, Michael P. (2006): «Dispute processing in the Poema de Fernán González», *La Corónica*, 35.1, pp. 191-208.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1989): «Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González», *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 238-252.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1992): «Bellatores navarros en el Poema de Fernán González», *Segundo Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana: Anejo*, 14, pp. 477-485.



LA DENUNCIA DEL INCESTO EN EL ROMANCERO DE  
TRADICIÓN ORAL Y SU FUNCIÓN COMO ANTÍDOTO  
DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: LOS ROMANCES DE  
*DELGADINA* Y *SILVANA* COMO REFERENTE

ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN

[martinduranromancero@yahoo.es](mailto:martinduranromancero@yahoo.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LA voz femenina, para muchos relegada de la producción literaria hasta tiempos recientes, se ha manifestado desde la aparición del castellano en la otra literatura, la no letrada, la literatura tradicional transmitida oralmente de generación en generación, cuyas raíces nos retrotraen al medievo. La lírica y el romancero tradicional serían dos ejemplos de esta literatura oral transmitida por mujeres y que a menudo no se tiene en cuenta o se ignora en ámbitos académicos, relegándose a un inmerecido y acientífico olvido. En este trabajo voy a referirme exclusivamente al romancero de tradición oral moderna, en cuya transmisión las mujeres han desempeñado un papel determinante, pues ellas son mayoritariamente las responsables de la pervivencia de la tradición oral todavía en este siglo XXI:

El papel preponderante que en los últimos siglos de la tradición oral han tenido las cantoras de romances ha contribuido, sin duda, a que en los ejemplos de vida del romancero, se conceda una atención creciente al punto de vista femenino; y quizá haya que considerar al romancero tradicional moderno como una de las más importantes creaciones literarias en que la mujer ha dejado oír su voz de forma más destacada que la del hombre. (Catalán, 1997: I, 264)

Su influencia ha sido decisiva en la selección de los temas que han pervivido en el romancero tradicional, en función de la utilidad que podían ofrecer a su vida diaria o de la ejemplaridad de los modelos personales y sociales en ellos contenidos:

En la balada y el Romancero tradicional perviven únicamente aquellas narraciones que contienen un significado arquetípico, generalizable en la forma de sucesos ejemplares, explicaciones de una realidad cultural y social, o incluso de sanciones y códigos de conducta. Para las comunidades de cantores que han transmitido determinadas narraciones y fábulas romancísticas, los romances no tienen la función de mantener viva la memoria del pasado, sino la de racionalizar su propio presente. (Cid, 2003: 162)

Como dejara claro Catalán (1997), una de las razones determinantes –quizá la que más– de la pervivencia del romancero tradicional –así como del resto de géneros de literatura tradicional– sería su funcionalidad para las comunidades que han mantenido las formas de vida tradicionales. Lo esencial de la historia narrada por el romance, su *fábula*, por muy atemporal o particular que pudiera parecer, es siempre presentada como un fragmento de realidad digno de ser considerado como modelo paradigmático: un ejemplo de vida para las personas que constituyen las culturas tradicionales.

Mientras que en los romanceros, cancioneros y pliegos sueltos de los siglos XV, XVI y XVII los temas predominantes son los históricos y caballerescos (un universo que es fundamentalmente masculino), en las encuestas de la tradición oral moderna se imponen, y por un porcentaje abrumador, los romances novelescos, en los que las mujeres, sus problemas, sus preocupaciones y sus dilemas constituyen su materia esencial. Los temas predominantes en el romancero novelesco son aquellos que les afectan directamente y pueden servirles de ejemplo o

modelo: fidelidad conyugal, adulterio, relaciones problemáticas con los miembros de su familia política –sobre todo mujeres– o las amenazas que encerraba la vida familiar, desde infelicidad conyugal a violencia doméstica, pasando por el incesto.

Precisamente el tema del incesto, proscrito para las sociedades tradicionales, encontró en el romancero una manera de salvar el tabú que suponía su mera formulación: los romances de *Delgadina*, de *Silvana*, de *Tamar* y de *Blancaflor y Filomena* sirvieron tácitamente de aviso y prevención para niñas y adolescentes, advirtiéndoles de los límites que no podía sobrepasar el cariño del padre, hermanos, cuñados o resto de varones de la familia, sirviendo a la comunidad tradicional como medio de denuncia de una realidad innombrable. Como alude el título del presente trabajo, se convertirían en un antídoto<sup>1</sup> *sui generis* contra el incesto. Los testimonios de informantes cubanos de las encuestas de campo que llevé a cabo para realizar mi tesis doctoral (Martín Durán: 2014) acreditan esta utilización de los romances –en concreto, del romance de *Delgadina*– como medio preventivo; así mismo los de los informantes españoles de la Comunidad Valenciana que recogiera Rico Beltrán (2009) en las investigaciones para llevar a cabo su tesis doctoral a principios del siglo XXI. Tanto a Rico Beltrán como a mí nos contaron nuestros informantes que el romance de *Delgadina* fue utilizado por las mujeres de la familia para prevenir a niñas y adolescentes de parientes cercanos de los que se sospechaban intenciones incestuosas. Dar a conocer a las niñas el romance fue uno de los medios que las mujeres de la familia, o incluso las vecinas, consideraron más adecuados para proteger a las pequeñas. Enseñarlo, aprenderlo y cantarlo en grupo suponía plantear en voz alta un tema especialmente

---

1. La versión electrónica del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (2014) recoge como tercera acepción de la palabra antídoto: «medio preventivo para no incurrir en un vicio o falta».

controvertido para los escrúpulos de unas sociedades y culturas en las que la familia patriarcal era uno de sus pilares. Los romances habrían servido así a las culturas y sociedades tradicionales como la mejor forma –tal vez la única factible– de salvar el tabú y de denunciar y prevenir el aberrante crimen del incesto, cuya presencia en la vida real era sin duda más frecuente de lo que se estaba dispuesto a admitir.

El romance de *Delgadina* es ejemplo claro de la controversia del tema del incesto y de los escrúpulos que suscitaba, pues con frecuencia fue autocensurado en su transmisión por muchas comunidades de portadores de saber tradicional debido a su temática, ya que era una canción «fea» o «que no debían cantar las niñas buenas», como me explicó Ofelia Mesa, una de mis informantes cubanas (Martín Durán, 2014: 387-390 y 634-704). Ofelia conocía dos versiones del tema de *Delgadina*, una con el tema del incesto y otra en el que el mismo había sido censurado por la comunidad en su transmisión oral (a este tipo de versiones me referiré a continuación). Ambos subtipos tradicionales convivían en la tradición oral de su comunidad, pero Ofelia sólo cantaba la versión censurada porque si sus mayores le oían cantar el texto con la proposición incestuosa del padre la regañaban.

Y es que el incesto era un tema antipático incluso para los que lo estudiaban o para sus colectores. Ello quizás explique que el tema de *Delgadina*, el más habitual junto al de *Las señas del esposo* en el romancero tradicional hispanoamericano, no forme parte del corpus de romances contenidos en los romanceros, cancioneros y pliegos sueltos de los siglos XV y XVI de los que se tiene noticia. Como muestra de la repugnancia que el incesto suscitaba entre los estudiosos, citaré tres ejemplos procedentes de ámbitos geográficos diferentes. En primer lugar, el de Milá y Fontanals<sup>2</sup>, quien, en el tránsito del siglo XIX al XX, informaba a Menéndez Pelayo de que había recogido numerosas

---

2. Citado por Nascimento (1972: 240).

versiones del romance de *Delgadina*, pero que no se había atrevido a publicar íntegramente todas por «la naturaleza del argumento»; en segundo lugar, el de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, quien a principios del siglo XX calificó expresamente al romance de *Delgadina* como «tema antipático, mais impressivo»<sup>3</sup>; y por último, el más clarificador, el de Henríquez Ureña (1913: 348-353), quien no sólo reprobaba la transmisión del romance de *Delgadina*, sumándose así a las prohibiciones maternas, sino que justificaba la censura moral del tema y proponía una variante en el texto del romance para camuflar el incesto, dejándonos en ejemplo esclarecedor de cómo y por qué surgirían las numerosas versiones censuradas del tema, tan abundantes y extendidas en la tradición panhispanica.

Sirva como ejemplo de estas versiones censuradas el testimonio de Ofelia Mesa, la informante cubana a la que me referí anteriormente, quien conocía dos versiones del romance de *Delgadina*: una en la que hay mención explícita del incesto y otra en el que el tema, como proponía Henríquez Ureña, había sido censurado por la comunidad en su transmisión oral por medio de mínimas variantes textuales. El texto de la versión<sup>4</sup> en el que el incesto no aparece censurado sería el siguiente:

*Pues señores era un rey que tenía tres hijitas*  
2 *y la más chiquirritica Delgadina se llamaba.*  
*Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba,*

---

3. Citado por Diego Catalán (2007) en su blog *Romancero de la Cuesta del Zarzal* [<http://cuestadelzarzal.blogia.com/2007/030401-silvana.php>]. Aunque Catalán puntualizaba que Michaëlis habría confundido el romance de *Delgadina* con el de *Silvana*, para el caso que nos ocupa es igualmente pertinente la cita, ya que en ambos es el incesto el núcleo esencial de su *fábula*.

4. Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, provincia de Villa Clara), cantada por Ofelia Mesa, de 77 años. Recogida en La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22 de agosto de 2001.

4 *cuando su madre llegaba todito se lo contaba.*  
 —*Corran, corran, mis vasallos, encierren a Delgadina*  
 6 *en la torre más oscura, más lejos de la cocina.*  
 —*Hermanitas, hermanitas, dadme un poquito de agua,*  
 8 *que cuando salga de aquí yo seré su fiel esclava.*  
 —*Delgadina, Delgadina, no te la podemos dar*  
 10 *porque si papá se entera a palos nos va a matar.*  
 —*Mamaíta, mamaíta, dame un poquito de agua,*  
 12 *que cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.*  
 —*Delgadina, Delgadina, yo no te la puedo dar*  
 14 *porque si papá se entera a palos me va a matar.*  
 —*Papaíto, papaíto, dame un poquito de agua*  
 16 *..... que el corazón se me abrasa.*  
 —*Corran, corran, mis vasallos, denle agua a Delgadina*  
 18 *en la copa de oro puro del agua más cristalina. –*  
*Al subir las escaleras Delgadina agonizaba.*  
 20 *Las campanas de la iglesia ellas solas repicaban.*

La variante textual introducida en el proceso de transmisión oral, y aceptada por la comunidad de portadores, afecta únicamente a los versos 3 y 4 y se reduce a la permuta de «padre» y «madre» y la sustitución de «la enamoraba» por «la regañaba»:

*Cuando su padre iba a misa su madre la regañaba,*  
 4 *cuando su padre llegaba todito se lo contaba.*

Obsérvese que cuatro mínimos cambios en el *plano discursivo* modifican radicalmente la *intriga* y la *fábula* del romance<sup>5</sup>, camuflándose el incesto por medio del recurso bautizado por Nascimento (1972) como

---

5. Sería este un excelente ejemplo de las fascinantes capacidades de creación poética que brindan las técnicas y mecanismos particulares con los que se actualizan los textos tradicionales en el proceso de transmisión oral. Véase al respecto Martín Durán (2007).



«eufemismo por elipsis». El padre pasa de ser un monstruo capaz de cometer el aberrante pecado del incesto a «tan solo» un padre excesivamente cruel que somete a su hija a un castigo desproporcionado e irracional, sin motivo alguno que lo justifique, hasta ocasionar su muerte:

El tema del nuevo romance no es ya el del padre pecador, sino el padre cruel, y el tormento de la sed, cuya función era vencer la resistencia de la niña para que accediera al incesto, se convierte en un castigo riguroso y excesivo que lleva a Delgadina a la muerte. (Díaz Roig, 1986: 117)

El castigo extremo trataría de justificarse por la desobediencia de *Delgadina* a la autoridad paternal. En otras versiones las referencias expresas al incesto son sustituidas por alusiones a un posible pretendiente del que la hija estaría enamorada, con variantes (sirvan de ejemplo tres procedentes del área caribeña) como:

4 *Cuando su madre iba a misa un joven la enamoraba,  
y cuando su madre volvía todito se lo contaba*<sup>6</sup>.

4 *Un día, estando almorzando su padre rey la miraba:  
—Padre rey, estoy delgada, porque estoy enamorada*<sup>7</sup>.

4 *Un día dijo a su padre que ella estaba enamorada  
y como él no lo quería en un cuarto la encerrara*<sup>8</sup>.

---

6. Fragmento de versión de La Habana (Cuba) cantada por unas niñas, recogida por José M. Chacón y reproducida por Castellanos (1920: 44).

7. Fragmento de Cabaiguán (Sancti Spiritus, Cuba) cantada por Neri García Martín, de 68 años de edad, el 12 de julio de 1997. Publicada por Trapero y Esquenazi (2002: 184).

8. Fragmento de Jayuya (Puerto Rico) cantada por Consuelo Rodríguez, sin datos de edad. Publicada por Deliz (1951: 270).

El desmesurado y cruel castigo podría explicarse entonces por estar la hija enamorada de alguien no conveniente a su alcurnia o no del gusto de los progenitores, si bien en el tercero y último de los ejemplos podrían también intuirse los celos del padre.

El de *Delgadina* sería uno de los romances que ha estudiado Mercedes Díaz Roig en los que se produciría una mutación de su *fábula*, al ser desplazada la original por uno de los *motivos* principales:

Cuando un romance tiene desde su creación dos núcleos de interés, uno representado por el tema original y otro por un motivo principal o un subtema, puede darse el caso de que el segundo núcleo adquiera tanta importancia que llegue a dominar temáticamente el romance [...] Algunas versiones se transforman para reorganizarse alrededor del segundo núcleo y, generalmente, hay un cambio de funciones de los diferentes motivos que integran el romance. (Díaz Roig, 1986: 117)

El paso [en el romance de *Delgadina*] de un tema a otro ha sido posible gracias a la importancia que tenía en el romance original el motivo del tormento, y también al interés que ha despertado entre el público dicho motivo. (Díaz Roig, 1994: 236-237)

En el romance de *Delgadina* el tabú del incesto habría sido determinante para que se debilitara el núcleo que constituía la esencia primigenia de la *fábula*. En las versiones autocensuradas en el proceso de transmisión oral, la comunidad de portadores y transmisores-recreadores habría decantado su interés por un segundo núcleo, el referente al tormento a que es sometida la niña, evitando así el asunto del incesto (cuyo solo planteamiento provocaba a menudo muchísima incomodidad y zozobra). A pesar de su crueldad extrema, la *fabula* se hace en las versiones autocensuradas menos repugnante e incluso tolerable para los escrúpulos de las sensibilidades más pacatas. Los dos subtipos del romance de *Delgadina* convivían en la tradición oral de

la comunidad de Ofelia Mesa, pero ella solo cantaba la versión censurada porque si sus mayores le oían cantar la otra la regañaban, «pues la niñas buenas no cantaban esas cosas». La censura de la comunidad fue tan eficiente que las hijas de Ofelia solo conocían ya la versión edulcorada del tema de *Delgadina* en la que el incesto había sido suprimido.

Pero esa presión que parte de la comunidad –probablemente alentada por las superestructuras letradas y reforzada por el prestigio de las mismas– ejercía sobre el resto de individuos para camuflar el tema del incesto dentro de esas sociedades y culturas patriarcales (con el fin de silenciar una realidad innombrable y, por desgracia, mucho más presente de lo que se deseaba admitir), ha resultado baldía. La tradición oral ha conservado numerosas versiones –muchas más sin censura que censuradas– del tema de *Delgadina*, seguramente por la funcionalidad del romance, que habría permitido la exposición abierta del tema, rompiendo así el tácito silencio acerca del tabú del incesto que ha imperado en prácticamente todas las culturas tradicionales y sirviendo además como antídoto *sui generis* para prevenirlo. De hecho, el romance de *Delgadina* es uno de los más extendidos en la tradición oral moderna panhispánica y el segundo, tras el de *Las señas del esposo*, con mayor número de versiones recogidas en Hispanoamérica. Sería un ejemplo más que confirmaría la tesis de Catalán y Cid que establece el criterio de funcionalidad como una de las claves de la pervivencia del romancero tradicional.

Para corroborarlo vamos a volver de nuevo a servirnos del romance de *Delgadina*, comparando su pervivencia en Hispanoamérica con el de otro romance de incesto de tema afín, el de *Silvana*, romance que también trata de un padre con deseos incestuosos, si bien tanto su *intriga* como su *fábula* difieren bastante del tema de *Delgadina*, como pasaré a analizar a continuación.

La intriga del romance de *Delgadina* podría resumirse así: un padre, que suele además ser rey (sumando así una doble autoridad),

solicita de su hija menor que consienta mantener relaciones sexuales con él, a lo que esta se niega taxativamente. El padre ordena entonces que encierren a su hija y que la hagan padecer hambre y sed para domar su voluntad y que se someta a sus deseos. La hija, cuyo nombre suele ser Delgadina –término que alude explícitamente a su juventud, a su belleza y a su fragilidad–, no cede y cuando está a punto de expirar, exánime por falta de agua, solicita ayuda a sus familiares más cercanos; pero estos, incluida la madre, se la niegan. En el último hálito de vida Delgadina acepta desesperadamente complacer al padre bebiendo el agua simbólica de su perdición, pero antes de que el incesto se consuma se produce una intervención divina cuyo resultado será que Delgadina muera en santidad y que, por el contrario, su padre sea emplazado a pagar sus culpas en el infierno. A menudo también los familiares que negaron su ayuda a la niña tendrán como fin el infierno o el purgatorio.

Aunque comparte el tema del incesto con el de *Delgadina* y existen numerosas versiones en que ambos romances se funden o aparecen yuxtapuestos, la intriga del romance de *Silvana* es distinta e incluye el motivo del engaño por medio del cambio de personalidad aprovechando la oscuridad, tan frecuente en la cuentística medieval, con un final feliz y moralizante. De manera muy resumida, un padre (a menudo también rey) se prenda de la belleza de su hija y la requiere de amores. La hija, apesadumbrada, ha de aceptar un encuentro nocturno con él pero recurre a la madre para solicitar su ayuda. Esta le propone permutar la personalidad de ambas aprovechando la oscuridad de la noche. El padre acude a la cita y el engaño se consuma, sorprendiéndose el padre de que la hija no fuera virgen. Es entonces cuando su mujer descubre el embeleco y recibe las alabanzas del marido por haberle salvado de cometer un pecado mortal. En otras versiones es Silvana quien recibe los elogios del padre como responsable de salvar

el honor y la honra de la familia. Como ejemplo, transcribo la versión<sup>9</sup> del romance de *Silvana* incluida en *Tradición oral en la provincia de Albacete* (García Lanciano, 2001: 31-33):

- Silvana se paseaba por sus altos corredores,*  
2 *su padre la estaba viendo recreándose en amores.*  
*—Silvana, si tú quisieras ser de tu padre querida,*  
4 *de oro te visteria, de plata te calzaría,*  
*la camisa de Vichy, las mangas de seda fina.*  
6 *—Y los pecados que hubiera, padre, ¿quién los quitaría?*  
*—Y hay un padre santo en Roma que a los dos perdonaría.*  
8 *—También hay Dios en los cielos que a los dos castigaría.*  
*—Silvana baja sus alas muy triste y descolorida.*  
10 *—¿Qué tiene mi hija Silvana? ¿Qué tiene mi hija querida?*  
*—Qué quiere que yo le cuente, qué quiere que yo le diga,*  
12 *que el canalla de mi padre quiere que sea su querida.*  
*—Hija, si tú asín quisieras, todo se remediaría:*  
14 *los cambiaríamos de ropa día de Pascua Florida. —*  
*Silvana se quita el traje, su madre se lo ponía.*  
16 *Sube a la sala del rey y hablaba con cortesía:*  
*—Buenos días tengas, padre. —Muy buenas, Sivana mía.*  
18 *—Yo no soy tu hija Silvana, que soy tres veces nacida:*  
*primero nací Isabel, y la segunda María,*  
20 *y la tercera Silvana, la que tienes por querida.*  
*—Y al decirle estas palabras cayó al suelo de rodillas.*  
22 *Le echan agua por la frente por ver si en sí volvía.*  
*Y apenas que en sí volvió, y estas palabras decía:*  
24 *—¿Dónde está mi hija Silvana, dónde está mi hija querida?,*  
*que ha de ser la protectora de los bienes de mi vida*  
26 *porque ha sabido guardar su honra y también la mía.*

---

9. Versión de Almansa (Albacete, España), cantada por Juana Sánchez. El audio de la versión se encuentra disponible en la web, en [<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/sonido/tradoral/a14.mp3>] (Consultado: 04/09/2015).

A diferencia del romance de *Delgadina*, en el tema de *Silvana* la madre cumple con el papel paradigmático de velar por la hija. Además, la astucia materna libra a la familia de caer en un pecado repugnante e imperdonable, de una mancha que les condenaría y acompañaría de por vida. Y encima da una lección ejemplar a su marido. Todo muy moralizante.

La terrible realidad del incesto no suele parecerse en nada ni a la *intriga* ni a la *fábula* del romance de *Silvana*, ni suele tener final feliz. Seguramente por ello, en la tradición oral de Hispanoamérica apenas se documenta<sup>10</sup> el tema de *Silvana*, mientras que el romance de *Delgadina* es, junto al de *Las señas del esposo*, el más extendido en el continente. Otra vez volvemos a topar con la funcionalidad, característica primordial, esencial e intrínseca al romancero tradicional. El tema de *Delgadina* se ajusta a la realidad y por ello es funcional, ya que puede ser considerado como modelo y como ejemplo de vida. El de *Silvana*, cuya *intriga* es propia de la literatura pero no de la vida real, no es funcional y para la comunidad de transmisores tradicionales carece de interés perpetuarlo, por más que su belleza poética concite el interés de unos pocos miembros para seguir aprendiéndolo y cantándolo. La fortuna del romance de *Delgadina* en su recreación y difusión tradicionales se explicaría en buena medida por su funcionalidad como antídoto preventivo del incesto, por su valor instrumental para advertir y prevenir las consecuencias traumáticas de una práctica innombrable

---

10. Díaz Roig (1990: 250) restringía la difusión del romance de *Silvana* en Hispanoamérica únicamente a Puerto Rico. Diego Catalán (2007) ampliaba la geografía del romance en la América hispana a Cuba, Colombia y Venezuela. Por mi parte, en mi tesis doctoral (Martín Durán, 2014: 244-245) di cuenta de la presencia del tema en República Dominicana. Con todo, un corpus textual mínimo si lo comparamos con las centenas de versiones del romance de *Delgadina* documentadas en la mayor parte de los países de Hispanoamérica.

considerada tabú, la cual, de otra forma, acaso habría permanecido irremediablemente silenciada en las sociedades y culturas tradicionales.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLANOS, Carlos A. (1920): «El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba», *The Journal of American Folklore*, XXX: 127, pp. 43-46.
- CATALÁN, Diego (1997): *Arte poética del romancero oral*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI Editores.
- , (2007): «Silvana», en el blog El romancero de la Cuesta del Zarzal [<http://cuestadelzarzal.blogia.com/2007/030401-silvana.php>] (Consultado: 26/8/2015).
- CID, Jesús Antonio (2003): «Romancero hispánico y balada vasca», en *Textualización y oralidad*, José Jesús Bustos Tovar (coord.), Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor libros (157-188).
- DELIZ, Montserrat (1951): *Renadío del cantar Folklórico de Puerto Rico*, Madrid, Ediciones Espectáculos América.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1986): *Estudios y Notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México.
- , (1990): *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- , (1994): «Los romances con dos núcleos de interés», De Balada y Lírica. Tercer Coloquio Internacional del Romancero, en Diego Catalán et alii (ed.), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-UCM (233-246).
- GARCÍA LANCIANO, José et alii (2001): *Tradición oral en la provincia de Albacete*, Albacete, Dirección Provincial del IMSERSO.



- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1913): «Romances en América», *Cuba Contemporánea*, III: 4, pp. 347-366.
- MARTÍN DURÁN, Andrés Manuel (2007): «El romance de Casada de lejas tierras: una versión cubana recogida en 2001», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIV: 1, pp. 77-89.
- , *Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana*, tesis doctoral dirigida por la doctora A. Valenciano, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2014.
- NASCIMENTO, Braulio do (1972): «Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, (233-275).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA [EN LÍNEA]. 23ª ED. MADRID: ESPASA, 2014 [consultado: 20/08/2015]. Disponible en Internet: <[www.rae.es/recursos/diccionarios/DRAE](http://www.rae.es/recursos/diccionarios/DRAE)>
- RICO BELTRÁN, Amparo (2009): *El romancero en Valencia: pervivencia de una tradición oral*, Valencia, Diputación de Valencia.
- TRAPERO, Maximiano y ESQUENAZI PÉREZ, Martha (2002): *Romancero tradicional y general de Cuba*, Canarias-La Habana, Gobierno de Canarias-CIDCC «Juan Marinello».



LA FIGURA LITERARIA DE DON PEDRO I  
DE CASTILLA EN EL ROMANCERO DE LA  
MUERTE DE DON FADRIQUE: DE UN REY  
VIOLENTO A UN AMANTE SUMISO

WEN-CHIN LI

pablowenchinli@hotmail.com

*Universidad de Sevilla*

**P**ARTIENDO de la historia del asesinato de don Pedro I de Castilla a su hermanastro don Fadrique, intentaré analizar un romance que comienza con el estribillo «*Santas y muy buenas noches ...*», poema oral que Catalán descubrió en 1949 e incorporó como testigo de la tradición aguinaldera en su libro *Siete siglos de Romancero* (1969: 97). En la canción, el rey no se presenta tan «Cruel» como se le dio el sobrenombre, sino como un tierno amante que hace todo lo posible para agradar a doña María de Padilla. Tal figura amorosa coincide con la de la mayoría de las leyendas del rey que llegan hasta nosotros: por ejemplo, la leyenda de doña María Coronel, la de la Cabeza del rey don Pedro, o la de los Baños de doña María de Padilla en el Alcázar de Sevilla<sup>1</sup>. Sus anécdotas se leen en diversas obras literarias, según estudia Reyes (2006: 43-59), tales como las de Lope, Calderón, Vélez de Guevara, Andrés de Claramonte, José Zorrilla y el duque de Rivas; y también inspiran a autores franceses, como Prosper Mérimée, Voltaire y Alejandro Dumas (padre). Cortines (2007: 50-52) propone la vinculación del rey con el ilustre amante hispalense don Juan Tenorio.

---

1. *Cfr.* Passolas Jáuregui, 2002: 188-197; Ros, 2005: 85-119; Calles Vales, 2010: 44-49).

Cierto es que el personaje del rey en la poesía se le califica como un gran amante. Para destacar la consistencia de su figura amorosa desde la época áurea hasta el siglo XX, compararé la citada canción del siglo XX con el primer romance del siglo XVI sobre el tema de la muerte de don Fadrique, así como con otras piezas de épocas posteriores. Enfocaré mi análisis en cuatro secuencias narrativas que se hallan en los versos: la tradición navideña, la cabeza, el sacrificio y el ritualismo funerario. A medida de observar las cuestiones, trataré de indagar en cómo los informantes romancísticos configuran la imagen del rey como un cariñoso amante. Y además, para subrayar el valor del romance en la realidad histórica, tan apreciable como recuerdo colectivo de la comunidad española, lo contrastaré con la *Crónica* del canciller Ayala (1332-1407), el primer registro del fratricidio petrista.

## I. CONTRASTE ENTRE CRÓNICA Y ROMANCERO

EL canciller fue un cronista que vivió a lo largo del siglo XIV y el reinado de cinco reyes. Se consideraba como historiador-testigo de la mayoría de los hechos que él había documentado, así que hasta ahora muchos historiadores o novelistas consultan sus textos cuando escriben la historia de esa época. En cuanto a la muerte de don Fadrique, he aquí el resumen de su *Crónica* (Ridruejo, 1971: 116-119):

El martes 29 de mayo de 1358 don Fadrique, después de tomar Jumilla en el reinado de Murcia, acudió a Sevilla por orden del rey. Por parte del infante «había voluntad de servir al Rey y de le hacer placer». Al llegar a Sevilla, entró en el palacio del Alcázar e hizo la reverencia protocolaria al rey. Su hermanastro lo recibió con buen semblante y le dijo que «fuese a sosegar las posadas y que después se

viniese para él». En ese momento el infante entró con mucha compañía, pero el rey querría acabar con él en un terreno despejado. El maestre partió y se fue a saludar a doña María, que estaba en otro aposento del Alcázar. La señora sabía todo lo que iría a suceder al maestre, así que cuando lo vio, mostró una «triste cara», pero no le podía decir la trampa del rey. Cuando el infante se retiró del palacio y llegó al corral, los soldados del rey habían cercado el recinto y «echaron todas las bestias fuera del corral» para matar a la gente del infante. Este, desconcertado, no sabía qué hacer. Un caballero suyo le informó que estaba abierto el postigo del corral, por donde podía escapar. Pero, en este momento, dos caballeros vinieron a él, diciéndole que el rey le esperaba en el palacio. Don Fadrique obedeció el mandado del rey y se dirigió hacia él sin compañía, salvo con un militar. Cuando lo vio el rey, mandó que el ballestero mayor lo trabara y el resto de los ballesteros lo mataran. Levantaron sus mazas y comenzaron a aporrear al maestre. Don Fadrique corría y los ballesteros le persiguieron, hasta que un golpe certero en la cabeza le hizo derribarse en la tierra. Salió el rey, para ver si había muerto toda la gente de don Fadrique. Tras matar al último escudero, «tornó el Rey do yacía el Maestre y hallóle que aún no era muerto». Sacó el puñal que tenía en la cintura y se lo dio a un mozo para que lo rematara. Según añade el cronista: «desque esto fué hecho, asentóse el Rey a comer donde el maestre yacía muerto».

En oposición a la crueldad del rey y a la ternura de doña María, el romancero de la muerte de don Fadrique muestra imágenes absolutamente diferentes. He aquí la canción recogida por Catalán en 1947, en un pueblo de Segovia, Siguero. Gracias a la costumbre de pedir «aguinaldo» (regalo navideño), esta historia puede conservarse, sigue cantándose entre la gente y se convierte en la mejor prueba de la memoria colectiva sobre la imagen del rey. Cito los versos editados por Clavo (1994: 7-8):

Santas y muy buenas noches dé Dios a vuestras mercedes,  
con buenos principios de año, que mañana son los Reyes.

*Que mañana son los Reyes, la primer fiesta del año,  
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo;  
unas le pedían seda, otras sedilla y brocado.*

—¿Qué pide María de Padilla, qué pide por aguinaldo?

—*La cabeza del maestre, del rey don Pedro su hermano.*

*Y el rey se la ha concedido, concedido y otorgado.*

*Cartas me van y me vienen del rey don Pedro, mi hermano:  
que me vaya a los torneos que en Sevilla se han armado,  
que lleve poquita gente, que son los gastos muy largos;  
llevé ciento de a mulilla y otros ciento de a caballo,  
todos vestidos de verde, sólo uno de encarnado.*

*A la pasada del río y a la colada del vado  
cayó mi mulilla en tierra, quebró mi puñal dorado.*

*Se me ha ahogado un pajecillo de los míos más amados;  
conmigo come a la mesa, conmigo duerme a mi lado,  
somos hermanos de leche, una madre crió a entrambos.*

*A la entrada de Sevilla encontréme con mi hermano:*

—*¡Bienvenido seas, Alfonso, bienvenido y otorgado!*

*Tu cabeza, hermano mío, mandada está de aguinaldo.*

—*¡El que mi cabeza toque, la suya ponga a recado!*

*Apenas lo había dicho, cuando cayó al otro lado.*

*Lo ha cogido doña Elena, por el suelo lo ha arrastrado,  
y al revolver de una esquina se lo ha tirado al alano.*

*El alano era del rey y ha reconocido a su amo;  
lo ha cogido en la boca, lo lleva para el sagrado,  
con las patas hace el hoyo, con las manos le ha enterrado,  
con la lengua hace el clamor, con los ojos le ha llorado.*

*Y a los aullidos del perro mucha gente se ha acercado.*

*Que venga poquita gente, que son los gastos muy largos;  
todos vestidos de verde, sólo uno de encarnado.*

Y aquí se acabó la historia, y aquí se acabó el reinado,  
y aquí se acabó la historia, señores, de hoy en un año.

En el siglo XX nos llegan casi una veintena de versiones o variantes del romance titulado *Muerte del maestro de Santiago*: dos castellano-leonesas (Petersen, 1982: 8-9), seis leonesas (Catalán y Campa, 1995: 19-22) y diez segovianas (Clavo, 1994: 5-13). Sin embargo, la citada versión de Sigueruolo conserva el mayor legado del romancero viejo. Al compararla con el prototipo –«Yo me estaba allá en Coimbra...» (Piñero, 2004: 123-125)–, datado a principios del siglo XVI o antes, advertiremos lo precioso que tiene este poema moderno. He aquí la comparación de sus afinidades:

TEXTO A (DEL SIGLO XVI)	TEXTO B (DEL SIGLO XX)
cuando me vinieron cartas del rey don Pedro, mi hermano, que fuese a ver los torneos que en Sevilla se han armado. (vv. 2-3)	Cartas me van y me vienen del rey don Pedro mi hermano: que me vaya a los torneos que en Sevilla se han armado. (vv. 7-8)
tomara trece de mula, veinticinco de caballo. (v. 5)	llevé ciento de a mulilla y otros ciento de a caballo. (v. 10)
A la pasada del río, pasándole por el vado, cayó mi mula conmigo, perdí el puñal dorado; ahogárame un paje de los míos más privado, criado era en mi sala y de mí muy regalado. (vv. 8-11)	A la pasada del río y a la colada del vado cayó mi mulilla en tierra, quebró mi puñal dorado. Se me ha ahogado un pajecillo de los míos más amados; conmigo come a la mesa, conmigo duerme a mi lado. (vv. 12-15)
Vuestra cabeza, maestro, mandada está en aguinaldo. (v. 36)	Tu cabeza, hermano mío, mandada está de aguinaldo. (v. 19)
Aún no lo hubo bien dicho, la cabeza le han cortado. (v. 40)	Apenas lo había dicho, cuando cayó al otro lado. (v. 21)

a doña María de Padilla en un plato la ha enviado. Asióla por los cabellos, echado se la ha a un alano. (vv. 45-46)	Lo ha cogido doña Elena, por el suelo lo ha arrastrado, y al revolver de una esquina se lo ha tirado al alano. (vv. 22-23)
el alano es del maestre, púsola sobre un estrado. (v. 47)	El alano era del rey y ha reconocido a su amo; lo ha cogido en la boca, lo lleva para el sagrado. (vv. 24-25)
a los aullidos que daba atronó todo el palacio. (v. 48)	con la lengua hace el clamor, con los ojos le ha llorado. (v. 27)
Allí demandara el rey: —¿Quién hace mal a ese alano?— Allí respondieron todos a los cuales ha pesado: —Con la cabeza lo ha, señor, del maestre vuestro hermano—. (vv. 49-51)	Y a los aullidos del perro, mucha gente se ha acercado. (v. 28)

En coincidencia con el texto *A* del siglo XVI, el *B* comprende unos elementos que contribuyen a la transformación de la imagen de don Pedro en la poesía: el aguinaldo, la petición caprichosa y la ferocidad de la mujer, la fidelidad de don Fadrique y por último, el perro del rey, que muestra su compasión por la muerte del infante. Con todos, se forman los temas fundamentales que vamos a detallar en la segunda parte.

## 2. ANÁLISIS DE LOS PARÁMETROS AMOROSOS EN EL ROMANCE

### 2.1. *El día de los Reyes y el aguinaldo*

SEGÚN hacen constar Catalán (1969: 95-99) y Piñero (2004: 126), la pervivencia de este tema en el romancero puede atribuirse al cantar

del «aguinaldo», como expresa la mayoría de los poemas, con el *incipit* de «Mañana es el día de los Reyes ...», «Hoy es día de los Reyes ...», «Hoy es víspera de Reyes ...», etc. La fecha histórica del asesinato fue el día 29 de mayo. Sin embargo, los autores romancísticos, a través del mecanismo folclórico, realizaron un recorte o selección de la realidad cronológica; a saber, que los informantes crearon un entramado mítico, de acuerdo con el calendario que ya existía en la mentalidad primitiva de la gente, con el fin de que los oyentes se acordasen bien del acontecimiento peculiar. Como opina Guverich (1985: 98-99):

The «archaic» way of thinking is anti-historical. The collective memory of events that have really taken place is transformed, as time goes by, into myth, depriving these events of their individual features and retaining only those which fit into the model imposed by the myth.

Es más, como el de Reyes es un día feliz, los informantes en primer lugar meten al personaje don Pedro en un ambiente acogedor, al mismo tiempo que encubren su perfil violento y cruel que se refleja en la política. Se destaca naturalmente el aspecto tierno del rey en su vida privada. De modo que, desde el comienzo de la canción, ya están preparados los avatares de la imagen petrística: la reunión ociosa y los festejos sustituyen las escenas de guerra o enfrentamiento político y el ambiente del día festivo desplaza la tensión de los días laborales.

## 2.2. *La petición de la cabeza y la crueldad de doña María*

LAS obras de transmisión oral se dividen en dos géneros fundamentales: la lírica popular y el romancero. Mientras que la primera, en su mayoría, es una canción femenina, el segundo es masculino,

cantado normalmente por hombres y cuenta con un carácter misógino, confiriendo a las mujeres una imagen negativa. Por ejemplo, en la antología editada por Piñero y Atero (1986), se notan siete clases temáticas que protagonizan las mujeres y en casi todas ellas se vinculan a las figuras femeninas los crímenes, pecados y culpas morales: las esposas desgraciadas, las adúlteras, las matadoras, las seductoras y las seducidas. Todas estas ocupan más de la mitad del conjunto clasificado.

En la pieza que estudiamos doña María de Padilla ya no puso esa «triste cara» antes de que sucediera el fratricidio, sino que, según cree la gente, fue la causa de la muerte del infante e incluso acarreó las muertes de varios personajes. Por ejemplo, según documentan los cronistas, doña Blanca de Borbón, recién casada con el rey, fue condenada a muerte por su marido a causa de la complicidad política contra el reino de Castilla. Pero en una canción recopilada en el *Romancero general* del siglo XVII (González Palencia, 1947: 311) por petición de doña María, el rey tuvo a la reina en la cárcel:

*No contento el Rey don Pedro de tener aprionada  
a doña Blanca en Sidonia sin razón ni justa causa,  
a petición de Padilla, bella tigre de la Hircana,  
permite el Rey que la Reina acabe su vida amarga. (vv. 1-4)  
Movieron al ciego Rey las halagüeñas palabras  
que la matrona le dice fingidas y bien lloradas. (vv. 13-14)*

Además, en un romance quinientista (Durán, 1851: 44) doña María practicó la hechicería, con la que transformó la cinta de doña Blanca en una culebra para asustar al rey; de ahí, que sospechara las malicias de su esposa, la castigase y se convirtiera desde entonces en cruel, hasta emprender la matanza entre nobles y privilegiados:



*Doña María de Padilla la cinta hobiera en su mano.  
 Dióla en poder de un judío que era mágico y sabio;  
 puso en ella tales cosas que al Rey mucho han espantado,  
 que en ciñéndola en su cuerpo culebra le ha semejado.  
 Cobró de ella gran pavor; qu'era aquello ha preguntado;  
 los parientes de su amiga al Rey habian engañado:  
 dijéronle que la Reina con ella queria matarlo;  
 mucho la desama el Rey, luego d'ella se ha apartado.  
 Contra ella hizo proceso; a sus grandes ha pesado,  
 mayormente á Don Enrique y también á sus hermanos. (vv. 12-21)  
 El Rey tiene enojo d'ello, luego los ha desterrado;  
 mató muchos caballeros los mas nobles y estimados. (vv. 27-28)*

Doña María causó muchas atrocidades, tal como Elena en la mitología griega, quien, a pesar de su belleza, fue la causa esencial de la Guerra de Troya. Por lo tanto, la gente a veces relaciona a doña María con esta mujer seductora y alterna su nombre con doña Elena. La amada del rey don Pedro es una *femme fatale*, al igual que Sirena, Circe, Medusa en los mitos grecolatinos y también es la Salomé de procedencia bíblica (*Mt* 14: 1-12; *Mc* 6: 14-29), que, en opinión de Ortega y Gasset (1966: 563), es «mujer de presa», que pidió al rey Herodes Antipas la cabeza de Juan el Bautista como premio de su danza seductora. Los autores anónimos del romancero siguieron este tema, muy popular en la Edad Media, y articularon naturalmente la figura de Salomé con la mujer preferida del rey don Pedro. En un romance del siglo XIX (Pérez Gómez, 1954: 122), la imagen de doña María se enlaza con Medea, una bruja loca en la mitología clásica, que después de matar a sus hijos para vengarse de su marido, voló por los aires, riéndose de su marido, y se fue:

*Dormir non puede el buen Rey, que yaz todo desvelado,  
 porque en medio de la noche Doña Maria le ha llamado.*

–Viérala con la cabeza que fué lanzar al alano–.  
Doña Maria de Padilla por los aires va volando;  
por sus buenas fechorias non la quiere Dios ni el Diablo.

(vv. 42-46)

¿Por qué pidió la cabeza por aguinaldo? Aunque la *Crónica* de Ayala solo señala que dieron un golpe en la cabeza de don Fadrique y le dejaron caer en tierra, todos los romances muestran que el rey cortó la cabeza del maestre y la entregó como regalo a la amada. En realidad, la cabeza sirve para intensificar el amor del rey hacia doña María y, además, la oferta cefálica insinúa el rendimiento absoluto; es decir, que el rey se entregó y se sumió en el amor. Según declara Revilla (1999: 85): «para numerosos pueblos, la cabeza es la sede del espíritu: ello explica prácticas como la capitación ritual, la caza de cabezas, etc».. En el romancero de la muerte del maestre de Santiago, el rey consistió en la autoridad que mandó decapitar al infante, pero la causa verdadera que le fomentó a tal delito fue su pasión amorosa por doña María. En el citado romance del siglo XIX (Pérez Gómez, 1954: 121) se muestra la cabeza del maestre como trofeo del amor: «Doña María que la vido, mucho se ha maravillado; / ca el Rey amaba al Maestre, y era muy grande el regalo» (vv. 22-23).

### 2.3. *La fidelidad y el sacrificio de don Fadrique*

MIENTRAS don Pedro y doña María son amantes, don Fadrique asume el papel de sacrificio del amor. En la historia, el rey mató a muchos nobles y hermanastros; entonces ¿por qué en el romance se elige la cabeza de don Fadrique como el regalo que desea la amada? O sea, ¿por qué el maestre se convirtió en la ofrenda del amor del rey y de doña María? Creo que es por su fidelidad de servir al rey. En el texto *A* del

siglo XVI (Piñero, 2004: 123) el maestre, en cuanto recibió el mandado del rey, se dirigió a Sevilla, y, a pesar de los impedimentos y agüeros, no le importó el cansancio físico después de la batalla:

—*Manténgate Dios, maestre; maestre, bien seáis llegado.  
Hoy te ha nacido hijo, hoy cumples veintiún año.  
Si te pluguiese, maestre, volvamos a bautizarlo,  
que yo sería el padrino, tú, maestre, el ahijado.  
Allí hablara el maestre, bien oiréis lo que ha hablado:  
—No me lo mandéis, señor; padre, no queráis mandarlo,  
que voy a ver qué me quiere el rey don Pedro, mi hermano.*

(vv. 15-21)

Por la fidelidad del maestre, el rey lo apreciaba cuando vivía y se lamenta de su muerte a través del perro. Otra pieza del siglo XIX (García Castañeda, 1987: 127) muestra la amistad y la valoración del rey a su hermanastro:

*En su pecho y su cabeza  
fueron nidos encontrando,  
y quedó despierta y viva,  
dándole gran sobresalto,  
La imagen de don Fadrique,  
el mejor de sus hermanos  
norma de los caballeros  
y Maestre de Santiago. (vv. 305-312)  
Sabe el rey que no es rebelde,  
que es su amigo y partidario. (vv. 321-322)*

Por la afirmación de su virtud caballerisca, la muerte de don Fadrique hace que la imagen del rey se libere progresivamente de la tópica crueldad y que su figura autoritaria se retire del primer plano, hasta

convertirse en sumiso amante, como expresa el romance del siglo XIX (Pérez Gómez, 1954: 120): «Alli la entregan al Rey; él magüer era su hermano, / mandó echarla en una fuente por facer el aguinaldo. / —Levalda á Doña Maria, —dixiera á los sus criados» (19-21).

#### 2.4. *El perro y el ritualismo funerario*

EN contraste con el sentarse y el comer ante el cuerpo muerto que se expresa en la *Crónica*, el rey en el romance, a través de los aullidos del perro, muestra su dolor por la muerte del infante. El alano no solo llora, sino que asimismo realiza un acto funerario por parte del rey: recoge la cabeza del maestre, la dignifica, y luego la entierra. El perro tiene dos funciones en este romance: una, es como un sacerdote; la otra, es la encarnación verdadera del interior del rey. Según un estudio simbólico e iconográfico de Morales y Marín (1984: 268), para los cristianos, el perro es el guardián y el guía del rebaño, así que se vincula con el pastor-sacerdote, y también se asocia a los símbolos de la resurrección, acompañando a los muertos en su «viaje nocturno por el mar» hacia el mundo del más allá. Así se expresa en el mencionado texto *B*: «lo ha cogido en la boca, lo lleva para el sagrado» (v. 25). Y otro romance del siglo XX (Clavo, 1994: 5) muestra que «ha venido un perro alano y a la iglesia la ha llevado» (v. 7).

La ceremonia del perro es tan solemne que conmueve al rey. En las obras literarias, tanto cultas como populares, el perro siempre se identifica con el amo. En el texto *A* no se dice nada sobre el sentimiento del rey, sino que se indica que el perro es suyo, en contraposición con el silencio del rey, que se halla entre la gente emocionada por los aullidos del perro. Pero en un romance del siglo XIX (Cid, 1999: 86) el rey dice:

—*¡Ay, triste de mí y mezquino, triste de mí y cuitado,  
si el alano hace aquello qué hará un ta(n) lindo hermano!  
Andaré calles arriba, andaré calles abajo,  
encontraré dos mil mujeres, no hallaré un ta(n) lindo hermano,  
como le he visto esta noche sin cabeza en el caballo.*

(vv. 27-32)

Y en otra versión del mismo siglo (Pérez Gómez, 1954: 122), en contraste con el perro que llora ante el obsequio, el rey se lamenta de no poder hacer nada y, además, por la noche reflexiona sobre la brutalidad que ha cometido con don Fadrique:

*¡Ay, triste de mi é mezquino, ay trsite de mi é cuitado:  
si el alano face aqeullo, qué ha de facer un hermano!  
Dormir non puede el buen Rey, dormir non puede el cuitado;  
porque en medio de la noche el Maestre le ha llamado.  
—Viérale todo sangriento sin cabeza, en su caballo;  
viérale todo sangriento el su pecho menazando.*

(36-41)

### 3. CONCLUSIONES

PARA terminar, tomo prestadas estas palabras de Catalán (2006): «Dado que el romance ha venido cantándose durante cinco siglos y que forma parte de un conjunto de romances viejos referentes a sucesos varios de la larga lucha entre el rey don Pedro y sus enemigos», su carácter noticiero es seguro. Así, «resulta (...) interesante confrontar su versión de lo ocurrido con la mejor de las páginas de la crónica del reinado, escrita por el Canciller de los reyes Trastámaras, don Pero López de Ayala».

Las crónicas no son cien por cien objetivas, ni las creaciones romancísticas son totalmente ficticias. Mientras que las primeras fueron elaboradas por autores cultos, normalmente influidas por las circunstancias externas y las posiciones políticas del gobernante, las obras poéticas siempre expresan fielmente las opiniones de la gente sobre los personajes históricos. En el caso que estudiamos, el informante transmite de generación en generación el recuerdo colectivo sobre el rey don Pedro, a través del uso de los tópicos, la repetición del gusto popular, la selección de la realidad externa y el préstamo de la alegoría.

Cada romance es una rica piedra en el gran campo de la poesía. Es poco extenso, de lengua familiar, pero ha sido pulido por un conjunto de artífices y joyeros anónimos. Durante su proceso de confección, canción, modificación y difusión, se ha alimentado de las concepciones procedentes de otros textos relativos. Lo que presento aquí es solo un ejemplo entre muchos. A través del análisis de los parámetros líricos y las referencias intertextuales, muestro cómo el rey se despega de la imagen cruel, transformándose en un personaje sumiso en el amor.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLES VALES, José (2010): *Mitos y leyendas populares*, Madrid, Libsa.

CATALÁN, Diego (1969): *Siete siglos de Romancero*, Madrid, Gredos.

—, (2006): «Muerte del maestro de Santiago», en [<https://cuestadelzarza.blogia.com/temas/x.-muerte-del-maestre-de-santiago>] (Consultado: 05/04/2015).

CATALÁN, Diego y Mariano de la Campa, ed. (1995): *Romancero general de León I. Antología 1899-1989*, Madrid, Fundación RMP y Diputación Provincial de León.

- CID, Jesús Antonio, ed. (1999): *Silva asturiana I. Primeras noticias y colecciones de romances en el siglo xix*, Madrid, Fundación RMP.
- CLAVO, Raquel, ed. (1994): *Romancero general de Segovia Antología [1880]-1992*, Segovia, SMP y Diputación Provincial de Segovia.
- CORTINES, Jacobo (2007): *Burlas y veras de Don Juan*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- DURÁN, Agustín, ed. (1851): *Romancero general, ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, II, Madrid, M. Rivadeneyra.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, ed. (1987): *Romances históricos*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, ed. (1947): *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, I, Madrid, C. S. I. C.
- GUVERICH, A. J. (1985): *Categories of Medieval Culture*, trad. G. L. Campbell, London [etc.], Routledge & Kegan Paul.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1984): *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): *El espectador*, iv, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime (2002): *Don Pedro I el Cruel, un rey entre la realidad y la leyenda*, Sevilla, s. n.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio, ed. (1954): *Romancero del rey don Pedro (1369-1800)*, Valencia, La Fonte que Mana y Corre.
- PETERSEN, Suzanne, ed. (1982): *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, Madrid, Gredos.
- PIÑERO, Pedro M., ed. (2004): *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PIÑERO, Pedro M. y Virtudes Atero, ed. (1986): *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- REVILLA, Federico (1999): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.

RIDRUEJO, Dionisio, ed. (1971): *Las muertes del rey don Pedro*, Madrid, Alianza.

REYES CANO, Rogelio (2006): «Perfil literario del rey don Pedro I de Castilla», en Manuel González Jiménez y Manuel García Fernández (ed.), *Pedro I y Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla (43-59).

ROS, Carlos (2005): *Leyendas de Sevilla*, Sevilla, Rosalibros.



## SOMBRAS DE VIOLENCIA EN EL PRÓLOGO DEL LIBRO DE CABALLERÍAS<sup>1</sup>

ALMUDENA IZQUIERDO ANDREU

aiandreu@ucm.es

*Universidad Complutense de Madrid*

«¡O, caballeros, siervos de Jesuchristo, Él vos guarde y defienda oy de alguna traición que estos malos infieles podrían fazer!».

RODRÍGUEZ DE MONTALVO

A primera vista es posible considerar el libro de caballerías un género de por sí violento, una literatura definida por las batallas, los combates, o donde los simples enfrentamientos entre caballeros estarían a la orden del día. Habitual es la presencia de situaciones crueles ligadas a una serie de personajes específicos, como el enano y la dueña o doncella anónima, de manera que se termina por relacionar esa actitud feroz con su situación marginal (Bueno Serrano, 2005). La mujer y la violencia conforman una unión infalible, especialmente cuando entablan un tridente de acción con el componente sexual, pues «son los ingredientes esenciales de los libros de caballerías» (Trujillo, 2007: 255). Esta tríada refuerza la idea que da comienzo a este trabajo: la sempiterna presencia de la violencia en las cuantiosas páginas de estas ficciones. No obstante, no se ha llamado la atención sobre las diversas guerras de religión que se dibujan a lo largo de la literatura caballe-

---

1. Este trabajo se ha realizado gracias a una ayuda FPU (ref. FPU14/03593), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

resca, huellas impetuosas del «proselitismo del Cristianismo» (Whitenack, 1988: 13), como una muestra de violencia.

En el ámbito tardomedieval es fácil encontrar conceptos como «guerra santa» o «cruzada», uno más de los ingredientes que sazonó el caldo de cultivo para el resurgimiento de los textos caballerescos. Antes de adentrarnos en el otoño medieval de los Reyes Católicos, es necesario señalar que la justificación de los conflictos bélicos por medio del apelativo de «guerra santa» es un fenómeno complejo que viene de tiempo atrás: provendría del concepto filosófico de «guerra justa» al que se refiere el hombre, que se basa siempre en la palabra o palabras de Dios para disculpar la guerra y sus efectos (Cipollone, 1996: 25).

Para comprender este florecimiento del libro de caballerías en fechas cercanas al final de la Edad Media, resultan capitales las circunstancias histórico-culturales coetáneas. La literatura, al igual que cualquier otra arte, es hija de las circunstancias que la rodearon y solo al calor de los acontecimientos se puede vislumbrar el significado último de estas ficciones. Si no se comprende la política militar, religiosa o, incluso, matrimonial de los Reyes Católicos, es posible que se escapen diversos guiños a la realidad del momento (Gómez Redondo, 2012: 1707). Estos monarcas se sirvieron de la literatura de su época, que se cincela como uno más de los pilares que aquilatan la propaganda de su reinado, y que se funde con diversos elementos pertenecientes a las artes plásticas y visuales como el monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo.

Sin ánimo de arrebatarse un ápice de importancia a este conjunto de manifestaciones artísticas y arquitectónicas, el aparato propagandístico de los Reyes Católicos tuvo en la literatura y, más concretamente, en los libros de caballerías uno de sus principales valedores (Marín Pina, 2011a: 88-91). Obsta decir que la resolución de la guerra de Granada en 1492 no significó el fin de la Cruzada religiosa, sino un mero punto y aparte; sus ojos otearon el horizonte mediterráneo

hasta posarse en el norte de África y el lejano Jerusalén, en manos musulmanas. Sobre ambos reyes, en particular Fernando, recayó el ideal mesiánico de conquista que pinta esa imagen de restablecedores de la fe católica (Alain Milhou, 1983; Marín Pina, 2011b: 105, 109, 114-115 y 124). Esta mentalidad escatológica y profética forja la obsesión –más que tópico– de la que se sirvió un ramillete de escritores para esculpir los textos apologeticos de los monarcas. En este punto se hallan las ficciones caballerescas (Gómez Moreno, 1999; Marín Pina, 2011b: 104); se atisba, pues, un manojito de referencias reales tamizadas a través de las páginas tardomedievales.

Ahora bien, dentro de esta miscelánea artística y literaria, habría que determinar el papel concreto que jugaría el prólogo. El proemio se acomoda como el puente que salvaguarda la realidad histórica contemporánea y el ensueño ficcional para moldear la «caballería de papel» a que aludía Pedro Cátedra (2007). A modo de pórtico, este paratexto resulta ser una declaración de intenciones de su autor, así como un reflejo de los pensamientos de la época. Esta mentalidad, junto con la propaganda del ideario de los monarcas, queda anclada en el libro de caballerías (Marín Pina, 2011a: 91 y 99) y, en particular, en su prólogo. En este caso, la exhortación de la guerra santa se vincula a modo de cordón umbilical con las obras que aquí se estudian y que se incrusta dentro de esta mixtura cultural: la producción de Garci Rodríguez de Montalvo, el *Florisando* y los primeros «Palmerines», *Palmerín de Oliva* y *Primaleón*.

Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de la villa de Medina del Campo hacia finales del siglo XV<sup>2</sup>, realizó una de las aportaciones

---

2. Para profundizar en la biografía de Montalvo y su relación con los Reyes Católicos se puede consultar Nicasio Salvador Miguel (2010); para la visión judeoconversa del autor, véase Antony van Beysterveldt (1982).

más importantes al panorama literario del momento: la refundición y escritura del *Amadís de Gaula* (1508) y las *Sergas de Esplandián* (1510). Pero, con una voz, como poco, velada, el medinés quiso grabar su obra dentro del altavoz político de los Reyes Católicos (Avalle-Arce, 1990; Marín Pina, 2011a: 94). Una ojeada a las *Sergas* permite al lector apreciar las cenizas de esa guerra santa, que reposan a lo largo del prólogo:

Assí que grandes reyes y señores, si en vuestras memorias quisierdes con lo infinito lo finito y perecedero juntar, y queréis complir con el servicio de aquel Señor que tan grande vos hizo, boverse han vuestras sañas, vuestras iras, dexando en reposo aquellos que en la ley santa son, por aquella carrera que abierta dexó contra los infieles este grande y cathólico emperador de que tanta mención este libro faze. (Rodríguez de Montalvo, 2003: 114-115)

Para este Libro V del *Amadís*, Montalvo elige un proemio que toca un tema, a lo menos, sugerente. La pulsión política del momento es el corazón que late por debajo del *Amadís* y que lo supedita a la reciente conquista de Granada, así como a la toma de diferentes puestos en el norte de África; todas ellas sergas que tercián en propicio el llamamiento a la cruzada religiosa (Marín Pina, 2011b: 114-119). No en vano, ya Ramos Nogales (1996) planteó la posibilidad de que la invocación montalviana a las hostilidades en el Libro IV de la saga respondiera a los conflictos que se desarrollaban en el norte de África; asimismo, no se olvide que, muy probablemente, tanto el Libro IV del *Amadís* como las *Sergas* se escribieran casi simultáneamente (Gómez Redondo, 2012: 1805). Este ensalzamiento cobra aquí un viso especial, se enarbola un grito que clama por la unidad militar frente a la lucha contra la herejía mahometana, pacto efectuado ya en el prólogo del Libro IV del *Amadís* de forma mucho más explícita (Rodríguez de Montalvo, 1986:

1304-1305). Estas ofensivas cristianas se encuentran justificadas y dicha cruzada se encuadra bajo el mando de una liga o, concretamente, de unos monarcas emplazados a tomar la lejana Jerusalén. De esta manera, si el prólogo solo fuera un texto propagandístico de los Reyes Católicos, no se haría justicia a la prosa de Montalvo: su doble función se desliza al evocar, además, una proeza colectiva, divisada en el horizonte de las lizas contra los paganos.

Esta actitud de unidad ya era palpable en las últimas fases de la contienda granadina o en enfrentamientos cercanos a la composición de las obras, como el empleo de la moderna infantería o de nuevas tácticas en el arte guerrero (Giráldez, 2003: 19; Río Nogueras, 2010). Estos calcos de las estrategias militares contemporáneas se pueden descubrir en las páginas de Montalvo, donde las batallas entre vastos ejércitos y la toma de grandes ciudades como Constantinopla están perfectamente integrados. En definitiva, según Maravall (1956: 18), se trata del triunfo del racionalismo dentro del ámbito militar, que impregnó gran parte del pensamiento político fernandino. La historia y la realidad se escurren dentro de la fantasía caballerescas entre enanos, magas y gigantes.

Ahora bien, aunque Montalvo insufla ánimo bélico a sus héroes, añade como razón, el santo papel que realiza el caballero en defender su religión (Marín Pina, 2011a: 93-94). Ya no se trata únicamente de una lucha conjunta contra los musulmanes, sino que esta es la Batalla de su vida de *bellator*, lo que termina por perfilar definitivamente la imagen del *miles Christi*. De ese modo, Montalvo no solo linda sus obras con toda la propaganda cultural de los monarcas, sino que es capaz de engarzarlas con la misión divina encomendada, y que modela su ideario mesiánico. La exhortación a la guerra santa es uno de los principales aderezos que componen los prólogos del regidor medinés, que, incluso, acredita la misma acción bélica desde el plano religioso al otorgarle ese matiz de Cruzada.

Esta consideración de «guerra santa» que se enarbola en la reyerta contra los musulmanes es una constante que se repite continuamente a lo largo de numerosos libros de caballerías. Ejemplo de ello pretende ser el *Florisando* (1510), libro sexto del *Amadís*, concebido por su autor, el clérigo Páez de Rivera, como un ejemplo de ortodoxia religiosa y censura moral de todos los vicios que se daban en las ficciones caballerescas. Varias son las ramas hermanas que enlazan esta nueva entrega amadisiana con la producción inmediatamente anterior de Montalvo, como las refriegas contra el infiel y el espíritu de cruzada que se advertía en la época de los Reyes Católicos; a ello se agrega el talante didáctico-moral, especialmente notorio en el trabajo del clérigo sevillano (Sales Dasí, 1996: 126; 1998: 141, 147 y 150). La condición de religioso de Páez de Ribera se hace sentir a lo largo de toda la obra dado que, a pesar de postularse como otra de las continuaciones de *Amadís*, el autor reprocha muchas de las líneas maestras empleadas por Montalvo, especialmente aquellas que se engastan con la magia y el elemento maravilloso. No obstante, como señala Ramos Grados (2001: 9), el *Florisando* conserva numerosos principios presentes en el ideario de los monarcas, además de servir como abanderado de la política de Fernando el Católico. Sirva de ejemplo la iconografía que inaugura el libro, con el escudo de los monarcas esgrimido como fachada del texto al figurar en la portada. El testigo del caballero cruzado de Esplandián lo recoge el caballero Florisando, pero con una colección de detalles que los distinguen; según Marín Pina (2011b: 120-121), la acción militar solo se verifica si está combinada con el factor religioso. El sueño caballeresco artúrico se destruye para dejar paso a un universo ortodoxo y didáctico, pero que no logró seducir al público (Sales Dasí, 1998: 138).

Este prólogo se encuentra plagado de citas y alusiones a las Santas Escrituras; es posible, sin embargo, exhumar menciones al tipo de milicia que deben practicar los caballeros desde el punto de vista

de Páez de Ribera: un «oficio de armas» cristiano en el que insiste a lo largo de la obra (Whitenack, 1988: 30-31; Sales Dasí, 1998: 141). Huelga decir que, debido al planteamiento sermonario del libro, las costumbres cortesanas habituales quedan censuradas por el elemento religioso (Ramos Grados, 2001: 7); más bien, este proemio se diseña cual «Biblia» de la caballería que relata los comportamientos y virtudes que debe cumplir un caballero. Entre la multitud de referencias del prólogo a las Santas Escrituras, los Santos Padres y la argumentación teológica a modo escolástico (Ramos Grados, 2001: 8), se cuela una nota a la formación caballeresca en torno al dominio de los autos militares y al hecho de tomar parte en las batallas:

como hacerlos diestros para en los autos militares; y esforçados en cometer los peligrosos casos no pe[n]sados delos temerosos tra[n]ces delas batallas; y fuertes para sostener los peligros de aquellas; liberales en cambiar cuando el caso lo pide la trabajosa fama poniendo la vida por la honra. (Páez de Ribera, 1526: fol. iv)

Por lo tanto, en un intento de reconstruir el universo caballeresco, Páez de Ribera cree que el héroe se debe preparar con base en hondos pretextos religiosos que, si bien entierran todo tipo de elemento sobrenatural, o si se prefiere, mágico, también implican que el caballero participe en acciones bélicas, siempre y cuando estos enfrentamientos tengan un fin superior unido a la defensa y expansión del catolicismo. De esa manera, la milicia adquiere un protagonismo completo en la educación caballeresca, que a su vez se proyecta como un salvoconducto de las doctrinas religiosas y el ideario de los Reyes Católicos. La ortodoxia católica se disfraza de ficción para representar la verdadera finalidad de la caballería: la lucha contra el infiel donde la ofensiva adquiere un brillo de cruzada.



Ya por último, queda hacer referencia a otra familia caballeresca que surge a la par que el *Amadís: el Palmerín de Oliva* (1511) y el *Primaleón* (1512), cuyos prólogos se pueden estudiar conjuntamente. La guerra santa oscila libremente entre ambos textos, aunque ahora se pueden hallar matices diferentes a los que caracterizaban las obras de Montalvo y de Páez de Ribera. Algo más deslindadas del apartado propagandístico de los Reyes Católicos, estas dos ficciones caballerescas trasladan su capacidad laudatoria a una de las familias nobiliarias que más sobresalió en tiempos de la Reconquista: los Fernández de Córdoba. El paratexto, cristal que filtra la tradición guerrera real de la familia, recoge la alabanza vertida sobre el linaje de don Luis de Córdoba, el joven aristócrata a quien se dedica la obra (Marín Pina, 2011b: 122-123). En este sentido, y mediante la lupa de la ficción, en el *Palmerín* se escucha un sonado halago al padre y al abuelo de don Luis.

e antes que naciesedes quiso daros ciertos principios de nobleza que toviéssedes por padre al muy illustre cavallero el señor don Diego Hernández de Córdoba, no menor en virtud y fama que el conde su padre, el qual por defensión de nuestra christiana religión e zelo de Dios muchas veces gloriosamente con los moros, nuestros grandes inimigos, peleó en el fin al Rey poderoso de Granada no solamente desbarató pero, prendido e cativó. (*Palmerín de Oliva*, 2004: 4)

Con las guerras de Granada como telón de fondo, el padre y el abuelo de don Luis quedan dibujados cuales caballeros cruzados, defensores de la fe católica y hostigadores de los musulmanes, «nuestros grandes inimigos», en gloriosas proezas bélicas. La imagen que se presenta de ambos nobles coincide, hasta cierto punto, con las ideas que en las obras anteriores promulgaban Montalvo y Páez de Ribera: el motivo de la guerra santa, así como el halo de héroe cruzado que daban



a sus personajes Esplandián y Florisando. Las divergencias estriban en que, ahora, esta máscara caballeresca se traslada a dos personajes reales de la nobleza castellana. Como ocurre en el *Palmerín*, el prólogo del *Primaleón* también dedicado a don Luis de Córdoba, refuerza el alegato manifestado ya en las reyertas y conflictos político-religiosos.

Las menciones familiares directas, entabladas tanto en el prólogo del *Palmerín de Oliva* como en su continuación, buscan labrar, a modo de ilusión literaria, una relación entre la familia andaluza y un puñado de caballeros imaginados; ahora bien, como reseña Marín Pina (1998: XI) no se puede llegar a una lectura biográfica de una obra fabulosa. Sería preferible establecer un anclaje de la literatura dentro de la realidad coetánea, mediante la proyección de los ideales de los monarcas y el recuerdo de diversos sucesos acaecidos en los últimos veinte años, como son las guerras de Granada, las campañas italianas y norteafricanas y la amenaza continua de los turcos en el Mediterráneo (Marín Pina, 2011: 94-96). Estas incursiones en el mundo real tejen una red de conexiones directas entre la ficción y el prólogo del libro, a través de la cual se entrevé a los Fernández de Córdoba: se consigue no solo componer un paratexto con ciertas tonalidades propagandísticas reales, sino también sacar a la luz un testimonio de la andanzas de la familia andaluza en las diferentes refriegas cuatrocentistas.

Esta filiación con diversos hitos históricos, amén de la lucha contra los musulmanes, se refuerza sutilmente en el prólogo del *Primaleón*, donde es el conjunto de su linaje, es decir, todos los caballeros, quienes se desvelan como los grandes defensores de la religión. Se produce una ampliación del horizonte de alabanzas: se pasa de una lisonja a los ascendientes directos de joven noble, su padre y su abuelo, a un laudo general al conjunto de los parientes. El motivo principal que cohesiona el requiebro es la defensa de la fe católica por parte de toda la familia. Este compromiso con la religión ondea por un reguero

de acciones militares ocurridas durante la Reconquista, y que tienen como desembocadura la conquista de diferentes plazas, entre las que destaca la ciudad de Córdoba. La familia actúa como los caballeros «de papel» (Cátedra, 2007) que disputan contra los infieles en las páginas de las ficciones.

En este prólogo, por medio de la máxima horaciana *fortes creantur fortibus*, «los fuertes proceden de los fuertes» (*Primaleón*, 1998: 2), el agasajo a la estirpe de don Luis se cimienta en las pugnas que mantuvieron contra los musulmanes y su función en la milicia durante las refriegas que condujeron a la conquista del reino nazarí. Su triunfo en las diferentes empresas guerreras es motivo de celebración; es más, el autor enarbola un canto casi épico donde otorga, mediante la máxima latina, el apelativo de «los fuertes» a esta familia nobiliaria por sus gestas. Sus victorias se representan con orgullo, cual «espejo» en que se reflejen sus descendientes, en este caso, el destinatario de las obras, don Luis. Los enfrentamientos y batallas contra los musulmanes les han reportado numerosos dones entre los que se aprecian los títulos que tan orgullosos esgrimen junto con el escudo familiar. Allí se hallan grabadas sus memorables victorias contra los mahometanos y sirve de portada al primero de los libros de los «Palmerines»: imagen y letra bailan juntos en el papel, símbolos todos ellos de sus triunfos en el campo de batalla frente a los paganos. El autor consigue así aportar en el introito una dimensión encomiástica y propagandística a la familia por medio de la celebración de sus victorias y el rol destacado que tuvieron en la Reconquista, justificación esta última de las ofensivas advenidas.

A pesar del esbozo trazado a lo largo de estas páginas, hay que aclarar una serie de referencias respecto al prólogo y su función de ligazón entre la cruda realidad y los caballeros dibujados en los textos. Los libros de caballerías no son ninguna crónica novelada, como ya

en su día señaló Marín Pina (2011a: 95) con respecto a los «Palmerines»; en ningún caso sus lances tienen que dar pie a una lectura en clave de sus tramas. Las situaciones que aquí se han explicado son sombras, espectros del ambiente inhalado en ese tiempo por los lectores y los autores de las obras, de forma que la realidad se escabulle tras el papel que da vida a los personajes de las ficciones. El libro, como si de un árbol se tratase, hunde sus raíces en la mentalidad de un periodo concreto; por ello es posible excusar los combates contra los musulmanes y comprender las dimensiones mesiánicas que adquirió el conflicto. Si estos rasgos eran en los comienzos patrimonio exclusivo de los monarcas en los libros de caballerías, el llamamiento a la guerra santa termina por fundirse, a la postre, en una trama vinculada a una familia nobiliaria, cuyo principal interés es encomiar su estirpe y celebrar el poder obtenido por medio de la violencia inexorablemente unida a la guerra.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990): *«Amadís de Gaula»: el primitivo y el de Montalvo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BEYSTERVELDT, Antony van (1982): *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, Porrúa.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2005): «Los motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas», en R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (ed.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, vol.I, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, (441-452).

- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro (2007): *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, ABADA editores.
- CIPOLLONE, Giulio (1996): «La parole, les paroles de Dieu: la guerre sainte (1187-1216)», en P. Contamine y O. Guyotjeannin (dir.), *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge*, Paris, Editions du CTHS, (25-34).
- GIRÁLDEZ, Susan (2003): *«Las sergas de Esplandián» y la España de los Reyes Católicos*, Nueva York, Lang.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1999): «El reflejo literario», en J. M. Nieto Soria (dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, (315-339).
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2012): *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, vol. II, Madrid, Cátedra.
- MARAVALL, José Antonio (1956): «El pensamiento político de Fernando el Católico», en *Pensamiento político, política internacional y religiosa de Fernando el Católico*, Zaragoza, Estudios del V Congreso de la Corona de Aragón, (9-24).
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen (2011a): «“Cimientos de verdad” en los primeros libros de caballerías», en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», (85-100).
- , (2011b): «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la ficción caballeresca», en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», (101-125).
- MILHOU, Alain (1983): *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad.
- PÁEZ DE RIBERA (1526): *Florisando: Libro VI de Amadís*, Sevilla, Juan Valera de Salamanca, microforma, Universidad Complutense, MFM 4.

- PALMERÍN DE OLIVIA (SALAMANCA, [Juan de Porras], 1511) (2004): ed. M.<sup>a</sup> C. Marín Pina, G. di Stefano y D. Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1986): *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra.
- , (2003): *Sergas de Esplandián*, ed. C. Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- RAMOS GRADOS, Ana Cristina (2001): «*Florisando*» de Ruy Páez de Ribera (Salamanca, Juan de Porras, 1510). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RAMOS NOGALES, Rafael (1994): «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: “Esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen”», *Boletín de la Real Academia Española*, 74, 263, pp. 503-521.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2010): «Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): Soldados pláticos y buenos capitanes. Del *Amadís* al *Florisando* de Páez de Ribera», en C. Demattè (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20-22 novembre 2008)*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, (173-198).
- SALES DASÍ, Emilio José (1996): «Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís* (Florisandos y Rogeles)», *Voz y Letra*, 7, pp. 131-156.
- , (1998): «El *Florisando*: libro “sexto” en la familia del *Amadís*», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València, Universitat de València, (137-158).
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2010): «Garci Rodríguez de Montalvo, autor del *Amadís de Gaula*», en J. M. Fradejas Rueda, D. Dietrick Smithbauer, D. Martín Sanz y M.<sup>a</sup> J. Díez Garretas (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*,

- vol. I, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Universidad de Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (245-284).
- TRUJILLO MARTÍNEZ, José Ramón (2007): «Mujer y violencia en los libros de caballerías», *Edad de oro*, 26, pp. 249-314.
- VÁZQUEZ, Francisco (1998): *Primaleón. Salamanca, 1512*, ed. M.<sup>a</sup> C. Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- WHITENACK, Judith (1988): «Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524», *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1, pp. 13-39.

# «A LAS MANOS HE LA PORRA»: VIOLENCIA ESCÉNICA EN EL *AUTO DEL REPELÓN* DE JUAN DEL ENCINA<sup>1</sup>

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

shara\_ssh@usal.es

*Universidad de Salamanca*

## I. INTROITO TEATRAL

**P**ARTIENDO de la dualidad del texto dramático como texto literario y espectacular, y con la convicción de que para estudiar el género teatral, en especial el quinientista, es necesaria una mirada bajo la óptica de la semiótica, este trabajo focaliza un análisis del *Auto del repelón* de Juan del Encina desde la perspectiva del carácter pluri-sígnico del teatro. Se pretende, de este modo, estudiar el tratamiento y la repercusión de la violencia escénica, tanto verbal como no verbal de unos personajes teatrales caracterizados por su gran facilidad para resolver conflictos en escena mediante actos violentos. Se busca, así, mostrar los recursos escénicos y escenográficos empleados por Encina en su teatro.

Debido a la escasez de acotaciones que señalen una posible puesta en escena, es necesario recurrir a las didascalias implícitas, tanto enunciativas –por el modo de exposición de la violencia verbal–, como motrices –prosémicas y quinésicas, para desentrañar los movimientos violentos producidos en escena por los personajes–; así como las didascalias implícitas de carácter icónico, por lo que contienen de

---

1. Este trabajo está cofinanciado por la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo.



matización de los actos de violencia, a través del empleo de atrezo para propinar golpes sobre personajes<sup>2</sup>.

Dada la extensión limitada de este trabajo, el tratamiento de la violencia escénica se va a centrar en el *Auto del repelón*. Esta pieza se recoge en el *Cancionero* que salió de la imprenta salmantina de Hans Gysser el 7 de agosto de 1509 y se encuadra dentro del conjunto de obras teatrales que el autor representó posiblemente en esa ciudad tras concluir su servicio a los duques de Alba (Crawford, 1922: 34; Encina, 2008: 62). Se pretende, así, abordar el estudio de la violencia escénica parcelando el análisis en diversos tipos de manifestaciones violentas. En un primer momento se examinará la violencia cultural y humorística, atendiendo a las fiestas de invierno y al contexto universitario de la pieza; en segundo lugar, se tratará la oposición de espacios corte/aldea como modo de violencia; tras ello, se estudiará la presencia de rasgos violentos en la comunicación verbal, abordando las pullas pastoriles, para concluir con el culmen de la violencia física, los golpes ejecutados en escena sobre los personajes.

## 2. VIOLENCIA CULTURAL Y HUMORÍSTICA: FIESTAS DE INVIERNO Y UNIVERSIDAD

EL *Auto del repelón* se considera marginal en la producción de Encina debido a su temática y al tipo de lengua empleados<sup>3</sup>. Se inserta dentro de la tradición de los «juegos de escarnio» estudiantiles y universitarios, muy populares en la Salamanca de la época y que se solían representar

---

2. Sigo la metodología expuesta por Hermenegildo (2001).

3. Encina, 2008: 63-64. También López coincide en que es una «pieza *sui generis* dentro de la producción dramática de Encina» (1968: 224-228). Tal hecho llevó a Myers a concluir que Encina no es el autor de esta obra (1964: 200-201).



en el ciclo de celebraciones de invierno, como las festejadas en honor a San Nicolás, los Inocentes, la fiesta de los Locos o el propio carnaval<sup>4</sup>.

En este ambiente carnavalesco las manifestaciones literarias que se crean a su abrigo se relacionan con las prácticas farsescas y entremesiles a nivel europeo<sup>5</sup>. Farsa y entremés comparten genes. Se trata de pequeñas piezas breves, con una base cómica, trivial y burlesca que busca la carcajada del público (Petit, 1886; Huerta, 1987: 228). Y es que, el *Auto* presenta estos rasgos: contiene 441 versos, el motor de la acción es el repelón y las burlas que sufren los pastores por parte de unos estudiantes, por lo que el golpe y la violencia rústica tiene como fin originar la risa en el auditorio. En definitiva, la fiesta y, más aún la carnavalesca, es violenta y la violencia está como en casa en el espectáculo de la farsa (Ulysse, 1987: 198-199). Por todo ello, se ha sugerido que el público para el que fue compuesta esta pieza entremesil fue universitario (Crawford, 1922: 34).

### 3. VIOLENCIA ENTRE ESPACIOS: CORTE/ALDEA

EL tono bufo y jocoso del *Auto* se consigue mediante la contraposición de dos espacios: la corte y la aldea (Bobes, 1997: 395-406). Se produce en esta pieza un enfrentamiento entre estudiantes, representantes de la corte, y pastores. El tratamiento de dicha dicotomía tiende a ser risible,

---

4. Maurizi, 1987: 95-101; 1994: 105-115; Encina, 2008: 63. Las fiestas de invierno, el carnaval y el obispillo han sido abordadas por Crawford (1921) y Caro (1979). Para el contexto salmantino del Obispillo véase Framiñán (2006: 123-125).

5. Encina, 1968: 31; López, 1968: 224-228. También se maneja la misma idea en Lobato, 1987; Vian, 1990; Maurizi, 1994 y Encina, 2001: LVI. Asensio (1971) y Huerta (1987: 230-250) estudian las analogías entre el entremés primitivo y la farsa europea. La presencia de teatro cómico en la Francia de fines del XV y XVI es documentada por Petit (1886), quien enumera y relaciona fiestas carnavalescas y universidades francas. San José (2015) ofrece un acercamiento más reciente del tema.

ya que la oposición de ambos mundos lleva como propósito reírse de los personajes de extracción rural debido a sus modos rudos en escena. Los aldeanos son extraídos de su medio natural y ubicados en un contexto urbano, la plaza de la villa, al que no pertenecen y donde son asaltados por los estudiantes, produciéndose una situación cómica. A dicha oposición contribuye el modo de llevar el pelo: mientras que los primeros van peinados, los aldeanos portan la greña tópica.

Siguiendo con el tratamiento cómico de la oposición corte/aldea, el relato de los pastores sobre la vejación sufrida en la plaza les lleva a imaginar el modo en el que se habría desarrollado la misma situación si el agravio se hubiera producido en su territorio, la aldea. Piernicurto alardea de ello:

    No habría hilas en ellos  
    si en el campo los tuviese.  
    (...)  
    Huzia en Dios, que ya me amaño  
    a tirar bien con la honda  
    la puta piedra redonda  
    que juña como picaño.

(vv. 211-224)<sup>6</sup>

La victoria de los rústicos también sería efectiva si se hubieran topado con la esposa de Piernicurto:

    JOHÁNPARAMÁS.—¡Digo, hao! ¡Y cuál haría  
    si los oviesses de ver  
    embueltos con tu muger!

---

6. Los pasajes aportados proceden de la edición de A. del Río (Crítica, 2001), por lo que a partir de ahora solo señalo el número de versos correspondiente con dicha edición.

PIERNICURTO.—¡Ox, ahuera! Si los vía,  
maldito el que quedaría  
ca a palos ño derrengasse.  
(vv. 233-238)

Tanto este hipotético encuentro como la fanfarrona reacción del pastor de practicar la violencia sobre los estudiantes lleva por objeto potenciar la risa cortesana.

#### 4. VIOLENCIA VERBAL: LAS PULLAS

OTRO modo de lograr la comicidad escénica es la violencia verbal, mediante el uso de las pullas pastoriles. Este juego verbal es «un dicho gracioso aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes, cuando topan a los villanos» (Cov)<sup>7</sup>. Crawford profundiza más en la definición del recurso: «recited alternately, they consisted of personal and often obscene taunts in which one person wished for another all sorts of misfortunes, and sometimes were employed in connection with wedding festivities» (1915: 153)<sup>8</sup>.

Este tipo de violencia verbal es asumida por los pastores teatrales, que encarnan la visión jocosa, violenta y lúdica del mundo carnavalesco (Ulysse, 1987; Hermenegildo, 1995: 59-60). Se trata de un uso festivo del discurso con intención cómica. Añade hilaridad a la pulla, asimismo, el tipo de lenguaje empleado por los detractores, el sayagués, dialecto extraoficial cuyo objeto es señalar contrastes entre el refinamiento de la corte y la vulgaridad de los rústicos<sup>9</sup>.

---

7. Lamano registra el significado de «Divertirse. Regocijarse» para el vocablo «pullarse» (2002: 590).

8. Para la estructura formal de las pullas véase Maurizi (1993).

9. Ulysse, 1987: 199 y Casal, 1994. El empleo de rasgos leoneses puede deberse al influjo del teatro de Lucas Fernández (Lihani, 1957: 255; Encina, 2001: XLI).

La pulla es, ciertamente, un mecanismo muy usado en el teatro de la época. Encina recurre a él en varias piezas. En la *Representación sobre el poder del Amor*, de contexto también salmantino, el pastor Pelayo y Amor protagonizan una larga escena jocosa henchida de violencia verbal:

AMOR.—            ¡Modorro, bruto pastor,  
                      labrador,  
                      simple, de poco saber!  
                      No me debes conocer.

PELAYO.—         ¿Tú quién sos?

AMOR.—                                 Yo soy Amor.

PELAYO.—                 ¿Amor que muerdes, o qué?  
                                  ¿O, soncas, eres mortaja?  
                                  (...)

AMOR.—            ¡Calla, rústico grossero,  
                      ovejero! (vv. 106-127)

Como se puede apreciar, el pasaje contiene un elevado contenido de injurias. También en la *Égloga representada en requesta de unos amores* Encina acude a los insultos rudos entre el pastor Mingo y el Escudero con similar finalidad:

ESCUDERO.—¡Hideputa, avillanado,  
                      grossero, lanudo, brusco!

MINGO.—         ¡Ha, no praga a Dios con vusco  
                      porque venís muy pendado!

ESCUDERO.—Cura allá de tu ganado.  
                      Calla, si quieres, matiego.

MINGO.—         Porque sois muy palaciego,  
                      presumís de corcobado. (vv. 73-80)

En el *Auto*, asimismo, hay pullas por parte de los personajes, como las proferidas por el Estudiante: «¡Hideputa, bobarón! / (...) ¡Aparta

allá, modorón, / grande y malo baharón!» (vv. 377-81). Es, en efecto, una técnica muy eficaz para causar risa cortesana.

## 5. VIOLENCIA FÍSICA: EL REPELÓN

EL empleo de la violencia física es un recurso plenamente farsesco<sup>10</sup>. Es el culmen de los actos violentos en escena, que progresan desde el mero enfrentamiento verbal, como se ha visto, hasta la presencia de golpes físicos en escena. Esta fusión de procedimientos violentos verbales y no verbales resultan muy atractivos para el espectador renacentista (San José, 2015).

Hay que destacar que la existencia de peleas de bufones o entre estos y los criados de los nobles era una realidad en la Europa de los siglos XVI y XVII durante el periodo carnavalesco. Esta violencia lúdica era muy estimada por los amos cortesanos, que gustaban de ver parodias de las grandes guerras y luchas nobiliarias con el objeto de mover a risa (Roncero, 2010: 252-57).

En el *Auto* la presencia física de la violencia sobre el tablado se incluye de dos modos: referida verbalmente y con presencia escénica. El primero ocupa la parte inicial de la pieza, con la narración de las burlas sufridas por los pastores en la plaza, hasta la entrada del Estudiante en escena. El monólogo de Johanparamás refiere de forma cómica el encuentro con los estudiantes:

¡Apartá y hazé llugar!  
Dexá entrar, ¡cuerpo del cielo!  
Que ño me han dexado pelo

---

10. Hendrix, 1924: 95-102; López, 1986: 219-220; Asensio, 1971: 20-21.

ña cholla por repelar.  
Mandá ora, señor, cerrar  
aquella puerta de huera,  
que viene una milanera  
tras mí por me carmenar.

(vv. 1-8)

Como se puede apreciar, el comienzo de la obra contiene gran teatralidad. Quizás el aldeano entrara en escena con gran rapidez, empujando y abriéndose paso entre el público, lo que acentuaría más el carácter cómico de la situación. A este respecto, no está de más recordar el pasaje del Pinciano en relación a los movimientos escénicos que deben ejecutar los representantes acorde al tipo teatral que encarnen:

Ademán de pies. No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los quales vemos mueven diferentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeça, según la pasión de que están ocupados; que el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza passa adelante con su voluntad; y assí, discurriendo por las personas y edades y regiones, hallaréys gran distancia en el movimiento de los pies, el qual se deve imitar en el teatro, porque las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los moços, menos, y los niños no saben estar quedos<sup>11</sup>.

El repelón referido o el acto de repelar es «sacar el pelo, y particularmente de la cabeça, castigo que se suele dar a los muchachos (...). Comúnmente se suele repelar el cabello que cae en las sienes» (Cov).

---

11. *Epístola XIII*, López, 1596: 526-27, la cursiva es mía.

Es, por tanto, una forma de burla y desagravio hacia quien se repela. Para la ejecución de este motivo en escena, tal y como reza una de las escasas didascalias explícitas que ofrece el texto teatral —«Repela el Estudiante a Piernicurto» (vv. 368-369)—, se requeriría la presencia de pelucas. No es inusual el empleo de pelo postizo para las celebraciones (para)teatrales de la época. En la ciudad salmantina, por ejemplo, se registra el uso de «tres cabelleras para los dichos pastores» de «los juegos que fiso Lucas» Fernández en el *Corpus Christi* de 1501 (Espínosa, 1923: 576).

Parece que la costumbre de practicar bromas pesadas sobre los aldeanos era algo generalizado entre los estudiantes universitarios a nivel europeo y como el propio Estudiante del *Auto* afirma en el v. 389: «en burla se ha de tomar» (Encina, 2001: 117). Es esta una costumbre antigua, que se remonta a tiempos de las *Coplas de Mingo Revulgo* y de Gil Vicente en su *Auto de la Visitación* (1996: 3-9, vv. 1-2), llegando hasta el pícaro Lázaro, que recibe repelones de su amo (2003: 34). La comicidad derivada de estas situaciones es de tipo pasivo, puesto que el pastor provoca la risa a su costa<sup>12</sup>.

Tras el monólogo de su compañero, Piernicurto, que ejerce el papel de pastor fanfarrón, realiza su entrada de modo igualmente aparatoso (Hendrix, 1924: 30). El rústico sostiene que su prisa no se debe a su huida de los repelones, sino al deseo de ayudar a su compañero. Johanparamás, sin embargo, duda jocosamente de sus palabras:

Yo juro a San Salvador  
que si ellos habrar te oyeran,  
que en buen prazer se lo ovieran  
de tomarte por fiador. (vv. 153-155)

---

12. La comicidad pasiva se opone a la activa, siendo el pastor el que efectúa la burla (Cazal, 1994: 7-13).

Efectivamente, el desarrollo de la pieza deja entrever la cobardía del pastor. Cuando Johanparamás le insta a sentarse, el pastor inventa excusas hasta que confiesa la verdad:

PIERNICURTO.— No puedo con una nalga.  
JOHANPARAMÁS.—¡Cómo! ¿Hay algo nel trasero?  
PIERNICURTO.— Al fin me ovon de caber  
d'aquellas barraganadas  
en las nalgas dos picadas,  
que más ño pudon hazer.  
JOHANPARAMÁS.—¡Hideputa, y qué prazer!  
¡Con el rabo te justavan!

(vv. 191-198)

Parece que el pastor, además de ser repelado, ha recibido golpes<sup>13</sup>. Las partes del cuerpo a las que se refiere el pastor son típicamente carnavalescas: la nalga, el trasero y el rabo; por ello, lo obsceno de la referencia hace brotar la risa en el público<sup>14</sup>.

Por otro lado, ante la sugerencia bravucona de Piernicurto de regresar a la villa para recuperar la mercancía, su compañero reacciona con negación: «Adobars'ian las melenas» (v. 103). Johanparamás ha sido tan repelado que el miedo se ha apoderado de él cuando pisa el tablado:

¡Ahuera! Que andan por alto  
ña praça los repelones.

---

13. Alusiones a golpizas y objetos para pegar aparecen por doquier en la obra: «ciertos studiantes que los repelaron, faziéndoles otras burlas peores» (p. 117), «tú vias allegar/ dos palos bien arrimados» (vv. 121-122) o «trahe un palo lliso» (v. 320).

14. Encina, 1968: 33 y Maurizi, 1987: 95; 1994: 105-115. Ya puso de manifiesto Asensio la relación carnavalesca de los *sots* franceses y los *zanni* italianos de fines del xv e inicios del xvi (1971: 20).



Si me estoviera en rezones  
y ño veniera en un salto,  
yo traxiera en chico rato  
las llanas tan carmenadas,  
que aquellas gentes honrradas  
lo hezieran buen barato.

(vv. 17-24)

El rústico teme que si no hubiera huido cobardemente, el resultado habría sido peor, confesión que causa risa en el público por su falta de valentía.

Pero, sin duda, los momentos de mayor teatralidad surgen tras la aparición del Estudiante. Los aldeanos inician una discusión sobre si es acertado confesar al recién llegado su aventura y la tensión entre ellos va en aumento porque Piernicurto no quiere reconocer ante el Estudiante que ha sido afrentado:

PIERNICURTO.— Y a mí ño me repeloren.

JOHANPARAMÁS.— Assí hízonte ño sé qué.

PIERNICURTO.— Ño, que yo bien me guardé.

JOHANPARAMÁS.— Bien qu'el rabo lo pagó.

¿Cuidas que ño lo sé yo?

PIERNICURTO.— ¡Cocorrón que te daré!

(vv. 363-368)

Esta riña crea complicidad con el auditorio, ya que espera que el Estudiante aproveche el momento para vengarse, reiniciando así la burla que el público puede ver ahora representada (vv. 368-369): «repela el Estudiante a Piernicurto» (Ulysse, 1987: 188-189). Pero cuando parece que la escena va a acabar con los pastores afrentados, Piernicurto se rebela

¡No llegués vos a la morra!  
Si ño, yo juria a San Joan,  
quiçás si ahorro el gabán  
y a las manos he la porra,  
que por bien que alguno corra  
lo alcance tras el cogote,  
aunque sea hidalgote,  
que le paresca modorra.

(vv. 369-76)

y el Estudiante trata de defenderse de los golpes sin éxito (vv. 377-388). La escena concluye de forma sorprendente para los espectadores por la violencia ejercida por parte de los pastores al Estudiante y la huida de este:

PIERNICURTO.— (...) Mullámosle las costillas,  
que eso es lo qu'él anda hurdiendo.

JOHANPARAMÁS.— ¡O, cuerpo de Santillena!  
Pues que somos dos a uno,  
antes que venga otro alguno,  
frisémosle la melena.

PIERNICURTO.— Mas si quieres buena y buena,  
pues qu'ellos nos paran malos,  
botémosle d'aquí a palos.

JOHANPARAMÁS.— ¡San Julián y buena strena!  
¡Dun Quartos de Maquillón!  
¿Por qué m'avéis repelado?  
¿Hon tornáis, manisalgado,  
a darme otro repelón?

PIERNICURTO.— ¡Dale, dale, rodión!  
Ño le estés assí amagando  
porqu'esté refunfuñando.

JOHANPARAMÁS.— ¡A! ¿Huís d'un llamparón?

PIERNICURTO.— ¡O, qué palo le froqué  
en aquellos rabaziles!

JOHANPARAMÁS.—Otro le di en los quadriles  
que quasi lo derengué.

(vv. 399-420)

Pero incluso cuando los rústicos vencen, la comicidad se desprende de su modo de hablar, de los insultos y del acto de cobardía de atacar dos a uno antes de que lleguen más estudiantes a reanudar las burlas. Si en la primera sección de la obra la risa deriva de la afrenta sufrida por los pastores, en la segunda se produce una inversión de papeles y el agresor se convierte en agredido. Se pasa, así, de la comicidad pasiva a la activa (Maurizi, 1987; 1994: 105-115; y Cazal, 1994: 7-13). La broma protagonizada ahora por los rústicos resulta aún más eficaz, dado que la huida del Estudiante les da la victoria al final del auto y el auditorio estalla en las más sonoras risotadas. Asimismo, los quejidos del Estudiante apaleado precipitarían un final muy ruidoso, movido y cómico. Este modo de concluir con violencia será un mecanismo muy empleado en los entremeses posteriores<sup>15</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

EN resumen, pullas, golpes y repelones recorren el *Auto* de Encina con el propósito de originar comicidad desde la risa cortesana en un espacio urbano rodeado de un ambiente plenamente carnavalesco y paródico. Los insultos, bofetadas y golpizas propinadas tanto por estudiantes como por aldeanos se ejecutan con el objetivo de agradar al

---

15. Encina, 1968: 34; 2001: LVII; López, 1968: 224-228. El tono bufo de este pasaje recuerda al encuentro de La Chata con el arcipreste de Hita (Ruiz, 2001, copla 963a-d).

público mediante una comicidad fácil, un «humor de trazo grueso» plagado de circunstancias toscas y violentas<sup>16</sup>.

A pesar de que el impreso teatral no conserva de forma explícita direcciones escénicas, ya que se perdieron en su traslado a la imprenta, sí es posible una reconstrucción hipotética de la puesta en escena llevada a cabo en el Renacimiento castellano<sup>17</sup>. La violencia escénica muestra un modo de conceder potencialidad teatral a unas piezas en las que el poder de la palabra y los movimientos de los personajes, si son bien explotados, resultan exitosos en este primer teatro renacentista castellano que evolucionará hacia los bobos y graciosos áureos. La violencia que hierde tanto al oído como al ojo del espectador del Quinientos castellano se reparte a partes iguales para ofrecer un espectáculo cómico como el que pudo presenciarse con el *Auto del repelón*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASENSIO, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- CAZAL, Françoise (1994): «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Garcí Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, pp. 7-18.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Mss. A253/315. [<http://fondosdigitales.us.es/>

---

16. San José (2015).

17. Ulysse, 1987: 187; Encina, 1968: 34; López, 1968: 224-228.

fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola7/]  
(Consultado: 11/09/2015).

- CRAWFORD, Wickersham (1915): «Echarse pullas» -A popular form of tenzone», *Romanic Review*, 6, pp. 150-164.
- , (1921): «A Note on the Boy Bishop in Spain», *Romanic Review*, 12, pp. 146-154.
- , (1922): «Juan del Enzina», *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press (20-38).
- ENCINA, Juan del (2001): *Teatro*, ed. A. del Río, Crítica, Barcelona.
- , (2008): *Teatro completo*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo (1923): «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández ¿1474?-1542», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, pp. 386-424 y 567-603.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús (2006): «Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630): avance de resultados», *Criticón*, 96, pp. 115-137.
- HENDRIX, William Samuel (1924): *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995): *Los juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olateña editor.
- , (2001): *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- HUERTA CALVO (1987): «El entremés o la farsa española», en M. Chiabó y T. Doglio (ed.), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (227-266).
- LAMANO Y BENEITE, José de (2002): *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, Diputación de Salamanca.

- LIHANI, John (1957): «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25 (4), pp. 252-263.
- LOBATO, María Luisa (1987): «Del pastor de Encina al “simple” entremesil», en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence (105-125).
- LÓPEZ MORALES, Humberto (1968): *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá.
- , (1986): «Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana», en M. Chiabó y T. Doglio (ed.), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (211-226).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1996): *Philosophía antigua poética*, Madrid, Thomas Iunti, en [[http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=B17859657&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B17859657&idioma=0)] (Consultado: 11/09/2015).
- MAURIZI, Françoise (1987): «Recherches sur théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et l'Auto del Repelón», en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence (93-104).
- , (1993): «Langue et discours: La “Pulla” dans le Théâtre: De la fin du XVème-Debut du XVIème siecle», *Voces*, 4, pp. 97-106.
- , (1994): *Théâtre et tradition populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MYERS, Oliver (1964): «Juan del Encina and the *Auto del repelón*», *Hispanic Review*, 32 (3), pp. 189-201.
- PETIT JULLEVILLE, Louis de (1886): *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge: histoire du théâtre en France*, Paris, L. Cerf.
- RICO, Francisco, ed. (2011): *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra.

- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2010): «La miel y la hiel: el bufón y la violencia», en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero (ed.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro* (243-262).
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (2001): *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Barcelona, Crítica.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2015): «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández», *Criticón* (en prensa).
- ULYSSE, Georges (1987): «La violenza nella farsa italiana del primo cinquecento. Dimensione teatrale e forme ideologiche», en M. Chiabó y T. Doglio (ed.), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (181-210).
- VICENTE, Gil (1996): *Teatro castellano*, ed. M. Calderón, Barcelona, Crítica.
- VIAN HERRERO, Ana (1990): «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las *Églogas de Antruevo* de Juan del Encina», en *Il Carnevale: dalla radizione arcaica alla tradizioni colta del Rinascimento*, Viterbo, Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (121-148).





# NI CABALLEROS NI CORTESANOS: BIZARRÍA Y AUTORRETRATO BIOGRÁFICO EN LA *SUMA* DE DIEGO GARCÍA DE PAREDES

MANUEL OLMEDO GOBANTE

manuelolmedo@uchicago.edu

*The University of Chicago*

ESTAS líneas atienden a un soldado moderno<sup>1</sup>. No al *miles gloriosus* caricaturizado en las comedias, ni a aquellos ridiculizados en *El Cortesano*, ni a esos otros de relumbrante arnés que adornan las páginas de los libros de caballerías. Atienden a Diego García de Paredes, uno de los más destacados soldados de la Europa del Renacimiento, quien, mediante una larga y exitosa carrera militar que le confirió el sobrenombre de «Sansón extremeño», ascendió desde la más baja hidalguía rural a contar entre los más famosos caballeros al servicio de Carlos V.

Paralelamente a su realidad histórica, su nombre, leyenda y fama de caballero corrieron como capital cultural desde muy pronto. Mientras que su extraordinaria fuerza se elevó a la categoría mitológica en multitud de crónicas, Diego García también protagonizó numerosos

---

1. En su origen, este trabajo parte de un estimulante diálogo mantenido durante el curso *Guerra y literatura 1500-1700*, impartido, en la Universidad de Chicago, por el profesor doctor Miguel Martínez, que abordará algunos de estos temas en su futuro libro *Frontlines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World* (título provisional), el cual será publicado en Filadelfia por la editorial University of Pennsylvania Press en 2016. Aprovecho la ocasión para agradecer al profesor Martínez su paciente apoyo y provechosos consejos.

productos literarios, tales como el *Carlo famoso* de Luis Zapata, o *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* de Lope de Vega<sup>2</sup>. Sin duda, la figura de Paredes cautivó a diversos grupos sociales por igual: desde pueblo llano a los grandes señores, desde los hombres de la corte a los soldados de la frontera. Incluso hoy en día, imaginado como el caballero ideal renacentista, continúa siendo –en determinados sectores ideológicos– el depósito de un supuesto espíritu nacionalista de los tercios españoles.

La película estadounidense *American Sniper*, nominada a seis premios Oscar en 2015, cuenta la historia de Chris Kyle, probablemente el soldado más destacado de la historia del ejército de los Estados Unidos de América. Su caracterización fílmica es netamente caballeresca: tierno y respetuoso con las mujeres, implacable pero compasivo con sus enemigos, inquebrantable en su fe y valores: el Chris Kyle de Clint Eastwood puede considerarse, sin lugar a dudas, un sucesor contemporáneo de la orden de caballería. Los críticos con la película, quienes la consideran –como mínimo– racista y jingoísta, anotan que el retrato de Kyle dista mucho del autorretrato que el propio SEAL dejó en su autobiografía. Tal vez por decoro, o por razones políticas o ideológicas más complejas, la película evita cualquier disonancia con el ideal caballeresco omitiendo, por ejemplo, las repetidas peleas de bar que el soldado no duda en detallar (Kyle, 2012: 354), u otros episodios de discutible moralidad, como cuando Kyle se recrea matando a dieciséis personas, ahogándolos en el río uno a uno<sup>3</sup>. En definitiva, la película de Eastwood, pese a titularse del mismo modo que la autobiografía

---

2. Tanto para el texto de la *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo*, que cito en este trabajo, como para la presencia de Paredes en la literatura española, véase el libro de Sánchez Jiménez, *El sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo xvi* (2006).

3. «Hell –it was a lot of fun». (Kyle, 2012: 203).

del soldado, populariza una imagen de Chris Kyle que contradice en muchos aspectos la imagen que él mismo dejó de sí mismo apenas un año antes de morir<sup>4</sup>.

Volviendo al cauce, tal como ocurre con Chris Kyle, relativamente pocos historiadores y críticos han prestado atención al quizás más importante de los testimonios de la vida de Diego García de Paredes: la autobiografía que seguramente escribiera en su lecho de muerte en el año 1533; tal vez porque, como veremos más adelante, esta no siempre se adapta a las expectativas –o intereses– de quienes quisieron apropiarse culturalmente del «Sansón extremeño».

En el Siglo de Oro, destacaban tres medios escritos de entender y representar la guerra: la poesía épica, los libros de caballerías y las prácticas textuales de la sociedad cortesana. En estos medios, la representación de la violencia está altamente codificada, aunque de manera diferente en cada caso. En el marco de la revolución demográfica del siglo XVI y el surgimiento de la guerra moderna, la autobiografía de Paredes sienta el precedente genérico de una miríada de autobiografías de soldados que, posiblemente inspirados en su éxito editorial, pudieron ver la oportunidad de hacer llegar sus testimonios de la guerra a un gran público. Estos miembros de la baja hidalguía y, frecuentemente, del pueblo llano proponen en sus testimonios una manera de representar la guerra que, en ocasiones, entra en disputa con los medios más privilegiados.

Nadie piensa que un *curriculum vitae* sea, verdaderamente, el compendio de una experiencia vital hecha papel. Contradiendo, quizás, su etimología, un currículum es la selección y ordenación consciente de una serie de episodios –reales o con apariencia de real– que pretenden

---

4. Así, quienes conozcan la película e ignoren el libro, se sorprenderán al descubrir cómo resume el autobiógrafo su experiencia en Irak: «You do it [killing] until there's no one left for you to kill. That's what war is. I loved what I did. I still do [...]. I'm not lying or exaggerating to say it was fun». (Kyle, 2012: 7).

dar un sentido concreto e interesado a una experiencia humana. De este modo, una autobiografía nunca existe en abstracto: siempre responde a una realidad material condicionada. Al parecer, el propósito de la autobiografía del extremeño se hace patente en su final: «Dejo estas cosas a Sancho de Paredes [su hijo] por espejo en que haga sus obras conforme con estas, en servicio de Dios» (p. 48). Así, Diego García sigue la práctica nobiliaria del espejo de caballeros, es decir, el legado moral que un caballero debe dejar a sus hijos –ya de forma oral o escrita–. Esta tradición, ya codificada en la orden de caballería medieval, pervivió en la caballería cortesana de los siglos XVI y XVII.

Recapitulando, la *Suma* de Paredes debe leerse como un testimonio de guerra seleccionado y ordenado con la intención de presentar un autorretrato ejemplar. Sin embargo, el retrato que Paredes hace de sí mismo parece contradecir esta tesis, pues nuestro soldado deja a un lado las grandes hazañas militares en las que participó, y recoge una serie de episodios históricamente poco relevantes que, si bien señalan su fuerza, valor y astucia, no pueden entenderse como propias del «caballero medieval». Muy al contrario: yo sostengo que el autorretrato de Diego García Paredes es una cuidadosa antítesis del caballero ideal.

El texto se abre con la confesión de un robo y el consecuente cuádruple homicidio por parte del extremeño: «En el año de mil quinientos y siete, hube una diferencia con Ruy Sánchez de Vargas sobre un caballo de Corajo... que yo le tomé de Italia. Vino tras mí Ruy Sánchez con tres de caballo... pero, al fin, los descalabré a todos y me fui mi camino». (p. 41). Siguiendo cualquier tratado de caballería medieval y alto moderna, a Paredes le basta con la primera oración de su autobiografía para renunciar al privilegio de la caballería. No en vano, Ramón Llull en su *Llibre de l'ordre de cavalleria* (ii, 23) sentencia: «Si el caballero que es ladrón o traidor o salteador quiere cumplir con su oficio, mátese y préndase a sí mismo» (Llull, 2000: 44).

Desconcierta el hecho de que este episodio es una muestra cabal de lo que encontramos en el resto de la *Suma*. Así, de los episodios narrados por Paredes, solo cinco son acciones militares. El resto es una serie de once duelos y pependencias narrados con todo detalle. Pudiera entenderse esta insistencia en los duelos como un rasgo caballeresco, si no fuera porque Paredes se aleja intencionadamente de los códigos fundamentales del duelo. En una discusión con un capitán del ejército del Papa, confiesa Paredes: «Yo le desmentí y fue necesidad de combatir [...] y le corté la cabeza, no queriendo entenderle que se rendía» (p. 42). Un episodio similar ocurre tras otro duelo: «Quise cortarle la cabeza. Pidióme el Gran Capitán por hombre muerto, y yo se le di» (p. 45). Nuevamente, con estos episodios de violencia gratuita, Paredes alardea de hacer caso omiso de las exigencias más básicas de la orden de caballería.

Desde los textos más canónicos de Alfonso X y Ramón Llull, lo que define a un caballero, más que el caballo –que es prescindible– son sus armas ofensivas y defensivas. Las únicas armas permitidas al caballero eran, salvo raras excepciones, la lanza y la espada. Por lo tanto, vemos una clara voluntad de apartarse de la caballería al incluir y enfatizar en su relato el empleo, siempre por su parte, de armas poco convencionales. Por ejemplo, si la legislación alfonsí prescribía el uso de armas «bien fechas e fuertes e ligeras» (ii, 21, 4), el arsenal que emplea Paredes en su brevísimo texto comprenderá: una barra de tirar (p. 41), una porra descomunal (p. 45), el banco de una taberna (p. 46), la tranca de una puerta (p. 46) y, cuando está en batalla, exclusivamente armas de fuego. Lo mismo ocurre en lo tocante a las armas defensivas. Si, según la tratadística, un caballero debe esmerar su apariencia<sup>5</sup>,

---

5. «E otrossi deuen tambien sus pannos commo las armaduras e armas que troxieren fazerlas fermosas e apuestas e a pro de si, de manera que parescan bien a los que las vieren e sean ellos connoscidos por ellas». (II, 21, 22).

Paredes se cuida de dejar claro que, por encima del arnés, viste tan groseramente que lo confunden con un «merchán de puercos» (p.46). En esto no solo vemos varios síntomas de la revolución sociológica de la guerra moderna y de sus prácticas, sino una disonante redefinición de la forma de representarlas.

Sin embargo, el extremeño se aproxima a los moldes caballerescos al atribuirse poderes sencillamente sobrehumanos en, al menos, tres ocasiones: cuando deshace una cadena y levanta la puerta de una fortaleza solo con sus manos<sup>6</sup>; cuando, en un duelo, corta con su espada un brazo del arriaz de la espada enemiga, junto con su mano<sup>7</sup>; y cuando, tras recibir tres disparos de arcabuz, consigue ahogar a dos enemigos en un río y salir de este a nado y sin ayuda vistiendo armadura completa para después caminar durante nueve kilómetros sin quitarse la armadura (p. 44). Este último episodio es, fuera de toda duda, tan increíble como imposible y, sin embargo, aparecerá –con ligeras modificaciones más humildes– en muchas de las posteriores autobiografías de soldado.

En el plano estilístico, sorprende la naturalidad e indiferencia con que narra episodios de extraordinaria violencia y dudosa moralidad, a la vez que evita los episodios más honrosos de su carrera –por considerarlos, tal vez, evidentes–. El lenguaje de Paredes es imperturbable, calmo y completamente alejado de las bravatas y juramentos del valentón a los que estamos acostumbrados en otras obras auriseculares. En el capítulo XXXII de la primera parte del *Quijote*, el cura interpreta el peculiar estilo del autorretrato de Paredes: «y hizo

---

6. «Yo fui a la puerta y así del cerrojo, que estaba con llave. Y arranqué las armellas y abrí las puertas, por donde entraron los nuestros». (p. 42).

7. «Dile yo otra [cuchillada] a él que le corté el brazo de la guarnición y la mano». (p. 45).

otras tales cosas que, como si él las cuenta y las escribe él asimismo, con la modestia de caballero y de coronista propio, las escribiera otro, libre y desapasionado, pusieran en su olvido las de los Hétores, Aquiles y Roldanes» (Cervantes, 2008: 323). Como con buena parte de la obra cervantina, nos cuesta nuevamente distinguir el grado de ironía, pues, como hemos visto, la «modestia de caballero» difícilmente explica el alarde de arrogancia, violencia y crueldad que hace en su relato.

Puede decirse que, por la selección de los eventos narrados, Paredes configura una imagen de soldado moderno voluntariamente distanciada de los modelos de la caballería cortesana. No obstante, la forma en que los narra, esa actitud arrogante pero descuidada guarda notables paralelismos con los códigos de sociabilidad de la corte. Los conceptos de *grazia* y *sprezzatura*, fijados en los manuales de cortesanía de Castiglione y Della Casa son cruciales para entender la mencionada «modestia» de Paredes. Simplificándolo mucho, la *grazia*, como la virtud en la caballería, es una cualidad congénita que se define por medio de un comportamiento conforme a ciertas reglas. Está íntimamente ligada a la idea aristocrática de nobleza natural y, por lo tanto, es altamente problemática en una época de reestructuraciones sociales. De este modo, la *grazia* puede y debe simularse mediante los mecanismos de la *sprezzatura* o la simulación disimulada<sup>8</sup>.

De este modo, Paredes reproduce un modelo de bizzarria soldadesca que exige el mismo «descuido calculado». De lo contrario, si el cortesano puede caer en el extremo vergonzoso de la «afectación»,

---

8. Para saber más sobre las ideas de *grazia* y *sprezzatura* en la sociedad cortesana, así como para profundizar en el concepto de «ansiedad de representación» en torno al *Cortegiano* y al *Galateo*, léase el trabajo de Harry Berger, *The Absence of Grace: Gender and Narrative in Two Renaissance Courtesy Books* (2001).



el fracaso en la simulación de la *grazia* del soldado puede caer en el extremo de la fanfarronería, y ser blanco fácil para burlas. Por lo tanto, cortesanía y bizarría, afectación y fanfarronería, son –pese a pertenecer a sistemas distintos– construcciones culturales que responden a mecanismos sociológicos muy similares.

La principal diferencia entre estos modelos está en la forma en que se ejerce y reproduce la violencia. Resulta esclarecedor recordar el proceso de la civilización formulado por Norbert Elias (1989). Según el sociólogo alemán, mediante este proceso, lo político pretende monopolizar la violencia y esta queda repudiada y autorreprimida en el discurso civilizado. Sociológicamente, creo ver, en la *Suma* de Diego García de Paredes, un proceso inverso al estudiado por Elias: el soldado moderno, por ser el legítimo agente de esa violencia sistemática que es la guerra, subvierte la lógica civilizatoria y contiene la ritualización y el refinamiento cortesanos, reclamando sus propias prácticas sociales. Así, desde la Edad Moderna hasta nuestros días, se percibe, en el discurso de los soldados, una notable intensificación e incluso banalización de la violencia que todavía no se ha estudiado convenientemente. Hablamos de una violencia que nosotros consideramos gratuita, pero cuyo propósito es de extraordinaria importancia, pues es la clave de la codificación de una sociabilidad alternativa.

Los ejemplos de la bizarría *sprezzata* de Paredes son demasiados como para enumerarlos todos. Sirvan las conclusiones aceleradas de lances violentos, como el ya citado «los descalabré a todos y me fui mi camino» (p. 41); o la del episodio quizás más desconcertantemente violento que encontramos en la *Suma*:

Comencé por el rufián y las putas y abríle la cabeza. Eché al otro rufián y las putas y los bulderos en el fuego. Una puta cayó debajo



y murió; los otros, quemadas las caras y las manos, salieron dando voces a la justicia, y el mesonero con ellos. Nosotros nos sentamos a tomar su cena hasta que todo el pueblo se juntó a la puerta. (p. 46)

Más allá de la violencia aparentemente innecesaria de todo el episodio, este último gesto de cenar rodeado de cadáveres puede verse como el clímax de una bizzarria que se manifiesta no solo verbal, sino espectacularmente. Aunque parezca un detalle insignificante, la yuxtaposición del comer y del matar es muy reveladora, ya que naturaliza descuidadamente la violencia que conforma el *ethos* del soldado, sin mencionar la distancia emocional que refleja. Por otro lado, se hace patente que el hecho de que sus víctimas sean rufianes, prostitutas y buleros confirma el rechazo de Paredes a los códigos de la caballería.

En conclusión, a falta de un mecanismo estatal de propaganda moderno, y ante la ineficacia de una caballería de papel –en términos de Pedro Cátedra– que apenas acogía las prácticas militares de su tiempo, y una sociedad aristocrática que repudiaba las reproducciones de la violencia, Paredes y los soldados autobiógrafos que lo siguieron formularon su propia visión de la guerra a partir de la apropiación, contestación y negociación de los modelos y medios preexistentes. Esto implicaba reclamar una figura apropiada, como la de Chris Kyle, por muchos otros. Si queremos entender los complejos mecanismos culturales de la guerra moderna y las prácticas textuales que los conforman, nuestro deber como filólogos e historiadores de la cultura es acudir a estos textos marginados y problematizar sistemáticamente las ideologías que los relegan, reproducen o distorsionan. Con suerte, algún día, encontraremos un espacio definido para Paredes y sus compañeros de armas más allá de las categorías de caballeros y cortesanos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO X (1807): *Las siete Partidas*, Madrid, Academia de la Historia.
- BERGER, Harry (2001): *The Absence of Grace: Gender and Narrative in Two Renaissance Courtesy Books*, Stanford, Stanford University Press.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2007): *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada.
- CERVANTES, Miguel (2008): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Punto de lectura.
- EASTWOOD, Clint (2015): *American Sniper*, Burbank, Warner Bros.
- ELIAS, Norbert (1989): *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KYLE, Chriss (2012): *American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History*, Nueva York, Harper.
- LLULL, Ramón (2000): *Libro de la orden de caballería*, trad. L.A. de Cuenca, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *El sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta.

# LA VIOLENCIA EN LAS PRÁCTICAS Y RITOS INDÍGENAS DE LAS RELACIONES GEOGRÁ- FICAS DE AMÉRICA

MARTA RODRÍGUEZ-MANZANO

*martarodriguez@us.es*

*Universidad de Sevilla*

## I. INTRODUCCIÓN

LAS relaciones geográficas de América representan una de las fuentes documentales más ricas que se conservan en la actualidad y que permiten conocer de primera mano los rasgos que caracterizaban a los distintos pueblos del «Nuevo Continente». Este tipo documental obedece a una forma de cuestionario que, entre los siglos XVI y XVIII, fue redactado por expreso deseo de la Corona española y, asimismo, cumplimentado por funcionarios civiles o eclesiásticos desplazados a las nuevas tierras con el objetivo de conseguir una mayor información geográfica, histórica, etnográfica, etc. acerca del «Nuevo Mundo»<sup>1</sup>. En cuanto a su contenido<sup>2</sup>, uno de los aspectos más interesantes de esta documentación es el apartado en el que el informante analiza las costumbres y vida diaria de la comunidad indígena. Las descripciones sobre las guerras entre los distintos pueblos, las ceremonias religiosas o

---

1. Para profundizar en la temática de las relaciones geográficas de América véase Carrera Stampa (1968) y Acuña (1986), entre otros.

2. El contenido de las relaciones abarca cuestiones descriptivas de la naturaleza y entorno, economía, instituciones sociales, costumbres, etc.

los festejos públicos son recurrentes a lo largo de estas relaciones. Tal y como se puede desprender de la lectura de las mismas, estos acontecimientos llamaron especialmente la atención de los pobladores españoles asentados en las Indias debido al ambiente sangriento, de barbarie y salvajismo que rodeaban a dichos actos. Por todo ello, la finalidad de este trabajo es realizar un análisis de cinco relaciones geográficas de América del siglo XVI –Gueypuchtla, Zayula, Acolman, Tequisistlán y Jonotla—<sup>3</sup> desde una perspectiva temática: la presencia de la violencia en los ritos y prácticas indígenas.

A través del análisis de esta documentación, el objetivo es reflexionar acerca de las siguientes cuestiones:

- Costumbres y ritos violentos antes de la llegada de los pobladores españoles.
- Las situaciones concretas en las que se produce cualquier manifestación de violencia.
- La vinculación de violencia y clase social.
- La gradación de la violencia antes y después de la conquista.

Estos temas pueden ser respondidos en cierta medida a través del análisis objetivo de un tipo documental transversal como son las relaciones geográficas<sup>4</sup>.

---

3. Las cinco relaciones geográficas mencionadas, pertenecientes al Archivo General de Indias, se encuentran digitalizadas y pueden ser consultadas a través de portal PARES, <http://pares.mcu.es>.

4. La amplia riqueza de este tipo documental se debe a que hay gran cantidad de relaciones, fechadas en distintos años, que se refieren a diferentes lugares del Nuevo Mundo y que poseen diversos tipos de informantes.

## 2. LAS RELACIONES GEOGRÁFICAS DE AMÉRICA

LAS relaciones geográficas de América se configuraron como una serie de documentos, la mayoría de ellos fechados a mediados del siglo XVI, que dan respuesta a un cuestionario fijo de alrededor de unas cuarenta preguntas de diversa índole. Diseñados y remitidos a los pueblos de las Indias desde Felipe II, el propósito principal de estas relaciones era obtener información geográfica, histórica, demográfica, etc. de todas las regiones de la Nueva España, pudiendo de ese modo obtener un mayor conocimiento y control de las mismas, además de llevar a cabo una administración pública más eficiente en dichas tierras (Carrera Stampa, 1968: 224). Estos cuestionarios eran cumplimentados por escribanos-funcionarios criollos o españoles que, en la mayoría de los casos, contaban con la ayuda, experiencia y conocimiento de los caciques e indios ancianos de los pueblos encuestados. Gracias a los testimonios de estos naturales, se obtenían los datos necesarios para realizar las descripciones de las costumbres y vida diaria de los indígenas presentes en las relaciones. Por lo tanto, no se puede negar que esta documentación es fundamental para conocer de primera mano diversos aspectos sobre los distintos pueblos prehispánicos del nuevo continente.

Un rasgo singular de las relaciones es el tipo de descripción que ofrecen de los propios indígenas. En la mayor parte de estos documentos los indios son presentados como gente bárbara, de bajos entendimientos, inclinaciones y manera de vivir. Además, en estas descripciones se insiste mucho en el hecho de que estos naturales no sienten ningún interés ni apego hacia el trabajo y son bastante aficionados al vicio de la bebida. Prueba de estas afirmaciones son las declaraciones que se pueden leer en la correspondiente relación geográfica de Zayula<sup>5</sup>:

---

5. La relación geográfica de Zayula (Archivo General de Indias: Indiferente, 1529, n.º 1), fechada el 3 de febrero de 1580, responde a un cuestionario de cuarenta

Los más de ellos es gente torpe que no saben más de cavar y sembrar y cargarse. Son muy inclinados al vicio de beber. Andan lo más del tiempo borrachos con el vino que ellos hacen, que es la miel que sacan del maguey a la cual echan una raíz la cual es de tanta fortaleza que luego lo aceda y pone para beber. Tiene muy mal sabor y peor color. (*Relación geográfica de Zayula*, 1580: 1)

Por tanto, es realmente interesante observar que los indígenas son definidos mediante sus actos y comportamientos sociales. En estos documentos, los informantes ya no entran a valorar el aspecto o imagen exterior del indio, sino que le van a dar un mayor protagonismo a las descripciones psicológicas y a poner de relieve el componente cultural indígena. Debido a ello, apenas van a aparecer testimonios sobre la fisonomía del indio como los que ofrecen las primeras muestras textuales indianas –crónicas, diarios, informes...–. En esta peculiar tipología textual lo que realmente interesa es cómo piensa el indio, cómo actúa en su entorno y cómo se relaciona con los demás, pertenezcan o no a su propia comunidad.

### 3. LA VIOLENCIA EN LAS RELACIONES GEOGRÁFICAS

EN el corpus seleccionado se puede apreciar que las descripciones sobre prácticas violentas se encuentran principalmente en cuatro apartados distintos dentro de las relaciones geográficas, concretamente en los referidos a:

---

y nueve preguntas y se encuentra firmada por el escribano Esteban Gutiérrez. Esta relación se caracteriza por su brevedad y el empleo reiterado de «no hay que responder» a diversas cuestiones planteadas en la instrucción-consulta remitida por su Majestad.

- 1) Las conquistas de los pueblos y guerras.
- 2) Los ritos y adoraciones a ídolos realizados por los indígenas.
- 3) Las acciones contra prisioneros de guerra y esclavos.
- 4) Los castigos por delitos cometidos como el adulterio, robo, etc.

Como ya dijo el humanista y filósofo español Juan Luis Vives (1492-1540), «La guerra es ocupación más propia de bestias que de hombres» (Vives, 1779). No resulta extraño, por tanto, que la temática de la violencia se encuentre presente cuando los redactores de las relaciones tratan conflictos como las conquistas precortesianas y encuentros bélicos llevados a cabo por los indígenas. Cuando los informantes declaran acerca de estos hechos, se puede observar que utilizan, de forma reincidente, verbos como *tiranzar*, *subyugar*, *someter*...<sup>6</sup> Sin embargo, no entran en detalles ni llevan a cabo minuciosas descripciones sobre cómo se oprimen a los pueblos y habitantes del lugar. Por ejemplo, en las siguientes declaraciones de la relación de Jonotla, se puede apreciar cómo se omiten las acciones y castigos que eran empleados para someter al pueblo al dominio de un determinado señor, en este caso Moctezuma:

Al capítulo catorce respondieron que nunca fueron sujetos a nadie sino a sus ritos e idolatrías que tenían y que puede haber cien años que Moctezuma, rey de México, los conquistó y ganó y a este le tributaban mantas, maíz y chile y otras cosas en la cantidad que les mandaba diesen al dicho Moctezuma y que no tenían día señalado sino cuando se lo pedían. (*Relación de Jonotla*<sup>7</sup>, 1581: 4)

---

6. Para profundizar en el estudio del léxico de las relaciones geográficas de las Indias, véase Bravo-García y Cáceres-Lorenzo (2013).

7. La relación geográfica de Jonotla (Archivo General de Indias: Indiferente, 1529, n.º 34), fechada el 20 de octubre de 1581, responde a un cuestionario de treinta

Gracias a estos testimonios, se puede saber que era una práctica común entre los indios llegar a acuerdos amistosos o realizar alianzas entre los pueblos con el fin de invadir y someter a determinados territorios:

El pueblo de Tequisistlán es cabecera de corregimiento. Está en la comarca de Tezcucó. Era antiguamente pueblo de por sí, reconocía a sus señores naturales, hasta que Nezahualcoyotzin, señor de Tezcucó, se alió y confederó con Moctezuma, señor de México, y con tiranía subyugaron la dicha comarca y los incorporaron en Tezcucó y México. (*Relación de Tequisistlán*<sup>8</sup>, 1580: 1)

En cuanto a las armas que portaban y empleaban los indígenas en los enfrentamientos bélicos, destacan los *arcos con flechas*, *macanas* («machetes»), *rodela*s, etc. Además, los indios que participaban en las guerras solían ir ataviados con trajes de plumas y otras pieles de animales con el objetivo de provocar temor al adversario, como se afirma en la ya mencionada relación de Tequisistlán:

Peleaban con arco y flecha, macanas y rodela)s hechas de cañas macizas. Su traje de guerra eran vestidos de pelos de conejos y plumas de aves y otros pellejos de animales. En tiempo de paz andaban desnudos, solo traían mantas gruesas de nequen y un mastle y los principales cacles. (*Relación de Tequisistlán*, 1580: 3)

---

y cuatro preguntas sobre la climatología del lugar, su flora y fauna, la arquitectura del pueblo, etc.

8. La relación geográfica de Tequisistlán (Archivo General de Indias: Indiferente, 1529, n.º 18), fechada el 22 de febrero de 1580, responde a un cuestionario de treinta y cuatro preguntas y se encuentra en el mismo legajo del Archivo General de Indias que las relaciones geográficas de Acolman, Teutihuacán y Tepexpa.



No obstante, hay que considerar que también se encuentran testimonios de pueblos pacíficos, como por ejemplo el de Jonotla, en el que se declara que sus naturales jamás iniciaron batalla alguna y se limitaban únicamente a defenderse de sus enemigos. Por tanto, tan interesantes como las declaraciones de violencia son manifestaciones de este tipo que transmiten la diversidad en la conducta de estos naturales.

La celebración de ritos y adoraciones a los dioses es otro escenario en el que la violencia hace su aparición. Destacan de estos festejos los sacrificios en honor a distintas divinidades y las autolesiones de los participantes durante su celebración. Todo ello está rodeado de un ambiente festivo, con canciones y bailes, en los que se hacen peticiones de carácter sagrado o se agradecen las victorias conseguidas en las guerras, los bienes materiales que están a disposición de la comunidad, la continuación de la estirpe, etc. Las relaciones de Gueypuchtla<sup>9</sup> y Jonotla ofrecen amplias narraciones en las que se puede apreciar cómo los informantes detallan todos los aspectos de estos festejos y se detienen minuciosamente en su explicación:

Adoraban al demonio que ellos llamaban Huitzilopochtli y otros ídolos de piedras y palos y ofrecían su misma sangre cortándose las orejas y en otras partes de su cuerpo. Ofrecíanles papel de esta tierra que es como de estraza de España con que lo cubrían, al tiempo que ellos derramaban su sangre e incienso de la tierra y después de hecho el sacrificio, bailaban y hacías grandes areitos y echaban a volar muchas aves de diferentes maneras. (*Relación de Gueypuchtla*, 1580: 2)

---

9. La relación geográfica de Gueypuchtla (Archivo General de Indias: Indiferente, 1529, n.º 19), fechada el 24 de marzo de 1580, responde a un cuestionario de treinta y cuatro preguntas, de entre las que destacan las referidas a ritos y adoraciones a ídolos.

Cabe destacar que estos sacrificios no solo tenían como protagonistas a personas adultas. A lo largo de toda la documentación se atestiguan muchos ritos y sacrificios en los que participaban adolescentes e incluso niños. Resultó curioso e impactante para la mentalidad europea de la época comprobar que a estos sujetos se les daba el mismo trato que a los adultos, negándoles de ese modo cualquier tipo de compasión o empatía:

Tenían un ídolo a quien sacrificaban llamado Totonac y que no sabían qué es la causa de darle este nombre y que por este ídolo les llamaban los comarcanos a ellos totonacas, y que así hoy en día se han quedado con este nombre este pueblo de esta provincia y cordillera y que lo que le daban en sacrificio a este ídolo para matar indios mancebos y sacarles el corazón y se lo daban en sacrificio con la sangre que de él salía y así mismo le daban plumajería verde y piedras preciosas de esmeraldas y turquesas, y otros ritos que le hacían. Y que estas costumbres y ritos tenían por que les diese buenos temporales e hijos y muchos bienes y muchas mujeres. (*Relación de Jonotla*, 1581: 4)

Sin ninguna duda, fue este empleo de la crueldad en actos que tenían que ver con el plano religioso lo que más llamó la atención a los pobladores españoles. Estos estaban acostumbrados a presenciar la violencia en las batallas o como castigo por malas conductas, delitos..., pero no en el marco de oficios y celebraciones litúrgicas. Por ello, esta falta de conexión con el referente conocido europeo motivará que los redactores de las relaciones se extiendan mucho más y profundicen en la narración de estos rituales y adoraciones.

Al igual que en los sacrificios y ceremonias sagradas, la crueldad y los actos salvajes también están presentes en el trato que daban los indígenas a los esclavos y prisioneros de guerra. La documentación analizada muestra que actos tan repulsivos y estremecedores como son

las extracciones de órganos vitales, los apaleamientos y desollamientos eran empleados frecuentemente con unos niveles de violencia extrema a estos seres repudiados por la comunidad. Aunque la España de esta época no era ajena a la esclavitud, la dureza de los castigos empleados con estos individuos sorprendió a los colonizadores:

Cuando venían de la guerra y traían algunos cautivos se juntaban por mandado del señor y después de juntos con fiesta llevaban a los que habían de sacrificar a un cu grande que hay en el dicho pueblo vestidos con mantas ricas y rosas en las manos bailando hasta que subían a lo alto del cu y estando arriba mansamente los desnudaban y los echaban en una piedra grande de esquina sobre que los tendían. Tenían los pies y cabeza colgados y los pechos tirantes y con un pedernal les abrían por debajo de las costillas a través del cuerpo y le sacaban el corazón y con una jícara lo llevaban a donde el ídolo estaba y se lo arrojaban delante. (*Relación de Acolman*<sup>10</sup>, 1580: 3)

A través de estas fuentes documentales, se sabe que el canibalismo era una costumbre muy frecuente en la comunidad indígena. De hecho, esta fue la práctica que más conmoción produjo a los primeros colonizadores españoles (Peral García, 2005: 59). En las relaciones también es posible encontrar casos que así lo corroboran y que demuestran que estos indios practicaban la costumbre de devorar y comer los restos de los prisioneros o víctimas que acababan de sacrificar:

Había para esto viejos que estaban diputados para el dicho oficio, los cuales tomaban el cuerpo muerto y lo metían en un baño y después

---

10. La relación geográfica de Acolman (Archivo General de Indias: Indiferente, 1529, n.º 18), fechada el 26 de febrero de 1580, responde a un cuestionario de treinta y seis preguntas. Tiene una extensión de ocho folios y fue redactada por el escribano Benito Martínez.

de muy lavado con agua caliente lo cocían y lo comían, repartiendo entre los caciques y capitanes de la guerra (*Relación de Acolman*, 1580: 4).

Para concluir, el último apartado en cual se pueden rastrear muestras de violencia en las relaciones es aquel en el que los informantes comentan los castigos impuestos a los delincuentes que han cometido faltas como el adulterio, robo, etc. Dentro del mundo indígena, cualquier mínimo quebrantamiento de la ley estaba duramente penado con los actos más sangrientos y atroces posibles. Entre esta cultura, vicios como la borrachera y la mentira, que son reiteradamente mencionados en este tipo de documentación, eran condenados con una gran variedad de castigos que servirían de ejemplo al resto de la comunidad. Apaleamientos, amputaciones, condenas a morir en la hoguera..., todos estos castigos se exhibían públicamente y eran comunes para estos delincuentes. A tal alcance llegaban estos castigos que incluso podían afectar a los familiares de los malhechores como da muestra la relación de Jonotla:

Les castigaban a los que cometían algunos delitos donde era latrocinio o adulterio u otros delitos que entre ellos tenían por atroces, y los que así cometían alguna cosa, morían quemados vivos y asimismo les quemaban sus casas, y a todos los que de aquel linaje descendían los desterraban a todos, y que si algún mancebo de veinte años abajo se emborrachaba lo vendían por esclavo por ello. (*Relación de Jonotla*, 1581: 4)

Tanto el tipo de delito como las penas impuestas resultaban discordantes respecto a la mentalidad castellana, de ahí que sean señaladas y puntualizadas en respuesta a una pregunta genérica sobre «cómo se gobernaban» estos naturales<sup>11</sup>.

---

11. Esta pregunta aparece numerada con el número 15 en el cuestionario y dice literalmente lo siguiente: «Cómo se gobernaban y con quién traían guerra, y como peleaban, y el hábito y traje que traían y el que ahora traen, y los mantenimientos

#### 4. CONCLUSIONES

COMO se ha podido demostrar, las relaciones geográficas suponen una fuente de información y conocimiento de gran valor tanto para el estudio etnológico como cultural de los pueblos indígenas americanos. Gracias a los testimonios recogidos en ellas se puede afirmar que esta documentación está plagada de casos de actos y comportamientos violentos practicados por los indios. Muy mencionados son los apaleamientos, apedreamientos y desollamientos, todos ellos llevados a cabo en ceremonias públicas y rodeados, en algunos casos, de un ambiente festivo y de celebración. Sin embargo, la violencia nunca aparece empleada de forma gratuita en esta documentación. Toda manifestación de crueldad o maltrato en estos textos siempre es debida a una causa, ya sea por la celebración de ritos religiosos, por el desarrollo de un acto de defensa/conquista o como castigo moralizante.

Además, la violencia no era un hábito común para todas las clases sociales indígenas. Por el análisis de las relaciones se puede comprobar que la violencia estaba reservada para el conjunto de hombres adultos cuya dedicación y labor dentro de la comunidad era militar, religiosa o judicial. Es significativo que no se encuentren casos de mujeres o indios mancebos que sean autores de acciones violentas, aunque sí se pueden localizar multitud de ejemplos en los que estos sujetos se presentan como víctimas de las mismas.

Por último, llama especialmente la atención que la violencia se manifieste con mayor crueldad y dureza en el ámbito religioso –en los ritos y ofrendas a los dioses– y judicial –en los castigos a los delincuentes–, que en el ámbito bélico y de conquista. Dado que estos

---

de que antes usaban y ahora usan, y si han vivido más o menos sanos antiguamente que ahora y la causa que de ello le entendiere».

hábitos colisionan con el código de conducta europeo<sup>12</sup>, tras la llegada de los españoles y la labor realizada por los misioneros, estas prácticas tan brutales y sangrientas irán, de forma progresiva, disminuyendo su presencia entre la comunidad indígena.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, René (1986): *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRAVO-GARCÍA, Eva y CÁCERES-LORENZO, M.<sup>a</sup> Teresa (2013): «La expresión de los cronistas de Indias en el contexto de la mentalidad renacentista», en Heriberto Cairo Carou *et alii*, *XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Madrid, Trama editorial, (1094-1102).
- , (2013): *El léxico cotidiano en América a través de las relaciones geográficas de Indias*, Berna: Peter Lang.
- CARRERA STAMPA, Manuel (1968): «Relaciones geográficas de Nueva España Siglos XVI y XVIII», *Estudios de historia novohispana*, 2, pp. 223-261.
- PERAL GARCÍA, Sandra del (2005): «Canibalismo y sacrificios humanos en las Cartas de Hernán Cortés», *Aldadis*, 7, pp. 57-60.
- SOLANO, Francisco de (1988): *Cuestionarios para la formación de las relaciones geográficas de Indias: siglos XVI-XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VIVES, Juan Luis (1779): *Introducción a la sabiduría*, Valencia, Benito Monfort.

---

12. Para ello, las leyes de Indias establecerán el marco del derecho indiano y, poco a poco, irán suprimiendo estas costumbres entre los indígenas.

TESTIMONIOS DE LA VIOLENCIA DE LA CORTE  
EN EL *AULA DE CORTESANOS* Y DE LA VIOLENCIA  
DE GÉNERO EN LA *FARSA DE LA COSTANZA* POR  
CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO

rosariomtnez@us.es

*Universidad de Sevilla*

I. INTRODUCCIÓN

EN numerosos testimonios literarios del Siglo de Oro pertenecientes al subgénero de la sátira antiáulica y, dentro de ella, a la llamada literatura de la Corte como *mare malorum* (mar de males) y lugar de miserias, el ámbito cortesano aparece repetidamente como escenario de la faceta menos racional del hombre y como una especie de coto de caza donde los cortesanos compiten de manera enfermiza y llegan incluso a devorarse entre sí por el ansia compartida de un negro medrar.

Periñán señaló que este tema de las miserias de palacio está relacionado con el *topos* medieval del *de contemptu mundi*, así como con el tema de la *res aulica* de los tratados humanísticos y «entronca a la vez con las preocupaciones reformatorias erasmistas que atacaban las falsedades, las violencias, lo irracional en el hombre» (1984: 262).

Como ya hemos expuesto en anteriores ocasiones, entre sus representantes más significativos, es sobresaliente la contribución al tema por parte del humanista salmantino Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, ¿1490?-Viena, 1550), particularmente con su obra *Aula de cortesanos* (1547), el máximo exponente de esta tópica en su vasta producción.



En el presente artículo, además de trazar un panorama de algunas de las manifestaciones de la violencia en la Corte, su simbología y los distintos recursos retórico-estilísticos que utiliza Castillejo en el *Aula de cortesanos*, se pondrá en relación este diálogo con otras de sus sátiras como *La fábula de Acteón* y, por último, con su singular obra teatral la *Farsa de la Costanza*, pues en esta pieza se detecta un uso de un lenguaje irreverente que podríamos insertar dentro de los paradigmas actuales de la violencia sexista. Asimismo, se pondrán en evidencia las concomitancias con otros textos áureos que se insertan también en esa misma tónica y que abordan igualmente este tema.

## 2. LA VIOLENCIA ÁULICA EN LA OBRA DE CASTILLEJO Y OTROS TESTIGOS CORTESANOS

Las expresiones de la competitividad y del canibalismo áulicos están mayormente presentes en el *Aula de cortesanos*, diálogo cargado de lugares comunes que resaltan el carácter negativo de la Corte, sobre todo referidos al motivo del «servir a señor» (Rodríguez Cacho, 1989: 481) y a las complejas relaciones entre reyes y servidores y entre estos últimos.

Uno de los aspectos más llamativos para el tema que nos ocupa es el repetido asunto del interés y de las amistades de conveniencia entre los cortesanos del *Aula*. El personaje del *magister* Prudencio, a la hora de advertir a su sobrino Lucrecio sobre los peligros que entraña la Corte –lugar en el que pretende ingresar el joven–, recurre a metáforas, sentencias bíblicas, proverbios, conocidos refranes y otros elementos paremiológicos que pueden representar de forma gráfica y convincente su crítica. En este contexto, aparece, por ejemplo, el violento refrán de *tirar la piedra y esconder la mano [hecho villano]*, para prevenir de aquellos cortesanos cobardes e hipócritas «que halagan por delante y



ofenden por detrás» (Correas, 1967: 500) buscando su provecho. La idea vuelve a repetirla en el v. 897 («y tiran piedras y callan»), pasaje al que nos referiremos más adelante.

En una de las fuentes más directas del mirobrigense, el *Misaulus sive Aula* del alemán Ulrich von Hutten, aparece también recogida la misma idea de la doblez, la hipocresía y de las malas artes e intenciones en su sentencia original «altera manu, fert lapidem, panem ostentat altera» y de manera similar en la Biblia (Mt 7: 9), con el quiasmo *pan/ piedra*, por otra parte, referida también por Plauto en el acto II de la *Aulularia* (Stone, 2005: XI y 229). Junto a esta, claros contenidos violentos contiene la expresión *desollar* o *despellejar* en el sentido de «murmurar muy malamente de alguien» y «acerbamente» (*DRAE*), así como para definir situaciones figuradas y cruentas de tortura, sacrificio, vejaciones, crueldad, saña, envenenamiento y, por tanto, un marcado sadismo en forma de degollaciones y desuellos que llevan a cabo estos cortesanos convenidos y cotillas para lograr sus malignos objetivos, y con tal de sacar a otros cualquier información privilegiada que puedan usar en su contra para criticar y difamarles. Incluso se podría interpretar esta violencia hacia un animal, pues los cortesanos son entendidos como tales en repetidas ocasiones a lo largo del *Aula*. Así se expresa:

PRUDENCIO.—hasta que camino halla,  
si en hablar no sois discreto,  
de descoseros la malla  
y sacar algún secreto;  
y sacado,  
vos pensad que le avéis dado  
cuchillo con que os degüelle,  
y después de degollado,  
aun os abra y os dessuelle;  
mayormente

si del hazello se siente  
algún provecho cercano,  
no será más negligente  
en ganáros por la mano,  
y escondella  
después de averos con ella  
tirado la piedra y hecho  
todo el daño, estorvo y mella  
que puede en vuestro derecho  
y partido.

(vv. 3383-3402, pp. 602-603)<sup>1</sup>

En la Corte no hay más que manadas de lobos disfrazados de corderos que actúan siguiendo un malévolos papel aprendido por las exigencias de un guión de supervivencia, y, por ello, Prudencio advierte sobre las apariencias de la habitual máscara llevada por estos cortesanos interesados al asaltar a su rival adoptando tácticas propias de la *venatus amoris*, encubiertas y aderezadas por normas de cortesía y galantería y otros agasajos. Tres peligrosas vías son el reclamo preferido por estos cazadores furtivos y zalameros: los ojos y la boca para adular y el alma con la que disparar flechas emponzoñadas para enamorar a sus víctimas e impregnarles el corazón de falso «amor» o amistad. En los vv. 3927-3928 se reutiliza el motivo de las «saetadas / crüeles, enervoladas» para esos rumores y «malas informaciones» (v. 980) que los rivales agazapados a la caza y captura de los cortesanos hacen llegar a los reyes para perjudicar a aquellos que se interpongan en sus caminos y

PRUDENCIO.—que se tiran como flechas  
y enclavan los coraçones

---

1. Los textos siguen la edición de la *Obra completa* (Castillejo, 1998).

y sentidos  
de los más bien entendidos  
príncipes y recatados.

(vv. 981-985, p. 539)

La idea nos recuerda a la sentencia de los *Salmos* de «Solamente consultan para arrojarle de su grandeza. Aman la mentira. Con su boca bendicen, pero maldicen en su corazón. Selah» (*Sal* 62: 4):

PRUDENCIO.—publicarse el bien querer  
y encubrirse la malicia,  
componiendo  
alegre rostro, temiendo,  
con los ojos halagando,  
con la boca bendiziendo  
y con el alma tirando  
saetadas  
crüeles, enervoladas,  
desseando verse allí,  
las cabeças derribadas,  
uno a otro cabe sí  
con rancor.  
Mas mirad otro primor,  
que al principio aun avrá alguno  
que os muestre y tenga amor,  
y andando el tiempo, ninguno,  
aunque deis  
por ello quanto tenéis,  
y lo ayáis bien merecido;  
vos tampoco no ternéis  
amor a nadie cumplido  
ni de veras;

(vv. 3920-3942, p. 617)

La dañina *amoris vulnus* se inflige también mediante un conseguido dominio de la retórica amorosa simulando esa sincera y afectuosa camaradería:

PRUDENCIO.—y el primor  
de hablarse con amor  
son armas con que se hieren,  
que a veces los que mejor  
se hablan peor se quieren.  
(vv. 3427-3431, p. 604)

Teniendo presente que Castillejo cita en los vv. 4007-4016 la epístola 32 (*lib. I*) de las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, una de sus fuentes compositivas para los trabajos de la Corte, y que luego la reelabora y amplifica en los vv. 4057-4155 (Castillejo, 1958: 204; Beccaria, 1997: 500), podemos extraer cómo el libro primero de las *Cartas*, tal y como el autor las refiere (v. 4015), vuelve a estar nuevamente presente en los últimos versos del pasaje anterior: concretamente la 14 («Letra para don Enrique Enríquez, en la cual el autor le responde a muchas demandas graciosas»), de la que Castillejo comparte esa idea de Guevara de que «es de tal condición la Corte, que los que más se visitan peor se tratan, y los que mejor se hablan, peor se quieren» (Guevara, 1782: 77).

Esta técnica de parodiar motivos tradicionales amorosos remite a otras composiciones antiáulicas de Castillejo donde, de la misma forma, imperan la violencia extrema y la voracidad de los cortesanos, ya que el protagonista convertido en ciervo y devorado por sus perros del célebre mito de Acteón es un *cazador cazado* y comido por sus propios servidores metamorfoseados en esa jauría en la versión del salmantino de *La fábula de Acteón*, en alusión a la perniciosa afición a la caza y a la ingratitud de su señor don Fernando. Este canibalismo salvaje del mito representaría,

en opinión de Periñán: «luchas intestinas de los altos cortesanos, tal y como se interpreta en la *General Estoria*» (Castillejo, 1999: 30-31)<sup>2</sup>.

Dado que esas seductoras miradas y todas las conversaciones están intoxicadas en el *Aula*, el personaje atestigua que para lograr sobrevivir en este selvático hábitat se debe desconfiar totalmente de aquellos que se acercan por simple interés. En su parlamento incluso recurre doblemente al polípote y al pleonasma en los vv. 3962-3963 («verdad verdadera»), uno de los rasgos de estilo más característicos del autor:

PRUDENCIO.—más estudian qu'enriquecen  
en huir de inconveniente  
y mirar  
de quién se deven guardar,  
sabiendo aver enemigos  
con quien han de conversar,  
y que aquéllos son testigos  
avisados  
que andan dellos rodeados,  
y qu'el tiempo y seso apenas  
bastan para estar guardados  
de las maldades ajenas;  
pues verdad,  
verdadera caridad,  
en pocos VI que cupiese,  
salvo con necesidad  
o con polvo de interesse;  
de lo qual  
la causa más esencial  
es la falta de virtud.

(vv. 3950-3969, pp. 617-618)

---

2. Para un análisis del texto en comparación con otros de Francisco de Quevedo, remito a Martínez, 2015.

En el texto tienen una fuerte presencia las metáforas de animales para representar el lado más irracional e instintivo de sus inquilinos, como aquella de los peces que, como en el ciclo de la vida, son devorados por sus depredadores. El *Aula* es, en este sentido, ese *mare malorum* infestado de grandes cetáceos («ballenas») que se alimentan de sus correspondientes pelágicos menores («sardinas»). Los versos descubren la existencia de «bancos» de pequeños servidores, entendidos como esas multitudes de aspirantes que acuden a la Corte y que, si no saben moverse dentro de ella, son cazados y aniquilados por aquellos más poderosos, favorecidos o, simplemente, avispados:

PRUDENCIO.—Pues mirados,  
demás desto, los estados  
de los que tras cortes guían,  
bien pueden ser comparados  
a los peces que se crían  
en las mares:  
tantos quientos y millares,  
formas y suertes de gentes,  
d'estados particulares  
y entre sí tan diferentes,  
ay continas  
en la corte por vezinas,  
como están las mares llenas,  
desde muy chicas sardinas  
hasta muy grandes vallas.

(vv. 793-807, p. 534)

A la deriva a la que van los cortesanos que naufragan por ese peligroso *mare malorum* se añaden diversos obstáculos meteorológicos que les impiden llegar a buen puerto y que traslucen, una vez más, la violencia y la brutalidad del espacio en el que viven. Así, fuertes

vientos como la ambición, la envidia o la maldad y otros vendavales, entre los que se encuentran el favor, la pobreza, la costumbre, el robo, la pompa, los excesos o la superfluidad, soplan constantemente entorno a estos desdichados, produciendo en sus vidas efectos devastadores, así como daños materiales e irreversibles en la figurada embarcación. Los *signa naufragii* también se determinan por la existencia de otros elementos perturbadores como peñas, rocas y escollos representados por la indignación, la ira, la saña y el disfavor del rey que se cruzan en la travesía cortesana, trastocando el rumbo del que allí entra, que acaba siendo uno más de esos «mil perdidos» (v. 928).

De nuevo, aparecen ideas relacionadas con los ataques de bestias como aquellos «leones/ mordedores» de los vv. 892-893.

La gran extensión del pasaje, con una amplia *enumeratio* dedicada a describir estos fenómenos naturales marinos y, con claras concomitancias con otros textos (*De miseris curialium*, *Misaulus*, *Menosprecio de corte y Alabanza de aldea*, *Crotalón...*), determina la importancia que alcanza este tópico en el diálogo y en el conjunto de la obra del poeta mirobrigense:

PRUDENCIO.—y en la mar  
suelen los vientos soplar,  
dando pesar o plazer,  
y unas vezes ayudar  
y otras echar a perder;  
y éstos son,  
en las cortes, el ambición,  
favor, embidia, maldad,  
pobreza y uso ladrón,  
viciosa superfluidad,  
y otros tales  
nordestes y vendavales

que llevan a ley de buelo,  
unos a los arenales  
y otros levantan al cielo.  
La primera  
es viento que por doquiera  
tiene fuerça principal,  
mas en palacio se esmera  
y muestra más general,  
y no ay cosa  
tan ardua ni peligrosa,  
tan pública ni secreta,  
que la ambición desseosa  
no la emprenda y acometa.  
Este viento  
con contino movimiento  
hiere, sacude y altera  
las velas del pensamiento,  
a que no pueda ni quiera  
ver reposo;  
y assí ningún ambicioso  
puede jamás sosegar,  
porque bive congoxoso  
por subir y por mandar,  
y poder,  
por fas o nefas, crecer  
en honra y autoridad,  
y por ellas posponer  
qualquiera fe y amistad,  
ley y amor .  
El segundo es el favor,  
viento cierço, que cercena  
y sopla con gran furor  
hasta romper el entena



de la nave;  
con unos blando, süave,  
con mar bonança y en popa,  
con otros duro y muy grave,  
por proa, donde les topa.  
Y éste es  
el que levanta los pies  
en la corte a ruines gentes  
y haze dar de través  
a otros bien merescientes,  
y desquicia  
las puertas de la justicia,  
vendiéndola muchas veces,  
(...)  
Pues pensad  
que la embidia y la maldad  
son dos vientos regañones,  
que aun contra la caridad  
suelen mostrarse leones  
mordedores,  
(...)  
Pues pobreza  
es viento que en ligereza  
(...)  
y este viento de codicia,  
demás de ser importuno,  
no carece de malicia,  
por querer  
por bien o mal proveer  
en sus duelos y pesares,  
y por tener de comer  
roballo de los altares,  
sin más tiento

El otro terrible viento  
es la costumbre de cosas,  
ladrón público y exento,  
que las haze ser forçosas  
por tal vía,  
que tras una bovería  
o locura cortessana  
se van de noche y de día  
con solicitud muy vana  
mil perdidos,

(...)

Con el qual  
anda junto a la cabal  
otro viento destemplado,  
qu'es gasto descomunal,  
superfluo, demassiado  
en comer,  
vestir, jugar y hazer  
otros excesos costosos,  
con que al fin vienen a ser,  
de pródigos, codiciosos  
(...)

Suele haver  
también, según podéis ver,  
en la mar peñas y rocas,  
donde se suelen romper  
en ellas fustas no pocas;  
y éstas son  
en corte la indignación,  
ira y saña y disfavor,  
con razón o sin razón,  
del rey, príncipe o señor,  
o sospechas

derechas y no derechas,  
(...)  
do el favor  
se convierte en desamor,  
y se toma en posesión  
el más leal de traidor;  
tanto puede la opinión  
diferente,  
teniendo por delinqüente  
al justo de allí adelante,  
al bueno por negligente  
y al sabio por ignorante.  
(vv. 823-997, pp. 535-539)

A este respecto, nos parece oportuno traer a colación que el médico cortesano Francisco López de Villalobos en su tratado *Los problemas cortesanos* recurre a varios de estos mismos motivos, recursos y metáforas comentados anteriormente para denunciar de forma escabrosa la atroz violencia y la esclavitud de las aulas. En sus cartas bufonescas la animalización también está servida al citar la actividad de la pesca y al referirse de forma similar a esos cortesanos-peces comidos como alimento de otros, en este caso representados como «truchas». En concreto, son los jóvenes y creídos galanes o pavones (esos peces pequeños) los que corren tan mala suerte y no es de extrañar, porque tanto el *Misaulus* de Hutten como el *Aula* de Castillejo censuran con inquina y sorna ese mismo tipo cortesano.

Por otra parte, se mencionan la violencia del mar o «peligroso golfo» y las tempestades en las que se ven inmersos los cortesanos en su ajetreado viaje simbólico. La hipocresía, los modos cortesanos fingidos, las apariencias y la cinegética como alegoría de la competencia y el canibalismo entre los cortesanos, aquí transformados luego

doblemente en «liebres», están igualmente presentes. Destaca el juego de palabras con el refrán *levantar la liebre* en el sentido no solo de «dar a conocer un asunto que estaba oculto» (*DRAE*) y ganar, así, *puntos* en la larga carrera cortesana, sino también como refuerzo de la propia caza en sí, ya que es la acción que realizan los perros de los cazadores. Incluso se hace mención de verbos de gran carga semántica como es *matar* en relación con el robo del galardón, pues unos hacen el *trabajo sucio* y no obtienen nada a cambio, mientras que los *enchufados* obtienen el reconocimiento del rey. Junto a él, el verbo *gruñir* intensifica esa animalización de los cortesanos como alimañas:

Con las liviandades de Jupiter como con plumas de gallo he pescado aquí galanes como truchas, para metellos en la sancta doctrina del amor virtuoso, y maguer que ellos te congoauan en salir de sus peligros no deja por esto de ser buena la pesca (...) e si la graue enfermedad del rey nuestro señor no me detuuiesse, que seria mal caso dexar a su alteza en tan gran necessidad, ya me avria yo arribado en algun puerto y remanso donde escapasse de los peligrosos golfos y tempestades deste mar, que en verdad si toda la corte es bullicio y turbacion, y desasossiego, los que hazen la corte que son los que residen en ella, turbados andaran y bulliciosos y desasossegados, y no querays mayor vengança de los que mal quisierdes, porque parece que comen y no comen pues no toman gusto ni sabor en el manjar, parescen que duermen y no duermen, que mil buelcos dan en las camas, parescen que rien, y no rien, que no les viene la risa del plazer que sienten mas dan aquellas arcadas y singultos mortales para hacer palacio y buena conuersacion, parecete que hablan y no hablan porque en su habla no declaran su concepto, sino la lisonja y lo que al otro ha de agradar, las cautelas, las falacias, los engaños y las ypocresias. En fin, que ya es tanto miedo que todos tienen de dezir verdad que escogen huyendo della meterse por los peligros antes que con ella ampararse dellos (...) de manera que parece que bien y

no biuen, corren deshalentados rebentando por las yjadas tras vna liebre, atrauiessa otra y dexan la primera, atrauiessa otra y dexan la segunda, y atrauiessa otra y dexan la tercera: al cabo no toman ninguna, y quedan hechos pedaços. Y sin por gran dicha vno entre mil alcança la liebre que los otros leuantaron, el que la mata no la come, sino pan duro y de dolor<sup>3</sup> atado con cadenas de priuança, y metido en la ceguedad y embeuecimiento del fauor, vasqueando y gruñendo por salir a caçar mas y los que caçan con ellos comense las liebres que son sus herederos y sucesores. (López de Villalobos, 1574: 84v-85v)

Villalobos alude a otros motivos recurrentes en el *Aula* y en la tradición antiáulica como las infinitas molestias del malcomer, de las que también Baltasar del Río en su *Tractado de la Corte Romana* se hace eco, así como al mal dormir o a la lisonja, que, por ajustarnos al tema del estudio, reservamos para futuras ocasiones.

Ese lado oscuro de la Corte aparece de la misma manera en la epístola de Gutierre de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza, pues se presenta, en palabras de Rico (1986: 272): «como el escenario donde los cortesanos se devoran por llegar a alcanzar la ansiada prebenda que esperan de la fortuna».

### 2.1. *La violencia de género en la Farsa de la Costanza*

PARA finalizar, queremos incluir brevemente la violencia verbal y física existentes en la *Farsa de la Costanza* de Castillejo y que protagonizan los dos matrimonios desavenidos formados por Antón y Marina y Costanza y Gil, respectivamente, y las referencias despectivas y

---

3. La inclusión del «pan duro y de dolor» recuerda a los vv. 3712-3727 del *Aula*, donde se introduce este cuento (Martínez, 2016).

animalizadas a estas y a otras mujeres –materializadas incluso en la propuesta de trueque que se plantea–, pero, especialmente, en aquellos momentos tensos y carnales cargados de soeces, virulentas y obscenas palabras que la primera pareja intercambia en el acto inicial, acompañadas de amenazas y maltrato en escena, recurso propiamente farsesco (Hendrix, 1924: 95-102). Ambas partes se lanzan injurias e improperios relacionados con el campo semántico de la impotencia, la insatisfacción y la lujuria sexuales, la prostitución, la locura, la infidelidad, los achaques de la vejez, la escatología y el Diablo, junto a expresiones que encierran violencia emocional hacia la mujer: «¡Ya el diablo te arrebiente!» (v. 11), «que muerte de landre caias» (v. 176)<sup>4</sup>.

Por poner otros ejemplos, en los vv. 60-62 Antón ultraja a su joven esposa con graves insultos como los de «puta», calientapollas («rabicaliente»), «desoluta» y perra salida («cachonda»)<sup>5</sup> o los de «lloca, currona, parlera» en el v. 131.

Además, el marido desde el comienzo amenaza con agredir a su cónyuge si ella no se calla (y Gil con coger un palo en el v. 243 del acto segundo), paliza que llega a escenificarse, según el v. 135 («¡Toma, toma!»)<sup>6</sup>:

ANTÓN.—Si te calço una por(r)ada,  
quiçás te faré callar,  
doña mona.  
Eres una caballona // col. B  
que non sé quién te contente:  
en la cama deligente  
y en la façienda farona.  
(vv. 28-34, p. 88)

---

4. Las citas siguen la edición de la *Farsa de la Costanza* (Castillejo, 2012).

5. Véase Castillejo, 2012: 89, en nota 11.

6. Véase Castillejo, 2012: 92, en nota 29.

No falta tampoco la amenaza de muerte:

ANTÓN.—Anda, bate,  
són, juriadiós que te mate  
si otra bez te pujo ençima.  
(vv. 165-167, p. 93)

De hecho, el viejo hasta tendrá declaradas intenciones de acabar con la vida de Marina, aunque el miedo a ser descubierto y ajusticiado le frene:

ANTÓN.—¿Qué faré?  
Soncas, si la mataré  
de noche estando dormida,  
que no le dando ferida  
no abrá quien sepa quién fue.  
Dios en ajotorio entiende,  
tal tentación no me caya,  
qu'el diablo que lo ensaya  
después lo descubre y bende  
por malliçia,  
riedro baia tal codiçia,  
tal antoxo d'esta bez  
en poder de la jostiçia  
(...)  
o en la ygresia.  
(vv. 220-235, p. 96)

### 3. CONCLUSIONES

A la Corte se acude por esa ambición casi patológica de ascender, pero en ese duro camino del medro los cortesanos se encuentran atrapados entre otros competidores más feroces y «hambrientos» (v. 3556).

Castillejo y los autores aquí seleccionados nos dan excelentes muestras de esa otra cara del día a día de las cortes y de los negocios que allí se cuecen, con una perspectiva personal desengañada, fruto de su propia experiencia por la propia función que desempeñaron en ellas. Bajo ese halo idealizado y positivo de la Corte late otra triste y escalofriante realidad, en mayor o menor medida veraz, junto a otra, por desgracia, de vigente actualidad como es la de la violencia de género, que han quedado plasmadas en magistrales textos teñidos de modernidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECCARIA LAGO, María Dolores (1997): *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo LV.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1958): *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, III, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1998): *Obra completa*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (1999): *Fábulas mitológicas*, texto crítico, introd. y notas de B. Periñán, Viareggio-Lucca, Mario Baroni editore.
- , (2012): *Farsa de la Costanza*, ed. B. Periñán y R. Reyes, Madrid, Cátedra.
- CORREAS, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana (1627)*, ed. L. Combet, Burdeos, Université de Bordeaux.
- GUEVARA, Antonio de (1782): *Obras del Ilustrísimo Señor don Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, predicador, cronista del Señor Emperador Carlos v. . .*, II, Madrid, por don Isidoro de Hernández Pacheco, Bibliothèque des Fontaines de la Compagnie de Jésus, Chantilly.



- HENDRIX, William Samuel (1924): *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco (1574): *Libro intitulado Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales. Y dos dialogos de medicina: y el tratado d[e] las tres gra[n]des: y vna cancion y la comedia de Amphytrion*, en Sevilla, en casa de Hernando Diaz, impressor de libros, en la calle de la Sierpe.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2015): «Locos, pasados por agua, pringados de aceite y finalmente engullidos: el tratamiento burlesco del mito en tres poemas de Quevedo y Castillejo», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3 (1), enero-junio, pp. 97-116.
- , (2016): *La literatura anticortesana de Cristóbal de Castillejo: estudio especial del «Aula de cortesanos» (1547)*, Vigo, Colección Biblioteca Canon, Editorial Academia del Hispanismo (en prensa).
- PERIÑÁN, Blanca (1984): «Un caso de imitación compuesta: el *Aula de Cortesanos*», *Crotalón. Anuario de Filología española*, 1, pp. 255-281.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa.
- RICO GARCÍA, José Manuel (1986): «La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza», *Philologia Hispalensis*, 4 (1), pp. 255-274.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1989): «El servicio y la recompensa: tópico del diálogo renacentista», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 25, pp. 481-500.
- STONE, Jon R. (2005): *The Routledge Dictionary of Latin Quotations: The Illiterati's Guide to Latin Maxims, Mottoes, Proverbs, and Sayings (Latin for the Illiterati)*, New York-London, Psychology Press.



# LA VIOLENCIA RITUAL EN *NISE LASTIMOSA* DE JERÓNIMO BERMÚDEZ

EMILIO PASCUAL BARCIELA<sup>1</sup>

emilio\_pascual\_bar@hotmail.es

*Universidad de Burgos*

## I. INTRODUCCIÓN

LA Tragedia, como subgénero dramático con el que los autores han transmitido un sentimiento colectivo basado en el dolor (Morris, 1994: 238), es una de las manifestaciones literarias en que la plasmación de la violencia resulta más explícita (Ruiz Ramón, 1983: 5). En este trabajo nos proponemos evidenciar un tipo de violencia que se podría definir como ritual<sup>2</sup> en *Nise lastimosa* (1577) de Jerónimo Bermúdez, que es la pieza que abrió la historia del teatro trágico español en el siglo XVI.

Jerónimo Bermúdez es autor de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, obras recogidas en *Primeras tragedias españolas* (1577), bajo el seudónimo de Antonio de Silva. La acción comenzaba en *Nise lastimosa*,

---

1. Este trabajo se enmarcó en los proyectos «La obra dramática de Agustín Moreto. III (FFI2010-168901FILO) y «La obra dramática de Agustín Moreto. IV (FFI2014-58570-P), dirigidos por la Dra. María Luisa Lobato. También se inscribió en el proyecto «Patrimonio Teatral Clásico Español: Textos e Instrumentos de Investigación» (CSD2009-00033), coordinado por el Dr. Joan Oleza. Quede constancia de mi agradecimiento.

2. Hermenegildo (2013: 119-120) explicó que «la mimesis de apropiación, origen de los enfrentamientos en la tribu humana, queda neutralizada con la eliminación, con la oblación de la víctima elegida, de la víctima inocente».

reelaboración de la tragedia *Castro*, de António Ferreira<sup>3</sup>, donde se producía el conflicto, y culminaba en *Nise laureada*, que suponía la restauración de la justicia basada en la venganza. *Nise lastimosa* dramatizó el episodio sobre doña Inés y don Pedro, hijo de don Alfonso. Allí se presentó el asesinato de la joven por los consejeros. El Rey, incumpliendo la rectitud del gobernante, otorgó su consentimiento para que se realizara el crimen, persuadido por razones políticas que auspiciaban el bien del Estado. Este hecho generó la ira de su hijo, quien imbuido en una espiral de violencia restituyó el honor de doña Inés a través de la venganza que se representó en *Nise laureada*. Aquí nos ocuparemos de *Nise lastimosa*, que presenta una expresividad trágica asociada a la violencia ritual.

## 2. LA VIOLENCIA RITUAL EN *NISE LASTIMOSA* (1577)

### 2.1. *Ritual del conflicto: la razón de Estado contra el amor individual*

EL primer acto mostraba el conflicto entre la razón política y los sentimientos, posiciones ante las cuales había que tomar una decisión. Como explicó Petro (2006: 16), la violencia ritual acaecía cuando en la comunidad se daban «desequilibrios políticos y sociales» que requerían un rito para restaurar la armonía. Estas circunstancias aparecen en *Nise lastimosa*<sup>4</sup>. La dinámica es la siguiente: Don Pedro, hijo de don Alfonso, había decidido casarse con doña Inés de Castro, infanta de

---

3. Para profundizar en el conocimiento de la tragedia portuguesa, remitimos a Álvarez Sellers (1999), Castro Soares (2007a; 2007b), Crawford (1914-1915), Dos Santos y Costa Esteves (2013) y Teyssier (1975).

4. Álvarez Sellers (1999: 156) consideró que «Amor y Razón de Estado son las claves del conflicto político y pasional (...)».

Portugal. Pero los consejeros del reino querían impedir este casamiento porque la elección de la reina no beneficiaba a la corona. Esta era la decisión que trastocó el equilibrio político-social. En la mente de los consejeros no cabía otra salida que la muerte. Así se lo harán saber al Rey, quien se caracterizará por una ceguera cognitiva que le impedirá comprender a su hijo. Así se produce, según Álvarez Sellers (2010: 174), el «conflicto articulado entre los dos grandes imperativos que desgarran al ser humano: la vertiente pasional e individual en lucha contra las exigencias racionales y sociales». Esta ritualidad del conflicto se puso de relieve en las palabras pronunciadas por el secretario:

SECRETARIO.—Aquel real linaje, aquella sangre  
tan clara y milagrosa de altos reyes  
de cuyo tronco vienes, cuán oscura,  
cuán baja queda, cuán de poca estima,  
si con otra que menos valga que ella  
se mezcla, como es esta de quien digo,  
de doña Inés de Castro, (...)  
(vv. 243-249)

La disyuntiva trágica era evidente. Don Pedro tenía que elegir entre acatar los decretos o guiarse por sus sentimientos. Entonces mostrará la fortaleza de su carácter al guiarse por lo que dictaba su corazón:

INFANTE.— No yerro ni errar puedo si me sigo  
por lo que me revela y aconseja  
mi espíritu real, porque sin dubda  
otros secretos tracta Dios conmigo  
(esto hace con los príncipes y reyes)  
que no alcanzáis vosotros, y así ciegos  
erráis en el juicio de mis obras  
(vv. 286-292)

## 2.2. *Ritual de la decisión y la justificación*

DEL segundo al cuarto acto se ahondará en el ritual de la decisión y justificación, desarrollándose el enfrentamiento entre la razón y el sentimiento. Pero se mostrará con crudeza la elección del crimen sacrificial. Ahora aparecerían en escena los consejeros, representantes del interés político. Para poder considerar la ritualidad en el conflicto se tenía que producir la muerte de una víctima inocente, pero por una razón que elevara el asesinato a categoría sagrada, ya que conllevaría un bien colectivo. Su muerte tendría el fin de salvar a una comunidad, introduciéndose el concepto de chivo expiatorio.

Este aspecto aparecerá en *Nise lastimosa* con la intervención de los consejeros, quienes querrían impedir que el Infante se casara con doña Inés porque su intención era buscar una mujer de la que obtener alianzas estratégicas para la corona, conllevando la salvación del reino. La acción cobraría tintes sombríos, cuando Álvaro González, Pero Coello y Diego López se dirigieran a don Alfonso para pedirle sin la más mínima empatía que permitiera el asesinato de doña Inés por el bien del Estado. Toda la secuencia dialógica mostrará una ritualidad sagrada por las alusiones a la justicia divina. Se podía percibir en el siguiente diálogo. Coello anunciaba la acción trágica: «Muera esta dama» (v. 573). Pacheco introducía la semántica sacrificial: «Señor, muera / porque vivamos todos» (vv. 575-576). Por tanto, en su concepción no era un asesinato, sino una muerte necesaria por causa mayor.

Otro aspecto que completaba la ritualidad del sacrificio era que la víctima debía de ser inocente. Esta característica se daba de forma ejemplar en la figura de doña Inés. Así lo reconocía el monarca al cuestionar la petición truculenta: «¿No es crueza/ matar al inocente?» (vv. 577-578). Pero la ocasionalidad requería esta drástica salida. El Rey preguntaba qué instancia superior podría avalar esa decisión:

«¿Qué ley o qué derecho la condena?» (v. 585). Para poder hablar de ritualidad los verdugos debían argumentar el asesinato por la salvación de la comunidad, de modo que, según aducía Petro (2006: 16), el sacrificio conseguía proteger a un grupo más amplio. El chivo expiatorio evitaría un mal mayor a la colectividad. Esta es la tragedia sacrificial. Esta parte del ritual se revelaba en las palabras de Coello, quien justificó la muerte de doña Inés por «el bien común» (v. 586).

Aunque los verdugos justificaban su terrible acción en base al interés general, todavía se evidenciaba cierta irracionalidad en su determinación, de ahí que dieran un paso más en su argumentación, ya que, según Petro (2006: 16), los verdugos necesitan «una explicación de esos actos, por eso la muerte de la víctima tiene que estar adornada, enmarcada por un ritual que le dé un sentido sobrenatural, motivación más que humana, y aquí entra el concepto de lo sagrado». En efecto, la vertiente sacra aparecía cuando el Rey ofreció muestras de su incapacidad para evitar la muerte. Al principio se mostraba reacio, puesto que no quería cometer una injusticia. Pero su carácter cederá ante la determinación de los consejeros, quienes apelaban a la voluntad divina:

REY.— Matalla cierto es medio riguroso.

COELLO.— ¿No ves, señor, que muchas veces mueren muchos sin merecello? Dios lo quiere por el bien que se sigue.

REY.— Dios lo haga.

(vv. 598-602)

El Rey perdía su verdadera identidad y su capacidad de impartir justicia. Doña Inés se convertirá en una ofrenda victimaria a la divinidad. La justificación quedaría sellada al centrarse en el marco de un ritual sagrado, como ratificaba Pacheco: «De suerte que la ley divina

manda / que muera esta mujer por el sosiego / del reino y escarmiento de tu hijo» (vv. 652-654). Esta es la diferencia con el asesinato fortuito o premeditado. En el sacrificio los verdugos no sentían remordimientos, ya que el crimen era necesario para lograr la armonía trastrocada. En consecuencia, se introducía «lo sagrado, para disfrazar o enmascarar la violencia» (Petro, 2006: 17).

El Rey quedó sumido en la ceguera moral al delegar su poder en los consejeros: «Mis ojos sois vosotros; yo no veo / más de lo que vosotros me mostráis. / Orejas mías sois; oír no puedo / más de lo que vosotros me decís» (vv. 677-680). En su plegaría (vv. 710-759) mostrará el temor y la conciencia del asesinato que había aceptado y confesará haber perdido su personalidad (vv. 748-749). Pero esta lamentación no le exculpaba, ya que nada hizo para detener la maquinaria homicida. Al supeditar su capacidad de juicio a la mente perversa de los consejeros, implicaba su error trágico. Como explicó Petro (2006: 27): «sacralizar la violencia, darle un sentido a lo que teóricamente debe estar prohibido, permite al hombre tolerar sus propios actos de agresión, convirtiendo ese proceso de sacralización en un ritual y el asesinato final en un sacrificio».

### *2.3. Ritual de la caza: la animalización de la víctima*

OTRA parte importante en el esquema del sacrificio era el ritual de la caza, el cual tendría raíces antropológicas, pues en principio las ofrendas a la divinidad consistían en piezas animales y vegetales, siendo vestigios de la etapa prehistórica en la que primaba el carácter cazador y recolector de los homínidos (Burkert, 1966; Calderón Dorda, 2004; Petro, 2006: 33). Codificado mediante un proceso de expresión dramática en la tragedia, esta dinámica consistía en dos fases: a) sueño agorero basado en la imaginería animal y b) búsqueda y captura por



parte del verdugo. El personaje se convertía en una especie de cazador de la víctima inocente para el sacrificio cruento, transformándose en una presa animal<sup>5</sup>. Esta metamorfosis no solo se producía en un sentido metafórico mediante alusiones comparativas, sino también desde el punto de vista escénico, ya que la víctima será apresada con toda una ritualización de la caza.

Esta ritualidad aparecerá en el tercer acto. Doña Inés será la víctima convertida en presa. El primer aspecto destacable fue cómo la princesa expresaba sus temores por un «sueño triste» (v. 872) y «triste agüero» (v. 874) que le revelaron una imagen en la que veía truncado su amor con don Pedro a causa de su muerte. Este sueño vaticinador creaba patetismo, mantenía la tensión trágica e introducía la semántica de la cacería. La heroína refería cómo tres leones le desgarraban el pecho<sup>6</sup>:

DOÑA INÉS.— (...) soñé que, estando en esta sala  
con estos niños como estoy agora,  
entraban tres leones desatados  
que, arremetiendo a mí, con duras garras  
los pechos me rasgaban.

(vv. 915-919)

Este sueño anticipará el ritual de la caza que realizarán los consejeros y el Rey, de modo que podía establecerse una comparación entre los leones que aparecían en la visión onírica y los consejeros y el

---

5. Rodríguez Cidre (2004) estudió, por ejemplo, la animalización de Políxena, como víctima sacrificial, en *Hécuba* de Eurípides.

6. Crawford (1914-1915: 46-47) señaló que el sueño agorero formaba una parte importante en la tradición trágica grecolatina, especialmente en el *corpus* senequista, que pervivía en la tragedia renacentista. Para Hermenegildo (1973: 178, 180 y 493) la plasmación temática de los temores oníricos de doña Inés eran los que producían y mantenían la tensión de la pieza, vertebrando de modo enérgico su sentido trágico.

monarca de la realidad escénica. El momento se producía cuando el coro revelaba la verdad:

CORO.—Huye, cuitada, huye, que ya suenan  
las duras herraduras. Gente armada  
corriendo viene. Aquí viene a buscarte  
el Rey, determinado, ¡oh, desdichada!,  
de descargar su saña en ti. (...)  
Ya tus tiernos pechos  
con duro hierro traspasar pretende.  
(vv. 1103-1115)

El Rey vendría para sacrificarla, ya que no permitía que se casara con don Pedro. Los funestos presagios se mostraban ciertos. La heroína trágica aceptaba su destino: «Yo sola quedo, sola aunque inocente. / No quiero más socorro. Venga luego / por mí la muerte, pues sin culpa muero» (vv. 1122-1124). Y se despedía de sus seres queridos con un emotivo discurso en el que se aunaban dolor y sufrimiento (vv. 1125-1137).

Finalmente, podemos referirnos al proceso de animalización de los depredadores (consejeros y Rey) y la víctima (doña Inés) que evidencian la ritualidad cazadora. Los consejeros serán definidos como «tigres», «serpientes», «leones» (v. 1810) y «crudas fieras» (v. 1826) sedientas de sangre (v. 1811). Incluso si nos proyectamos en *Nise laureada* veremos cómo se referirán a ellos con metáforas animalizadoras que rebajaban su calidad humana a las de fieras sin capacidad verbal, puesto que emitían «ladridos» y «aullidos» (v. 2049). También en esa pieza a don Pedro se le comparará con un fiero «león» (v. 541) y los consejeros serán «bestias» (v. 1591), «hambrientos lobos» (v. 1800) y «mastines» (v. 2049). En la obra que nos ocupa, Inés, como víctima inocente, se asociaba a una «cordera y mansa oveja» (v. 1525), así que su eliminación revestía la muerte con el aura de un sacrificio.

#### 2.4. *Ritual de la muerte: el sacrificio humano*

EL cuarto acto representará la escena climática. Aquí se producía el reencuentro en el escenario entre don Alfonso y doña Inés. Este acto plasmará parte del ritual de la caza y la justificación. El Rey, como un depredador, llegaba al palacio en busca de su presa. Como cazador hacía una entrada espectacular («estruendo de armas y caballos», v. 1266). El despliegue injustificado para capturar a la mujer indefensa ahondaba en el despropósito del sacrificio. Entonces, la víctima solicitaba piedad (vv. 1291-1303). Pero el monarca justificaba su decisión, culpabilizando a doña Inés de fallos que no cometió. Ante la pregunta formulada por la mujer («Señor, ¿matarme quieres? Dame causa», v. 1315), el soberano certificaba el asesinato como un sacrificio, ya que con su muerte salvaba al reino («En peligro le tienes tal que temo / de velle destruido por ti sola», vv. 1334-1335). La joven se convertía en chivo expiatorio, ofrenda a la divinidad: «A Dios te sacrifica» (v. 1383). También un consejero verificaba la muerte como sacrificio: «Lo que el Rey quiere hacer es cosa justa/ y el cielo se lo estaba revelando» (vv. 1369-1370). El clímax aumentaba hasta que Pacheco exponía la razón última que permitía la destrucción de doña Inés, quien, como heroína trágica, tendría que aceptar su infortunio en tanto que única salida a su aporía. En su discurso se evidenciaba que la muerte se comparaba con los sacrificios de las heroínas grecolatinas. Como explicó Petro (2006: 16-17), el ritual hacía que un asesinato desembocara en un sacrificio que permitía «a los verdugos vivir en paz con su conciencia». Esto es lo que traslucen las palabras de Pacheco al sacralizar la desaparición de la víctima por el bien de la comunidad:

PACHECO.—Tu muerte importa mucho a todo el reino;  
con ella se granjean muchas vidas  
que por la tuya estaban en peligro,

allende del pecado en que el Infante  
forzada, así lo creemos, te tenía.  
Y siendo así que de los dos el uno  
había de morir, la razón pide  
que seas tú. (...)  
Muere tú, doña Inés, de grado muere;  
pues no puede excusarse ya tu muerte  
(vv. 1414-1431)

Doña Inés respondía con honor: «No lloro ya mi muerte ni la siento, / aunque con tanta crueldad me busca, / aunque la flor me corta d'estos días/ indignos de tan lastimoso golpe», vv. 1467-1470). La insistencia de los consejeros triunfó sobre la justicia. El Rey perdía su identidad al aceptar las razones de Estado que permitían el crimen. La ritualidad se certificaba en el instante en el que don Alfonso pronunció la frase lapidaria con que daba paso a la ejecución: «Mis manos lavo yo de aquesta sangre / Vosotros la tenéis a vuestro salvo. / Vertel-da, si os parece cosa justa / quitar la vida a quien la dan los cielos» (vv. 1602-1605). Quizá quería evitar su responsabilidad, pero fue culpable al permitir con cobardía el sacrificio (Hermenegildo, 2013: 124).

La alusión truculenta de tocar y verter la sangre tenía connotaciones ritualísticas. En los sacrificios se hacían libaciones. La sangre de Inés sería derramada sobre la tierra, ahora reconvertida en sepulcro ctónico. Lo expresará don Pedro en *Nise laureada*: «La tierra va a la tierra. Somos tierra» (v. 1328). La tragedia llegaba al punto climático con la materialización del sacrificio. Al grito de «vamos muera», los verdugos asesinaban a Inés, plasmando la dramaturgia de la crueldad. El coro anunciaba la tragedia: «Ya murió doña Inés» (v. 1608). El dramaturgo no se demoró en el episodio truculento, evitando el exceso de violencia que aparecía en la tradición senequista y siguiendo más bien el clasicismo griego. Pero en cualquier caso no desistió de plasmar la muerte en escena, una violencia «brutal, sangrienta, truculenta tanto

en la acción como en las palabras» (Botta, 2010: 42). La imagen se describe con crudeza para provocar la conmoción:

CORO.—Yace en su sangre envuelta la cuitada  
a los pies tiernos de sus tristes hijos,  
que a ellos acudió la sin ventura;  
mas ellos no pudieron guarecella,  
porque los ternecicos no tenían  
fuerzas para quitar los duros hierros  
a manos tan crueles, que a sus ojos  
tan delicadas carnes traspasaban.  
(vv. 1657-1664)

En el último acto, cuando el mensajero revele la trágica verdad a don Pedro, se evidenciará que el procedimiento empleado por los consejeros para asesinar a doña Inés se asemejaba a un ritual: «Mas aquellos malditos alevosos, / contra aquél su perdón tan merecido, / desnudas las espadas, vanse a ella; / los pechos le traspasan crudamente» (vv. 1782-1785)<sup>7</sup>.

### 2.5. *Ritual de la conmoción*

LA conmoción era crucial en el sacrificio. Petro (2006: 15) lo definió como el efecto de purificación de las pasiones por la contemplación del trágico espectáculo<sup>8</sup>, impacto emocional que provocaba ver,

---

7. Botta (2010: 28) expuso que la forma primigenia en la que las fuentes tradicionales manifestaron la muerte de Inés era la degollación, al cortarle su garganta o cuello. Este aspecto sufrió una modificación, cuando la literatura recuperó la leyenda, ya que se introdujo el factor del apuñalamiento en el pecho. Atravesar el torso de la muchacha con la espada era el *modus operandi* en los antiguos sacrificios.

8. García Berrio y Hernández Fernández (1994: 17) concibieron la catarsis como «purgación de todo extremismo vehemente pasional mediante las pasiones opuestas de compasión y terror».

descubrir y conocer que se quitó la vida a otro ser humano. En *Nise lastimosa* observamos dos momentos en que los personajes, al conocer la muerte, condenarán el sacrificio. Por un lado, el coro declaró: «¡Oh, manos crudas, corazones duros! / ¿Cómo hacer pudistes tal crueza? / Otras manos habrá que os los arranquen / tan crudamente» (vv. 1665-1668). Después, don Pedro expresaba:

INFANTE.—¡Ay, doña Inés, mi bien! ¡Ay, alma mía,  
amor de mis entrañas!  
¿Matáronte?, ¿matáronte? ¿Tu alma  
tan inocente, tan hermosa y bella,  
dejó tu bello cuerpo? ¿De tu sangre  
espadas se tiñeron?  
Espadas crudas y más crudas manos,  
¿cómo pudieron contra ti moverse?  
¿Cómo tuvieron fuerzas, cómo hilos  
aquellos duros hierros contra carnes  
tan bellas y tan blandas?

(vv. 1796-1807)

La diáfana censura del asesinato adelantaba la venganza que se representará en *Nise laureada*, al tiempo que nos conducía a la conclusión de este trabajo.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

EN la tragedia española renacentista se halla la dinámica ritual que finalizaba en el sacrificio de una víctima inocente en base a aparentes razones sagradas: la muerte de doña Inés, a quien los consejeros dictaminaron segar la vida aduciendo argumentos políticos que conllevarían el bien de la colectividad, estableció una dicotomía entre

el individuo y el Estado, la pasión y la razón. No obstante, la interpretación que resulta del análisis era que el sacrificio resultó fallido desde el punto de vista ético, político y moral. A pesar de los intentos tortureros por justificar el asesinato, la idea que sobresalió fue la necesidad de una verdadera justicia que no tolerase ningún tipo de violencia. El dramaturgo evidenció la irracionalidad de la muerte de la joven. El fin era restituir el equilibrio trastocado. Lo exponía Petro (2006: 17) al declarar que «se consigue con la muerte de uno de los miembros salvar a la comunidad, deteniendo una violencia que, de lo contrario, se extendería indefinidamente». Pero el asesinato de la mujer no conseguirá su objetivo, puesto que únicamente generará la ira de don Pedro, quien en *Nise laureada* decretará la muerte a los consejeros.

El coro, el mensajero y don Pedro en sus intervenciones dejaron patente que la muerte de doña Inés, a pesar de que los cortesanos la revistieron con apariencia ritual, no fue un sacrificio, sino un injusto asesinato que requería reparación a través de más violencia. La mentira triunfó sobre la verdad solo en apariencia. Los consejeros y el Rey erraron en sus drásticas decisiones de castigar a una víctima inocente. *Nise lastimosa*, como primera tragedia española renacentista en el siglo XVI, ahondó en el sinsentido de la violencia, de ahí que su significado, que proyectó una dramaturgia de la desmesura y la crueldad, pudiera radicar en la denuncia de la tiranía y la injusticia, al convertir a doña Inés en «una mujer víctima de la violencia y del Poder» (Botta, 2010: 42).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1999): «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en Patrizia Botta (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, Ravenna, Longo Editore (155-174).



- BERMÚDEZ, Jerónimo (2002): *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BOTTA, Patrizia (2010): «Las muertes de Inés de Castro», en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López (ed.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor (25-46).
- BURKERT, Walter (1966): «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, pp. 87-121.
- CALDERÓN DORDA, Esteban Antonio (2004): «Rito y sacrificio en Esquilo: aspectos léxicos», *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, 19, pp. 9-25.
- CASTRO SOARES, Nair de Nazaré Castro (2007a): «A *Castro* de António Ferreira: autoria e originalidade da obra-prima da tragediografia portuguesa», *Letras*, 26 (2), pp. 71-86.
- , (2007b): «A tragédia *Castro* de António Ferreira: de Séneca ao modelo grego», en António López Eire et al. (ed.), *Poética(s), Diálogos com Aristóteles*, Lisboa, Ariadne (215-234).
- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1914-15): «Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermudez's *Nise laureada*», *Modern Philology*, 12, pp. 39-54.
- DOS SANTOS, Graça y José Manuel Da Costa Esteves (2013): «*Castro* d'António Ferreira (1528-1569): une tragédie a la portugaise?», en Christophe Couderc y Hélène Tropé (ed.), *La tragédie espagnole et son contexte européen XVIe-XVIIe siècle. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (31-42).
- FREUND, Markéta L. (1961): «Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», *Revista de Literatura*, 19 (37-38), pp. 103-112.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa Hernández fernández (1994): *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.



- HERMENEGILDO, Alfredo (1973): *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- , (2002): «Introducción», en Alfredo Hermenegildo (ed.), *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva (9-87).
- , (2013): «Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español», en Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (ed.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA (119-127).
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, Maribel (2005): «Tragedia y comedia de Inés de Castro: dos lecturas de una leyenda», en Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti (ed.), *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, II, Pamplona, Universidad de Navarra (1159-1170).
- MORRIS, David (1994): *La cultura del dolor*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- PETRO, Antonia (2006): *La Legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa (2004): «Animalizar a la víctima: Polixena en la *Hécuba* de Eurípides», *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 21, pp. 99-108.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1983): «Prólogo», en Gabriel Lasso de la Vega, *La destrucción de Constantinopla*, ed. A. Hermenegildo, Kassel, Reichenberger (5-7).
- TEYSSIER, P. (1975): «Un probleme d'histoire littéraire luso-espagnol: la genése de l'épisode macabre dans le myte d'Inés de Castro», en Haïm Vidal Sephiha (ed.) *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques (322-335).



PELAYA LA MATAHOMBRES: VIOLENCIA  
PROFEMENINA EN *LA MONTAÑESA DE  
ASTURIAS* DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

MARÍA RODRÍGUEZ MANRIQUE

mrodrio7@ucm.es

*Universidad Complutense de Madrid*

**T**AL vez hoy, el mito de la serrana o mujer bandolera que se lanza al monte para vengar su honor nos resulte completamente ajeno; sin embargo, en la época en que Lope de Vega o Vélez de Guevara escribieron sobre él, era *vox populi* entre el pueblo. La gente lo había podido conocer gracias a los romances de tradición oral que circulaban por los pueblos o incluso por las canciones primitivas de la serranillas (presentes ya incluso en *El Libro de Buen Amor*).

Tanto en *La Serrana de la Vera* como en *La montañesa de Asturias* aparecen los siguientes romances que aluden a las cualidades de sus protagonistas respectivas:

*Allá en Garganta la Olla  
en la Vera de Plasenzia,  
salteóme una serrana  
blanca, rubia, ojimorena.  
Botín argentado, calça  
media pagiza de seda,  
alta vasquiña de grana  
que descubre media pierna;  
sobre cuerpos de palmilla  
suelto, airosamente lleba*

*Érase la montañesa,  
la del cuerpo tan galano:  
manos brancas, chica boca,  
ojos negros, ceja en arco,  
en crenchas puesto el cabello  
(...)  
y entorno de él el tocado.  
cuando, por su desventura  
la recuestara un Fidalgo.  
Si él de buen grado la mira,*

*un capote de dos faldas,  
hecho de la misma mezcla;  
el cabello sobre el onbro  
lleva partido en dos crenchas,  
y una montera redonda  
de plumas blancas y negras;  
de una pretina dorada,  
dorados frascos le cuelgan;  
al lado izquierdo, un cuchillo  
y en el onbro, una escopeta.  
Si saltea con las armas  
también con ojos saltea.*

(LSV, acto III: vv. 2202-2223)

*ella non de menos grado;  
él la pidiera su cuerpo,  
ella se le diera franco,  
y en tiniéndole dormido,  
en el lecho le ha dejado.*

(LMA, acto III: vv. 2424-2445)

Como diría Bolaños, concedora de ambas obras:

El romance de «La serrana» era lo suficientemente conocido para proporcionarle a Vélez un respaldo de credibilidad ante el pueblo, el cual gustaba recrearse en los héroes (heroínas, en este caso) pertenecientes a su tradición, al mismo tiempo que el tema estaba lo suficientemente manipulado como para dar paso a la ficción y, con ella, a la inventiva propia de cada creador. (Bolaños, 2001: 36-37)<sup>1</sup>

---

1. La cursiva es mía. «El poema de *MA (La montañesa de Asturias)*, aun sin abdicar de su naturaleza de romance, entronca con la serranilla de tipo transpirenaico por varios elementos explícitos e implícitos. Explícitos son: (a) la recuesta de amor de una montañesa por un pretendiente de clase social superior (el “fidalgo”), (b) el consentimiento de aquélla (consentimiento o repulsa son las dos alternativas igualmente representadas), y (c) la consumación del deseo. Implícitos son: (a) el encuentro, el ambiente donde éste tiene lugar (que sería el natural de la “montañesa”) y (b) los dones que la serrana pide o el galán ofrece (aquí la protagonista entrega su cuerpo “franco”)» (Monrreale, 1983: 107).

No obstante, cabe precisar que nos encontramos ante distintas versiones sobre un mismo asunto. Así pues, Bonilla observa que hay que distinguir fundamentalmente tres temas: 1) el tema medieval de la serrana, de gran fuerza física y condición sensual, que persigue a los hombres para disfrutar de su amor; 2) el de la mujer que mata después de atraer a los hombres; y 3) el de la mujer engañada, que se hace bandolera, huye del lugar y se venga de los hombres (Bonilla, 1917: 178). Por tanto, nos encontramos ante varias posibilidades que conducen a la mujer a la condición de serrana. Ante este panorama, pues, «en el que se combinan alusiones mitológicas y literarias, temas históricos y novelescos, romances y canciones de tipo tradicional, la crítica se inclina por una poligénesis en el tratamiento que de la serrana llevan a cabo Vélez de Guevara, Lope de Vega y otros dramaturgos» (Gutiérrez Carbajo, 1996: 775). Efectivamente, así ocurre en el caso del autor ecijano: Vélez muestra en *La montañesa de Asturias* una mujer que vive en el monte y que queda preñada de un joven que a sus tierras ha llegado en busca de descanso, pero no será en ese primer encuentro cuando se produzca la culminación del amor entre ambos, sino tiempo después; será entonces cuando Pelaya sienta que su honor ha sido ultrajado y decida matarlo. Sus orígenes se remontarían al *homo sylvaticus* de las alegorías medievales, recordemos: «aquel que se dejaba arrastrar por sus pasiones».

Este es el nudo central de la historia, pero antes de continuar quizá resulte conveniente hacer un breve resumen argumental:

En la primera escena, Ramiro, desencadenante de la furia de Pelaya, y Blanca, enamorada de él, mantienen una conversación. Poco después, Ramiro aparece en el campo acompañado de Ortún y Suero. El plácido entorno contribuye a que este sea vencido por el sueño y el gracioso, al ruido de las voces «¡Guarda el oso, guarda el oso!» (v. 660 y 676), se refugie en lo alto de un árbol. Pelaya entonces irrumpe en

escena vociferando al ver dentro de sus pertenencias personas ajenas. Sin embargo, mientras zarandea a Suero para que baje del árbol, queda prendida («enquillotrada» como dirá ella en más de una ocasión) de Ramiro, al que despierta de forma abrupta, lo cual no es óbice para que surja el flechazo entre ambos. Mientras esto ocurre, los personajes nobles de la comedia, el conde Garci Fernández y el Rey Ordoño, se reúnen para tratar diversos asuntos, pero viendo que a ningún acuerdo llegan, Manrique de Lara interviene para concertar las bodas de Blanca, la hija del Rey de León, y Sancha, la hermana del conde.

Seguidamente, volvemos de nuevo al campo, donde Toribio, el hermano de Pelaya, le cuenta a la montañesa que ha encontrado en Mengo un marido perfecto para ella. Durante una conversación entre este y Pelaya se aproximan a su encuentro Ramiro, Ortún y Suero; es entonces cuando se produce la entrega amorosa entre la montañesa y el noble. Poco después, Toribio ve que en su casa ha entrado un extraño y, sin que le dé tiempo a tomar venganza, «*Sale Pelaya, con un cuchillo de monte desnudo*» (acotación X) para matar a Ramiro, pero viendo que este ha escapado, decide asesinar a su hermano.

Momentos más tarde, Pelaya escucha ruido de gente en los alrededores y pretende comprobar si es Ramiro quien vuelve. Él es y a él se lanza, pues «Antes que fine, la causa / de mis males matar cuido» (vv. 2763-2764). No obstante, su séquito la detiene y Ramiro, viéndola en situación de indefensión, pide que «¡Nadie la ofenda! ¡Dejadla!» (vv. 2769). Pero ella a Ordoño suplica «Dame la muerte, que quiero / morir por no ver la causa / de mi desdicha ante mí» (vv. 2800-2803), pues previamente ha contemplado la palabra de matrimonio que Ramiro ha dado a Sancha. Finalmente, el Rey de León restaura el honor de la montañesa concediendo un título de capitánía a su hermano y trasladándola a ella al convento San Pelayo.

A partir de aquí y dando por hecho que por todos es conocida la trama de *La serrana de la Vera*, podemos explicar que las concomitancias entre ambas obras son varias. Podríamos establecer incluso

un listado, que iría encabezado por el tema de la villanía, al que se le uniría el tópico de la mujer transgresora y el de menosprecio de Corte y alabanza de Aldea. Peale añade algunos rasgos más; de hecho, en su edición a *La montañesa de Asturias* dedica un extenso párrafo a comentar dichas similitudes:

Las relaciones externas entre *La Serrana de la Vera* y *La montañesa de Asturias* son obvias. En primer lugar está el paralelismo de los títulos, que sugieren que se trata de tipos de corte folclórico o tradicional –una serrana y una montañesa–, cuyas historias se desenvuelven en locales rústicos –la Vera de Plasencia y Asturias– que para la mentalidad colectiva del público evocaban una multiplicidad de imágenes y connotaciones estereotípicas. Ambas obras desarrollan un motivo arraigado en la tradición poética del romancero (*La Serrana*) y de la pastorela (*La montañesa*). Trátase de la historia de montarazas –la serrana Gila y la montañesa Pelaya– de extraordinarias dotes personales, quienes bajo promesa de matrimonio son deshonradas por un cortesano– en *La Serrana* es un capitán, don Lucas de Carvajal, en *La montañesa*, el príncipe de León. Para vengar su ultraje Gila y Pelaya matan a todos los hombres que encuentran, pero no hacen daño alguno a mujeres. Las dos comparten las mismas características físicas y el mismo atuendo masculino, y no obstante que la solución final del conflicto sea muy diferente, los rasgos principales y los matices sutiles de la caracterización de Gila y Pelaya coinciden en muchos sentidos, ejemplificando la gama de cualidades esenciales del tipo de la mujer vestida de hombre. (Peale, 2010: 40-41)

A ese respecto, cabe precisar que «existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que, bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad. (...), siempre de peligro en peligro, defendidas por la noble arma de

su espada y su astucia» (Bravo Villasante, 1998: 15). Por su parte, González Terriza dirá que «la Serrana es una transgresora, y en buena medida una transexual o travesti: viste como un hombre, se gana la vida como un cazador, lleva la iniciativa y, con su fuerza física superior, domina sexualmente a sus víctimas» (González Terriza, 2007: 14). Es decir, ese aspecto tan varonil que toman al cambiar de vestido les sirve para transgredir la norma; son mujeres que nada temen y, por ello, no quieren verse sometidas al dictamen de su padre o de su hermano. Su furia se proyecta siempre sobre las figuras masculinas que las rodean, pues para ellas representan las normas sociales de las que huyen revelándose así como hembras selváticas. Desprecian a los hombres como símbolo de opresión y no cometen daño alguno a mujeres; defienden su sexo porque tienen conciencia de pertenecer a un grupo y quizá por ello sientan apetito sexual hacia las féminas: en la Serrana, por ejemplo, se atisba cierto lesbianismo cuando se dirige a la Reina Isabel la Católica.

Ahora bien, expuestos ya los rasgos comunes entre una y otra obra, conviene detenernos en la distancia que las separa. En primer lugar, *La montañesa de Asturias* se diferencia de *La Serrana* en que, en esta, «la honra mancillada es el motor que impulsa a la serrana a marcharse al monte y dar muerte no sólo al que la deshonoró sino a cuantos hombres encuentra en su camino» (Gutiérrez Carbajo, 1996: 776); sin embargo, en *La montañesa de Asturias*, cuando Pelaya hace su primera intervención, ya se encuentra viviendo en la sierra, alejada de toda civilización y, aunque también tomará venganza de todo hombre cuanto vea (asesta incluso una cuchillada a su hermano), su final es bien distinto al de Gila en *La Serrana*.

Gila muere asaeteada y así es como finaliza la tragedia; en cambio, Pelaya, a pesar de que pide para ella la muerte (le suplica a Ordoño «Dame la muerte, que quiero / morir por no ver la causa / de mi



desdicha ante mí», en los vv. 2800-2803), ve restaurado finalmente su honor. Como vemos, Vélez hace uso del mismo motivo para construir sus obras y, sin embargo, concede desenlaces distintos a cada una. En *La Serrana* opta por un final más estremecedor, impactante a los ojos del público, mientras que en *La montañesa* no contraviene la norma impuesta por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* y se ajusta al patrón del *happy ending*, si bien es cierto que la clausura en un convento no supone el mejor de los finales posibles, pues se trata de la privatización de libertad de la que en todo momento ha gozado su protagonista en el campo.

Nos encontramos ante dos mujeres fuertes, corpulentas, de belleza extrema y con una personalidad arrolladora, que no cumplen con los cánones de su rol y que, sin embargo, no pueden servir de ejemplo o prototipo para la sociedad de su época por el gran escándalo que ello hubiera ocasionado. Empero, como señala Bolaños: «no podemos negarle a Vélez la presentación de ciertos personajes femeninos que, aun encorsetados en valores predeterminados por la costumbre de la época, quieren respirar aire fresco y configurarse con otras exigencias, con otras normas: desean ocupar otros espacios sociales o, al menos, lo intentan» (Bolaños, 2001: 41). Y, añade: «pero a la resolución final de estas obras les falta arrojo, teme el autor ser rechazado por el público» (2001: 41). Tal vez esta opinión pueda debatirse, pues, para otros, *La Serrana de la Vera* sí posee ese arrojo, esa fuerza, que hace que el autor escriba con su pluma la condena y el aniquilamiento de Gila a pesar de que, con ello, esté inclinando la balanza hacia el lado de los poderosos (concede la razón a quienes piensan que una mujer como ella no puede seguir con vida después de haber cometido tantos crímenes), pero recordemos que Vélez no podría haberse situado en otro bando, ya que pasó gran parte de su vida al servicio de los nobles.

Por su parte, para Crivellari no debe sorprender:

Que el ecijano elija para su pieza un final trágico, en el que no se le ofrece a Gila ninguna posibilidad de arrepentimiento o salvación. En este caso el dramaturgo se aparta de la norma teatral del tiempo (...), condenando severamente a la serrana y presentando su cuerpo destrozado en el escenario, como para alejarse de su propio personaje. Vélez, en la estructuración de la figura de Gila, opta por una solución difícil y seguramente no usual, elaborando el modelo tradicional de origen romanceril de manera innovadora: en este sentido, en nuestro dramaturgo también se puede vislumbrar un componente de desviación con respecto a la convención. (...) Vélez construye un personaje complejo y apasionante que aún hoy nos sorprende por su modernidad. (Crivellari, 2005: 25-26)

En *La Montañesa de Asturias*, aun no habiendo un desenlace tan cruento, el público que asistiese a la obra contemplaría ante sus ojos unos hechos de los que difícilmente quedaría inmune.

En las lecturas que del mito se han realizando en los últimos años, se ha hecho hincapié en la enorme transgresión que existe en las protagonistas, pues, sin importarles los cánones patriarcales y las habladurías vecinales, deciden arrojarse al monte para vivir en libertad y vengarse de los hombres. Por ello, no estoy del todo de acuerdo con Delpech cuando afirma (tal vez por lo temprano de su estudio) que:

No se da, en Lope ni en Vélez, una verdadera excursión fuera de los límites de la ideología neo-feudal. Los valores que defienden las serranas, incluso en su período de disidencia, no son realmente feministas ni revolucionarios: luchan más como individuos heroicos que como representantes de un sexo o de un grupo social oprimido. Como las protagonistas de las epopeyas italianas, se refieren a un ideal caballeresco varonil reanimado por la inyección de reminiscencias greco-latinas. (...) Las serranas se identifican como hombres, interiorizan los ideales falocráticos, lo que las conduce a toda una serie de inversiones y alienaciones. (Delpech, 1978: 34)

Me inclino más a pensar como González Terriza cuando apunta que «dado que la represión de la iniciativa sexual siempre ha sido mayor en las mujeres, la Serrana de la Vera transgrede con especial virulencia el comportamiento socialmente admisible, convirtiéndose así de facto en una *fiera*, una mujer animalizada o asalvajada que obedece a sus instintos depredadores» (González Terriza, 2007: 14). Por ello, sí podemos hablar de un tipo que no se somete a la voluntad de los hombres y que defiende vivir libre.

Retomando las palabras de Peale, ese sutil apunte acerca de que la solución final del conflicto es muy diferente tanto en una como en otra obra hace que nos planteemos si en tal hecho radica el éxito (bien distinto) que en la época tuvo cada una y la difusión (mayor en un caso que en otro) que hoy día se realiza de ambos textos.

En lo referente a sus representaciones, de *La Serrana de la Vera* sabemos que, con seguridad, «el martes 7 de octubre (de 1614) por la tarde, en Alba de Tormes, la compañía de Juan de Morales Medrano representó la comedia». En 1618, la misma compañía de nuevo la «representó en el Corpus de Sevilla» y, cinco años más tarde, en 1623, consta el pago al autor Juan de Morales «por seis representaciones particulares que hizo ante Su Majestad, tituladas *Querer por sólo querer*, *El lazarillo de Tormes*, *El alcalde de Coria*, *La mentirosa verdad*, *La serrana de la Vera*, que fue representada el 14 de junio, y *A la villa voy y de la villa vengo*».

Por su parte, respecto *La montañesa de Asturias*, según los datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (2008), tenemos constancia de:

Una obligación, fechada en Toledo el 31 de octubre (de 1614), por la que Miguel Ruiz, vecino de Madrid y estante en Toledo, en virtud de un poder que tenía Pedro de Valdés, autor de comedias de los nombrados por Su Majestad y residente en la Corte, se comprometía

con Diego de Soto (...) y Diego de Balbuena, vecino de Toledo, a que Valdés iría a Toledo con su compañía para representar en la casa de las comedias a partir del 15 de enero del año siguiente (...) representaría las comedias nuevas *Don Pedro Miago* –atribuida por San Román a Luis Vélez–, *Las montañesas de Asturias* –o *La montañesa famosa* o *La amistad pagada*, de Lope de Vega, según conjetura San Román (...) (entre otras) por lo que Valdés cobraría 500 rs.

Hoy en día, quien ha suscitado el interés de los directores de escena ha sido *La Serrana de la Vera* y no *La montañesa de Asturias*, aunque este dato no debe de extrañarnos, pues, concretamente Vélez es un autor poco representado en nuestras tablas.

*La serrana de la Vera* se representó en el Teatro Español de Madrid en 1932 por Margarita Xirgu y, más recientemente, ha sido llevada a los escenarios en la temporada de 2001, en concreto el 14 de junio, como manda la tradición, en la Plaza de las Veletas de Cáceres, dentro de su Festival de Teatro Clásico, por la Compañía Dramática de Extremadura, dirigida por Antonio Corencia. Tres años después, el 26 de marzo de 2004, quien la subió a las tablas fue la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con versión de Luis Landero y dirección de María Ruiz.

Es evidente que ambas obras, tanto para Peale como para muchos críticos «pueden leerse como una radiografía de los valores que en la segunda década de los 600 impulsaban el teatro comercial: protagonistas femeninas que lindan en la transgresión; tensiones, a veces expresadas en explícitos términos sexuales, entre Corte y Campo, con escenas pintorescas en ambos ámbitos; casos de honor; personajes cómicos cuya bufonería ensancha la gama de posibilidades cómicas; nuevas combinaciones de expresión lírica, con elementos culteranos y villanescos» (Peale, 2010: 44). Por ello, tal vez sea un buen momento para revisar este mito clásico tanto sobre el papel como sobre los escenarios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2002): «Ayer y hoy: una hipotética puesta en escena de *La Serrana de la Vera*», en Francisco Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (ed.), *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha (89-115).
- BONILLA, Adolfo (1917): «Reseña a la edición de *La Serrana de la Vera*, de R. Menéndez Pidal, 1916», *Revista Hispano-Americana*, 3, pp. 178-185.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1988): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro.
- CRIVELLARI, Daniele (2005): «*La Serrana de la Vera* de Luis Vélez De Guevara: entre convención y desviación», *Acotaciones, revista de investigación teatral*, 14, pp. 37-62.
- DELPECH, François (1978): «La leyenda de la serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (23-38).
- FERRER VALLS, Teresa (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.
- GONZÁLEZ TERRIZA, Alejandro A. (2007): «La Serrana de la Vera: constantes y variaciones de un personaje legendario», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), en [[http:// www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/gonzalez.htm](http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/gonzalez.htm)] (Consultado: 06/12/2015).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1996): «La pervivencia del mito de *La Serrana de la Vera*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (771-785).
- HUERTA CALVO, Javier (2003): *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, I, Madrid, Gredos.

- MORREALE, Margherita (1983): «Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara», en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, x, Ámsterdam, John Bejamins Publishing Company.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001): *La Serrana de la Vera*, ed. P. Bolaños, Madrid, Castalia.
- , (2010): *La montañesa de Asturias*, ed. W.R. Manson y G. Peale, estudio introd. de P. Bolaños Donoso, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.

# REINAS ASESINAS EN LA ESCENA DEL SIGLO DE ORO

AMÉLIE DJONDO

adjondo@hotmail.fr

*Université Paris Ouest Nanterre*

ENTRE todas las damas del teatro, es evidente que el estatuto real trae una legitimidad a la mujer que suele actuar junto al rey como mano final y providencial que castiga a los culpables del desorden del mundo. Pero en la mayoría de las obras de teatro del siglo XVII, la reina se resuelve a un papel representativo, simbólico y contemplativo. En una sociedad rígida y fuertemente vinculada al modelo patriarcal, la rebeldía en contra de esta categorización es el único medio que permite a la mujer imponerse ante el sexo fuerte. En efecto, la mujer violenta y criminal desempeña un papel espectacular y notado, ya que hace muestra de un poder totalmente fuera de las normas. Así, toma el control sobre lo masculino y reactualiza los símbolos del imaginario colectivo de la famosa *mujer varonil*<sup>1</sup> o de la amazona, para convertirse en una

---

1. Esta expresión contemporánea permite calificar en el teatro a la mujer que transgrede los códigos de la sociedad: «By *mujer varonil* is meant here the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries. She can take the form of the *mujer esquiva* who shuns love and marriage, the learned woman, the career woman, the female bandit, the female leader and warrior, the usurper of man's social role, the woman who wears masculine dress or the one who indulges in masculine pursuits». (McKendrick, 1974: IX)



*virago horrens*, especie de mujer «asesina» a sangre fría<sup>2</sup>. Combinar lo violento con lo femenino en la reina violenta es la receta de cierto éxito en los escenarios, y los grandes dramaturgos se inspiran frecuentemente en figuras mitológicas y legendarias muy aferradas a una tradición literaria profusa. Singularizan estos arquetipos de mujeres excepcionales y *extraordinarias* según la definición primera del término, que se salen de las normas y de las reglas y exploran la capacidad de las mujeres para ser violentas en una lógica de comparación con los hombres.

En los dos dramas que nos interesan, Pedro Calderón propone una reelaboración toda personal de la figura de Semíramis, gran reina de Asiria, famosa manipuladora e instigadora de crímenes indirectos en una tragedia díplica, *La hija del aire*<sup>3</sup>, escrita seguramente entre 1635 y 1650.

En *La hija del aire*, Calderón hace de Semíramis un personaje sumamente ambiguo, dudoso, que desestabiliza, contando en la primera parte de la obra el ascenso al poder de esta joven gracias a Menón, su primer marido y favorito del rey Nino, que ella lleva al suicidio para después asesinar a su segundo marido, el propio rey Nino. La segunda parte gira en torno a la demostración del poder por la nueva reina, que sueña con una relación incestuosa con su propio hijo Ninias antes de ser asesinada públicamente por su pueblo.

---

2. La expresión *virago meretrix*, combina, por una parte, la palabra *vir* en latín, que remite al hombre y que da la raíz del adjetivo *viril* en francés y *varonil* en español, y por otra parte, el adjetivo *meretrix*, que se refiere a las prostitutas. Es obvio que se estableció un juego de palabras entre *virgo* y *virago*, y esta frontera porosa entre los términos sirve para calificar a famosas reinas, heroínas del imaginario colectivo como Juana de Arco, Isabel de Inglaterra o Cristina de Suecia. Propongo la nueva expresión de *virago horrens* para determinar a las reinas asesinas que elaboran una idea del crimen y que dan un vuelco en un mundo violento.

3. Se citará por la edición de Cátedra de Francisco Ruiz Ramón (2009).



Diferente pero igualmente *extraordinaria*, Rojas Zorrilla, por su parte, se centra en Rosimunda, vengativa y agresiva princesa germánica del siglo vii, en *Morir pensando matar*<sup>4</sup>, típica tragedia de venganza de 1642. En esta obra, la princesa gépida está casada contra su voluntad con el rey lombardo Alboíno, tras la derrota de su padre Floribundo, descabezado. Ante un marido brutal y violento que pone en escena un banquete de victoria en el que le da de beber en el cráneo del difunto Floribundo, Rosimunda promete una venganza tremenda y plantea un proceso de venganza muy astuto y en colaboración con el duque de Verona, Leoncio, enamorado crédulo e ingenuo hasta cumplir el asesinato. Al final de la obra, forzada por el pueblo que le pide cuentas, la reina prepara un segundo asesinato, esa vez el de su amante Leoncio, pero ella se suicida sin desearlo, como se indica en el título.

Tras una afrenta personal, tan comprensible al principio, y que tiene la aprobación de la mayoría de los personajes, ante la humillación de la figura paterna, Rosimunda pone en marcha un mecanismo propio de una violencia criminal. De allí que la idea de matar surge y se instala en la mente como una verdadera obsesión que no puede acabar sino por su paso a la acción. Se impone entonces un proceso de premeditación y de organización de la supresión del hombre que imagina la princesa gracias a un esbirro ingenuo, débil, hipnotizado por su belleza y por tanto maleable a su gusto:

Este ha de ser, imagino  
De mi venganza instrumento,  
Si como de enamorado, [...]  
Y con fingidas caricias  
Animarle a lo que emprendo.  
(vv. 777-778 y vv. 804-805)

---

4. Se empleará la edición de Espasa-Calpe, a cargo de Raymond McCurdy (1961).

Se evidencia unas técnicas muy propias de la mujer, que entra en un juego de desdoblamiento de personalidad que parece muy fácil, usando sus cualidades físicas, sus galas, su mirada, su cuerpo, para seducir y mejor «atrapar» al hombre. Así, presentarle su empresa homicida se hace muy natural, como una especie de contrato, un verdadero negocio que maneja perfectamente. Acosa a Leoncio para que cumpla su deseo y desarrolla un chantaje bien rodado, subvirtiendo las relaciones tradicionales de la dama y del galán. Hasta le murmulla la manera de ejecutar al rey, una de las más radicales y brutales: «Para negociar mi mano / Es cortar su infame cuello» (vv. 861-862).

En el caso de Semíramis, no se puede hablar de premeditación de los crímenes, puesto que las muertes no se cumplen en la escena, sino que son contadas por los personajes sin que haya un establecimiento irrefutable de las pruebas de su culpabilidad. Se modela un ambiente tenso, misterioso e incluso malsano que hace planear en toda la obra la responsabilidad de la reina en el suicidio de su primer marido y el asesinato no resuelto del segundo. El personaje, no tan transparente como Rosimunda, que daba a conocer a los espectadores sus planes a través de apartes virulentos y apasionados<sup>5</sup>, juega con la ambigüedad y confunde con gusto las fronteras entre verosimilitud y verdad.

Los sombríos deseos de la reina son, sin embargo, expuestos al público desde el principio y Semíramis no se alejará para nada de su búsqueda obsesiva del poder. Su implicación en el suicidio sospechoso de Menón y después en el asesinato del rey Nino está en adecuación con su proyecto y no se puede imaginar a otra culpable que a ella. Incluso susurra que «vendría a darle la muerte yo» (Primera parte, v.

---

5. He aquí algunos ejemplos: «Así mi venganza trazo» (v. 934), «Así morirá Alboíno» (v. 936), «Mujer soy que está ofendida» (v. 938), «¡Muera el rey!» (v. 940), «¡Yo estoy loca!» (v. 942) y «¡Denme los cielos venganza!» (v. 944)

141), confesando en filigrana su responsabilidad en la muerte del rey. Los hombres para ella no son sino obstáculos que se convierten en instrumentos esenciales para saciar su afán de poder. Si al principio necesita la colaboración del hombre, su desaparición repentina refuerza y amplía su campo de libertad. Además, los oráculos anuncian desde el principio de la obra el potencial violento que marca al personaje con estigmas de una violencia intrínseca e irreversible<sup>6</sup>:

y que por mí habría,  
tragedias, muertes, insultos,  
ira, llanto y confusión.

(Primera parte, vv. 135-138)

La duda en cuanto a su relación con la violencia se instala realmente en cuanto a la enucleación de la que sufre Menón y de la repetición por parte de los otros personajes de su implicación en esa práctica bárbara<sup>7</sup>. Incluso ella alude a su capacidad de cometer tal agresión física: «Con valiente brío / Sabré quebrarte los ojos» (Primera parte, vv. 722-

---

6. En cuanto a la noción de predeterminación de la violencia en el personaje de Semíramis, Ysla Campbell analiza los signos que estructuran la obra, precipitando la caída de la reina. Remite a sus orígenes bien conocidos y a la imagen metafórica de la rueda de la fortuna que dirige los destinos de los personajes: «Calderón construye, pues, una tragedia en la que los personajes deberán enfrentar al destino mediante la libertad radicada en el uso de la recta razón para vencer las pasiones». La concepción misma de la reina se hizo sobre una relación forzada puesto que resulta de la violación de su madre que murió al parir. Desde sus primeros momentos de vida, ya es culpable de haber matado a su madre y tendrá que evitar que los estigmas de la violencia contaminen su vida». (Campbell, 2014: 85).

7. Por su parte, Françoise Gilbert propone relativizar y matizar la imagen de una mujer predispuesta a cometer cualquier crimen para acceder a sus deseos. Considera a Semíramis como una heroína en la pura línea de las tragedias griegas, o sea, que tiene que vencer las fuerzas contradictorias que la caracterizan. El conflicto

723), a lo que responde el propio Menón, horrorizado por un futuro potencialmente mortal: «Reina, tú misma des muerte, / y en olvido le sepultes» (Primera parte, vv. 3296-3297). Estos versos premonitorios que cierran la primera parte de la obra parecen concluir con la relación estrecha entre Semíramis y el mundo violento que la rodea aunque no se represente concretamente a la reina matando ni a los hombres muriendo. Pero, desde nuestro punto de vista, su fuerza destructiva y su ascendiente sobre los hombres la convierten como Rosimunda en instigadora consciente de los crímenes cometidos, que mueve deliberadamente los hilos de muertes personalmente necesarias, que actúa en suma como «asesina en potencia».

El gusto por las armas blancas, directas y masculinas, como el puñal que utilizará Leoncio bajo los ojos de Rosimunda en una lucha entre los dos hombres, es una muestra de la perversidad de la mujer que ve en esta arma una manera de hacer sufrir y de derramar sangre. Ella misma se dirige al aposento del rey para averiguar que está dormido y prepara con mucho cuidado la espada que sirve para el crimen en un deseo de acompañar el homicidio y de aportar un toque personal, como se nota en las acotaciones siguientes: «Rosimunda enreda la espada con los talabartes [...] / Deja la espada atada. / Dale la daga que traía en la manga» (pp. 81-82)<sup>8</sup>.

---

interno y divino que preocupa a la reina forja su verdadera trayectoria trágica de la que no puede escapar (Gilbert, 2014: 251-266).

8. La idea de colaboración y de complicidad ha sido sugerida por Odile Cisneros en un artículo sobre las mujeres asesinas en Rojas Zorrilla en el que subraya la ayuda material e instrumental para ejecutar el crimen, lo que muestra que la mujer no consigue independizarse por completo a la hora de matar. Sin embargo, el hecho de que Rosimunda envenene a Leoncio muestra que consiguió destacarse del auxilio masculino. En este sentido, la trayectoria de esta criminal es interesante, puesto que el gusto por la sangre la anima a superar sus instintos femeninos de miedo y a pasar a la acción sola (Cisneros, 2004).

Después del asesinato espectacular, violento y sanguinario del rey Alboíno, Rosimunda cae en una espiral vengativa, llevada por un contagio de la violencia, un engranaje irreversible de lo violento y de la muerte en general<sup>9</sup>. Así, después de su casamiento con Leoncio, le surge la idea de suprimir al excómplice, y en una última maniobra, típicamente femenina<sup>10</sup>, le ofrece un vaso de agua en el que ha puesto

---

9. El término de *contagio* es subrayado por el crítico Arellano Ignacio, que trata de la obsesión de los dramaturgos por los abismos de la violencia y sus mecanismos, ofreciendo al público un mundo sombrío en el que los hombres están perdidos en un ciclo violento sin fin: «Más bien sucede que la violencia es innata al individuo y a la misma sociedad humana, y se manifiesta en todos los lugares y circunstancias. La máquina funciona sin parar: lo que hace Calderón de modo magistral es explorar ese funcionamiento, cuestionar sus legitimaciones o falsificaciones, examinar las adaptaciones del ritual de sacrificio cuyas debilidades se evidencian en la ambigüedad del código del honor, desvelar las múltiples caras de las víctimas y los verdugos, con personajes que a veces simultanean ambos papeles [...] ofrecer, en suma, un cuadro lúcido, sin disimulos o paliativos, de lo que viene siendo, desde el principio de la historia, una carga insostenible que el hombre tiende a ocultar o dignificar: esa violencia que en el escenario calderoniano sobrecoge y aterra, provocando, quizá, una reflexión en el espectador sobre este fenómeno cuya necesaria superación parece llena de obstáculos para la especie» (Arellano, 2009: 46-47).

10. El recurso al veneno remonta a la mujer original, Eva, primera en intoxicar el mundo gracias al veneno, marcando una larga tradición de envenenadoras entre las cuales se destacan reinas o políticas que utilizan esta forma de crimen disimulado, menos sangriento, cuyo modo de administración es más práctico, un resultado de la «astucia viperina» en términos de Franck Collard (2007), un natural hipócrita y malvado de lo femenino. Me parece adecuado este comentario de Nathalie Peyrebonne que nota la predisposición de los autores a representar a los envenenadores según un sistema bien arreglado: «en el teatro por ejemplo, la presencia marcada del veneno, y del envenenador o de la envenenadora podría ser analizada de la misma manera: es el decoro social al revés que nos está presentado. Con el veneno, es el débil que asesina, es el cobarde o el hipócrita que domina el escenario, es la víctima pasiva que toma aires heroicos» (Peyrebonne, 2011: 56. La traducción del francés es mía).

veneno, pero, frente a las dudas de su marido, se ve obligada a beberlo, y se da cuenta del envenenamiento simultáneo.

El protagonismo de Semíramis en los crímenes no es tan directo y evidente: se trata más bien de instalar unas relaciones basadas en lo perverso y lo implícito que cobran valores sin embargo muy violentos. La violencia en ese caso no estriba en unas formas de matar sanguinarias, sino en las evocaciones que hunden a los demás personajes en la imprecisión total. Las atrocidades sobreentendidas, como la mutilación de Menón, contribuyen a la imagen de una mujer peligrosa que los demás tienen que vigilar para evitar que cometa actos terribles. En este proceso, Semíramis refuta cada una de las acusaciones, defendiéndose sobre todo del crimen de su segundo marido, Nino, que fue envenenado. El recurso al veneno, como se ha explicado, típico de lo femenino y sinónimo de control, la implicaría aún más directamente que el suicidio de Menón. En este caso, el homicidio no se representa sino que se insinúa y contamina todos los discursos que jalonan el resto de la obra. La «no ejecución» en escena o la ausencia de representación del crimen deja el paso al imaginario del público y rodea a la reina de un misterio sofocante.

Nuestras dos reinas remiten a un control particular de la mujer sobre lo masculino usando al hombre como juguete para satisfacer sus deseos personales. En este sentido, Rosimunda hace pensar en la imagen bestial de la mantis religiosa, que mata al amante después del acto sexual, deshaciéndose de su amante y cómplice. En cuanto a Semíramis, la supresión indirecta de sus amantes –enucleación, suicidio y envenenamiento– también le permite saciar su afán de poder. Incluso podríamos imaginar que su propio hijo Ninias, con el que mantiene una relación sospechosa, casi incestuosa, sea eliminado después del acto sexual con él. No tendrá el tiempo de poner en ejecución un último plan, sumisa a su juicio y ejecución final.

A través de los asesinatos expuestos, las reinas experimentan el concepto del placer, del gozo del acto violento que remite a dos vertientes de la escopofilia<sup>11</sup>. Rosimunda asiste al homicidio de su marido por la mano de otra persona pero *goza* realmente de la visión del cuerpo ensangrentando y siente un placer personal. La fuente del placer de Rosimunda no es de orden sexual, sino psicológico, que remonta a la humillación de su marido, lo que la impulsa a encontrar una especie de goce en su venganza.

El caso de Semíramis es diferente: se refiere más en la «libido del ego», o sea, que encuentra un placer en el sufrimiento del prójimo cuando se realizan sus proyectos, que no podrían avanzar sin las dos muertes. Es el deseo narcisista y egocéntrico que provoca una atención excesiva sobre la reina gracias a las numerosas dudas como criminal. Estos recursos basados en una proyección exclusiva sobre la reina engendran graves tensiones entre los personajes, y para el bien común tiene que ser sacrificada en un último acto igualmente violento pero legítimo, aceptado y absolutamente necesario<sup>12</sup>.

---

11. María Cristina Quintero (2014: 438) analiza el cuerpo femenino y su puesta en escena, subrayando la dimensión exhibicionista de las mujeres, y más precisamente la noción de un placer visual procurado por la *mujer-objeto*. Aquí se trata más bien del gozo procurado por el hombre instrumentalizado por la mujer y de su proyección como experiencia visual de dominación femenina. Habla entonces de «instinto escopofílico», un placer de mirar para el propio personaje en oposición con la llamada «libido del ego», según la expresión psicoanalítica de Laura Mulvey (1975) para calificar el reconocimiento narcisista del personaje por el espectador y también por el público.

12. Culpabilidad y condena son los motivos analizados por la profesora Teresa Julio en las comedias violentas de Rojas Zorrilla. En el teatro en general, se impone una culpabilidad irrevocable sobre las mujeres, marcadas por el estatuto de verdugo-mujer, que se revelan incapaces de recibir algún perdón y son siempre juzgadas más severamente que los hombres (Julio 2013: 129-143).



De culpables a víctimas, las dos reinas asumen el papel del chivo expiatorio<sup>13</sup> para salvar la sociedad del mal, afirmando una violencia típicamente femenina, determinada, peligrosa y monstruosa vinculada por las creencias populares. La criminal cristaliza los temores y angustias del imaginario colectivo que ve en la mujer asesina la transgresión horrible de la imagen de la madre a la vez capaz de dar a luz y de matar<sup>14</sup>. Por lo tanto, Rosimunda muere envenenada por su culpa pero la equivocación viene a confirmar el deseo de los otros personajes de evitar un nuevo caos del reino. En cuanto a Semíramis, la respuesta del pueblo no puede sino terminar con un castigo sangriento, ritualizado y puesto en escena para cobrar más peso en oposición a los crímenes contados de la obra: «Cayendo Semíramis, sangriento el rostro, y flechas en el cuerpo» (p. 318).

Si no hay el menor remordimiento ni algunas excusas, las reinas asumen perfectamente el papel de criminal y aceptan al morir la marca de «asesina» a su destino. Por una parte, Rosimunda reivindica a todos su rol en la muerte de su marido y se ríe de su éxito:

---

13. Sobre el mecanismo del chivo expiatorio y su impacto en las sociedades primitivas pero también en las civilizaciones modernas analizado por el antropólogo y filósofo francés, véase Girard, 1982.

14. Elizabeth Lagresa recuerda el hermafroditismo del personaje de la *mujer varonil* como «prodigio de la naturaleza que conlleva la mezcla entre lo femenino y masculino». Lo monstruoso de la mujer transgresora se forjaría sobre paradojas, ambigüedades y contracciones profundas, en ruptura con lo normal o natural, aquí el crimen femenino: «Esta contradicción entre inestabilidad e inmutabilidad, libertad y represión, desorden y orden, entre otras paradojas que definen a la sociedad y al teatro del Siglo de Oro, tiene su paralelo en la mujer varonil, en la cual se aúnan masculinidad y feminidad, crueldad y ternura, agresión y pasividad, fuerza y belleza, contradicción y consistencia, y por lo tanto también las características de lo monstruoso». (Lagresa, 2011: 105 y 108)



Con razón muero, Albisinda  
Nadie como yo se vengue,  
Y más de una ofensa hecha  
Por un marido imprudente.

(vv. 2558-2561)

Por otra parte, Semíramis, confiesa su implicación en las diversas muertes masculinas, dirigiéndose a los fantasmas de las víctimas que le aparecen cuando está agonizando:

Dejadme, no me aflijáis:  
Vengados estáis, pues muero,  
Pedazos del corazón  
Arrancándome del pecho.

(Segunda parte, vv. 3280-3283)

Para concluir, es una pena que no exista en la lengua castellana<sup>15</sup> un término para calificar un uxoricidio al femenino así como no se utiliza el concepto de la «asesina», pues es evidente que el interés en el teatro áureo por el asesino al femenino no responde únicamente a una estética de la violencia sino más bien a un cuestionamiento de las particularidades del crimen sexuado. Cuando violencia y crimen se conjugan al femenino, intrigan y plasman un «tabú social»<sup>16</sup>, raro, desconocido y

---

15. Tampoco existe un sustantivo femenino en las otras lenguas románicas como el francés, el italiano o el portugués, lo que podría conducir a un estudio lingüístico más pormenorizado y seguramente muy apasionante de la ausencia gramatical a la hora de reconocer a la mujer al mismo nivel que al hombre en el dominio del crimen.

16. La idea de las «asesinas» como un tabú de la sociedad ha sido estudiada por el historiador francés Christophe Regina (2011), que analiza el fenómeno de la violencia por parte de las mujeres en la Francia del Antiguo Régimen, pero que se puede extender a Europa. Si el imaginario colectivo universal es invadido por figuras femeninas violentas, ya sean amazonas, viragos o brujas, lo violento al femenino

sombrío que si no se justifica ni se acepta, apasiona, molesta y por tanto existe. Las reinas actúan como las eminencias grises de los planes maquiavélicos que utilizan armas invisibles en los hombres que saben manipular para conseguir su meta. La finalidad es siempre la misma con un castigo público, mortal y ejemplar como para erradicar de la escena y por consiguiente de la sociedad lo *a-normal* de lo *extraordinario*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio (2009): «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, pp. 15-50.
- CAMPBELL, Ysla (2014): «La violencia trágica en *La hija del aire*», en Manfred Tietz y Gero Anrnscheidt (ed.), *La violencia en el teatro de Calderón*, Vigo, Academia del Hispanismo, (83-92).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2009): *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra.
- CISNEROS, Odile (2004): «De viragos a mujeres que matan: feminismo en los dramas femeninos de Rojas Zorrilla», en [[http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso\\_abierto/2004/Odile\\_Cisneros.htm](http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso_abierto/2004/Odile_Cisneros.htm)] (Consultado: 07/II/2015).
- COLLARD, Franck (2007): *Pouvoir et poison: histoire d'un crime politique de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Editios du Seuil.
- GILBERT, Françoise (2014): «La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis», en Manfred Tietz y Gero Anrnscheidt (ed.), *La violencia en el teatro de Calderón*, Vigo, Academia del Hispanismo, (251-266).

---

continúa disturbando y contribuye a la confusión, aunque no se trata de una excepcionalidad ni tampoco algo común, sino de un tema digno de interés, que fascina.

- GIRARD, René (1982): *La violence et le sacré*, Editions Pluriel, Paris.
- JULIO, Teresa (2013): «Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla», en Ignacio Arellano (ed.), *Violencias en escena y escenas de violencia*, New York, IDEA, (129-143).
- LAGRESA, Elizabeth (2011): «Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega», *eHumanista*, 17, pp. 99-133.
- MCKENDRICK, Meelvena (1974): *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the «mujer varonil»*, London, Cambridge University Press.
- MULVEY, Laura (1975): «Placer visual y cine narrativo», *Screen*, 16, 3, pp. 6-18.
- PEYREBONNE, Nathalie (2011), «Le vin-poison dans la littérature espagnole du Siècle d'Or », en Sarah Voinier y Guillaume Winter (ed.), *Poison et antidote dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, Arras, Artois Presses Université, (50-56).
- QUINTERO MARÍA CRISTINA (2014): «PODER, violencia y el cuerpo femenino en algunas obras de Calderón», en Manfred Tietz y Gero Anrnscheidt (ed.), *La violencia en el teatro de Calderón*, Vigo, Academia del Hispanismo, (437-445).
- REGINA, Christophe (2011): *La violence des femmes: histoire d'un tabou social*, Editions M. Milo, Paris.
- ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO (1961): *Morir pensando matar*, ed. R. McCurdy, Espasa-Calpe.



# FUEGO, AGUA Y SANGRE: MÉTODOS PARA LA LIMPIEZA DEL HONOR CONYUGAL EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ

r.massanet.r@gmail.com

*Universitat de les Illes Balears /*

*Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM)*

## I. INTRODUCCIÓN

Las tragedias de honor conyugal pretenden difundir un mensaje moralizador a través del ejemplo de la venganza del marido burlado, la cual cobra forma en la muerte como castigo de la mujer pecadora, que no respeta la fidelidad que imponen los preceptos del matrimonio. Al cometer esta afrenta, no solo provoca el hecho de perder la honra propia por haber quebrantado las leyes que rige la Iglesia<sup>1</sup>, sino que también provoca una mengua del honor del marido. Para salvar esta situación tan perjudicial para el individuo, el marido burlado tenía el derecho de llevar a cabo una venganza, tal como recogen testimonios jurídicos de la época.

Las obras dramáticas que tratan el tema del honor conyugal no abordan solo este aspecto, sino que incluyen en su desarrollo otros que afectan directamente como el amor, los celos, el poder, la honra y la muerte. No nos es posible comprender estas obras desde una única visión, sino que hay que entender todo lo que la rodea.

---

1. Recordemos que los sacramentos y los mandamientos poseen un valor jurídico en la época, sobre todo tras el Concilio de Trento como una herramienta para combatir la herejía y el protestantismo. Quebrantar una disposición eclesíastica equivale a ir contra la ley.

El honor está fuertemente vinculado durante la época clásica a la opinión pública y a los aspectos culturales. Américo Castro señala: «Consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que vigilar los actos que puedan motivar mala reputación» (1956:19). La vida de los españoles gira en torno a protegerlo y conservarlo. Su pérdida podía conllevar grandes afrentas entre los individuos, que no podían ser saldadas sino con la muerte del agresor. La infidelidad o los actos afrentosos que la mujer pudiera cometer contra el matrimonio atentan directamente contra el honor del marido, pues se ve como un aspecto débil del mismo al haber dejado que algo propio estuviera al alcance de otro. Era esta venganza legítima, no solo desde el punto de vista judicial de la época, sino también aceptado y aprobado por la sociedad. Menéndez Pelayo habla de los maridos vengadores como hombres que «sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor» (1946: 234-235).

La asimilación que se produce entre el honor y la reputación de un individuo determina que el honor no dependa de uno mismo, sino de la opinión que tengan los demás hacia la persona. Es un elemento regulador de las relaciones sociales y, debido a que este reconocimiento está a merced de fuerzas externas, origina una constante tensión en los individuos. El crimen de honor conyugal es, por tanto, a la vez lógico y absurdo, necesario y monstruoso.

En referencia al honor conyugal, la mayor afrenta que se le puede hacer es el adulterio. Las partidas alfonsíes, el compendio jurídico que da lugar al derecho común durante el siglo XVII, definen el adulterio como el yerro que el hombre hace a sabiendas con mujer casada. Pero este adulterio solo se produce por los siguientes motivos: si la mujer es casada y si el hombre que yace con ella lo hace sabiendo que lo es:

Adulterio es yerro que ome faze a sabiendas yaciendo con muger casada o desposada con otro [...]. E porende dixeron los sabios antiguos que maguer el ome casado yoguiesse con otra muger que ouiesse marido, que non lo puede acusar su muger, ante el juez seglar sobre esta razon como quier que cada uno del pueblo [...] lo puede fazer. (1985: ff. 65r-65v)

De todas maneras tenemos que tener en cuenta que, pese a ser legal dar muerte como método para restaurar el honor perdido, no por ello debemos entenderlo como una práctica común en la sociedad de la época más allá de los escenarios. Suponer que porque tenía éxito de público es el reflejo de la realidad de la época es lectura precipitada, ya que el éxito es tan solo sinónimo del gusto del público. De todas maneras, nuestro trabajo no incidirá en ello, sino en los recursos teatrales que se presentan para limpiar ese honor mancillado y las fuentes, tanto legales como culturales, de las que beben.

Las obras posibles para analizar serían multitud, pues como hemos dicho, el tema del honor conyugal en el teatro aurisecular tenía gran demanda. Para ello, vamos a centrarnos en una serie de casos concretos para ejemplificar lo que vamos a argumentar. Estos son de tres obras concretas: *El celoso prudente* de Tirso de Molina, *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón. El motivo es que las tres siguen el mismo esquema: marido que, malinterpretando las señales, piensa que su mujer le es infiel, ha manchado su honor y pretende llevar a cabo su justicia para enmendar ese error. Además de mostrar en ellas el proceso legal de toda la venganza, hay que señalar que las obras de Calderón beben del modelo tirsiano y este, a su vez, por lo que parece, de un episodio real concreto, con lo que da una base histórica a todo el planteamiento dramático.

Los métodos para vengar o lavar agravios son, principalmente, tres: fuego, agua y sangre. Tanto el agua como el fuego aparecen en

los pasajes bíblicos como herramientas de purificación divina. Así, el agua es utilizada tanto en actos como el bautismo o la bendición y aparece en pasajes bíblicos como el diluvio universal para connotar su carácter purgatorio. El fuego por su parte aparece en este sentido en pasajes como el incendio de Sodoma y Gomorra, el horno de Nabucodonosor II o el Apocalipsis.

## 2. EL FUEGO PURIFICADOR

LA presencia del fuego en estas obras se puede contemplar desde varias perspectivas. Por un lado, en un sentido literal. Uno de los métodos de castigo que se barajan a lo largo de la obra, y que en algunas se cumple, es quemar a la mujer como castigo por su infidelidad. Un método de castigo tan expeditivo no nos debe extrañar o tomar por sorpresa pues, a fin de cuentas, es contemplado en el derecho común. Así, en las *Siete partidas* de Alfonso X se registra este tipo de castigo por adulterio:

Ley XV. Que pena merece el hombre o la mujer que hace adulterio [...].

Acusado siendo algún hombre que hubiese hecho adulterio, si le fuese probado que lo fizo debe morir por ende. Mas la mujer fiziesse adulterio maguer le fuese probado en juicio, debe ser castigada y herida públicamente con azotes e puesta e encerrada en algún monasterio de dueños [...]. Pero si la mujer casada fuese probado que hiciesse adulterio con su siervo, no debe haber la pena sobre dicha, mas deben ser quemados ambos a dos por ende. (1985: ff. 68v-69r)

Por lo que parece, y por noticias de la época, el castigo que envolvía el siervo fue prescindiendo de clases sociales y aplicándose sin distinción. Sea como fuere, lo cierto es que esto lo recogen las leyes del derecho común que estaban vigentes en la época.



Por otro lado, un sentido metafórico que, a su vez, podemos ver desde varias perspectivas. Por un lado tendríamos el fuego de la pasión, el juego de los amantes, el ir y venir del deseo, la atracción por quemarse en el *eros*, alejándose de matrimonios concertados, sinónimo de uniones frías. Sin duda el poder erótico y pasional es el mejor ejemplo del fuego metafórico que podemos encontrar en estas obras. Estando los amantes solos en escena no es extraño que la pasión se incremente. Para el amante, encontrar al objeto de su deseo casada acumula un atractivo sexual. Si bien un primer encuentro puede encender la llama, el matrimonio y, por tanto, el adulterio, estimula el deseo y funciona como un acicate en la pasión por lo prohibido.

Pero, en contraparte, nos encontramos con el fuego de la venganza de los maridos celosos que se enmascara bajo una frialdad aparente y calculadora. Una vez que sospechan de la aparente infidelidad de sus cónyuges comienzan a trazar planes en los que nada queda al azar. Buscan sangre con precisión y planean no solo la muerte de la supuesta infiel, sino también del hombre con el que ha yacido. Si bien es en la esfera privada donde sus brasas se avivan y las llamas de la venganza arden con más intensidad, en la esfera pública estas se contienen. Esto lo comprobamos cuando los maridos, ante comentarios inocentes de allegados, comienzan a tomárselo como ataques personales en apartes dirigidos al público, sin dejar vislumbrar sus preocupaciones con su interlocutor. Pero el fuego del marido, recordemos, es un fuego frío, no conducido por la pasión, sino por la cabeza. En todo momento sabe lo que hace y las consecuencias que puede conllevar. A partir del momento en el que el marido es consciente de un posible adulterio, las llamas prenden y solo la sangre de los agresores podrá apagarlas. Ante las sospechas que estos maridos van recabando, ya sea don Gutierre en *El Médico de su honra* al encontrar la daga del amante en sus aposentos, don Sancho en *El celoso prudente*

al encontrar el retrato del príncipe Segismundo y la carta dirigida a su mujer, o ambos cuando creen escuchar a sus mujeres hablar sobre sus infidelidades. Ningún esposo podría dejar de concluir que no hubiera ninguna sospecha del descuido moral de su esposa y le llevara a que su fuego interno se disparara.

Así mismo debemos hablar de un tercer fuego, ligado al segundo. Estos son los celos. La mecha que prende y solo podrá ser consumida en el fuego de otros. Una pequeña chispa que se despierta y acabará en incendio. Por ello no es de extrañar que fantaseen con quemar a los amantes. Diferenciamos este fuego del anterior porque el fuego de venganza es frío, calculador, mientras que los celos nacen de la pasión. En la venganza podríamos entender un deseo de satisfacer una mancha pública, de lo que puede ser consciente la sociedad, mientras que los celos pertenecen a lo privado, el deseo de recuperar aquello que otro le ha tomado y que ha puesto en duda la hombría del marido. Sin lugar a dudas, los celos son el fuego que devora a los maridos.

D. LOPE.—No digas que tengo celos...

Ya lo dije, ya no puede  
volverse al pecho la voz.  
¿Posible es que tal dijese  
sin que desde el corazón  
al labio, consuma y queme  
el pecho este aliento,  
esta respiración fácil,  
este veneno infame, de todos  
tan distinto y diferente?  
(Calderón de la Barca, 1973: 154)

D. LOPE.—Que esta pena, esta rabia y este fuego  
tan cobarde me tiene que sospecho

con vergüenza, dolor y cobardía  
que todos saben la desdicha mía.

(Calderón de la Barca, 1973: 181)

Pese a los dos fuegos que arden en los maridos, estos, después de descubierta la supuesta infidelidad, logran callarse y controlarse ante el resto de personajes, no dando indicación del incendio interior que comienza a devorarlos, dando muestras de un perfecto dominio, excepto cuando se quedan solos, tal como expresa don Gutierre: «¡Ay Dios! ¡Todo soy rabia y todo fuego!» (Calderón de la Barca, 2010: 166). Don Sancho, en *El celoso prudente*, no muda su actitud frente a Diana, su mujer, sino que enfatiza incluso su aparente amor, mostrando su control mientras prepara su venganza, para que los ofensores no sospechen.

Sin embargo, ese incendio acabará por descontrolarse. Que mueran las esposas por fuego no debe parecernos una casualidad, sino una realización del sentimiento interior del marido. En el caso de don Lope en *A secreto agravio, secreta venganza*, el marido celoso, habiendo cobrado su venganza desangrando a su esposa, prende fuego a su quinta, con el cadáver de su mujer en el interior, en un intento de encubrir las pruebas. La llama de los fuegos ha prendido hasta tal punto y la mancha figurada es tal en su honor que la única manera de salir de la situación es acabar con todo. De esta manera, sin cuerpo del delito, sin culpable y sin testigos, don Lope puede restaurar su hipotético honor perdido a la vez que ensalza a la víctima en halagos y requiebros, enfatizando su belleza, pureza y castidad cristianas.

Recordemos que si la mujer es en boca del marido tachada de infiel al matrimonio, al mismo tiempo se está él mismo castigando, sacando a la luz la mancha de las cenizas aún calientes. Penando la muerte de la mujer por un accidente queda él como inocente, cuando ha castigado a los supuestos culpables de mancillar su honor.

### 3. LA MANCHA LAVADA POR SANGRE

PARACE ser el método más efectivo de los mencionados para limpiar las manchas del honor. Al menos así lo pronuncia de manera contundente don Gutierre en *El Médico de su honra*: «El honor, con sangre, señor, se lava» (Calderón de la Barca, 2010: 213). Y así lo hará él mismo cuando, después de muerta su esposa, tome la sangre de la difunta como emblema.

Pero la sangre, a su vez, presenta grandes problemas. El primero de ellos es que un crimen que exige sangre acaba sabiéndose en la esfera pública. La sociedad, al saber que un marido ha matado a su mujer, aunque no censure la decisión sí lo estigmatizará señalándolo o nombrándolo de algún modo que se recuerde el evento. De esta manera, lo que la sangre ha querido limpiar no habrá hecho más que aumentar la mancha.

Así pues, la sangre queda como el método más efectivo. Y esto posee su lógica, pues recordemos que los métodos del código del honor parecen proceder de la Ley del Talión, un principio jurídico de justicia retributiva en la que la norma impone un castigo equivalente al crimen cometido. Una de las primeras manifestaciones de este principio lo encontramos en el código de Hammurabi (1760 a.C.) y, posteriormente, en el Antiguo Testamento, concretamente en Éxodo, 21, 23-25<sup>2</sup>: «Si hay lesiones, pagarán vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, golpe por golpe». Si bien este principio para el cristianismo queda sin efecto a partir de lo que se dice en Mateo 5, 38-39: «Habéis oído que fue dicho: Ojo por ojo y diente por diente. Pero yo os digo, no resistáis al mal y si alguno te abofetea en la mejilla derecha,

---

2. Citamos por la versión de Eloíno Nácar y Alberto Colunga (1957).

dale también la otra». No obstante, es claro que la aplicación de la Ley del Talión es más práctica para venganzas y retribuciones. Según el código del honor entendido en la España del siglo XVII, la sangre es la vida del espíritu y el honor es el espíritu de la sangre. Por tanto, al no poder tomar el honor de otra persona como propio, solo queda que pague con su sangre, su vida, pues es equivalente.

Aunque pueda parecernos un comportamiento bárbaro, hay que recordar que las *Siete partidas* de Alfonso X el Sabio, el primer compendio de leyes del derecho común en español, basaban muchas de sus leyes en la Ley del Talión, por ser un método práctico y comprensible para las partes que se veían involucradas.

Respecto a la sangre y su vinculación con el honor no debemos pasar por alto los estatutos de limpieza de sangre. Los maridos celosos o maridos vengadores se precian todos de ser buenos cristianos, alejándose de los «otros». No hay que olvidar que la sociedad española del siglo XVII dio tanta importancia a la buena fama por el hecho de que en aquel ambiente existiera una verdadera discriminación de los «cristianos nuevos». Para los cristianos viejos no había mayor calamidad que sufrir la sospecha de no serlo. De ahí su esfuerzo por defender su buena fama. Américo Castro, en sus estudios sobre el honor y la honra española de estos siglos, opina que la honra, tal como se demuestra en las tragedias de honor, hay que interpretarla como un símbolo de la dignidad interior del cristiano viejo que está en peligro constante de ser expuesto al cadalso social (1956: 319-382). Van Beysterveldt (1966) considera a este respecto que la mujer que pone a su marido en una situación delicada, tal como que su honra esté en juego, es un recuerdo simbólico de la sangre judía que corre por las venas del converso. De esta manera, el marido que consiente, es visto como un converso, como un español sin honra y con un historial de limpieza de sangre dudoso, pues se entiende que el

cristiano viejo español debe mantener la defensa de su honra sobre todas las cosas.

El honor es, por tanto, la consolidación y materialización psicológica y legal en la forma de los estatutos de limpieza de sangre, del resquemor que conservó la casta cristiana frente al resto. Por tanto, tenemos que ver también cómo la infidelidad supone una mancha que debe ser lavada por afectar no solo a un honor propio, sino a su posible extensión en la línea familiar.

#### 4. EL HONOR MANCHADO PASADO POR AGUA

EN cuanto al elemento acuático se refiere en relación a la limpieza del honor, el método habitualmente usado se basa en la inmersión del amante en el agua hasta ahogarlo.

Este método, para algunos críticos, se relaciona en cierta manera con el proceso de inmersión del bautismo, pues tiene como objetivo lavar las impurezas en la honra del marido. Así, se trata de un método de purificación en el que se deja que el agua arrastre las manchas que el amante ha ocasionado. Desde el plano metafórico podríamos verlo como una manera de deshacerse de los vicios de un cuerpo impuro que, una vez limpio, se ejemplifica en la virtud del marido.

Por otro lado, llama la atención que don Sancho en un pasaje de *El celoso prudente*, fantaseando por cómo ha de acabar con su mujer y el amante de ella, diga sobre el mismo que escribirá en el agua su deshonor (1969: 1282). Si acudimos al *Tesoro de la lengua española* podremos observar cómo la voz «escribir en el agua» se refiere a «por aquello que no ha de quedar memoria» (1977: 142). Es el agua por tanto el método silencioso optado para acabar con la vida del amante. Si se produce, por supuesto, pues algunos logran esquivar tan

funesto destino. Este es el caso cuando se trata de amantes de sangre real, tales como príncipes o infantes. En estas situaciones la crítica tiende a referirse a que no pueden ser castigados por pertenecer a la realeza, pero, en verdad, habría que matizarlo. Ya existían leyes que daban privilegios a este grupo en asuntos adúlteros sobre el resto de la sociedad:

Pero si este ome fuere tal a quien el marido de la muger deue guardar e fazer reuerencia como si fuesse su señor o ome que lo ouiesse fecho libre o si fuesse ome honrado o de gran lugar non lo deue matar porende. (1985: f. 69r)

## 5. LAS BASES JUDICIALES PARA LA LIMPIEZA

HEMOS visto hasta ahora el proceso que siguen los maridos vengadores en las obras para restaurar su honor perdido. El verdugo, por tanto, parece quedar libre y perdonado de unos cargos que nunca han llegado a los tribunales. Pero ¿se pueden considerar ilegales sus acciones?

En muchos se ha argumentado en contra de la justicia que ejecutan los maridos por considerarla ilegal. Esto no es totalmente cierto, pues si observamos las leyes del momento el proceso de justicia aplicada es la que se regía en ese momento. Lo que no figura en las obras es la figura de un juez que tome parte en el asunto. Los motivos para ello ya los hemos mencionado. Esto es lo que normalmente ha llevado a considerar ilegal estas acciones; no obstante, hay que recordar que al final de las obras siempre aparece la figura del rey, que podemos considerar como la mayor figura de la justicia en la obra, la cual, después de conocer los hechos que han llevado a los maridos a cometer



estos crímenes, perdona al agresor por considerar los motivos suficientes. No estamos entrando aquí en un juicio de valor sobre los hechos acontecidos, sino en el comentario de un proceso jurídico establecido según lo estipulado. Presentándose la figura de juez posterior a los hechos, entendemos que no juzga el adulterio, sino los crímenes cometidos a razón de ello. Y como el marido ha obrado según dicta la ley, no puede ser castigado. En dos de las obras hay dos procesos a mencionar que la crítica suele pasar por alto. En primer lugar, en *El médico de su honra*, don Gutierre, antes de cometer cualquier acto, conocida la infidelidad de su esposa, acude al rey a pedirle justicia contra su hermano:

D. GUTIERRE.—No sé cómo signifique  
mi pena, turbado estoy  
y más cuando a decir voy  
que fue vuestro hermano Enrique  
contra quien pido se aplique  
desa justicia el rigor,  
no porque sepa, señor,  
que el poder mi honor contrasta,  
pero imaginarlo basta,  
quien sabe que tiene honor.

(Calderón de la Barca, 2010:174)

Esto es significativo, pues don Gutierre sigue tal como dicta la ley, acudiendo con su caso a un superior para que lleve el proceso de justicia. No obstante, el rey no hace caso de esta petición y por ese motivo el marido llevará a cabo la justicia que cree necesaria.

El otro caso lo encontramos en *El celoso prudente*, en el cual don Sancho no acude a juez ninguno después de creer descubrir la infidelidad de su mujer. Esto podría deberse perfectamente a que se encuentra



en un país extranjero, Alemania, rodeado de extranjeros que no contemplan el código del honor de la misma manera que lo hace él. Es común a lo largo de la obra que se saquen a relucir las diferencias de comportamiento entre el español y el resto de habitantes. Además, en otro orden de cosas que, desconocemos si Tirso era consciente o no de ello, teniendo en cuenta además su pensamiento en contra del castigo a la mujer inocente, en aquel momento Alemania se regía por el derecho germánico, el cual contempla la *bultrache* o venganza de sangre, la cual se rige por la ley del Talión ya mencionada, añadiendo además que el «vengador», si mataba o dañaba a alguien por motivo de esa venganza, quedaba exento de culpa.

El castigo que imponen los maridos siempre está dentro del código y el caso, llevado ante un tribunal, le daría la razón al marido. La inocencia o culpabilidad de la mujer no es un problema, pues para la ley el indicio de sospecha ya implica que sea culpable. Averiguar se puede el adulterio a las vegadas no solamente por las pruebas, mas aun por sospecha. Y solo con sospechas, ya suficiente razón es para que el castigo se aplique.

Y así en las obras aparece reflejado, tal como vemos de boca de don Gutierre ante el Rey:

REY.— Gutierre, ¿qué es lo que visteis?

D. GUTIERRE.—Nada, que hombres como yo  
no ven, basta que imaginen,  
que sospechen, que prevengan,  
que recelen, que adivinen,  
que... no sé cómo lo diga  
que no hay voz que signifique  
una cosa que no sea  
un átamo invisible.

(Calderón de la Barca, 2010:176)

## 6. CONCLUSIONES

POR tanto, no es como dice McKendrick que los esposos agraviados sean transgresores en la religión y en la ley (1993:142). En la moral, bien puede ser, siempre que tengamos en cuenta a qué moral nos referimos y a cuál queda supeditada. Pero en cuanto a la ley no hay discusión posible. Los maridos vengadores se mueven siguiendo la ley del momento, ya sea antes del crimen o después del mismo. Intentan acudir a la justicia antes del crimen y, de no conseguir la justicia, la toman por su mano, aceptando las repercusiones que les devengan después.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO X (1985): *Las siete Partidas del Sabio Rey Don Alonso el X, glosadas por el Lic. Gregorio López*, t. iii, Madrid, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado.
- BEYSTERVELDT, Antony van (1966): *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole*, Leiden, E. J. Brill.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2010): *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Barcelona, Castalia.
- , (2012): *El médico de su honra*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra.
- CASTRO, Américo (1956): «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», en Américo Castro, Albert Brent y Robert Kirsner (ed.), *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, Princeton University Press, (319-382)
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (1977): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Ediciones Turner.

- DOPICO BLACK, Georgina (2001): *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Durham, Duke University Press.
- McKENDRICK, Melveena (1984): «Honour/Vengeance in the Spanish Comedia: a Case of Mimetic Transference?», *Modern Language Review*, 79, pp. 313-335.
- , (1993): «Calderón and the Politics of Honour», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, pp. 135-147.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1946): *Calderón y su teatro*, ed. C. Marfani, Buenos Aires, Emecé.
- Sagrada Biblia* (1957): versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nacar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- TIRSO DE MOLINA (1969): *Obras dramáticas completas*, t. I, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar.



## DE ARMAS Y LETRAS: EL SOLDADO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

laurah1987@hotmail.es

*Universidad de Valladolid*

EL teatro del Siglo de Oro, en su utópica ambición de llevar a las tablas todos y cada uno de los aspectos de la realidad y la ficción, de lo histórico y lo inventado, no pudo dejar de prestar atención al ejército, sin duda uno de los grupos sociales más poderosos en la España del momento. No en vano, durante siglos, los soldados encarnaron la autoridad y el poder absoluto de las monarquías europeas del Antiguo Régimen y se convirtieron en garante del orden político, social, ideológico y religioso establecido. Durante el Siglo de Oro, España, como potencia dominante, contó con el ejército más profesionalizado de Europa, los Tercios, encargados de defender el catolicismo frente a la amenaza luterana en Flandes. El ejército constituía un colectivo poderoso dentro de la estructura social de la España áurea, y contaba con numerosos privilegios y prebendas. La relevancia social de la milicia era tal que, en muchos casos la guerra, el ámbito castrense o la propia figura del soldado se convirtieron en protagonistas de la comedia áurea. Sin embargo, lejos de ser caracterizado como un héroe, el militar se presenta a menudo como un personaje ridículo y degradado, corrupto y merecedor de duras críticas por parte del dramaturgo. Esta visión que el teatro nos ofrece del soldado se debe quizás al carácter espectacular y popular de una manifestación artística en la que los

artistas se sintieron en cierta medida libres para atacar al estamento militar y, de modo indirecto, también a la propia jerarquía política y social del Antiguo Régimen.

La presencia bufonesca del soldado sobre las tablas hunde sus raíces en la comedia clásica, en la figura del *miles gloriosus* plautino. Este personaje reaparece en la *commedia dell'arte* italiana, manifestación dramática que influyó, en mayor o menor medida, en la forja de la comedia nueva del Siglo de Oro español. Así, la presencia del soldado sobre los escenarios españoles es constante a lo largo de los siglos: en los *Pasos* de Lope de Rueda, en la comedia naharresca, en Cervantes, en el teatro de Lope y Calderón... A continuación analizaremos el personaje del soldado en tres obras que ejemplifican algunos de los grandes momentos de la evolución del teatro áureo español: la *Soldadesca* de Torres Naharro, los *Entremeses* de Cervantes y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca.

## I. SOLDADESCA DE BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO

LA comedia *Soldadesca* de Bartolomé Torres Naharro, una de las obras más críticas con el estamento militar del Siglo de Oro español, apareció publicada por primera vez en 1517, en Italia, en el volumen titulado *Propalladia*. En Italia, Torres Naharro entró en contacto con el pensamiento erasmista, ideología que se encuentra muy presente en su creación dramática y que ha llevado a algunos críticos (Zimic, 2003: 349-369) a aventurar incluso que el escritor pudo conocer a Erasmo de Rotterdam. El filósofo holandés es autor de dos importantes tratados pacifistas, el *Institutio Principis Christianis*, dedicado a Carlos V, y el *Querela Pacis*. El contenido de esta última obra, la que más abiertamente demanda un nuevo periodo de paz, condena la guerra desde

posiciones naturalistas, políticas y teológicas, apelando a la necesidad de un comportamiento pacífico, sobre todo por parte de los más poderosos. Particularmente, censura la guerra y hace un llamamiento desesperado a la paz: «*No existe paz, por injusta que sea, que no resulte preferible a la más justa de las guerras*».

Influido por la ideología erasmista y la tradición dramática itálica, Torres escribió *Soldadesca* durante el reinado de Carlos I, en un periodo de relativa apertura ideológica e intelectual en España. Por ello, el argumento de esta obra resulta excepcional pues, en ella, los militares son descalificados tanto desde el punto de vista ético y moral, como religioso. Para elaborar su obra, el humanista extremeño recurre a su propia experiencia como soldado, al modelo clásico del *miles gloriosus* latino, al personaje del *capitano* de la *commedia dell'arte* y al tópico del «español fanfarrón» que se extendía por aquella época en Europa.

*Soldadesca* se centra, más que en la acción, en la pintura de la realidad de la vida militar en los ejércitos del siglo XVI. La pieza no gira alrededor de un único personaje, sino que trata de retratar al colectivo militar en su totalidad, de modo genérico. Esta circunstancia se trasluce en el hecho de que, en muchas ocasiones, se nombra a los personajes por su cargo dentro de la jerarquía militar. Lo que cuenta Naharro no es algo inusual que ocurra en una compañía concreta, sino que la corrupción que denuncia es lo consustancial al ejército español en su totalidad. Así, en la primera jornada examina cómo está constituido un ejército mercenario, en el que encontraremos a pícaros, maleantes, holgazanes, oportunistas... Sin embargo, se reserva para la segunda jornada el retrato de los altos cargos del ejército español: auténticos sinvergüenzas que tras un discurso grandilocuente, lleno de llamadas al patriotismo y a la defensa de la Corona española y los principios católicos, ocultan sus verdaderas aspiraciones de enriquecimiento personal y medro social. A continuación, la obra desarrollará todo tipo de

anécdotas en las que se pone de manifiesto absoluta inmoralidad de los Tercios destinados en Italia. Hacia el final de la comedia encontraremos una culminante demostración de la cobardía absoluta de unos soldados que no dudan en desvalijar la casa de los inocentes campesinos que los acogen, pero que se amilanan ante cualquier oponente, aunque esté desarmado. Los diálogos de *Soldadesca* insisten en la absoluta falta de ideales de un ejército que no solo no defiende al rey, ni a la patria, ni al catolicismo, sino que expolia a la población civil que se ve obligada a acogerles haciendo un uso constante e injustificado de la violencia.

GUZ.—¡Reniego del rey Ramiro! (Torres Naharro, 1973: I, v. 1)  
¡Pese al cielo! (I, v. 5)

En *Soldadesca*, la milicia carece de todo respeto por la jerarquía militar o la Corona y no dudan en desdeñar a sus superiores y tratar de robar al Estado, inventando argucias para cobrar varias veces:

GUZ.—Si vos queréis mi consejo,  
no os fiéis de capitanes.  
Ya sabemos  
como cuanto d'él habremos  
no bastará para bragas;  
yo os diré cómo hurtemos  
una docena de pagas. (IV, vv. 8-14)

El personaje de Liaño aclara, por ejemplo, cuál es su verdadera motivación para enrolarse en la vida militar: la miseria. De esta necesidad económica y de su falta de limpieza de sangre, surge su deseo de que las guerras sean constantes, para así mantener su posición de privilegio en una sociedad en la que, de otra manera, le hubiera sido imposible medrar:



Para buscar de comer  
quien no tiene otra codicia... (I, vv. 11-12)  
Pobre soldado,  
que la paz me hace guerra.  
Pues, digamos,  
los soldados no medramos  
sino la guerra en la mano;  
con razón la deseamos  
como pobres el verano. (I, vv. 38-43)

Torres Naharro emplea el humor para trazar un retrato del soldado español muy alejado de la imagen de héroe nacional que el ejército y la Corona quieren proyectar. Así, lo presenta como un ser codicioso entregado a numerosos vicios:

LIANO.—Pues, hermano, dad acá.  
Mientras el Capitán no viene,  
hagamos si os placera,  
lo que a la tripa conviene.  
ATAM.— ¿Qué haremos?  
LIANO.—Que mis hábitos tomemos  
según usanza moderna,  
y allí los remataremos  
en una sancta taberna. (II, vv. 231-239)  
CAP.— Y mirá  
pasá también por allá  
y enbiadme acá a Mendoza.  
GUZ.— No sé, señor, dónde está.  
CAP.— Allá estará, con su moza. (I, vv. 174-179)  
PERO.— Compañero,  
poner la vida al tabrero  
bobería es de soldados... (II, vv. 130-132)

Otro de los elementos fundamentales de *Soldadesca* es la violencia continua que los soldados ejercen contra una indefensa población italiana, que no dudan en esquilmar:

CAP.— Pues, hermanos,  
en casa d'esos villanos  
quiero yo que os alojéis;  
haced que os anden las manos,  
que a discreción comeréis.

MEN.—Sin dineros. (III, vv. 185-190)

Torres Naharro finaliza la obra de modo absolutamente irónico, con un villancico en el que la compañía realiza un cómico desfile ante el Papa. De nuevo surge aquí la crítica erasmista pues, tras toda la corrupción que ha contemplado el espectador, resulta especialmente sangrante que estos soldados digan estar al servicio de los ideales católicos. A juicio de Zimic (2003: 356) esta escena es uno de los grandes logros de *Soldadesca*, pues implica que la colectividad militar, en toda su corrupción y violencia, representa de alguna manera los intereses de la Iglesia y del sistema, puesto que «el Papa aludido es Julio II, el maquiavélico “Papa guerrero”. Este es el protagonista central de la pieza, aunque jamás aparezca como personaje en la escena. La naturaleza y la conducta de los mercenarios reflejan las de su caudillo. En palabras de Alfredo Hermenegildo»:

El villancico final, que acompaña al grupo de militares en formación como manda la ordenanza, viene a escenificar la irremediable presión que ejerce el sistema sobre la miserable existencia de los soldados, enzarzados entre ellos y siempre listos para aceptar un triste modo de integrarse en la sociedad, sacando dinero de la gente que los contrata para seguir arrastrando una vida miserable. (1990: 166)

Así pues, Torres Naharro construye en *Soldadesca* un auténtico alegato a favor de la paz, basándose en presupuestos cristianos y erasmistas, al demostrar la inutilidad y corrupción de los ejércitos. Desengañado por su experiencia en el frente, Bartolomé Torres Naharro comprendió, ya en el siglo XVI, que la violencia no era un modo aceptable de imponer ninguna ideología, ni siquiera la religión católica. Y decidió usar el teatro, la palabra hecha espectáculo, en su lucha por la paz.

## 2. *LA GUARDA CUIDADOSA* DE MIGUEL DE CERVANTES

Los *Entremeses* constituyen un grupo de pequeñas piezas dramáticas ciertamente peculiar en el conjunto de la producción literaria cervantina. Escritos hacia el final de la vida de su autor, estas piezas expresan muchas de las inquietudes vitales e ideológicas de un Cervantes completamente desengañado con el mundo en que le ha tocado vivir. La mirada literaria hacia la realidad que se proyecta en los entremeses es, en consecuencia, profundamente irónica, mordaz y desengañada. En ellos aparecerán algunas de las obsesiones vitales del genial escritor: el matrimonio, la libertad, la justicia, el orden social... Pero, frente al tratamiento serio y riguroso de estos asuntos que encontrábamos en otros escritos, Cervantes opta al final de su vida por el recurso del humor para denunciar las lacras de esa sociedad de principios del siglo XVII en la que vive.

Entre ellos, analizaremos *La guarda cuidadosa*, un entremés bastante complejo, en tanto en cuanto presenta numerosos aspectos susceptibles de interpretación que abarcan cuestiones literarias, sociales e ideológicas. Pese a ello, el argumento de la pieza es realmente simple: asistimos al enfrentamiento entre un soldado y un sacristán por el

amor de una joven fregona, Cristinica. La contienda será finalmente dirimida por los amos de la joven, la cual se decantará por los amores del sacristán dado que el matrimonio con este le reportará mayores beneficios económicos.

Cervantes contaba con una amplia experiencia como militar que, sin duda, le impulsó a incluir un personaje como el del soldado en su entremés *La guarda cuidadosa*. En este caso, Cervantes construye una pequeña pieza cómica a través de numerosos elementos humorísticos (y algunos serios que adquieren un tono burlesco) presentes en la tradición desde antiguo. El soldado y el sacristán son arquetipos, representantes hiperbólicos de dos maneras antagónicas de concebir el mundo, la existencia. El núcleo de la pieza está así constituido por un ridículo debate amoroso, parodia del subgénero provenzal, entre dos personajes de nulas cualidades pero dispar condición social. El ambiente de la pieza es de degeneración absoluta, callejero, donde numerosos individuos sin ocupación alguna yerran sin rumbo, mostrando la holgazanería y pobreza de la sociedad española de principios del XVII. Los tres protagonistas de la obra pertenecen a las capas ínfimas de la escala social; se trata de un soldado, un sacristán y una fregona. En el caso del soldado, Cervantes ha degradado absolutamente la figura del militar construyendo un *miles gloriosus* acorde con las características que la milicia española tenía en la época histórica del autor.

Frente al soldado plautino, que contaba con una indumentaria lujosa para tratar de ocultar sus defectos interiores, el soldado del barroco español ya solo posee el arma de la palabra para intentar engañar a sus interlocutores con el relato de sus hazañas y glorias. De hecho, a lo largo de toda la pieza se insistirá en la pobreza exterior del soldado, reflejo real de la dureza de la vida castrense en la España de principios del siglo XVII:

(Sale UN SOLDADO a lo pícaro, con muy mala banda y un antojo...)

(Cervantes, 1997: 171)

SACRISTÁN.—¿Y tú no sabes, pulpo vestido... (172)

El soldado, sin embargo, mantiene la característica esencial del *miles gloriosus*, la fanfarronería y la bravuconada constante, que será el principal recurso humorístico del entremés:

SOLDADO.—Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo que se han dignado de honrarme con ellas.

Esta actitud ególatra puede relacionarse asimismo con el tópico del «español fanfarrón» que en la época estaba bastante extendido en las literaturas extranjeras:

SOLDADO.—Niña, échame el ojo; mira mi garbo; soldado soy, castellano pienso ser; brío tengo de corazón; soy el más galán hombre del mundo; y por el hilo deste vestidillo, podrás sacar el ovillo de mi gentileza. (189)

A lo largo de toda la pieza, el soldado tratará de amedrentar al sacristán mediante el empleo de un léxico culto y arcaico, presentándose como un héroe al que corresponde un lenguaje épico:

SOLDADO.—Pues, con todo eso, por la fuerza de mi desgracia, te conjuro que me digas quién eres. (171)

Aprovechando el modelo lingüístico del *miles gloriosus*, la ridiculización del personaje del soldado se acentúa al relacionar su modo

de expresión con los tópicos del amor cortés. De este modo, veremos a la humilde Cristinica convertida en una *donna angelicatta* cruel y desdeñosa con las infinitas atenciones que le prodiga su enamorado:

SOLDADO.—Suspiros, lágrimas, sollozos, parasismos, desmayo, con toda la caterva de las demostraciones necesarias que para descubrir su pasión los buenos enamorados usan y deben usar en todo tiempo y sazón. (174)

Podemos relacionar con su procedencia castrense el hecho de que el soldado trate de solucionar todos los problemas que se le plantean mediante la violencia, en su lucha desesperada por recuperar el antiguo estatus privilegiado del que gozaban los guerreros en la Edad Media. Constantemente, el soldado profiere amenazas contra todos los posibles pretendientes que se allegan a las proximidades del hogar de la fregona. No obstante, tanto el público como el resto de los personajes saben que el soldado no es más que un fanfarrón pusilánime, incapaz de llevar a término sus amenazas:

SOLDADO.—¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas, y que te haga la cabeza pedazos! (172)

Tantas amenazas culminarán con un ridículo enfrentamiento en el que se manifiesta aún más la cobardía de un soldado que se amedrenta ante unas armas más que rudimentarias:

*(Vuelve el SOTA-SACRISTÁN PASILLAS, armado con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa; viene con él OTRO SACRISTÁN, con un morrión y una vara o palo, atado a él un rabo de zorra)*

En relación con las cuestiones literarias que se plantean en el entremés, algunos críticos (Valbuena Prat, 1972: 95) han querido ver en esta

pieza una parodia del t3pico debate entre armas y letras que los escritores cultivaron desde la Antigüedad Clásica (recuérdese la sentencia ciceroniana *Cedant arma togae*) y que gozó de gran popularidad durante el Renacimiento. En efecto, el soldado contrapone sus méritos militares inventados a la supuesta formación intelectual del sacristán que, en realidad, se revela muy escasa. El antiguo debate entre armas y letras resulta inútil porque ni las armas ni las letras están representadas en estos dos fantoches, imagen social de la España de comienzos del XVII. De hecho, la joven fregona no elegirá a su marido atendiendo a sus virtudes morales o intelectuales, sino únicamente a sus bienes económicos.

Así pues, el triunfo en el amor (y en la sociedad, en su totalidad) se consigue únicamente a través del dinero. Las antiguas fuerzas que en un pasado utópico movieron el mundo (valor, coraje, sabiduría, búsqueda de la verdad) han sido desplazadas por el omnipotente poder del dinero en la España de comienzos del siglo XVII. Orgullosa, fanfarrón, educado en la violencia y en unos órdenes que han entrado en franca decadencia, el soldado cervantino se arrastra por el Madrid de la época apelando a hazañas, glorias y privilegios pasados. Un soldado que no ha sido derrotado por las letras, por la sabiduría y la formación intelectual que, al menos teóricamente, debía representar un hombre de iglesia como el sacristán, sino por el vulgar materialismo, por la omnipotencia del dinero. En esta situación en la que ya no existen soldados valientes, parece lógico que, en un lugar de la Mancha, aparezca don Quijote.

### 3. *EL ALCALDE DE ZALAMEA* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

*El alcalde de Zalamea*, una de las obras más conocidas de Calderón, se adentra precisamente en el universo castrense. Calderón ejerció como soldado y de ello se desprende que debía poseer un exhaustivo

conocimiento de la vida en el frente. La mayor complejidad de la concepción teatral calderoniana frente a, por ejemplo, la obra de Torres Naharro, hace que la obra carezca de visiones maniqueas de la realidad. Los personajes de Calderón son más humanos, más reales y no se definen a través de un único rasgo, sino de un conjunto complejo de factores que determinan su ideología y personalidad. Así, Calderón establece una primera gran distinción entre militares nobles y plebeyos, puesto que los objetivos de unos y otros en el seno del ejército español difieren en gran medida. La tropa, de origen plebeyo aparece representada por las figuras de Rebolledo y la Chispa que, dentro de la estructura de la pieza, funcionan como graciosos. La caracterización de ambos corresponde al retrato que de la clase militar realizaba Torres Naharro: pícaros, sinvergüenzas, caraduras, aficionados al juego y al vino, obsesionados con la búsqueda del propio beneficio económico... La tropa y su portavoz Rebolledo son los primeros personajes en aparecer en escena porque su simpatía capta enseguida la atención del público, convirtiéndose en un extraordinario recurso de *captatio benevolentiae*. Desde este primer momento las palabras de Rebolledo tienen un matiz cómico:

CHISPA.— «Vaya a la guerra el alférez,  
y embárguese el capitán.

REBOLLEDO.—«Mate moros quien quisiere;  
que a mí no me han hecho mal.

CHISPA.— «Vaya y venga la tabla al horno,  
y a mí no me falte pan.

(Calderón, 1977: I, vv. 101-110)

Rebolledo se presenta ante el público como un pobre diablo, un inmoral que solo piensa en su propia supervivencia. No manifiesta



lealtad a nada ni a nadie: ni al ejército del que está a punto de desertar, ni a su capitán al que delatará ante la mínima amenaza de tortura... En cierto sentido esta cobardía extrema del soldado, que nos recuerda a la del *miles gloriosus* clásico, se amplifica al contrastarla con el coraje que destila la conducta de la Chispa, capaz de sobrevivir en un hostil mundo de hombres empleando únicamente la astucia y la simpatía.

Al frente de la compañía, en un primer escalafón, encontramos al capitán don Álvaro, un joven noble y ambicioso que pretende emplear el ejército para conseguir glorias y riquezas. En realidad, aunque a mayor escala, sus objetivos son idénticos a los de esa tropa a la que desprecia: lograr el mayor beneficio personal posible a través de la milicia. Don Álvaro concibe la honra como un privilegio hereditario, fruto del nacimiento y de la limpieza de sangre y totalmente independiente de los méritos y virtudes del individuo. Así, desprecia e instrumentaliza a los soldados rasos y a los villanos que los acogen en Zalamea, al considerarlos inferiores, del estamento más bajo y, por ello, sometidos a sus deseos y caprichos. La violación de Isabel y su pertinaz negativa a casarse con ella para devolverle la honra arrebatada serán los dos elementos que terminen por caracterizar la pérfida personalidad del joven capitán. Hacia el final de la pieza, Pedro Crespo llega al punto de rebajarse a suplicar al criminal que se case con su hija, a fin de librarla de la deshonor, apelando a lo que une a ambos, a la condición humana, a la compasión. Sin embargo, don Álvaro insiste en remarcar la diferencia de estamento social entre ambos y la imposibilidad que tiene Crespo de vengarse de la afrenta, dado que la posición privilegiada del Capitán hace que este esté fuera de la jurisdicción de un simple alcalde. Don Álvaro no es, como la tropa, una víctima de la sociedad y las circunstancias, sino uno de los verdugos que ha corrompido, a ojos de Calderón, la noble labor del ejército español.

En contraste, encontramos a don Lope de Figueroa, un militar noble y heroico que aparece en la obra como ejemplo de lo que debería ser la soldadesca española, a juicio de Calderón de la Barca. Basado en un personaje real, Lope de Figueroa llegó a convertirse en un mito en el imaginario popular y fue un personaje recurrente en diversas piezas dramáticas del Siglo de Oro español. A lo largo de toda la obra Lope de Figueroa se presenta a ojos del espectador como un guerrero de casta, valiente y heroico y, por ello, estricto con su ejército, al que no consiente el más leve indicio de desobediencia: un militar de nobles principios, entregado a la defensa de la patria, el Rey y la religión. Don Lope posee ascendencia noble, al igual que don Álvaro, pero no considera que ello le otorgue licencia para maltratar a los villanos. De hecho, se muestra extraordinariamente agradable y agradecido con ellos, llegando a trabar una curiosa amistad con el protagonista de la obra, Crespo.

Sin embargo, don Lope de Figueroa es un defensor, ante todo, del orden establecido. De este modo, promete a Pedro Crespo que vengará la violación de su hija, pero aplicando a su subordinado el castigo propio de un noble sometido a la jurisdicción militar. Don Lope antepone siempre un rígido sentido del deber (debe cumplir la ley y respetar a sus soldados) a sus preferencias personales (su amistad con Pedro Crespo).

Así pues, Pedro Calderón de la Barca traza una visión de la realidad militar española mucho más compleja que la que nos ofrecían Torres Naharro y Cervantes. Frente al maniqueísmo de la obra del primero y la ridiculización y degradación del entremés cervantino, Calderón nos retrata un ejército formado por hombres de carne y hueso, con caracteres complejos y con valores y objetivos muy diversos. El dramaturgo ataca la corrupción de un ejército que atemoriza a los lugareños a su llegada a los pueblos, los abusos contra los civiles de los privilegiados y la instrumentalización de la milicia como modo de medro social o de logro de riquezas. Para Calderón el ejército y la Corona que lo dirigen

tienen responsabilidades y deberes de gran trascendencia ante su pueblo: protegerlo, preservar valores como el patriotismo, la Corona y el catolicismo y asegurar el bienestar y la paz.

#### 4. CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio hemos comprobado cómo el soldado ha sido un personaje constante en el teatro español del Siglo de Oro pues situar a la milicia sobre las tablas implicaba poner al poder, a la autoridad, a la Corona, en la palestra, ante la mirada crítica del pueblo. En efecto, el ejército es la representación fáctica del poder del Estado, de su capacidad de imponer su autoridad mediante la violencia. La palabra, integrada en el espectáculo de la fiesta barroca sirvió para la diversión, sí, pero también para la denuncia de los abusos a los estamentos inferiores, para la crítica a los desmanes de un gobierno que hundía un imperio o para la censura de unos monarcas incapaces. Un teatro que, ya en el siglo de Oro, luchaba por mejorar nuestra sociedad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1977): *El alcalde de Zalamea*, ed. Á.V. Briones, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1997): «La guarda cuidadosa», en *Entremeses*, Madrid, Cátedra, (171-192).
- HERMENEGILDO, Alfredo (1990): *Teatro Renacentista*, Madrid, Espasa Calpe.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé (1973): *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea*, ed. de D.W. McPheeters, Madrid, Castalia.

VALBUENA PRAT, Ángel (1972): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, (pp.18-212).

ZIMIC, Stanislav (2003): «Torres Naharro», en *Historia del Teatro Español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, (349-369).

DE ROMA AL CIELO: VIOLENCIA HUMANA  
Y DIVINA EN *LOS LOCOS POR EL CIELO* Y *LO  
FINGIDO VERDADERO*, DE LOPE DE VEGA

JESÚS MURILLO SAGREDO  
jesusmurillosagredo@gmail.com  
*Universidad de La Rioja*

I. CONSIDERACIONES PREVIAS

LA violencia en el teatro áureo tiene una presencia regular y codificada: limpiar la honra exige a menudo que se vierta sangre, los bobos y los criados acaban, desde los inicios del teatro áureo, a palos entre ellos o castigados por galanes a menudo desdeñados. Hablar, por tanto, de violencia en las obras dramáticas del Siglo de Oro, nos lleva de nuevo a revisar la arquetípica división entre los conceptos de «comedia» y «tragedia». Simplificando mucho ambos géneros, podemos decir que en la primera, dama y galán acaban casados (*happy end*) y en la segunda muere alguno de los protagonistas, bien la dama como Casandra a manos del duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* o bien el primer galán, como san Ginés en *Lo fingido verdadero*.

Los textos a los que aludimos en el título vienen precedidos por las etiquetas de «comedia» en *Los locos por el cielo* y «tragicomedia» en *Lo fingido verdadero* tal y como las nominó Lope de Vega. Estas etiquetas están llenas de matices, pues en la primera obra acaba muriendo la pareja protagonista y en la segunda, el elemento trágico antecede a los hechos desde el nombre. En cualquier caso y aunque luego volvamos sobre ello, podemos decir ya que en *Los locos por el cielo* encontramos episodios violentos encaminados a producir la risa en el espectador,

que ve cómo un tercero sufre de forma grotesca, mientras que en *Lo fingido verdadero*, la gravedad que alcanza el tema tratado impide que haya en la acción sitio alguno para lo que hoy denominamos como «humor negro».

## 2. DE *LOS LOCOS POR EL CIELO* A *LO FINGIDO VERDADERO*

*Los locos por el cielo* apareció en la *Octava Parte de las Comedias de Lope de Vega* en 1617, aunque con anterioridad ya fue citada en *El Peregrino* en 1604. La crítica siempre ha considerado esta obra como un texto menor del Fénix y es que «es una de las piezas más fastidiosas que Lope u otro alguno poeta hayan podido escribir» (Menéndez Pelayo, 1890-1913: IV, LXII)<sup>1</sup>. Si bien es cierto que ha pasado muy desapercibida por la crítica, la importancia de esta pieza menor reside en dos puntos básicos: lo marcado del discurso y la metateatralidad de que se sirve Lope en algún momento para construir la acción.

Esta comedia pertenece, como *Lo fingido verdadero*, al ciclo lo-pesco de comedias hagiográficas. Ambientada en la antigua Roma, *Los locos por el cielo* cuenta las persecuciones a las que eran sometidos los primeros cristianos por parte del poder romano. Esos cristianos son aquí encarnados, entre otros, por Indes y Dona, la pareja protagonista. Preocupado por la ira de los dioses ante la crecida del número de adeptos al cristianismo, el emperador Maximiano marcha a la guerra contra los bárbaros para intentar recobrar el favor de Apolo. Dona, suma sacerdotisa de ese dios se convierte al cristianismo tras

---

1. Menéndez Pelayo recoge con esta afirmación las palabras de Franz Grillparzer sobre esta pieza lo-pesca en su obra *Studien zum Spanische Theater* (Grillparzer, 1892-1893: XI, 137).

tener una revelación a través de un sueño, renegando así de la fe en los dioses romanos. Tras el bautismo de Dona, Indes, hace lo propio y una vez convertidos al cristianismo, se casan. Ambos se fingen locos (de ahí el título de la comedia) para poder seguir viviendo en libertad. A la vuelta de la guerra, el emperador manda perseguir a la pareja y a todos los cristianos de una forma más cruenta que antes. Indes es apresado pero Dona, escapa. En este punto, el emperador hace quemar una iglesia llena de fieles cristianos que están celebrando la Navidad representando un auto del nacimiento. Finalmente, Indes es ejecutado y Dona, que consigue escapar nuevamente, es alcanzada por la lanza de un soldado, acabando la comedia con Dona clavada a una cruz.

Como señala Enric Bassegoda en el prólogo a la edición de este texto, la fuente que Lope utiliza para la redacción de la comedia es la «Vida 25: de San Indes y Donna, con los veinte mil mártires de Nicomedia», recogida en el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas<sup>2</sup>, documento que sigue «al pie de la letra» (Bassegoda: 2009, i, 308) desviando la atención hacia los aspectos escénicos del texto mejorando relato de Villegas.

Por otro lado, *Lo fingido verdadero* aparece en la *Décima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* en 1621 y cuenta la historia del martirio de san Ginés, quien, a la sazón, se convertiría en el patrón de los cómicos<sup>3</sup>. Tras una rápida sucesión de emperadores muertos,

---

2. El texto que nos ocupa lo podemos encontrar en los ff. 42v-46r de la tercera parte del *Flos Sanctorum* aparecido en Toledo en 1587.

3. La historia de san Ginés también es recogida por otros dramaturgos como Jerónimo de Cáncer, Pedro Rosete Niño y Antonio Martínez de Meneses, *El mejor representante, San Ginés* (1668); Francisco Antonio de Ripoll Fernández de Ureña,

Diocleciano es laureado con la corona de Apolo, cumpliéndose así el augurio de Camila. Una vez en el poder, Roma se previene con grandes fastos a festejar la entronización de Diocleciano, celebraciones que cuentan con luchas de gladiadores, lucha entre fieras y también, representaciones. En este capítulo, Diocleciano, al haber oído que Ginés es el mejor representante de Roma<sup>4</sup>, manda al actor que le haga una comedia. Jugando en ella con la vida misma, Ginés hace representar en ella el triángulo amoroso que se establece en la realidad entre él, Marcela y Octavio. Tal es agrado de Diocleciano al verla, que manda a Ginés de nuevo la composición de otra comedia sobre los cristianos. En ella, revestido de la máscara del actor, Ginés se declara cristiano, en la comedia un ángel le bautiza y siendo descubierto el fingimiento, es apresado y martirizado en el circo al día siguiente.

A la luz de ambos argumentos, advertimos pues ciertas semejanzas en los ambientes (ambas comedias transcurren en la antigua Roma), en el alto contenido religioso (siempre adoctrinante) y en el paralelismo metateatral y actancial de la trama. Por ello, y sintetizando lo expuesto anteriormente, podemos llegar a decir que *Los locos por el cielo* pasa por ser un «ensayo» (valga el símil teatral) de *Lo fingido verdadero*, pues los aspectos en común antes citados se ven mucho mejor desarrollados en la segunda obra.

---

*Ingenio y representante, San Ginés y San Nicolás* (1741). El argumento trasciende las fronteras españolas y así, encontramos textos en Inglaterra: *The Roman Actor*, de Philip Massinger (1626) y en Francia: aparecen *L'illustre Comédien ou le Martyre de Saint-Genest* de Nicolas-Marc Desfontaines (1643) y *Le Veritable Saint Genest* de Jean Rotrou (1645). Para recoger una visión global del mito, véase «A propósito de la leyenda de San Ginés, actor» (Aszyk, 2002, 202-204).

4. Este apelativo con que Diocleciano se refiere a Ginés, *el mejor representante*, es el título con que el texto aparece citado en la segunda parte de *El peregrino* en 1618. Ya en el índice de la *XVI Parte*, combina ambas denominaciones: *Lo fingido verdadero o vida, muerte y martirio de San Ginés*, y los últimos versos de la tragicomedia lo recuerdan: «Aquí acaba la comedia/ del mejor representante».



### 3. VIOLENCIA HUMANA Y VIOLENCIA DIVINA

Como indica el título que precede a estas líneas, advertimos tanto «violencia humana» como «violencia divina» en las dos obras. La ira de los dioses/Dios y la de los hombres son los principales motores de las acciones violentas en estos textos. De este modo y como apunta Enric Bassegoda, se aprecia en *Los locos por el cielo* la aparición de dos discursos marcados: el político y el religioso, que se transmiten al espectador durante toda la obra (Bassegoda: 2009, i, 309-310). Esta afirmación es la que nos ha permitido trazar esta dualidad en los dos textos, y que pasaremos a desglosar a continuación, cerrando la multiplicidad de elementos violentos a un corpus de nueve escenas que reflejaremos más adelante.

Quizá estribe aquí la diferencia fundamental entre ambas piezas: mientras que la primera tiene un discurso político más elevado, la segunda lo tiene en un terreno artístico, ya que la reflexión última de Lope no responde tanto a fines didáctico-religiosos (aun siendo mucha la carga doctrinal) como estéticos, queriendo reflejar precisamente lo que la vida tiene de teatro y lo que el teatro tiene de vida.

En cualquier caso, Lope se sirve de tres mecanismos dramáticos para reflejar esa violencia en el texto y en la escena: la violencia verbal, la violencia escénica y la violencia escenográfica. En la primera, la más decorosa según la preceptiva clásica, vemos cómo Lope pone acciones o realidades violentas (a menudo relacionadas con la muerte) en boca de sus personajes. En la segunda es cuando asistimos a la violencia representada en escena: espadazos, golpes, caídas... y en tercer lugar, la violencia total (por lo espectacular de la misma), que requiere de la ayuda de la escenografía, y por tanto, de acotaciones para ser llevada a cabo.

Uno de los puntos de partida que se han tenido en cuenta para hacer esta división de «violencias» ha sido la tipificación de los *lazzi* que

César Oliva codificó en los *Pasos* de Lope de Rueda<sup>5</sup>. En ella, se enumeran hasta ocho «lances» con los que Rueda construye sus escenas, encaminadas a despertar la carcajada en el espectador. Aunque de una forma más perfeccionada y con una trama más elaborada, Lope sigue echando mano de estos recursos dramáticos para dar más espectacularidad a sus escenas. Con todo, señalaremos diferentes ejemplos de ambas obras en base esta división tripartita (violencia verbal-escénica-escenográfica), explicando de forma concreta cada uno de los casos, si bien es cierto que ambas comedias están plagadas de violencia.

En *Los locos por el cielo*<sup>6</sup> advertimos esta primera violencia verbal, en el momento del bautismo de Dona, que significa para ella, en clave religiosa, la muerte y la vida según sus palabras:

DONA.— [...] Ya no soy la que antes fui,  
ya del ser que fui desisto.  
Hoy he muerto y hoy nací;  
muero a Apolo, nazco a Cristo,  
Cristo es Dios y vive en mí<sup>7</sup>.

Vemos pues en este ejemplo uno de los principales dogmas del cristianismo: la vida en Cristo. De esta forma Dona entra a la vida, nace, tras su conversión, para vivir en Cristo. Se trata por tanto de una violencia de contenido «divino». Pasando ahora a un ejemplo de violencia humana, en *LPC* nos encontramos que Lope no puede dejar, pese al contenido religioso que inunda toda la obra, de introducir el tema de

---

5. Oliva, César (1988): «Tipología de los *lazzi* en los Pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, pp.65-79.

6. A partir de ahora *LPC*. Los versos que siguen en los ejemplos de esta obra han sido tomados de la edición de Enric Bassegoda (véase bibliografía).

7. vv. 544-548.

la honra y su desagravio, y así, Indes, al ver a Dona entre cristianos, pensando que la van a forzar, se dispone a restaurar su honra:

INDES.— [...] Amor tiene más honra  
que el rey, y yo, que alguno;  
pues yo, si amor la tengo,  
he de vengarme, pues mi agravio vengo.  
Romper quiero las puertas  
que mi deshonor encubren,  
pues mis celos descubren  
mis desventuras ciertas  
y dando fieras voces,  
¡que os vea el mundo, bárbaros atroces!<sup>8</sup>.

Continuando ahora con un ejemplo de *Lo fingido verdadero*<sup>9</sup>, y volviendo de nuevo a la violencia divina, nos encontramos con la imagen de los agentes atmosféricos como un hecho divino, como respuesta de los dioses a las acciones humanas. En este monólogo nos encontramos ante el *lazzi* llamado por Oliva «soliloquios gestuales» (Oliva, 1998: 73) donde el actor apoyaría el texto con exagerados movimientos antes de acabar muriendo. De esta forma, al inicio de *LFV*, se produce una fuerte tormenta, con rayos y truenos que acaba con la vida del emperador Aurelio:

AURELIO.—¿Qué furia es esta, cielo,  
con que te opones a mi brazo airado,  
si montañas de hielo,  
si volcanes de llamas he pasado?

---

8. vv. 742-751. Los versos que siguen en los ejemplos de esta obra han sido tomados de la edición de M<sup>a</sup> Teresa Cattaneo (véase bibliografía).

9. A partir de ahora *LFV*.

[...]  
Tú, cielo, descompones  
ejército romano; ¿qué es aquesto?  
[...]  
¡Parece que castigas mis razones!  
¡Oh, qué trueno tan fiero!  
Fulmináste me, Júpiter; ya muero<sup>10</sup>.

Otra de las muestras de violencia humana y verbal en *LFV* la vemos en los versos donde Apro le cuenta a Felisardo cómo ha matado a su yerno para así poder tomar las riendas del Imperio. Se trata por lo tanto de un caso de violencia de los hombres con los hombres, que responde únicamente a las ansias de poder del ser humano y ésta se muestra en escena «decorosa» ya que son los personajes quienes hablan del hecho violento:

APRO.— ¿Vivo dices?  
FELISARDO.— ¿Pues no vive?  
APRO.— Enfermo en una litera  
lo he sacado de la ribera,  
donde el campo lo recibe,  
aunque no le dejo ver,  
fingiendo su enfermedad,  
que si va a decir verdad...  
FELISARDO.— Habla, que no hay que temer.  
APRO.— Yo le he muerto, y le he traído  
así cubierto y tapado<sup>11</sup>.

---

10. vv. 193-252.

11. vv. 731-737.

Del segundo grado de violencia, la escénica, vamos a rescatar aquí dos ejemplos de *LCP* que responden a los de esa violencia cómica (que entronca con los primitivos *lazzi* ruedescos), como contrapunto a la violencia del discurso que estamos viendo en el resto de textos. Este tipo de escenas necesitan en cierta manera de una acotación, pero, cuando aparecen estas, son mínimas, dejando el efecto de la risa y de la violencia, al actor (y a su representación) y no al texto. En este primer ejemplo, Indes hace un discurso teológico ante Doroteo y Licinio y, para mostrar la figura de Cristo crucificado, abre los brazos y los golpea:

INDES.—       ¿Lo que le han dado preguntas?  
                  ¡Oh, qué graciosa mentira!  
                  Hanle dado canelones  
                  de una blanca diciplina,  
                  rezando las oraciones  
                  a cierta imagen divina,  
                  que estaba entre dos ladrones;  
                  estaba crucificado.  
                  (*Abra los brazos.*)

DOROTEO.— ¡Ay!

LICINIO.—    A mí también me has dado.  
                  Indes, ¿vienes en tu juicio?<sup>12</sup>

Otro momento de violencia cómica se produce poco después, cuando los soldados romanos entran en el convento donde se esconde Dona e intentan violar a Teófila, acto impedido por un ángel que interviene cual *deus ex machina* para salvar a la monja:

TEÓFILA.—    Tente, villano grosero.  
                  (*Un ángel esté detrás con una espada desnuda.*)

---

12. vv. 1234-1243.

ÁNGEL.— Teófila.  
 EVARISTO.— ¡Ay Dios, que muero!  
                   ¡Ay, ay!  
 TEÓFILA.— ¿Quién sois, voz divina?  
 ÁNGEL.— Un ángel soy  
                   que te guarda<sup>13</sup>.

En ambos ejemplos podemos rescatar de nuevo el lance «dar palos» (Oliva, 1998: 72) donde uno de los personajes ejerce la violencia física contra uno o varios personajes, causando la risa en el espectador al ser una acción inesperada.

Pasando de nuevo a *LFV* y continuando con esta violencia humana, Diocleciano cumple con el augurio de Camila: «Toma, que cuando matares / un jabalí, tú serás / emperador» (vv. 117-119), mata a Apro (que en latín significa precisamente jabalí):

DIOCLECIANO.— Yo, Cónsul, te lo agradezco;  
                   mas la imagen espantosa  
                   de Numeriano, tu yerno,  
                   convertida en negra sombra,  
                   anoche me apareció,  
                   y me dijo con voz ronca  
                   que de su sangre inocente  
                   diese esta venganza a Roma.  
 APRO.—                   ¡Muerto soy!<sup>14</sup>

Para finalizar, vamos a tratar dos ejemplos de esa violencia escenográfica, correspondientes a cada una de las dos comedias. En *LPC*,

---

13. vv. 1846-1850.

14. vv. 925-933.

esa violencia la vemos en diversas acotaciones de las que rescataremos una del final, cuando se hiere mortalmente a Dona. Tras reconocer a Indes entre los ahogados, Dona comienza una carrera para escapar de los romanos, pero estos la alcanzan cuando Dona, desesperada, busca consuelo abrazada a una cruz gigante:

*(Salen Atilo y Dona abrazada a una cruz tan grande como ella, y la lanza atravesada por la cruz y el pecho, como que están clavados, y salga de la otra parte la otra mitad de la lanza).*

DONA.—En esto, Dios soberano,  
conozco que sois mi Dios.  
Deseaba vuestra cruz,  
y, aunque sin clavos clavada,  
a vuestra cruz abrazada  
voy a gozar vuestra luz,  
que no puedo huir es cierto  
de que vuestra cruz reciba,  
porque a mí me clava viva  
la lanza que os clavó muerto<sup>15</sup>.

El final de *LFV* muestra a Ginés empalado, dando un discurso doctrinal religioso, sintetizando por otro lado el tópico del teatro del mundo (*theatrum mundi*) y diciendo que la vida es una comedia, reservando el resto de la eternidad a la vida, en el cielo, con Dios, que es la verdadera vida/comedia:

OCTAVIO.—Paso, amigos, que al teatro  
que es en el campo de Marte,  
donde Ginés representa  
su vida y muerte esta tarde

---

15. vv. 2890-1899.

hemos llegado.

[...]

*(Descúbrase empalado Ginés).*

GINÉS.— Pueblo romano, escuchadme:  
yo representé en el mundo  
sus fábulas miserables,  
todo el tiempo de mi vida,  
sus vicios y sus maldades;  
yo fui figura gentil  
adorando a dioses tales;  
recibióme Dios; ya soy  
cristiano representante;  
cesó la humana comedia,  
que era toda disparates;  
hice la que veis, divina;  
voy a cielo a que me paguen,  
que de mi fe y esperanza  
y mi caridad notable,  
debo al cielo, y él me debe  
estos tres particulares.  
Mañana temprano espero  
para la segunda parte<sup>16</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

EN conclusión, este estudio, aunque breve, nos muestra la cruda violencia del ser humano y de los dioses, o lo que es lo mismo, de la doctrina religiosa. El cristianismo funda precisamente en hechos violentos

---

16. vv. 3096-3121.



muchos de sus dogmas, su figura principal, Jesucristo, debe morir para resucitar en Dios y es ese modelo de muerte, el martirio y la crucifixión el ejemplo que siguen los primeros cristianos para unirse con Dios.

No debemos olvidar, por otro lado, la violencia humana, la ejercida, como se ha visto, por humanos hacia sus semejantes: regicidios, guerras, muertes... pero también, existe, aunque no se haya visto en los ejemplos, una serie de reminiscencias violentas en esos juegos circenses de la antigua Roma y también en los augurios, que casi siempre vienen teñidos de elementos violentos.

En definitiva, Lope muestra en estas dos comedias diferentes posibilidades de violencia escénica con las cuales no pretende sino llegar a producir en el espectador la catarsis de la que habló Aristóteles. El reconocimiento de una fe única y verdadera hace ver en el espectador, entre otras cosas, el sufrimiento del Salvador, demostrando que la muerte no es sino el paso a la vida eterna, un entreacto apoteósico entre ambas, pero un final para «la comedia de la vida», que, más que comedia es tragedia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASZYK, Urszula (2002): «A propósito de la leyenda de San Ginés, actor», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 93, pp. 202-204.
- GRILLPARZER, FRANZ (1892-1893): *Studien zum Spanische Theater*, v. XI, Stuttgart, J. G. Cotta.
- OLIVA, César (1988): «Tipología de los *lazzi* en los Pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, pp.65-79.
- LOPE DE VEGA, Félix (1992): *Lo fingido verdadero*, ed. M<sup>a</sup> Teresa Catta-  
neo, Roma, Bulzoni.

- , (1890-1913): *Los locos por el cielo*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, IV, BAE, clXXVII, Madrid, RAE.
- , (2009): *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda, *Comedias de Lope de Vega. Parte viii*, coord. Rafael Ramos, 3 V, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.

# LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN *FUENTE OVEJUNA*: DE LA COMEDIA LOPESCA A SUS REESCRITURAS FÍLMICAS

ALBA CARMONA<sup>1</sup>

alba.carmona.lazaro@gmail.com

*Universidad Autónoma de Barcelona*

QUIENES se hayan aproximado a *Fuente Ovejuna* coincidirán en que Lope otorgó un papel protagónico a la violencia en este texto teatral. La obra, que fue compuesta probablemente entre 1612 y 1614, dramatiza la escalada de tensión provocada en la villa de Fuente Ovejuna por el noble Fernán Gómez de Guzmán, Comendador de la Orden de Calatrava, cuyos siervos acaban linchando en un acto de tiranicidio. Los Reyes Católicos, entonces, intervienen para descubrir la identidad de los asesinos, pero los aldeanos, a pesar de ser sometidos a torturas, deciden no delatar a los responsables del crimen. Finalmente, los monarcas, al no tener pruebas para acusar a nadie, deciden perdonar al pueblo entero.

El estudio detallado de esta comedia evidencia que en el texto se producen gestos de abuso de poder; violencia de género (sobre todo agresiones sexuales); violencia política-popular, que desemboca en el tiranicidio; violencia legal, ejecutada a través de las torturas; así como violencia bélica, desarrollada de fondo, en el escenario de guerra entre los partidarios de los monarcas Católicos y los afines al rey portugués.

---

1. Este trabajo se inscribe en el marco de mi investigación predoctoral, dirigida por el profesor Dr. Gonzalo Pontón Gijón, realizada gracias a la «Ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores» (BES-2013-064325, MINECO), y se beneficia de mi vinculación al proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2012-35950, MINECO).

No debe sorprendernos tal preeminencia de lo violento, muy presente, de hecho, en la producción literaria barroca -aunque escasamente atendida por la crítica académica<sup>2</sup>-. Y es que, como comentó Wardropper (1983), el siglo XVII fue un momento de la historia de España en el cual la gente estaba acostumbrada a convivir con la violencia. Dado tal contexto de recepción, el dramaturgo que quisiese provocar el horror le costaría trabajo conseguir su fin, y por ello se valdría de distintos medios para suscitar el espanto.

En el presente trabajo, pretendemos dar cuenta del tratamiento que dio Lope a los actos violentos recogidos en *Fuente Ovejuna*. Asimismo, examinaremos con detenimiento la representación de estos gestos de violencia reproducidos en las dos adaptaciones cinematográficas que se realizaron de la pieza durante el franquismo. Dada la relevancia dramática en la obra y sus transposiciones cinematográficas, nos concentraremos en el estudio de la mostración de la violencia de género (sobre todo en los abusos sexuales), el tiranicidio y las torturas.

#### I. A PROPÓSITO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS:

ANTONIO ROMÁN Y JUAN GUERRERO ZAMORA,

DOS DIRECTORES PARA *FUENTE OVEJUNA*

LA primera versión fílmica de *Fuente Ovejuna* (1947) fue realizada por Antonio Román, un cineasta gallego reconocido y especialmente admirado durante los primeros años de la dictadura por haber dirigido *Los últimos de Filipinas* (1945). Román, en la década anterior, había participado en el montaje teatral de *Fuente Ovejuna* de los barracos, y desde

---

2. Salvando, por supuesto, algunas excepciones. Entre algunos estudios, pueden verse: Arellano y Berbel, 2013; Escudero y López, 2010.

entonces había soñado con llevar al cine la comedia del Fénix (R. F. G., 1946). Intentó trasponerla por primera vez en 1944 (Coira, 2004: 116), no obstante, no fue hasta 1946 que el proyecto pudo tirar adelante. La óptica desde la que Román revisitó el drama, por supuesto, nada tuvo que ver con la propuesta por Lorca (Coira, 2004: 118). Según desarrolla Pérez Bowie (2004: 186), mediante esta transposición, el gallego pretendió:

proyectar un momento glorioso del pasado histórico sobre el presente de una España salida de la contienda, y así trasvasar la acción pacificadora y unificadora de los monarcas al caudillo, quien, según la propaganda, había repetido la hazaña de Isabel y Fernando poniendo fin a los males que assolaban la patria.

Una vez finalizada la cinta, los censores le otorgaron la categoría de «Interés nacional», y se estrenó en noviembre de 1947. Tras la *première* la película recibió críticas bastante elogiosas por parte de la prensa, que en algunas ocasiones consideró que con semejante realización el cine español lograba situarse a la misma altura que el internacional (Jove, 1947). Sin embargo, a pesar de que la adaptación contara con el apoyo del régimen y de la crítica, fue recibida con bastante tibieza por parte del público. Ello queda claramente reflejado en un buen número de informes internos remitidos al Ministerio de Educación popular desde las distintas delegaciones provinciales<sup>3</sup>.

El fracaso de esta primera reescritura fílmica sin lugar a dudas desalentó nuevos proyectos de transposición de *Fuente Ovejuna*, que no volvió a dar el salto a la gran pantalla hasta más de veinte años después. En esta nueva ocasión, se trataba de una coproducción entre RTVE y la RAI, y de cuya dirección se encargó el realizador melillense Juan

---

3. Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, Unidad 36/04688: Fuenteovejuna.

Guerrero Zamora. De esta reescritura fílmica es destacable el hecho de que, a pesar de que se respetó en lo sustancial el texto de Lope, el director logró imprimir un sentido que, según él mismo, se alejaba de la intención del dramaturgo. El filme, pues, ponía el énfasis en la cuestión de la degeneración del pueblo bajo la presencia del comendador (Guerrero Zamora, 1983; O'Connor, 1997; Wheeler, 2012: 159); léase: pueblo/ciudadanía española; comendador/régimen franquista. Así, los aldeanos acababan perpetrando agresiones más execrables que las del propio tirano. En esta versión fílmica, en consecuencia, el protagonismo de la violencia superaba el que Lope y Román le concedieron en su día.

Los censores, conscientes del mensaje polémico, enmendaron a discreción esta nueva versión fílmica. Es más, al tratarse de una producción de RTVE, el proceso de censura fue doble. En primer lugar, se produjo un control interno de la película desde la misma corporación, y con posterioridad, esta primera versión se remitió al organismo censor, que se encargó de una segunda tanda de revisiones del filme (Carmona, 2015: 18). Al final del proceso, Guerrero Zamora pudo comprobar que a su película se le habían realizado 47 cortes, reduciéndose su duración 40 minutos (López Sancho, 1972). Indignado, ni siquiera acudió a la *première* (Carvajal, 1972), que se produjo el 17 de noviembre de 1972 en el cine el Españolito.

## 2. LA VIOLENCIA EN LA *FUENTE OVEJUNA* DE LOPE Y EN SUS REESCRITURAS FÍLMICAS

### 2. 1. *La violencia de género en Fuente Ovejuna*

CENTRÁNDONOS ahora en la cuestión de los abusos sexuales, diremos que en *Fuente Ovejuna* los responsables de las violaciones, que

incluso en ocasiones se cometen en grupo (véase: vv. 1347-52), son Fernán Gómez y sus criados. Ya en el inicio de la comedia, a partir de los parlamentos de Laurencia y Pascuala, se nos advierte de las correrías del Comendador y sus secuaces, que a más de una villana han «descalabrado». No tardamos en descubrir que para el feudal las villanas son solo una propiedad (v. 603: «mías no sois?», pregunta), por ello, considera que tiene derecho a poder gozarlas cuando le parezca. Según avanza la acción, las afrentas del noble se incrementan al unísono de las negativas de la protagonista, Laurencia, a quién realmente quiere poseer. Así, aunque al principio el noble trata de persuadirla para que entre en la encomienda (vv. 595-626), al final del primer acto, en la soledad del campo, intenta forzarla (vv. 779-833). En la segunda jornada, comprobamos que el Comendador, una vez ha logrado capturar a Jacinta, la condena a formar parte del bagaje del ejército (vv. 1187-1278). Además, recibimos noticia de que Sebastiana, después de ser violada por el noble, fue entregada a los sirvientes para que hicieran lo propio (vv. 1347-52). El culmen de los atropellos se produce cuando Fernán Gómez irrumpe en la boda de Laurencia y Frondoso. Entonces, exige que apresen al novio, y rapta a la protagonista (vv. 1572-1653), la cual, dependiendo de la interpretación del lector, también acaba siendo violada<sup>4</sup>. En efecto, el embrutecimiento de la sexualidad del noble encaja perfectamente con lo teorizado por Girard (1983: 42), que sostiene que:

Al igual que la violencia, el deseo sexual tiende a proyectarse sobre unos objetos de recambio cuando el objeto que lo atrae permanece inaccesible. Acoge gustosamente todo tipo de sustituciones. Al igual que la violencia, el deseo sexual se parece a una energía que se acumula y que acaba por ocasionar mil desórdenes si se la mantiene largo tiempo comprimida [...] la sexualidad contrariada desemboca en la violencia.

---

4. Pueden consultarse distintas interpretaciones de esta cuestión en Dixon (1988: 167).

En las rescrituras fílmicas de *Fuente Ovejuna* también se producen múltiples violaciones; incluso, en el caso de Antonio Román, llegan a multiplicarse, lo cual contribuye en la demonización de los agresores y en la acentuación del clima de tensión. Los responsables de estas agresiones vuelven a ser Fernán Gómez y sus criados, los cuales, a medida que progresa la acción, también aumentan sus desmanes contra las mozas de la villa. En cuanto a la mostración de la violencia de género, Román y Guerrero Zamora, como ya hiciera el propio Lope, apuestan por la economía narrativa frente a la prodigalidad de detalles, de modo que no permiten visualizar al espectador los momentos más escabrosos. Tales ausencias en lo que refiere a las reescrituras fílmicas no son arbitrarias. Así, aunque es cierto, por ejemplo, que en una versión teatral de *Fuente Ovejuna* dirigida por Parodi en 1970 —y por tanto coetánea a la adaptación de Guerrero Zamora—, pudo verse sobre las tablas la violación de Jacinta<sup>5</sup>, es importante subrayar que en el cine, a pesar que desde sus inicios se ha hecho alusión a las violaciones, no fue hasta la década de los setenta que la violencia y la humillación contra la mujer comenzaron a inscribirse de forma explícita en la pantalla (Bonorino, 2011: 58).

Por lo que respecta a la versión de Román, los actos del Comendador y sus hombres se sobreentienden a partir de los comentarios de los personajes, así como a partir de las miradas y gestos de terror de las mujeres, que aparecen registrados por la cámara mediante planos cortos. Los signos de puntuación fílmicos también aportan información en este sentido. Notamos, por ejemplo, como el avance de Fernán Gómez deja la pantalla en negro, quedando elidida la agresión sexual. El director logra mediante esta estrategia crear una atmósfera

---

5. Nos referimos a la *Rappresentazione delle tragiche gesta del tiranno Fernan Gomez e di Isabella di Castiglia interrota dalla polizia*. Para esta versión, véase Lazzari (1970), Bell (1970) y Kirschner (1977: 264).



de suspense y tensión, en cuyo marco invita al espectador a imaginar lo ocurrido, pero sin ofrecerle una imagen definitiva.

Por lo que respecta a la debatida cuestión de la violación de Laurencia, la adaptación de Román, a diferencia del texto de Lope y el film de Guerrero Zamora, reproduce la secuencia en la que se muestra cómo Laurencia logra escapar de las garras del tirano. Como indica Wheeler (2012: 142), en este fragmento, en una serie de planos medios, observamos que la protagonista se enfrenta físicamente a Fernán Gómez, al que intenta morder en el forcejeo. Finalmente, al tomar conciencia de que no podrá resistirse por más tiempo, se defenestra, prefiriendo morir -aunque finalmente sobrevive- a perder su honor.

La versión fílmica más reciente sigue bastante de cerca a la primera en lo que a la representación de la violencia de género refiere, no obstante, en algunos aspectos, sí vislumbramos la voluntad de mostrar con mayor detalle algunos contenidos. En la segunda secuencia del filme, por ejemplo, se introduce una analepsis mixta que permite visualizar los vejámenes del Comendador. En este breve segmento, queda reflejado que Fernán Gómez y sus hombres tienen por costumbre asaltar las casas de los villanos: allí maniatan a los maridos y luego raptan a las mujeres para violarlas.

## 2. 2. *El tiranicidio*

A medida que la acción de *Fuente Ovejuna* progresa, diríamos que Lope consigue generar un clima de tensión e injusticia social provocado por Fernán Gómez y sus secuaces que funciona como atenuante, y que incluso justifica, el alzamiento de la población. Recordemos al respecto que el personaje de Flores comenta con desfachatez que una noche rajó de oreja a oreja a un villano que confundió con Frondoso

(vv. 1033-38). También leemos que Fernán Gómez hace atar a Mengo a un roble y allí lo manda azotar desnudo «hasta [que] salten/ los hierros de las correas» (vv. 1251-52). Sabemos por el gracioso que entonces, para mayor escarnio, le practicaron una lavativa «llena de tinta y chinas» (v. 1497). Finalmente, durante la escena de la junta previa al levantamiento popular, Juan denuncia que estos hombres les han abrasado las casas y las viñas (vv. 1712).

Las consecuencias más graves de la conducta de Fernán Gómez, sin embargo, se proyectan en el terreno de lo intangible. Y es que, como ha señalado Camino (2004), los habitantes de la villa de Fuenteovejuna conforman una agrupación comunal que comprende su pasado como una historia coherente, y que concibe su presente y futuro como procesos contingentes. Que el Comendador perturbe el *status quo* conlleva que sea identificado como una fuerza alteradora del flujo del tiempo y del ciclo de la vida, y que en consecuencia deba ser vencido.

Al igual que en Lope, en las reescrituras fílmicas es el discurso desmasculinizante de Laurencia el que anima a la revuelta popular, pero las secuencias que desembocan en el tiranicidio distan mucho entre sí y del texto teatral. En la cinta de Román, el episodio de venganza se narra en apenas tres minutos, y en ningún caso hay lugar para la visualización del derramamiento de sangre. Contrariamente, la secuencia del levantamiento popular en Guerrero Zamora, de una duración próxima a los quince minutos, es especialmente gráfica en señales de violencia. Los villanos, en un visible estado de júbilo no solo terminan con la vida de Fernán Gómez y sus hombres, sino que también prenden fuego a diversas estancias de la encomienda, donde destrozan el mobiliario y hieren a varios caballos.

Volviendo a la comedia, advertimos que Lope decidió que el momento en que se da muerte al tirano se reprodujera fuera de escena. El público teatral tan solo recibe noticia del suceso por medio de las voces

que se proyectan desde fuera de las tablas, así como por medio de la teiscopía, cuando Flores, frente a los Reyes Católicos, revela que han descuartizado a Fernán Gómez en tajadas de tamaño inferior al de una oreja. En Román tampoco se muestra el acto de tiranicidio, pero en Guerrero Zamora, por el contrario sí se permite presenciar el instante en el cual el tirano es atravesado por las espadas de los sublevados. Se oculta la imagen del linchamiento, pero pocos segundos después, gracias a la perspectiva que ofrecen un picado y una vista de gusano, se muestra al Comendador inerte y bañado en sangre. A continuación, los amotinados lanzan al difunto desde lo alto de la fortificación a un tumulto de gente. De nuevo, la propia turba oculta la profanación de un cuerpo que, aunque no lo podamos ver, sabemos que terminará descuartizado.

### 2. 3. *Las torturas*

GIRARD (1983: 22) desarrolla en *La violencia y lo sagrado* que la venganza provoca siempre nuevas represalias, y que, por tanto, en sí misma constituye un proceso infinito e interminable que «tiende a extenderse y a invadir el conjunto del cuerpo social». Una vez desatada la dinámica de la venganza, esta solo puede ser detenida a partir de la aplicación de la violencia institucional. Como apunta el ensayista: «no hay ninguna diferencia de principio entre venganza privada y venganza pública, pero existe una diferencia enorme en el plano social: la venganza ya no es vengada; el proceso ha concluido; desaparece el peligro de la escalada» (Girard, 1983: 23).

En relación con lo teorizado por el autor francés, en la última jornada de *Fuente Ovejuna*, Lope hizo intervenir a los reyes Isabel y Fernando, los cuales mandan a la villa a un juez pesquisador para que, mediante los efectos de esta «venganza pública», materializada en

forma de torturas, identifique a los asesinos. A propósito notamos que Lope concibió el episodio de los tormentos de modo que este se produjera lejos de la mirada del espectador. Para esta ocasión, como con el tiranicidio, se permitió que el público teatral oyera los gritos de los torturados, que, según indican las acotaciones, se producen «dentro».

Subrayamos por otro lado que, si bien en la comedia lopesca se especifica que fueron los Reyes Católicos quienes mandaron al juez pesquisador a Fuente Ovejuna, en la versión de 1947 se responsabiliza al Maestre Girón de haber solicitado el proceso. Esta enmienda, en efecto, no es casual, y coincidimos con Coira (2004: 122) en que guarda relación con el momento político que atravesaba España cuando se produjo la cinta. Cabe recordar que, desde el comienzo de la Guerra Civil, Isabel y Fernando fueron presentados por los nacionales como el modelo ideal de gobernantes, y que, una vez finalizada la guerra, existió un claro afán por identificar el franquismo con la obra y la época de los monarcas (Navarro Oltra, 2013: 52-53), reconocidos como «actores de la unidad de España y de la evangelización del Nuevo mundo» (Maza Zorrilla, 2014: 173).

Para esta secuencia sabemos que Román apostó en un primer momento por una representación explícita de los suplicios, pero por mandato explícito de la censura se restringió la posibilidad de llevarlos a la pantalla según lo previsto. De este modo, Román realizó una secuencia de menos de un minuto y medio, en la cual la narración de los tormentos no alcanza los sesenta segundos. En esta, la preponderancia de los planos medios permite describir la acción dramática, pero la escasez de planos cortos dificulta la transmisión del sufrimiento, a la vez que priva de la mostración de las heridas.

En la transposición de Guerrero Zamora, contrariamente, las escenas de suplicio juegan un papel determinante en la narración de la historia. Nada más comenzar el film, los títulos de crédito aparecen

acompañados de imágenes de castigo y de instrumentos de tortura. En este fragmento, los personajes llegan incluso a recordarnos a esculturas y pinturas religiosas de la Contrarreforma. Todo este conjunto de estampas contribuye a mostrar la tortura como un proceso purificador, y, ciertamente, en esta versión de *Fuente Ovejuna* así lo sea, pues el pueblo degenerado, después de haber superado el trance de los suplicios, toma conciencia de su envilecimiento y se redime.

En otro orden de cosas, por lo que respecta a esta secuencia de las torturas, cabría hablar en Guerrero de cierta estetización de la violencia, que al no aparecer representada de forma naturalista permite que el espectador pueda distanciarse de ella e incluso disfrutarla<sup>6</sup>. A pesar de lo dicho, y a diferencia de lo que ocurre en la versión de Román, Guerrero Zamora priva al espectador de la imagen del niño que es atormentado. En este fragmento, la cámara se sitúa en la parte posterior de una rueda de tortura, de modo que el público solo tiene la posibilidad de imaginar lo que sucede a partir de los gritos que inundan la escena, así como de los rostros de los aldeanos, que transmiten todo el horror.

### 3. CONCLUSIÓN

EN el análisis realizado por Pérez Bowie (2004: 155) de la versión de *Fuente Ovejuna* de 1947, el investigador desarrollaba que con este film Román había pretendido transmitir el «ideal político de un Estado

---

6. Según Prince (2000: 28-29), «changing camera positions, controlled lighting, montage editing, music, and special effects create significant aesthetic pleasure and emotional distance for viewers, who can use these cues as a means of insulating themselves from the depicted violence [...]. By contrast, when screen violence lacks this aesthetic dimension, its evocation of negative emotions can be markedly unpleasant for viewers».

sólido, bajo una autoridad fuerte y respetada y sin ningún tipo de fisuras». Sin embargo, ya adelantábamos que la aproximación al texto lopesco efectuada por Guerrero Zamora poco tenía que ver con su precedente fílmico.

En relación con esta última idea, no podemos olvidar que, bajo la dictadura franquista, en el cine español se evitó la mostración de contenidos violentos, y que la inscripción de la violencia en la pantalla, especialmente a partir de la década de los 60, debe entenderse como un gesto de oposición política (Kinder, 1993). Dada tal premisa, y si tenemos en cuenta el régimen de representación de la violencia descrito para la versión fílmica más reciente de *Fuente Ovejuna*, así como la intención del melillense a la hora de trasponer la comedia, parece claro que esta película debe incluirse en la nómina de textos fílmicos que, en los años previos e inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, se valieron de la violencia gráfica como gesto de oposición política. Sin voluntad de ser exhaustivos, entre tal categoría de filmes pueden mencionarse títulos *Llanto por un bandido* (1964), *La caza* (1966), ambas de Carlos Saura; *Los desafíos* (J. L. Egea, V. Erice, C. Guerín, 1969); *Furtivos* (J. L. Borau, 1975); o *Pascual Duarte* (R. Franco, 1976) (Kinder, 1993).

Como hemos podido comprobar, el análisis de la representación de la violencia en las reescrituras fílmicas de *Fuente Ovejuna* nos ha permitido concluir que este texto, como ya ocurriera en la escena teatral, también se ha empleado con objetivos políticos opuestos en el cine. Asimismo, el cotejo de las adaptaciones cinematográficas con la comedia ha permitido examinar de forma exhaustiva los numerosos actos violentos que vertebran el texto teatral, los cuales, una vez reseñados, dejan de pasar inadvertidos y cobran su justa relevancia ante el lector contemporáneo/espectador. Consideramos, por ello, que mediante esta comparativa también hemos contribuido en una línea

de investigación que, como ya indicábamos en el inicio del trabajo, y pese a la ubicuidad de la violencia en el teatro barroco, ha sido tradicionalmente desatendida por la crítica académica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio Y Martínez Berbel, Juan Antonio, eds. (2013): *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares.
- BELL, Peter B. (1970): «Bibliography of Foreign Publications on the Comedia», *Bulletin of the Comediantes*, XXII, 2, pp. 38-54.
- CAMINO, Mercedes (2004): «¡Volvióse en Luto la Boda!»: Ritual, Torture, and the Technologies of Power in Lope's *Fuente Ovejuna*», *Modern Language Review*, IC, 2, pp. 382-399.
- CARMONA, Alba (2015): «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas», en Carlos Mata y Ana Zúñiga (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (7-21).
- COIRA, Pepe (2004): *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, Madrid, Complutense.
- DIXON, Victor (1988): «“Su majestad habla, en fin,/ como quien tanto ha acertado”: la conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», *Criticón*, XLII, pp. 155-168.
- ESCUDERO, Juan Manuel y Roncero, Victoriano, eds. (2010): *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor.
- GIRARD, René (1983): *La Violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- KINDER, Marsha (1993): *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.



- KIRSCHNER, Teresa J. (1977): «Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I, 3, pp. 255-71.
- NAVARRO OLTRA, Guillermo (2013): *Autorretratos del Estado: el sello postal del franquismo*, Santander, PubliCan.
- MAZA ZORRILLA, Elena (2014): «El mito de Isabel de Castilla como elemento de legitimidad política en el franquismo», *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, XXXI, pp. 167-192.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004): *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.
- PRINCE, Stephen (2000), «Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects», en Stephen Prince (ed.), *Screening violence*, New Brunswick, Rutgers University Press, (1-44).
- WARDROPPER, Bruce (1983): «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», *Criticón*, XXIII, pp. 223-240.
- CARVAJAL, Mery (1972): «Juan Guerrero Zamora: “No asisto al estreno de *Fuenteovejuna*”», *Pueblo* (Madrid), 20 de noviembre de 1972, p. 35.
- G. R. F (1946): «Antonio Román habla de *Fuenteovejuna*. El reporter polizón o la entrevista sorprendida», *Radiocinema* (La Coruña), 1 de abril de 1946.
- JOVE (1947): «*Fuenteovejuna*: Teatro Apolo», *Yugo* (Almería), 30 de noviembre de 1947.
- LAZZARI, Arturo (1970): «*Fuenteovejuna* a Genova. No al potere degli attori Contadini», *L'Unitá* (Milán), 25 de febrero de 1970, p. 10.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1972): «Gracias y desgracias de una producción controvertida», *ABC* (Madrid), 2 de diciembre de 1972, pp. 96-97.



«SEÑAL ES ESTA QUE EN LA COSTA HAY MOROS»:  
LOS CORSARIOS EN LAS COMEDIAS BIZANTINAS  
Y DE CAUTIVOS DE LOPE<sup>1</sup>

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

daniel.fernandez@uab.es

*Universitat Autònoma de Barcelona*

EN estas páginas me centraré en un corpus formado por nueve obras de Lope de Vega, que podemos definir como comedias bizantinas y comedias de cautivos<sup>2</sup>. Entre otros muchos rasgos en común, todas ellas recrean la amenaza que suponían los corsarios en la España del Siglo de Oro. Todas, también, fueron escritas y representadas entre finales del siglo XVI y principios del XVII, es decir, en la época de mayor apogeo del corso mediterráneo. La tregua entre España y el Imperio otomano, firmada en 1581, «propicia que el frente abierto en estas aguas se disuelva, dando inicio a la edad dorada del corso berberisco» (Martínez Torres, 2004: 33)<sup>3</sup>.

Si los corsarios de Argel, Túnez o Bizerta campaban a sus anchas por el Mediterráneo y las costas españolas, resulta del todo natural

---

1. He podido realizar este trabajo gracias a una beca FPU del Ministerio de Educación.

2. A ellas dedico mi tesis doctoral, en curso. Julián González-Barrera se ha ocupado de las comedias bizantinas de Lope en diversos trabajos, citados en su estudio más reciente al respecto (González-Barrera 2015). Remito asimismo a Fernández Rodríguez (2015a; 2015b).

3. «La tregua del 1581 tra impero turco e impero spagnolo aprirà le porte del Mediterraneo al dominio della corsa e della pirateria» (Fiume, 2009: 3).

que surcaran asimismo las páginas de los libros y los escenarios de los corrales. El público estaba naturalmente interesado en un fenómeno, el corso y la piratería, que constituía un verdadero problema para la sociedad española de la época y, en el caso de las poblaciones costeras, un peligro tan conocido como cotidiano. Por otro lado, el rapto por parte de piratas y corsarios era un tópico literario antiguo y uno de los motivos más socorridos en las novelas griegas de amor y de aventuras, la novela bizantina española, las *novelle* de inspiración bizantina o las comedias de cautivos, por citar algunas de las tradiciones que Lope pudo tener más en cuenta.

En *La doncella Teodor*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*, los raptos se producen en las costas del reino de Valencia. Como es sabido, Lope residió entre 1588 y 1590 en la capital del Turia, donde a buen seguro conoció de primera mano incursiones como las que pueblan estas comedias. *El Grao de Valencia*, de hecho, fue escrita por el Fénix durante su estancia en dicha ciudad, a juzgar por los datos ofrecidos por Oleza (1986: 302), que la fecha en torno a 1589. Poco antes del desenlace de la obra, el capitán Leonardo revela que mucho tiempo atrás unos moros cautivaron a su hijo en las costas de Manzofa<sup>4</sup>. Asimismo, al final del primer acto se representa en escena el secuestro de Crisela por parte de los moros Jarife y Zulema, que se la llevan rápidamente a sus galeras:

ZULEMA.—Amaina, amaina; apresta el barco, apresta.

CRISELA.—¡Ay, mísera de mí!

JARIFE.— Calla, cristiana.

CRISELA.—¡Favor! ¡Padre! ¡Favor!

ZULEMA.— ¡Qué bien se ha hecho!

Jarife, demos velas a los vientos.

---

4. Se trata de Moncofa, municipio de la provincia de Castellón.

JARIFE.— Entra de presto, y mueran a tus manos  
treinta remeros. Bogá, bogá, ¡perros!  
Iza, canalla, que nos siguen; boga,  
que a cualquier espalder yo le prometo  
dar libertad si salgo de este aprieto. (vv. 1085-93)<sup>5</sup>

Este fragmento es un buen ejemplo de la afición de Lope por acumular términos náuticos, que confieren rapidez a la escena y un gran efectismo desde el punto de vista sonoro. A los gritos de socorro de Crisela y a las precipitadas órdenes de Jarife les siguen los lamentos del capitán Leonardo, que aparece junto a sus soldados en cuanto los moros abandonan el tablado. Acto seguido, uno de ellos anuncia la llegada de varios condes del reino de Valencia. El listado de nombres referidos («de Buniol, de Nules, de Cañete, / de Faura y de Puzol y de Monviedro», vv. 1115-16) aporta colorido local a la escena, pero también no poca verosimilitud.

Este mismo esquema (huida de los moros con la doncella raptada, más los lamentos del padre) se repite en *Los esclavos libres* nada más empezar la obra. Se trata de un inicio que busca captar la atención del público desde el primer momento. La escena se sitúa en Perpiñán, en cuyas costas Lucinda acaba de ser raptada por Arbolán, arráez de Bizerta<sup>6</sup>:

ARBOLÁN.—Ah, moros, llegad la barca.

(*Salen tres moros del mar*)

LUCINDA.—¡Triste de mí!

ARBOLÁN.— Aquí te embarca,  
verás mi patria, Biserta. (...)  
Haced los ferros zarpar,  
largad remos, coged cabos,

---

5. Vega, 1993.

6. «Salí a un jardín junto al mar / donde Arbolán escondido / me pudo ver y robar» (Vega, 2014: vv. 528-30).

tended lienzo, herid el mar.  
Tocad trompetas y cajas.  
MORO.— No está el viento muy seguro  
para bogar con ventajas.  
ARBOLÁN.—Llevando yo sol tan puro,  
haga los mástiles rajas. (...)

(*Cómitre, dentro.*)

CÓMITRE.—¡Iza, canalla!  
TODOS.— ¡Iza, iza!

(*Suene el pito y la embarcación, y salga el capitán y tres soldados,  
Avendaño, Carpio, Dueñas*)

CAPITÁN.— Perderé de pesar la vida. ¡Ah cielos,  
mi propia hija!  
CARPIO.— Gran descuido ha sido.  
CAPITÁN.— ¡Qué terribles cuidados y desvelos  
para el ajeno bien siempre he tenido! (...)

(vv. 26-64)<sup>7</sup>

El texto de *Los esclavos libres* de la *Parte XIII* contiene unas ricas acotaciones que nos muestran cómo se podía representar esta escena en los corrales de comedias. A ojos del espectador, el escenario se convierte por un momento en la cubierta de un barco, con los pitos y ruidos sonando entre bastidores (*dentro*).

En *Jorge Toledano* el rapto tiene lugar también al inicio de la obra. Antonio y su hija Laudomia charlan tranquilamente cuando, de pronto, son sorprendidos por los hombres de Argán y de Arafe, que estaban

---

7. Vega, 2014.

escondidos. Se trata de una escena ágil, en la que la actriz que interpretara a Laudomia debía abandonar rápidamente el tablado, seguida por Argán.

Una escena similar a la de *Jorge Toledano* se produce en *La doncella Teodor*. Félix, Teodor y Padilla están descansando en la costa, en un lugar indeterminado cerca de Cartagena, cuando de repente irrumpen Zaide, Alí y unos cuantos moros, que permanecían ocultos al otro lado del escenario, y los hacen prisioneros. Casos como estos apelaban a la experiencia personal del público de las ciudades costeras y a las noticias oídas por los habitantes del interior. Los raptos en la costa, incluso en tierra firme o «right in their home regions» (Friedman, 1983: 4), no eran nada extraños en la época, especialmente en el reino de Valencia, que padecía «the greatest vulnerability to corsair attack» (Friedman, 1983: 11) y donde se llegaron a arrasar poblaciones enteras<sup>8</sup>.

*Los tres diamantes* y *Viuda, casada y doncella* contienen dos raptos producidos en sendas islas del Mediterráneo. La captura de Feliciano y Celio en *Viuda, casada y doncella* tiene lugar en la isla a la que han llegado tras un terrible naufragio. Haquelme, el capitán de los corsarios, se interesa por la clase social de los cristianos «con vistas a exigir rescate» (Lope de Vega, 2006: 261). Feliciano afirma ser caballero, pero ante los recelos de Celio, que le recuerda su condición de hidalgo pobre («¿Con qué te has de rescatar?», *Viuda, casada y doncella*, Vega, 2006: v. 1240), finge ser médico para así poder salvar el pellejo («Celio, vive si pudieres», v. 1259), sabedor tal vez de la gran estima en que los árabes tenían a los médicos y de lo bien que solían

---

8. Véase Friedman (1983: 21). «Oltre a partecipare alle campagne della flotta turca nel Mediterraneo occidentale, le galere corsare operavano piccole e rapide incursioni, predavano borghi e case isolate, portavano via gli abitanti, qualche capo di bestiame, provviste di legna» (Bono, 1993: 143).

tratar a los cautivos que desempeñaban tal oficio<sup>9</sup>. Admirado por los presuntos conocimientos de Feliciano, Haquelme decide llevarlo consigo para que cure a una esclava suya de la que anda enamorado. Se trata, claro está, de una escena netamente novelesca. Por último, en *Virtud, pobreza y mujer* (Vega, 2010: vv. 1093-1101), Carlos es capturado durante un asedio a Orán, adonde lo habían mandado como prisionero.

En varias de estas comedias alude Lope a los sistemas de defensa de las costas españolas contra los corsarios y piratas, particularmente a las atalayas, cuya función era avistar las naves hostiles. Una vez divisado el enemigo, estas torres se transmitían el mensaje encendiendo un fuego: «Mirad aquesa torre y Micalete<sup>10</sup> / haciendo fuegos uno, y dos, y cuatro, / y desde aquí por infinito número. / Señal es esta que en la costa hay moros, / que, según se da prisa el atalaya, / ya deben de haber hecho alguna presa» (*El Grao de Valencia*, vv. 1065-70). Cabe apuntar, no obstante, que, por lo general, en la época estos mecanismos de defensa no eran muy útiles (Friedman, 1983: 35)<sup>11</sup>. En *La doncella Teodor*, los moros Zaide y Manzor se refieren no solo a las atalayas, sino también a los jinetes que salían al paso ante las correrías de los corsarios en tierra firme:

---

9. Friedman (1983: 68-69), Temprano (1989: 83-84) y Feit y McGrady (véase Lope de Vega, 2006: 164, en notas 1243-47).

10. En Valencia se alzaba la Torre del Miguelete (en valenciano, *Torre del Micalet*).

11. Según Bono (1993: 165), «l'avvistamento era esercitato costantemente, mentre la difesa lo era soltanto in rare occasioni». Además, «la difesa era anzitutto autodifesa della torre da un eventuale assalto» (Bono, 1993: 165). Esta situación se mantuvo a lo largo de los siglos XVI y XVII: «The limited coastal defense system of the sixteenth century seems to have decayed even further in the seventeenth» (Friedman, 1983: 41).

ALÍ.— No tiene el reino de Valencia parte  
más peligrosa que este valle y playa.

ZAIDE.—Ya sé de la manera que reparte  
el jinete veloz y la atalaya,  
pero bien sabes que la industria y arte  
donde más fuerzas y defensas haya  
sale con lo que intenta.

ALÍ.— En esta costa  
no hay recodo ni cala más angosta.

(...)

Quise que Zaide, mi alcaide,  
hombre que la costa corre  
de Europa, desde Alicante  
a Barcelona mil noches,  
por mucho que los jinetes  
con el pendón de San Jorge  
y del mar las atalayas  
con sus fuegos se lo estorben,  
trujese algunas cautivas.

(vv. 1033-40 y 1140-48)<sup>12</sup>

Este tipo de descripciones tiene la intención de situar al espectador en el marco concreto de la España de la época, y sirve también para actualizar y poner al día un tópico literario tan antiguo como el ataque por parte de unos piratas<sup>13</sup>.

---

12. Vega, 2008.

13. Véanse estos otros fragmentos de *El Grao de Valencia* y *Los esclavos libres*, muy similares: «Pondré mis cuatro galeras / a vista de la ciudad / aprestadas y ligeras, / corriendo con libertad / sus márgenes y riberas, / para que al tiempo que vayas / a ver las cristianas playas / por donde otras veces corres, / levanten fuego las torres / y griten las atalayas» (*El Grao de Valencia*, vv. 627-36); «Verán mis rojos faroles / el catalán y andaluz; / traeré esclavos españoles / que están sirviendo la luz / de tus





los caballos a la puerta  
y con buena guarnición.  
Esta noche en partes varias  
haréis poner luminarias  
para salir y correr.

(vv. 1098-1122)<sup>14</sup>

La incertidumbre generada por la cercanía del enemigo, las dudas sobre el buen funcionamiento de las atalayas, los comentarios acerca del estado de la mar, la convicción de que la ciudad estará bien protegida... Lope recrea una escena que debió de presenciar en más de una ocasión durante su estancia en Valencia, y que debía de resultar familiar a gran parte del público, sin duda con la intención de explotar dramáticamente el pánico que generaban las razias de piratas y corsarios.

Los asaltos marítimos, una de cuyas consecuencias más habituales era la toma de cautivos<sup>15</sup>, formaban parte también de la vida cotidiana en el Mediterráneo y de la cultura libresca, y alimentaron durante décadas la imaginación, el miedo y la curiosidad de los españoles<sup>16</sup>. En *El Argel fingido* y *Los esclavos libres* incluye Lope descripciones minuciosas de estos combates navales. El primero de ellos se produce a mediados del segundo acto, cuando el celoso Rosardo decide hacerse pasar por moro y surcar la mar con sus galeras:

---

14. Vega: 1928.

15. En palabras de Fortunati (2010: 115): «il cadere in schiavitù, per chiunque prendesse il mare in un'epoca ancora caratterizzata dalle scorrerie dei pirati barbareschi e dall'affermarsi della guerra di corsa» era «un evento tutt'altro che improbabile».

16. «Gli scontri fra corsari o di corsari con navi mercantili restarono, per tutto quel secolo e il seguente ancora, una realtà quotidiana, che destava apprensione e curiosità nel pubblico interessato ad averne notizia» (Bono, 1993: 135).

Cuando de parte de tierra  
una galeota viene,  
que estaba en alguna cala  
de esos moros tremecenes.  
Porque, si del mar viniera,  
súbite nos diera enfrente,  
por más que amainar quisiera,  
árbol, mesana y trinquete.  
Cuando Aureliano y tu dama,  
y la ocasión de mi muerte,  
conocen velas y casco,  
gritan, lloran, claman, temen.  
A tierra vuelven la proa;  
mas como a la tierra vienen,  
más apriesa les dan caza,  
y más presto los detiene.  
Saltan en ella seis moros  
con las hojas relucientes  
de los desnudos alfanjes,  
y a los tristes acometen.  
Los de adentro por los lados  
a los arcabuces fuertes  
ponen la cuerda, y apuntan  
para ver si se defienden.  
Yo, que morir por mi Flavia  
tuviera por dulce suerte,  
pido a mi barquero infame  
que a los contrarios me acerque.  
Pero el medroso villano,  
viendo el peligro presente,  
hacia la tierra camina,  
cuando al mar digo que reme.  
(*El Argel fingido*, vv. 1526-57)<sup>17</sup>

---

17. Vega, 2009.

Ante la dificultad de representar secuestros marítimos en los corrales de comedias, Lope prefiere que sea uno de los personajes el encargado de relatar los hechos acontecidos. Este tipo de relaciones serviría para mantener en vilo a la audiencia, que escucharía con atención las aventuras y peripecias de los personajes; por otro lado, escenas como esta –pese a su obvio carácter novelesco– no diferían mucho de las que se vivían en el tumultuoso mar Mediterráneo. En *Los esclavos libres*, son corsarios cristianos los que apresan a la tripulación enemiga<sup>18</sup>. El capitán de las naves musulmanas no es otro que Leonardo, que a fin de rescatar del cautiverio a Lucinda se ha tenido que hacer pasar por moro; tras la captura de sus naves, es vendido como esclavo junto a su amada Lucinda. El arráez Arbolán, contrincante amoroso de Leonardo, nos describe esta escena marítima:

Dispáranse cañones y mosquetes;  
ciérrase el cielo de humo y de él las luces  
lloran agua en el mar; a los trinquetes  
saltan mil castellanos y andaluces,  
rómpense banderolas, gallardetes,  
cansados de encender los arcabuces,  
que, asidos de los bordes y las velas,  
ya esgrimen las espadas y rodelas.  
Desde el estanterol a la crujía  
dicen que el renegado y vil Medoro,  
defendiendo la popa discurría,  
donde llevó sin duda mi tesoro,

---

18. No debe perderse de vista que «caer cautivo es un riesgo que corren todas las personas que viajan por el Mediterráneo occidental, ya sean cristianos o musulmanes» (Bunes, 1989: 149), por mucho que comúnmente se asociara corso y piratería con estos últimos (debido, claro está, al peligro que representaban para los países cristianos).

mas siendo tan crüel la batería<sup>19</sup>,  
como en el coso agarrochado toro,  
dicen que se rindió, y a honor y gloria  
de la cruz de San Juan, cantó vitoria.

(vv. 2690-2705)

Durante este tipo de descripciones el público de los corrales centra su atención en la palabra del actor, y no tanto en el aspecto visual: se relatan unos hechos pasados que no tienen lugar en escena. Por este motivo, tal y como ocurría en el pasaje comentado de *El Argel fingido*, Lope se muestra especialmente cuidadoso en la selección del léxico, mediante el amontonamiento y sucesión de términos náuticos (*trinquetes, banderolas, gallardetes, bordes, velas, estanterol, crujía*) y bélicos (*cañones, mosquetes, arcabuces, espadas, rodelas, batería*). La falta de una representación escénica de estos asaltos se suple con descripciones veloces y sonoras.

En *La pobreza estimada* se da un caso distinto al del resto de comedias. Alara, hija del rey de Argel, fue hecha prisionera con apenas seis años por un caballero cristiano y vendida más tarde como esclava. Por una vez, Lope nos presenta la tragedia del corso desde el punto de vista del «enemigo»<sup>20</sup>.

Los raptos suelen tener como consecuencia la separación de los amantes y familiares, y constituyen uno de los mayores obstáculos para la pareja protagonista, que no podrá entregarse a su amor hasta el reencuentro final. A menudo, el rapto es el motor principal de las

---

19. *crüel*: añadido la diéresis para completar el endecasílabo.

20. Por otro lado, al iniciarse la obra, Aurelio se encuentra ya cautivo en Argel, pero en ningún momento se refieren las circunstancias concretas en las que fue hecho prisionero.

aventuras que viven los personajes, cuyas vidas han transcurrido sin sobresaltos en el ámbito familiar. Así sucede en *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*. *La pobreza estimada* constituye un caso particular, puesto que tanto la captura de Alara como la de Aurelio han tenido lugar antes del inicio de la acción dramática. En *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella*, los protagonistas viven otras peripecias –típicas también del género bizantino, como la huida o el naufragio– antes de ser apresados.

Los corsarios desempeñan un papel fundamental en la trama, pues solo a partir de su intervención se produce el cautiverio, tema omnipresente en todas estas comedias y prueba definitiva para los protagonistas, que se mantendrán fieles en su amor y no renegarán jamás de la fe cristiana. Se sigue así el esquema básico de la literatura de corte bizantino, en cuyos dos máximos exponentes, Aquiles Tacio y Heliodoro, al igual que en todos sus epígonos (más o menos renovadores)<sup>21</sup>, el rapto por parte de unos piratas juega un papel fundamental en las aventuras que vive la pareja protagonista.

Las circunstancias en las que se producen varios de estos apriisionamientos acentúan sin duda el carácter literario de los mismos. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que los secuestros de *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano* tengan su razón de ser en el amor que sienten, respectivamente, Rosardo, Arbolán, Jarife y Selín por las protagonistas. De modo semejante, en *La doncella Teodor*, Zaide rapta a Teodor cuando recorre las costas españolas en busca de una esposa para Celindo.

---

21. Pienso no solo en la novela bizantina española, sino en comedias de cautivos, como las cervantinas, o en no pocas *novelle*, por poner solo algunos ejemplos conocidos.

En conclusión, los raptos a manos de los corsarios constituyen uno de los tópicos más repetidos y de mayor importancia en estas comedias. A la hora de componer estas escenas Lope se basa tanto en unos modelos literarios definidos como en la realidad histórica de la época, que debió de conocer de cerca durante su estancia en Valencia. Ficción y realidad, literatura y vida, como ocurre a menudo, van muy de la mano.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONO, Salvatore (1993): *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de (1989): *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2015a): «Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope», en Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (ed.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (61-71).
- , (2015b): «Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega», en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (ed.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12 (331-338).
- FIUME, Giovanna (2009): *Schiavitù mediterranee. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Milano, Bruno Mondadori.
- FORTUNATI, Maura (2010): «Captivi, riscatti ed assicurazione alla vigilia dei codici», en Vito Piergiorganni (ed.), *Corsari e riscatto dei captivi*, Milano, Giuffrè (113-134).

- FRIEDMAN, Ellen G. (1983): *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2015): «*El peregrino en su patria y su contexto*. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino», en Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (ed.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (101-109).
- MARTÍNEZ TORRES, José Antonio (2004): *Prisioneros de los infieles. Vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- OLEZA, Joan (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, London, Tamesis Books (251-308).
- TEMPRANO, Emilio (1989): *El Mar maldito: cautivos y corsarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Mondadori.
- VEGA, Lope de (1928): *Jorge Toledano*, en Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), VI, Madrid, Real Academia Española (607-647).
- , (1971): *La pobreza estimada*, en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXX, Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI) (405-469).
- , (1993): *El Grao de Valencia*, en Jesús Gómez y Paloma Cuenca (ed.), *Obras completas. Comedias*, III, Madrid, Turner (457-548).
- , (1998): *Los tres diamantes*, ed. M.I. Toro Pascua, en Silvia Iriso (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, III, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona (1401-1558).
- , (2006): *Viuda, casada y doncella*, ed. R.S. Feit y D. McGrady, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- , (2008): *La doncella Teodor*, ed. J. González-Barrera, Kassel, Edition Reichenberger.

- 3, (2009): *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. G. Serés, en Rafael Ramos (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, II, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona (575-721).
- , (2010): *Virtud, pobreza y mujer*, ed. D. McGrady, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- , (2014): *Los esclavos libres*, ed. O. Sanz y E. Treviño, en Natalia Fernández (coord.), *Comedias. Parte XIII. Tomo I*, Madrid, Gredos (537-709).



## LA DELINCUENCIA Y SU LENGUAJE EN LOS ENTREMESES DE LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE

BEATRIZ BRITO BRITO

beabrito2@hotmail.com

*Universidad de Barcelona*

**M**ODELADO en la ficción literaria del teatro breve, el mundo marginal de la sociedad española de la primera mitad del siglo XVII se adentró también en la dramaturgia de un maestro del entremés, Luis Quiñones de Benavente. Con exquisitas formas lingüísticas y escénicas, alcahuetas, prostitutas, ladrones, gorriones divertían a los espectadores que asistían a las representaciones de sus piezas. De entre las innovaciones que realiza el autor toledano, nuevamente destaca el entramado verbal con que da forma a estas figuras pertenecientes a los espacios sociales de la delincuencia.

Es necesario precisar el título de este estudio, en tanto que puede llevar a pensar que trataré la variedad idiomática por antonomasia de los personajes del hampa, esto es, el habla de germanía. No obstante, quisiera advertir que no solo me detendré en ejemplos de léxico germanesco, sino que mi intención es abordar diversos fenómenos lingüísticos. Ofreceré algunas muestras de cómo esboza Quiñones de Benavente este hablar en diferentes formas, que ponen de manifiesto el arte con que estas criaturas afilan su ingenio jugando con las palabras a partir del dominio de su autor y sin olvidar la tradición que la sustenta.

Es imprescindible tener en cuenta la gran cantidad de obras de Quiñones en que desfilan, engañan, roban e, incluso, bailan numerosos

tipos, representativos, aunque con sus particularidades, de la marginalidad de la Edad de Oro. En este breve espacio he seleccionado cuatro entremeses del autor que desarrollan un lenguaje de carácter transgresor y marginal, en virtud de la sátira, la parodia, la ironía y su consecuente humor o comicidad.

Dentro de la variedad que caracteriza los argumentos de las piezas de Quiñones, he podido reconocer dos vertientes de la expresión verbal de estos tipos del hampa. Por un lado, analizaré algunos ejemplos de los entremeses que, a través de sorprendentes piruetas verbales, modelan una caracterización de los personajes, quienes también dan rienda suelta a su ingenio en la misma ejecución de sus acciones delictivas. Por otro lado, destacaré otro modo de lenguaje transgresor que, si bien no están dentro de la expresividad de los bajos fondos, sí es colindante a conductas indecentes. Se trata del fenómeno del lanzamiento de pullas o encadenamiento de insultos, puestos en boca, en este caso, de malhechores.

## I. ENTREMESSES CARACTERIZADORES DE PERSONAJES DEL HAMPA

### I.1. *Un entremés de figura: La paga del mundo*

EN primer lugar, los denominados entremeses de figura ofrecen una estructura idónea para retratar conductas delictivas concretas. Un personaje central convoca a estas *figurillas* y las examina para juzgar su comportamiento y dictarles su correspondiente reconocimiento, que suele ser un castigo. El entremés cantado *La paga del Mundo* constituye un claro ejemplo de estos desfiles satíricos.

El primero de ellos ya anuncia desde su título el contenido que se va a desarrollar en las escenas, puesto que un pagador era entendido

desde el habla de germanía como un verdugo. A partir de esta dilogía del vocablo *paga*, el dramaturgo provoca el desconcierto entre aquellos que creen que van a recibir la recompensa por servir al mundo con sus malas obras, puesto que este no les pagará con ninguna recompensa, sino que los castigará como el verdugo que cumple con la justicia de los delincuentes condenados. Se abre la primera escena con el llamamiento que hacen los músicos y dos mujeres a las «sabandijas de Madrid», «sabandijas del lugar». Con una asociación literaria, especifica una de las mujeres cómo son dichas sabandijas:

Quijotes aventureros,  
que del mundo sois la mancha,  
y sólo vivís en él  
contentando a Sancho Panza...<sup>1</sup>  
(2000: 502)

La locura de Don Quijote y la etimología que Quiñones aprovecha del nombre propio «de la Mancha», para vincularlo a los tipos que serán juzgados en una peculiar metonimia, todo ello plasma un gracioso retrato quijotesco de la sociedad marginal que únicamente sirve a la imaginación, a la ignorancia y a los apetitos. Y, en efecto, Cervantes desde el comienzo de su novela juega con la dilogía de este topónimo.

A todos ellos invitan a pasar y a que declaren sus obras porque aseguran «que el mundo a los suyos paga». El Mundo da paso a las figuras para darles su paga. Tras un Vejete jugador, sale una mujer que se define con la metáfora que dibuja ingeniosamente el personaje de la hechicera:

---

1. Todos los ejemplos citados correspondientes a los entremeses de Quiñones de Benavente han sido extraídos de la edición facsímil de la *Colección* de Cotarelo y Mori (2000).

«Mundo, yo soy tejedora / de voluntades ajenas», asociación que recuerda a la descripción que Pablos hace de su madre en *El buscón*: «remendona de cuerpos» o «algebrista de voluntades desconcertadas» (2005: 6). Se trata del clásico estereotipo de la hechicera celestinesca. Esta alcahueta, a pesar de las relaciones que traza, no recibe heridas de aumento: «y de cuantas telas urdo / no saco un jubón de medra». El gracioso aprovecha la palabra *jubón* para lanzar su castigo: «Denla dos o tres jubones».

La tercera figura que declara es Chisme, nombre que él mismo explicita y califica con una interesante enumeración metafórica, que señala sus servicios como capigorrón:

Yo soy Chisme, un licenciado  
que sirve al mundo de lengua,  
a las honras de pelillo,  
de torcedor a las hembras.

(2000: 502)

Todas las deshonras conoce y cuenta. Se llama a sí mismo «licenciado», hipérbole de su sabiduría y dominio en los chismes. El personaje indica a quién y de qué sirve: «al mundo de lengua, / a las honras de pelillo», por lo que causa una despreciable pesadumbre a las honras. Se puede advertir también un sutil equívoco en el sustantivo *pelillo*, «causa o motivo muy leve de desazón, y que se debe despreciar», (*Diccionario de la Real Academia Española*) si se tiene en cuenta la expresión popular *no tener pelos / pelillos* en la lengua. Además, el tipo añade otro matiz: «de torcedor a las hembras», que enfatiza el sentido anterior de provocar disgustos, en este caso, a las mujeres. El Mundo se da por buen servido y le da su paga conforme a dicha dedicación: «y pues que sigue la Iglesia, / denle luego un beneficio». Acaso aluda a los chismes que llegaban a personas del clero. Así, deberá cobrar el

beneficio que corresponde a un eclesiástico. Chisme pregunta « ¿De dónde?», a lo que responde el Mundo: «De oreja a oreja». He aquí la creación metafórica de otro equívoco a partir de «beneficio»: el mundo le condena a una torta en la cara.

Por último, sale a cobrar su paga una moza que ha dedicado su juventud a diversiones deshonestas. Declara ahora que quiere casarse:

Esta moza que ha servido  
con visitas, coches, huertas,  
franco estrado y libre silla,  
tomar estado quisiera.

(2000: 503)

La joven ha servido con visitas, encuentros sexuales con otros hombres. Con coches, referencia, habitual en la literatura áurea, de la peculiar utilización de estos vehículos como espacio amoroso. Se trata del coche como lugar de encuentro de los amantes, que caricaturiza Quevedo en el mordaz romance de la *Sátira a los coches*. También el poeta hace uso del motivo del juicio final y del desfile de figuras alegóricas.

La moza del entremés también confiesa haber asistido al Mundo con huertas. De nuevo, el dramaturgo recoge la alusión al espacio donde se produce la consumación de los amantes. Presenta un claro acercamiento al término *huerto* que conduce a esta interpretación, como rige el motivo celestinesco. Puede que el autor cambiara la palabra por *huerta* para mantener la rima asonante con *quisiera*. Sin olvidar la asociación a los engaños, si se tienen en cuenta la expresión *meter en la huerta*.

Además, la mujer ha servido con «franco estrado y libre silla», por lo que ha dejado el acceso libre a su asiento, concretamente, a su *silla de estado*, que en germanía se entiende como «la silla en la que se

sientan las prostitutas a la puerta de la botica, en el burdel, cantando y esperando la clientela» (Alonso Hernández, 1977: 342). Tal moza ligera en relaciones sexuales, en tanto que va de una a otra, solicita ahora casamiento. El Mundo para resolverlo pide una cama de ropa en el hospital Antón Martín, para curarse de las infecciones o enfermedades venéreas que haya podido contraer.

### 1.2. Las damas del vellón: *otro entremés caracterizador*

*LAS damas del vellón*, entremés atribuido a L. Quiñones de Benavente, despliega un buen número de referencias que pintan con formas grotescas a las prostitutas y sus alcahuetas. Constituye un homenaje paródico al oficio de estas damas, cuyo orgullo les lleva a estructurarse, como si del clero o la nobleza se tratase, en órdenes, en este caso, relativas a esta actividad.

Las damas del vellón se organizan del mismo modo que las cortesanas «del tusón», las «tusonas», cuya congregación encuentra su paralelismo en la prestigiosa Orden del Toisón de Oro. Estas *tusonas* aparecen referidas en una escena de *La verdad sospechosa*, donde Ruiz Alarcón pone en boca del gracioso Tristán una enumeración descendente de damas, en cuyo primer nivel sitúa a estas cortesanas. Así responde a su amo Don García cuando este le pregunta, en relación a la corte madrileña, «¿Qué hay de mujeres?»:

Hay una gran multitud  
de señoras del tusón,  
que entre cortesanas son  
de la mayor magnitud.

(Ruiz de Alarcón, 1986: 141)

Así pues, el argumento está dedicado a la aceptación e integración de una neófita en la congregación de las damas del vellón. Para ello, es necesario que las damas de dicha orden se aseguren de que la candidata realiza correctamente sus labores. De este modo, interrogan a Don Tufo, quien da cuenta, a partir de la experiencia que con ella ha tenido, de lo que sabe sobre sus antecedentes familiares, el estado de su cuerpo y el cumplimiento del cobro. Una vez aprobada su candidatura, pasa a ser miembro de este gremio mediante una ceremonia en que una dama lee los términos de la constitución de la orden. Términos que son realmente las características y las normas que debe cumplir una prostituta.

En la trama de esta pieza destacan numerosos fenómenos lingüísticos, de los cuales únicamente podré detenerme en algunos. El primero de ellos que merece nuestra atención es el equívoco del vocablo *vellón*, cuya doble significación le explica el propio Don Tufo al otro personaje cuando le cuenta que será sometido a las pruebas de las *vellonas*. Don Rasguño, su interlocutor, es el que da pie a las aclaraciones que van dando rasgos de estas peculiares prostitutas. De este modo, en la siguiente réplica expone la asociación semántica del vellón:

Un equívoco sólo de este nombre,  
que él es lana, mas la que le recibe,  
da con él a entender que está tan pobre  
que luego tomará vellón en cobre.

(2000: 788)

En *vellón* se cruzan dos designaciones en una dilogía que corona el argumento del entremés: por un lado, se refiere a la zalea y, por otro, a la moneda de cobre. Con esta prenda la prostituta finge ser pobre para cobrar más. Adviértase la fuerza de este equívoco en el último verso,

donde, de manera perspicaz, el autor traba la sintaxis de tal manera que empieza con formas referidas a la prenda y acaba vinculándolas a la moneda.

En la escena final se desarrolla el ritual de aceptación e integración de la *vellona*. Una de las damas de la orden pronuncia los principios de la constitución, que Doña Flujo debe jurar. Destaca la advertencia que expone la Dama 3ª en los siguientes versos. Aconseja no enamorarse, pues el amor anula el objetivo de tal oficio:

Querer a caballeros, no es seguro;  
que el amor del más largo y más activo  
a la declinación quita el destino.

(2000: 790)

La condición de no enamorarse de un mancebo forma parte de la tradición celestinesca y de una de sus normas esenciales. En su estudio *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro*, Rosa Navarro Durán resume la importancia de que la prostituta garantice el pago de sus clientes para sustentar el oficio.

El jovencito que no paga sí es el rival auténtico del rufián porque puede ocupar su puesto en el futuro. Y la vieja alcahueta sabe muy bien que su negocio puede tambalearse por ese agujero en su negocio, por ese joven paje o estudiante que goza a la prostituta sin pagar, porque cualquier día pueden decidir los dos fugarse y montar su propio negocio. (2012: 51)

Doña Flujo acepta y jura «guardar este arancel», la ley de la congregación del vellón. En este ritual de juramento sobre una constitución se pone de manifiesto el grado de sistematización que podía llegar a alcanzar el oficio de la prostitución.



Conviene llamar la atención en el apunte que hace Hanna E. Bergman sobre la constitución de la orden del vellón en esta pieza: «Todos los principios enunciados en este entremés los vemos aplicados por las colegas de doña Flujo en un sinfín de otros entremeses» (1965: 154). Este código de máximas recuerda a las «Ordenanzas mendicativas» que aprende el joven pícaro en el *Gurzmán de Alfarache*. Su nuevo maestro en el gremio presenta así los artículos que componen dicha ordenanza, que por escrito le servirá de instrucción teórica al aprendiz:

Por cuanto las naciones todas tienen su método de pedir y por él son diferenciadas y conocidas, como son los alemanes cantando en tropa, los franceses rezando, los flamencos reverenciando, los gitanos importunando, los portugueses llorando, los toscanos con arengas, los castellanos con fieros haciéndose malquistos, respondones y mal-sufridos; a éstos mandamos que se reporten y no blasfemen y a los más que guarden la orden. (2004: 270)

Como no podía ser de otra manera, el entremés se cierra con la música y un baile, puesto que, como una de ellas declara, «es necesario en nuestra orden saber bailar». Este final en baile queda amenizado con versos que recopilan las características de las damas del vellón.

En una enumeración metafórica, la tercera dama va definiendo la extensión semántica de estas prostitutas. Entre otras metáforas, habla de ellas como «las usureras del gusto» que entregan todo su cuerpo a sus clientes para dejarles algún mal, acaso alguna enfermedad: «para que le lleve el diablo».

Termina la tercera dama con la metáfora de las rosas, desde la que completa la trascendencia social de estas prostitutas. La mención a «una rosa de hechura» puede referirse a las mujeres con una alta posición social, damas que se resisten a ingresar en el gremio, no tanto

porque realicen la misma práctica que las prostitutas, sino por su situación en la sociedad. He aquí una sátira incisiva de la consideración de estas mujeres que, a pesar de las apariencias y del marco social y legal en que se establecen, no dejan de cometer el mismo pecado que las *vellonas*:

Una rosa de hechura nos cuesta tanto,  
que es la circunstancia más que el pecado.

(2000: 790)

### 1.3. Los ladrones y Moro Hueco y la parida: *el lenguaje llevado a la acción dramática*

ESTE lenguaje enmarcado en una estructura de carácter costumbrista o caracterizador también lo encontramos en el movimiento de la propia acción de los delincuentes. Se trata de una expresividad ligada a las acciones físicas con que cometen los delitos. Sirva como ejemplo el entremés titulado *Los ladrones y Moro Hueco y la parida*, en el que me detendré únicamente para mostrar algunos ejemplos.

Nos hallamos antes un entremés de burla en que tres ladrones trazan dos embustes para robar, primero, el dinero a un Vejete y, después, la capa de este y la de un alguacil. En una dinámica trama el dramaturgo aprovecha para trabar con las jocosas acciones escénicas exquisitas formas lingüísticas, con una trascendencia cómica por la que merecen ser tomadas como ejemplos del lenguaje de pícaros. En primer lugar, cada uno de los ladrones recuerda los azotes que recibieron en la ciudad de Sevilla, adonde han llegado. Ante el desánimo que produce tal recuerdo, Chicharrón propone ser maestro de ladrones dada su experiencia:

No desmayéis, ladrones baladíes,  
que en mí tendréis maestro,  
que hará de un perro un gato.  
¡Al arma, cicateros,  
hurones, rapa nubes, caleteros!

(2000: 626)

Destaca en el vocativo que emplea el adjetivo «baladíes» que subraya el hecho de que tales personajes, o sus experiencias delictivas, sean propias de Sevilla. En una exclamación enumera cuatro vocativos («cicateros», «hurones», «rapa nubes» y «caleteros») que dan su peculiar trazo germanesco al concepto *ladrón*.

Mediante los semas de cada una de estas palabras, Quiñones anuncia las acciones delictivas que llevarán a cabo estos ladrones durante el entremés. Las dos burlas están presentes en estas acepciones: por un lado, el *hurón* de Moro Hueco se mete en la casa del Vejete fingiéndose maltratado por Ropa Santa y roba dos bolsas como un auténtico *cicatero*. Por otro lado, los caleteros que colaboran en este robo participan en el siguiente, donde, ya hechos *rapanubes*, se hacen con las capas del Vejete y el alguacil. Estos vocativos formalizan léxicamente tanto la caracterización de los ladrones como los dos embustes que trazarán para robar a sus víctimas.

Después del hurto de dos bolsas de dineros Chicharrón da paso a una liturgia paródica en que rezan para pedir por los buenos rumbos en su oficio. Se abre aquí una secuencia de alta comicidad, donde Quiñones acierta a enlazar la oración religiosa con los deseos y miedos de los delincuentes. Se desarrolla, así, la estructura litúrgica de las peticiones.

De este modo, empieza Chicharrón con la mención a los soplonés, delatores de sus delitos: «De los aires soplonés que acarrear /

tempestades sobre nosotros...». De estos soplones piden todos «*Liberanos, domine*». Le sigue el ruego por «los alguaciles follones, / que corren poco y no nos alcanzan...». Todos pronuncian «*Te rogamus, audi nos*» para que los holgazanes alguaciles mantengan su salud y, por tanto, su estado perezoso, para que no los atrapen. Por último, Chicharrón menciona al «pagador mayor, que nos da moneda de baqueta...», esto es, el verdugo que los castiga con el látigo. Se trata del verdugo que les paga con el castigo (con la misma moneda) de los azotes que les da con su látigo. Resulta obvio que todos respondan «*Liberanos, domine*».

Esta secuencia hace recordar la escena en que Rinconete y Cortadillo, aún Rincón y Cortado, son llevados a la cofradía de Monipodio en la novela ejemplar de Cervantes. Es un mozo de sportilla quien los conduce «a la aduana del señor Monipodio». Cuando Rinconete le pregunta si es ladrón, el otro le contesta lo siguiente:

—Sí —respondió él—, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados; que todavía estoy en el año del noviciado.

Cortadillo se sorprende de tal devoción religiosa:

—Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente. A lo cual respondió el mozo:

—Señor, yo no me meto en tologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados.

—Sin duda —dijo Rincón—, debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios.

—Es tan santa y buena —replicó el mozo—, que no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. (2013: 179)

El entremés se cierra con la celebración por parte de los delincuentes del éxito de las burlas: tras las últimas réplicas bailan y salen los

músicos. Chicharrón acaba animando a que se sienten y gocen del baile de las mujeres. He aquí la interpretación que se desprende de la ágil transformación de la expresión *afilarse el ingenio*, que da lugar a una pirueta lingüística, esto es, una dilogía que, a través del enunciado modificado «afilarse los concetos» (2000: 629), apunta a dos sentidos proyectados en la escena.

El primero es el más evidente desde el estilo germanesco, puesto que en esta variedad *ingenio* designa, en este caso, el miembro viril. El segundo resulta más sutil, a pesar de aparecer más explícito, puesto que queda fuera del discurso de germanía. Se trata del significado de *afilarse el ingenio*, formalizado aquí con un matiz, el de *afilarse* «los concetos». De ahí que se pueda extraer el sentido de «agudizar los conceptos, las ideas, los significados o contenidos de las palabras para provocar mayor efecto». Magnífico acierto de Quiñones que pone de manifiesto la relevancia del lenguaje, de los semas que modelan calidades a las formas léxicas, de los matices, en fin, que aportan los cruces de designaciones con las que juega el autor en las palabras.

## 2. EL LANZAMIENTO DE PULLAS: CONTIENDA VERBAL EN *LOS GORRONES*

ESTAS son algunas muestras de la retórica conceptista de carácter burlesco que teje el hablar de malhechores del siglo XVII y que puede dar cuenta de los aciertos por los que tanto éxito alcanzó Quiñones. Ahora bien, hallamos otro tipo de discurso en donde el contenido es igual de indecente y las formas lingüísticas son también pruebas de tan excepcional ingenio. Se trata de las pullas que se lanzan frecuentemente los personajes que riñen, generalmente, por ganarse el amor de otros.

Por ejemplo, *Los gorriones* se inicia con el enfrentamiento de Pistraco y Chichota que quieren casarse con Gorrón. Sale primero Pistraco y llama a su rival con exquisitos insultos como los siguientes. Ya desde el primer vocativo que lanza se presentan como gorriones, esto es, como «hombres perdidos y viciosos, que tratan con las gorrónas y mujeres de mal vivir» (*Diccionario de Autoridades*), pues lo llama «gorroncillo». Y, efectivamente, como se comprobará a lo largo del entremés, estos individuos pretenden juntarse con Gorrón, nombre propio explícito en el texto y que da título a su oficio, el de la «mujer de baja suerte, que sale a prostituir su cuerpo para ganar torpemente su vida» (*Diccionario de Autoridades*). Será ella la que asegure que su marido ha de ser «poeta, sacristán, gorrón marcado / y en aquestas tres ciencias graduado» (2000: 764). Deben ser un experto en las tres facetas, que, en principio, parecen conciliarse de un modo nada decente.

Destaca el siguiente insulto que utiliza Pistraco: «futura sucesión de Peralvillo». Hipérbole en que se asocia a Chichota con esta localidad de Ciudad Real en que los delincuentes eran ajusticiados con rigor por la Santa Hermandad, que exponía sus cuerpos como castigo ejemplar. Chichota no se queda corto y responde con la misma viveza retórica. Deja claro que el otro también es un gorrón y expresa una retahíla de hipérbolos que hacen evidentes que el otro también es un borracho y fumador:

quinta esencia del sorbo y del tabaco  
que por tu sed eterna  
no has dejado taberna con taberna.

(2000: 765)

En unas secuencias posteriores, Pistraco lanza este jocoso apodo: «molde de jumentos», que dibuja a su interlocutor como la base del que se modelan y toman forma los asnos. Seguidamente, destaca el momento en que ambos se tiran personajes, algo que también sucede en *Los sacristanes burlados* de Quiñones. Así, se tiran un astrólogo, que, según Chichota, «de su necedad no se convierte»; y un doctor, que siempre representa un arma mortífera, por lo que se pone de relieve la habitual sátira contra la ineficacia de estos profesionales.

En definitiva, los ejemplos que he podido mostrar reflejan la brillante habilidad de Luis Quiñones de Benavente para retratar de manera artística a todo un repertorio de personajes. Tipos cuyo origen procedía tanto de una realidad marginal tosca, acaso más sórdida y mezquina, como de la tradición literaria y folclórica, esto es, de la literatura celestinesca y picaresca, del teatro breve, de la lírica popular y de la tradición fraseológica.

Son numerosas y diversas las piruetas verbales con que el dramaturgo perfila a las *figurillas* ajenas a la ley ordinaria. Fenómenos lingüísticos que demuestran que sí existía la noción de que habría una sistematización, un propio orden interno, incluso con un hablar idiomático (el de germanía); al mismo tiempo que proyectan una serie de conductas, prácticas, categorías e intereses *tipificadores* de la delincuencia, de la indecencia y, en fin, de la transgresión de toda norma establecida. A pesar de no dejar de ser obras de la ficción literaria, siempre acababan inquietando, incomodando y despertando las críticas en el sector eclesiástico, que desembocaban en determinadas sentencias que prohibían la representación de las piezas breves. Habiendo leído en estas líneas algunos ejemplos, podríamos imaginar que fuera evidente la problemática de la licitud de este teatro en aquella época.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Mateo (2004): *Guzmán de Alfarache*, edición de Rosa Navarro Durán, *Novela picaresca I*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1976): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BERGMAN, Hannah E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses: con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia.
- CERVANTES, Miguel de (2013): *Novelas Ejemplares*, edición, estudio y notas de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, (1996): *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Reichenberger, Dr. Roswitha.
- MORI, Emilio Cotarelo (2000): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, edición facsímil, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2013): *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro*, Madrid, Edaf.
- QUEVEDO, Francisco de (2005): *El buscón*, edición de Rosa Navarro Durán, *Novela picaresca II*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1986): *Mudarse por mejorarse. La verdad sospechosa*, edición de Manuel Sito Alba, Barcelona, Plaza&Janés.



# DEL PARATEXTO AL TEXTO: LA VIOLENCIA EN EL *PARA ALGUNOS* DE MATÍAS DE LOS REYES

ALBA GÓMEZ MORAL

albagomez@flog.uned.es

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

## I. INTRODUCCIÓN

**R**ESULTA tópico el desajuste que emana en la narrativa de ficción del Seiscientos español al contrastar las promesas edificantes de los autores en los paratextos<sup>1</sup> con el nulo o escaso atisbo de moralidad en el texto propiamente literario:

ce décor idéologique de la nouvelle est la condition nécessaire d'une exemplarité que célèbrent titres et prologues, l'échelle de valeurs à laquelle se référer. Mais sans écart, sans rupture, sans transgression, l'exemplarité se limiterait à une pétition de principe. (Laspéras, 1987: 417)

La causa de esta irregularidad habría que buscarla en los corsés ideológicos impuestos no solo por los dictámenes punitivos de la Contrarreforma, sino también por la prohibición de publicar novelas y comedias

---

1. Este pregón moral no atañía exclusivamente a escritores, sino que también entre los censores y demás partícipes del proceso legal y administrativo de publicaciones narrativas era usual hacer gala del provecho de la lectura: «autres éléments paratextuels, en particulier les approbations, contribuent également à la constitution du sens dans la mesure où ces préliminaires sont autant de signaux, d'instructions et de consignes de décodage qui déterminent une marge et une liberté de manœuvre plus ou moins grande aux lecteurs». (Cayuela, 1996: 10-11)

en el reino de Castilla en el periodo comprendido entre 1625 y 1634, al considerar que ambos géneros repercutían perniciosamente en la sociedad (Moll, 1974; Cayuela, 1993). En este último aspecto tiene mucho que ver un factor heredado en el género de la novela en tanto que gran parte de la prolífica novelística breve del momento ostentaba una influencia nada desdeñable de la *novella*, cuyo descaro le era congénito. Así las cosas, los noveladores castellanos hubieron de valerse de diversas estrategias para adaptar o traducir la ficción italiana en un contexto nacional y cultural dominado por la represión. Una de las alternativas, pues, para solventar este escollo, que acabó siendo un lugar común en el género, consistió en declarar un marcado carácter ejemplar en los preliminares, intención que con frecuencia concluía en ese mismo lugar y se mostraba del todo ausente en el transcurso de la narración (Bourland, 1973: 47). Esta tendencia concernió también a obras originales, cuya necesaria aprobación por parte del censor exigía indiscutiblemente la defensa de la fe y las buenas costumbres en los textos liminares<sup>2</sup>.

A este principio no escapó tampoco el *Para algunos* de Matías de los Reyes<sup>3</sup> –en adelante, Reyes– que, amén del indudable aire moralizante que rezuma, presenta ciertas fisuras entre el prólogo y el texto literario que no hacen sino despertar reticencias a la hora de considerar la verdadera pretensión del autor. Estas discordancias tienen relación, en todo caso, con la violencia que afecta, ya sea desde la perspectiva de víctima o de actante, al personaje principal, Acrisio, en torno al cual gira el presente estudio.

---

2. «La suspensión de la concesión de licencia por el Consejo de Castilla [influyó] sobre la necesidad de justificar la utilidad de la prosa de ficción, tanto en las declaraciones prologales como en el contenido de las aprobaciones. Se insiste menos en las cualidades recreativas de la obra, se insiste más en el fruto y provecho que se puede sacar de ella». (Cayuela, 1993: 70)

3. Se citará a partir de la edición de 1640 de Madrid, de la viuda de Juan Sánchez.

## 2. UNA NOVELLA ITALIANA EN LA BASE DEL *PARA ALGUNOS*<sup>4</sup>

LA mayor parte del *Para algunos*, volumen híbrido compuesto a partir de varios planos de ficción al estilo de las colecciones de novela corta, se consagra a la lectura autobiográfica de uno de los tres personajes partícipes en la narración marco, Acrisio. En su relato, entre un sinfín de sucesos de varia lección, descuella una vivencia singular de su juventud: su metamorfosis en serpiente. Los orígenes de esta extensa narración no responden a la creatividad de Reyes, sino que pueden escudriñarse en *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso* –en adelante, *Metamorfosi*–, *novella* del franciscano italiano Lorenzo Selva (Orvieto, Rosato Tintinnassi, 1582). A pesar de las marcadas divergencias estructurales entre una y otra obra, así como de las interpolaciones, supresiones y añadiduras de la versión de Reyes para con su fuente literaria, la parte correspondiente a las memorias de Acrisio –la más extensa– podría estimarse sustancialmente como una traducción de la narración italiana entendida en el contexto del Seiscientos, época en la que «en una continua competición agonista entre textos y textos, las fronteras de la recreación, entre imitar y traducir, son sumamente borrosas» (Terracini, 1996: 954).

En la narración española de Acrisio, al igual que en la italiana, la madre del protagonista le pide con impertinencia que viaje a una parte alejada del país para rescatar una herencia familiar que custodian sus parientes. Acrisio rechaza la propuesta en primera instancia debido al amor que siente por Olimpia –llamada Clori en la ficción italiana– y al hecho de que tal viaje supone su separación. Sin embargo, la obstinación de su madre lo lleva a aceptar la encomienda. Una vez en su destino, Nápoles, y, como consecuencia de la repulsa de Acrisio a las indecentes insinua-

---

4. Sobre este aspecto, véase nuestro trabajo en prensa «Lorenzo Selva en el origen del *Para algunos* de Matías de los Reyes».

ciones de su prima, se ve metamorfoseado en serpiente por efecto de un hechizo. La causante, una criada de sus parientes, deja constancia de que solo recobrará la forma humana una vez que ingiera sangre de su enamorada, redención que tiene lugar al final de sus memorias y no antes de haber culminado un largo trayecto de retorno plagado de penalidades.

Unas décadas antes de la recreación de Reyes, Lorenzo Selva había declarado en el proemio de sus *Metamorfosi* el carácter alegórico de un amor que a duras penas podía juzgarse –en caso de prescindir de tal aclaración– en términos diversos a los del amor carnal. A la luz, por tanto, de estas directrices preliminares, Clori, la enamorada de Acrisio, simbolizaría la virtud, el amor divino; de ahí la codicia del protagonista por reencontrarla a lo largo de su arduo peregrinaje. Asimismo, la madre de Acrisio, movida por fines pecuniarios, encarnaría el interés material. A pesar de estas castas declaraciones del autor en los paratextos, sus coetáneos atisbaron cierta obscenidad en sus páginas. Reyes, consciente de la misma e inmerso en un escenario histórico subyugado a las férreas directrices de la Contrarreforma, depuró su traducción –siempre libre– de la obra italiana. No obstante, aunque el expurgo llevado a cabo en el *Para algunos* intensificaba el cariz moral de esta obra, existen, al igual que ocurría en su fuente literaria, cuestiones inconclusas e incoherentes en el resultado de Reyes, que de nuevo despiertan una reflexión a propósito de la relación entre la teoría y la práctica, lo prometido y lo cumplido, y, en definitiva, entre los textos liminares y la ficción fehaciente.

### 3. LA VIOLENCIA EN EL *PARA ALGUNOS*

Estos casos de discrepancia entre lo dicho y lo hecho guardan un íntimo vínculo con las escenas de violencia que proliferan en las páginas de esta última obra de Reyes. En este análisis se priorizan aquellos

episodios protagonizados por Acrisio de forma activa o pasiva, ya que el propósito didáctico del autor se asocia indisolublemente con las vivencias de este personaje.

### 3.1. *Acrisio, víctima de la violencia*

UNA vez que Acrisio adquiere forma de reptil, comienza a sufrir golpes físicos y morales de índole tanto humana como animal. Recién metamorfoseado y aún no habituado a su nueva apariencia, el protagonista se lamenta de su desgracia intentando maldecir a su prima, causante de sus penurias. Sin embargo, tal y como le concierne a una culebra, Acrisio no es capaz de pronunciar nada más allá de un sonoro siseo, que despierta, de forma involuntaria, la atención de otras dos víboras. Cuenta el protagonista que

una de ellas ganándome el paso, en un instante se enlazó conmigo. Sin poderme prevenir, me tenía enredado en intrincados lazos. En tanto, acercándose la otra, bien que más tarda si no menos fiera, aferrándose con la gran boca cerca del cuello, con violencia tanta, que fue maravilla no trozarme por allí. Lo cual sin duda consiguiera, a no suceder, que en el añudarse y desañudarse de la primera, la obligó con los golpes que con la cola le daba (acaso creyendo herirme a mí) me soltase. (fol. IIIr)

A este espectáculo dado por tal maraña de culebras enfurecidas, se acercan unos leñadores que pasan cerca del lugar. Acrisio, ensangrentado y malherido, más confiado en la piedad humana que en la animal, intenta aproximarse a los jornaleros en aras de clemencia. No obstante, para su sorpresa, vuelve a convertirse en víctima, esta vez de una lluvia de piedras de la que sale mejor parado que sus iguales:

una arrojada piedra de un valiente brazo partió en dos partes a una de mis enemigas, y no sé si por natural instinto o inducida sobrenaturalmente de mi suerte, que a mayores desdichas me destinaba, la que abrazada de mí quedaba, desenlazándose con indecible presteza de mi cuello se fue huyendo, quedando yo solo por blanco del rigor de los villanos, de quien no escapara con vida si permitiéndolo el cielo no llegaran al puesto mismo unas damas que de una cercana casería caminaban a Pistoia. (fol. IIIr)

En este caso, Acrisio, que resulta ileso, vincula su indemnidad, por una parte, a su suerte, y, por otra, a la misericordia divina. No será la primera vez que esto ocurra, pues el apelo a ambas fuerzas superiores aparece de forma recurrente a lo largo de toda la narración. Buena prueba de ello la constituye el siguiente fragmento, en el que Acrisio, tras sufrir un accidente, topa con un feroz gato:

teniendo alzada la diestra garra para el primer empleo, súbitamente se abalanzó a mí, y haciéndome presa en las partes del cuerpo que comprender pudo con las cuatro carniceras garras y voraces colmillos, me laceró lastimosamente por otras tantas partes como montaban sus uñas y colmillos. [...] sin duda fuera este el fin de todas tus desdichas, si en aquel punto no trajera el cielo por aquella parte un pastorcillo que una res perdida venía buscando. (fol. 123r)

Ciertamente, el joven entrado en acción espanta al gato, de manera que su intromisión provoca la suspensión de la violencia. En la siguiente ocasión, el protagonista vuelve a recurrir al favor divino cuando el joven que lo había liberado de las garras del gato pretende agredirle:

armándose de piedras comenzó a seguirme, pero valióle poco su diligencia, pues a pocas vueltas escapé de sus dañados intentos, deparándome el cielo una quiebra en que pude esconderme d'él la cual era

tan profunda, que aunque con una vara larga procuró sacarme, jamás me alcanzó a herir, porque yo hecho una rosca en lo más profundo, vencí sin menearme su travesura. (fol. 123v)

Ya no el cielo sino el destino se convierte en la potestad encargada de redimir a Acrisio de la muerte en el siguiente caso en que el protagonista se ve involucrado en un conflicto con galgos y cazadores. Cuenta que uno de los perros, obediente a las órdenes de su dueño:

cogiéndome de corrida en la boca [...] me arrojó al aire por un largo trecho adonde acudió otro a hacer la misma suerte, [...] yo dichosamente le así con la boca en lo más sensible de su hocico con tenacidad tanta que aunque procuró despedirme de sí no le fue posible, dando alaridos que los ponía en el cielo, y conmigo azotes en la tierra, que me molía. A su amparo acudió toda la gente, y uno de los criados, que más alentado se mostró, me asió de la cola, y echando mano a un tajante cuchillo de monte que en la cinta llevaba, amagó a quererme partir por medio. Pero mi buena suerte, que no tenía destinado mi fin a semejante lance, quiso que el caballero de la cigüeña se encargase de mi defensa, y siendo suyo el galgo [...] y viendo el amago del criado, a voces le dijo: «Tente, tente no mates ese animal». (fol. 182v)

En efecto, el protagonista, de nuevo ante una muerte inminente y esperable, es socorrido en el último instante por efecto de una causa sobrenatural —el destino—, plasmada en la voluntad de un cazador. Se trata de un suceso similar al que le ocurre con otros personajes, por lo que este recurso en que una entidad salva a Acrisio con una aparición inesperada, repentina y, sobre todo, oportuna, resulta un mecanismo habitual en sus andanzas. Así, una vez expuestos los casos más significativos en que Acrisio aparece torturado por seres humanos o animales, se puede concluir que el protagonista goza

de una suerte de auxilio, atribuido en ocasiones a Dios y otras a su destino, que favorece su vida cada vez que se halla ante una muerte aparentemente ineludible. En este sentido, no llaman la atención las apelaciones a la divinidad –dado el engarce contrarreformista de la obra–; caso bien distinto de las relativas a la fortuna o el hado, ya que este asunto asoma con bastante frecuencia en el *Para algunos*, donde, desde un plano teórico y discursivo-expositivo, en las varias tertulias que versan sobre el tema se tilda de necios a quienes confían en su suerte, contrariamente a lo que ocurre, de nuevo, en la ficción literaria:

for Reyes does not simply propose the ascendancy of fate over free will. Instead, he vigorously supports the doctrine of free will in a series of theoretical discourses backed by the unassailable authority of the Church, then proceeds to deny this doctrine in the vital situations in which his characters are placed. (Johnson, 1973: 204)

Además de esta contradicción entre la inexistencia del destino declarada en un nivel teórico y su apología tácita en el plano de la ficción, la obra de Reyes desprende una discordancia añadida relacionada con el ejercicio de la violencia contra Acrisio. Todas las desgracias que sufre el protagonista antes de volver a ver a Olimpia cobran sentido ya casi al final de la obra cuando el joven metamorfoseado, en una situación de extremo peligro, se arrepiente de sus culpas y clama al cielo, que nuevamente lo exime. Así, confiesa el joven que «la divina clemencia [...] no quiere la muerte del pecador sino que se convierta y viva» (fol. 182r)<sup>5</sup>. En esta línea, el total de dificultades

---

5. Asimismo, en el prólogo: «en andar tanto tiempo privado del humano ser, se supone el estado de la culpa [...]. Los infortunios que en este tiempo padece [Acrisio] es [*sic*] la correlación a los vicios» (fol. 92r).



padecidas durante su viaje no sería más que un cúmulo de escarmientos con el fin de conseguir su enmienda, que sobreviene en el momento justo en que Acrisio se reencuentra con su amada –«Olimpia, figura de la virtud, y verdadera sabiduría» (fol. 92r)–, puesto que, tal y como queda proclamado en el prólogo, «la instantánea reformación suya, mediante la sangre de Olimpia, es la inspiración divina» (fol. 92r). Ahora bien, pocos días después la joven muere –luego, muere la virtud– y es que según postula Reyes en el prólogo «de lo sensible se ha de pasar a lo espiritual, esto es, a la contemplación, conviene muera Olimpia, porque el amor de las cosas temporales, en ella aquí imaginado, impide este tránsito» (fol. 92r). No queda claro entonces si Olimpia es realmente el símbolo de la virtud o el del amor sensitivo, puesto que el autor le atribuye ambas concepciones. Quizá la causa de este desarreglo pueda rastrearse en el origen último de la obra, esto es, en una narración italiana cuyas incongruencias eran aún más evidentes.

### 3.2. *Acrisio en el rol de agresor*

SI bien en los ejemplos aducidos las magulladuras del protagonista eran consecuencia de la violencia ajena, otros personajes de la obra, en este caso dos aves, acaban siendo víctimas de la ejercida por Acrisio. Por más que el móvil de la violencia no sea otro que el instinto de supervivencia, de nuevo interesan estos pasajes para probar la existencia de brechas entre lo que el autor postula y lo que lleva a cabo; entre el nivel alegórico que presenta y la posterior narración. Se trata de dos ocasiones similares en las cuales Acrisio acaba apresado inesperadamente por sendas aves que lo elevan en altos vuelos. La primera de ellas, un águila, consigue tal altitud que la serpiente es capaz de

visualizar el mundo entero y divagar a propósito de la historia de algunas culturas y naciones. De repente, el protagonista advierte que el ave se dirige hacia un lugar del que le será imposible escapar con vida. En ese instante narra cómo

esforzándome a detenerla y no pudiendo vencer del todo su intención, después de haber descrito en los vientos diversos giros, vencida de mi opresión y rendido el vital aliento, por línea perpendicular, venimos los dos a tierra [...]. Caí finalmente, y si no muerto como el águila [...], poco menos, a causa del precipitoso golpe que me dejó atónito y aturdido. (fol. 163r)

Semejante resulta esta escena, en que la muerte del águila se debe a la asfixia ejecutada por Acrisio, de la siguiente, en la que el joven, de pronto viéndose cautivo en las garras de una cigüeña, se percata de que el ave planea hacia el nido sin dilación con la finalidad de alimentar a sus crías con él, por lo que de nuevo atisba las fauces de la muerte. A pesar de que ambos batallan y Acrisio –aún en forma de serpiente– ve mermada su capacidad combativa dada la disparidad de tamaños<sup>6</sup>, su pánico dura apenas unos segundos: los que tarda un cazador en disparar y darle muerte a la cigüeña.

Este incidente, que no aparece en las *Metamorfosi* sino que es fruto de la inventiva de Reyes, se vincula con una evidente diferencia de perspectiva en el tratamiento que ambos autores otorgan a la autobiografía de Acrisio. Mientras que la obra de Lorenzo Selva concluye con la muerte de Clori –el personaje que encarna Olimpia

---

6. «me llevaba preso por la mitad del cuerpo, tan apretado que me hacía echar por los ojos y boca las entrañas, bien que yo con la libre cola castigaba su rigor y con la boca laceraba las partes que de su largo cuello alcanzar podía, pero todo no bastó a rendirla» (fol. 182r).

en la ficción española— y de su lectura puede inferirse cierta cercanía temporal del narrador —Acrisio— con respecto a los hechos, en el *Para algunos* la trayectoria vital del protagonista continúa más allá de la muerte de su amada, proyectándose hasta la vejez, de manera que siendo ya anciano e inmerso en una tertulia, da a conocer, además de sus vivencias en forma de serpiente, cómo tras la muerte de Olimpia había decidido ordenarse religioso de la orden camaldulense, estado contemplativo al que desde entonces se habría dedicado. De esta forma, las memorias de este personaje, en comparación con la *novella* italiana, adquieren aquí un enfoque marcadamente retrospectivo. En relación con este aspecto, en la narración española no resultaría suspicaz el fin de ambas aves —el águila asfixiada por Acrisio y la cigüeña muerta por un tiro de bala— si previamente Reyes no hubiese advertido en el prólogo, mucho más dilatado en su exposición alegórica que el de Lorenzo Selva, que «las infestaciones de los terrestres animales significan que [...] se ha de trabajar corporalmente y remontarse también con el espíritu a la contemplación, significada en las águilas y cigüeñas, de quien [Acrisio] es arrebatado en alto» (fol. 92r). De acuerdo con tal alegoría, Clori y su heredera Olimpia debían morir en la ficción por considerar que Acrisio necesitaba relegar el amor que tributaba hacia la joven y ascender a un estado espiritualmente superior y metafóricamente representado solo en la ficción de Reyes por ambas aves. Parece sugestiva, por lo tanto, la novedad inserta por el autor madrileño que convierte en escurridiza la correspondencia entre su hipotético propósito —encumbrar la vida contemplativa, a la que en efecto termina dedicándose su Acrisio— y la traición a este principio a través del homicidio de las aves en la narración, emblemas de esa vida retirada y consagrada a la meditación religiosa.

#### 4. CONCLUSIONES

SI bien la moralidad y el halo contrarreformista son palpables en la lectura del *Para algunos* de Reyes, los ejemplos alegados en que Acrisio adopta las perspectivas de emisor o receptor con respecto al ejercicio de la violencia, no dejan de suscitar cierto recelo al ensamblar los designios alegóricos del autor esbozados en el prólogo con su puesta en práctica.

Desde un marcado prisma religioso, aquellos casos en que Acrisio recibía los golpes de otros personajes no tenían otra finalidad que la de convertir y restaurar al pecador a través del sufrimiento físico, reforma que, siguiendo las pautas de la alegoría inicial, tiene lugar en el mismo momento en que este personaje se reencuentra con su amada Olimpia –la virtud–. No deja de sorprender, por tanto, que el fin último de la virtud, es decir, de Olimpia, sea la muerte, traza argumental que Reyes asimila de las *Metamorfosi* de Selva.

Nada que ver, en cambio, con los siguientes pasajes cuya incoherencia se debe en exclusiva al autor del *Para algunos*. Y es que de todas las escenas violentas en que Acrisio adopta un rol activo, destacan, dada su contradictoria relación con las instrucciones del prólogo, aquellas dos en que se ven implicadas dos aves, pues, aunque en la teoría representan el estado de la contemplación –ideal de vida de un virtuoso, que se corresponde con la propia elección vital de Acrisio–, en la práctica ambos personajes reciben la muerte de forma deliberada.

En definitiva, este ejemplo que no emana de la labor imitativa de Reyes, sino de su propio ingenio, podría valer para probar que la prosa de ficción del Seiscientos viene timbrada en nuestro país con las insignias de la utilidad y el aprovechamiento moral, sellos que responden mayoritariamente a una mera recurrencia estratégica e independiente de la verdadera ficción. De hecho, los desajustes aquí enunciados

muestran cómo el *utile* de las novelas, reducido en demasiadas ocasiones a promesas paratextuales, no deja de ser un cliché necesario y acorde a las exigencias culturales postridentinas<sup>7</sup>.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOTTIGHEIMER, Ruth B. (2002): *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- BOURLAND, Caroline B. (1973): *The short story in Spain in the seventeenth century: with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*, New York, Burt Franklin.
- CAYUELA, Anne (1993): «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, 2, pp. 51-76.
- , (1996): *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz.
- GÓMEZ MORAL, Alba (en prensa): «Lorenzo Selva en el origen del *Para algunos* de Matías de los Reyes».
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto (2003): «Lectura y censura ideológica en el siglo XVI», en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América*, Salamanc, Kadmos, Junta de Castilla y León, (79-106).
- JOHNSON, Carroll B. (1973): *Matías de los Reyes and the craft of the fiction*, Berkeley, University of California Press.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1980): «La traduction et ses théories en Espagne aux XV et XVI siècles», *Revue des Langues Romanes*, 84, pp. 81-92.

---

7. Veáanse Bourland (1973: 47), Cayuela (1996: 304) o Rubio Árquez (2014: 134), entre otros.

- , (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier.
- MOLL, Jaime (1974): «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, pp. 97-103.
- REYES, Matías de los (1640): *Para algunos*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1989): «La novela corta en el Siglo de Oro: ejemplaridad y programaciones retóricas», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 509, pp. 4-5.
- , (2014): «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro*, 33, pp. 9-20.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2014): «La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad», *Edad de Oro*, 33, pp. 125-149.
- SELVA, Lorenzo (1591): *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso*, Firenze, Filippo Giunti.
- TERRACINI, Lore (1996): «Unas calas en el concepto de traducción en el Siglo de Oro español», en A. Alonso González *et alii* (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, (939-954).

# REYES TIRANOS Y VIOLENCIA EN ALGUNAS OBRAS DRAMÁTICAS DE GUILLÉN DE CASTRO

ANTONIO BOCCARDO

antonio.boccardo@unisalento.it

*Università del Salento / Universitat de València*

Las obras de Guillén de Castro y Bellví, dramaturgo que vivió entre el declino de la noble literatura valenciana y el establecerse de la hegemonía político-cultural madrileña, presentan muchos rasgos bien relacionados con el tema de la violencia en la literatura, por incluir a menudo personajes que abusan de su poder para satisfacer sus deseos<sup>1</sup>.

Se trata sobre todo de tiranos y, de hecho, en la recepción crítica del autor, su concepción monárquica y sobre todo su manera de tratar la figura negativa del rey se han analizado de forma profundizada y han causado controversias a la hora de establecer si la presencia del monarca injusto procede de una base ideológica y cultural (considerando por tanto que el autor se ha basado en los tratadistas de la época), o si es sobre todo de tipo dramático y literario (remitiendo a la estructura de los trágicos valencianos)<sup>2</sup>.

---

1. Un resumen de la vida y de las obras de Guillén de Castro puede consultarse en algunas obras fundamentales: Monner Sans (1913); Juliá Martínez (1925-1927); Martí Grajales (1931); Wilson (1973); García Lorenzo (1976); Oleza (1997).

2. Las diferentes posturas con respecto al tema pueden deducirse de la lectura de las obras de Juliá Martínez (1984); Delgado (1981); Crapotta (1984); La Du (1962); Pedraza Jiménez (2007); Ramos (1986). Además, un resumen de la cuestión se esboza en Domingo Carvajal (2005).



Frente al interés que ha suscitado el tema del magnicidio y del personaje del rey tirano, sin embargo, hay casos muy interesantes en los que el abuso del poder y los actos de violencia están relacionados con figuras femeninas. Estos elementos del teatro de Guillén de Castro solo se han tratado de forma escueta en los análisis de las obras, sin detenerse demasiado en la entidad del poder de las mujeres, en su violenta realización, y sobre todo en sus efectos dramáticos. En este trabajo, por tanto, vamos a presentar algunos rasgos de los personajes femeninos que abusan de su condición social y del poder que tienen para satisfacer sus gustos y su pasión. Para hacerlo, vamos a ceñirnos a tres obras en concreto y a las mujeres malvadas ahí retratadas: *El Conde Alarcos* con la Infanta; *El desengaño dichoso* con la Reina, y *El nacimiento de Montesinos* con Isabela<sup>3</sup>. Las obras se publicaron en la *Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro* en Valencia, por Felipe Mey, en 1618, con una *emisión* sucesiva de 1621<sup>4</sup>. Según Bruerton se compusieron una después de la otra y en un lapso de tiempo bastante breve, desde *El desengaño dichoso* (hacia 1599) hasta *el Conde Alarcos* (1600-1602)<sup>5</sup>. Para *El conde de Alarcos* y *el nacimiento de Montesinos* Guillén de Castro se surte de algunos romances que aparecen en la *Primavera y flor de Romances* (el *Romance del conde Alarcos* y *de la infanta Solisa*, y el *romance del conde Grimaltos y su hijo* y *Cata Francia, Montesinos*), mientras que por *El desengaño dichoso* el autor se inspira en los cantos IV, V, y VI del *Orlando Furioso*.

Antes de proceder con el estudio de estas mujeres, sin embargo, merece la pena remitir brevemente a los rasgos generales de los tiranos,

---

3. Las citas que aparecerán en el texto proceden de la edición de la *Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro* (Valencia, Felipe Mey, 1621).

4. Cfr. Castro (1996: LXIX)

5. Cfr. Bruerton (1944).



de forma que podamos desarrollar un discurso más amplio sobre la importancia de estos personajes en el teatro de Guillén de Castro.

En primer lugar, el abuso del poder y la presentación de las acciones violentas son unos temas muy frecuentes en la dramaturgia del valenciano. Para los amantes de los números diremos que de las veintiséis obras que se publicaron entre las *Doce comedias de cuatro poetas de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1608), y la *Primera* y la *Segunda Parte de las comedias de Guillén de Castro* (Valencia, Felipe Mey, 1618 y Valencia, Miguel Sorolla, 1625), once desarrollan el tema del rey tirano, presentando muchas escenas truculentas y llenas de sangre: padres que comen involuntariamente a sus propios hijos, mujeres que degüellan a tiranos, acuchilladas, suicidios, etc. Desde obras tempranas como *El amor constante* (la primera obra de Guillén de Castro, según la crítica, que fue escrita sin duda alguna bajo el influjo de Cristóbal de Virués) hasta obras de la madurez, por ejemplo *El perfecto caballero*, o *La justicia en la piedad*, se van presentando reyes y tiranos violentos, y coherentemente con la idea de un teatro didáctico (heredado de la tragedia neo-senequista por medio de los trágicos valencianos), la obra literaria de Guillén de Castro parece ser un *speculum principis* por ofrecer ejemplos de gobierno, pero *a contrario*.

En segundo lugar, la única obra de Castro donde se encuentran tiranos *ex defectu tituli* es *El perfecto caballero* (que se publicó en la *Primera Parte* del autor) con las figuras del tiránico Rey de Nápoles y de Ludovico, porque el primero ha heredado un poder conseguido con el asesinato del monarca anterior, mientras que el segundo, el galán de la reina, accede al trono en el desenlace de la obra después de acuchillar al déspota.

En los demás casos nos encontramos con tiranos *ex parte exercitii*, ya que Guillén de Castro presenta a reyes legítimos, pero que se dejan arrastrar por sus pasiones, de una forma parecida a lo que ocurre en *La*

*corona merecida* de Lope de Vega. El defecto principal de estos soberanos es la incapacidad de moderar sus instintos, lo cual implica un conjunto de consecuencias bien analizadas por Domingo Carvajal (2005: 511):

La mayor parte de los malos reyes guillenianos que basan su gobierno en la fórmula absolutista de ego qui sum utilizan su poder para saciar el deseo o el impulso desordenado de cuatro vicios muy concretos: la lujuria, la ambición y la ira (heredadas de sus antecesores, los tiranos de las tragedias renacentistas), y la pereza (más propia de los tiranos de los nuevos tiempos).

En tercer lugar, un rasgo frecuente en el teatro del valenciano es el simbolismo a través del cual se asocian los tiranos y sus pasiones a los animales, bestias que actúan solo siguiendo el instinto: muchas veces, de hecho, se hace referencia a un jabalí, a un caballo desenfrenado o, por ejemplo, aparece un león que muere a manos de un personaje, describiendo de cierta forma las acciones del tirano o anticipando su muerte.

Ahora bien, con respecto a los tiranos, las mujeres malvadas que aparecen en el teatro de Castro presentan rasgos específicos. En general, lo que llama la atención en la construcción de esos personajes es que, a diferencia de lo que se puede decir con el *speculum principis*, no parece que Guillén de Castro haya querido elaborar un *speculum reginae*. Esto se nota, en primer lugar, por la ausencia de un enfoque sobre las reinas que aparecen en las comedias de Castro (el caso de Dido, protagonista de *Dido y Eneas*, es una excepción dentro del amplio *corpus* del autor, y se basa en el éxito de la historia de Dido en la literatura española); pero, también, se nota por el papel de las mujeres malvadas al final de las obras, ya que, de los desenlaces de las tres comedias que estamos examinando, este personaje tiene más relevancia solo en uno, en *El conde de Alarcos*, mientras que en los demás se trata de forma muy escueta. En definitiva, por tanto, no se trata de

arreglar la conducta de ninguna reina; de hecho, como ha señalado la crítica (García Lorenzo, 1976), estas figuras parecen ser herencia de las mujeres malvadas pertenecientes a la tragedia valenciana renacentista (Semíramis, Casandra en las homónimas obras, o Flaminia del *Atila Furioso*, todas de Virués). Como *dramatis personæ*, de todas formas, el papel que desempeñan en las obras de Castro es bastante relevante, ya que el poder que ejercen sobre los demás y los actos de violencia que realizan constituyen el motor de la comedia.

La *conditio sine qua non* para la realización de la violencia por parte de estas mujeres es la posesión de cierto poder, un poder político (como el de Isabela que llega a ser reina en *El nacimiento de Montesinos*), pero principalmente afectivo, que resulta ser el más eficaz para satisfacer los perversos deseos de estos personajes. Perfectamente conscientes de lo que pueden sobre los demás, las reinas y las infantas utilizan esta autoridad para su provecho. Véase por ejemplo lo que dice la Infanta en *El conde Alarcos* cuando, para evitar que Margarita se case con el Conde, amenaza a la mujer con matar al hijo que esta le había encomendado para criarlo:

INFANTA.— Has de ver...

MARGARITA.—... con cuánta razón me aflijo.

INFANTA.— ... muerto en tus manos tu hijo,  
a quien tengo en mi poder.

(h. 31r B)

Y si no fuera suficiente, otras veces se cita un poder que prescinde de las relaciones jerárquicas y que se basa en la capacidad de las mujeres de influir sobre las acciones de los hombres; a esto parece aludir el protagonista de *El conde Alarcos*, por ejemplo, cuando intenta disculparse de las acusaciones de la infanta:

CONDE.—Porque sólo una mujer  
puede confundir a un hombre.  
(h. 34v B)

El poder de estas mujeres, que no es lo suficientemente sólido como para satisfacer sus deseos autónomamente, se manifiesta a través de la manipulación de reyes débiles a raíz de las relaciones padre-hija o amada-amante; de esta forma, se realiza un abuso de poder femenino que, sin embargo, se vuelve concreto mediante las acciones del mismo rey, como se puede leer en *El nacimiento de Montesinos* cuando Isabela piensa en cómo realizar sus marañas y remite al poder que tiene sobre el monarca:

ISABELA.—Menosprécieme el traidor,  
y pues sé que el Rey me adora,  
favorecido mi amor,  
será espada vengadora  
de mi brazo vengador.  
(h. 219r B)

Y como consecuencia de esto, el rey quedará completamente sujeto a la voluntad de la mujer: «por ver alegres tus ojos / me sacara yo los míos»<sup>6</sup>.

Por tanto, estos personajes femeninos en las obras de Guillén de Castro tienen un poder que procede de su condición social y de la relación que consiguen establecer con los reyes, y abusan de ello para realizar actos de violencia y para conseguir, o intentar conseguir, su gusto y su deseo de venganza.

---

6. *El nacimiento de Montesinos*, h.229r B.

Además de características propias, también hay elementos comunes entre tiranos y mujeres diabólicas; al par de sus contrapartes masculinas, las malvadas se presentan desde el comienzo de la obra con una falta de medida y sin la capacidad de controlar su pasión; el origen de su ira es el deseo de venganza contra el menosprecio del galán protagonista. En *El desengaño dichoso*, de hecho, la Reina remite precisamente a esto:

REINA.—¡Con qué priesa deseo, con qué gusto,  
velle al villano envuelto en su sangre!  
Porque en una mujer un menosprecio  
todo el amor convierte en ira y rabia.  
(h. 153r-v)

Y también en *El nacimiento de Montesinos*, lo que dice Isabela se refiere directamente al menosprecio:

ISABELA.— (Y yo vengaré en un necio *Aparte.*  
que menosprecia mi amor  
la injuria del menosprecio).  
(h. 219r A)

Su forma de comportarse, como la de los reyes tiranos, se somete al mismo proceso de comparación con animales o con personajes que actúan sin razón y juicio: si jabalíes y leones simbolizan a menudo a los reyes tiranos (o si para describirlos se utilizan los malos ejemplos de la antigüedad romana), se remite muchas veces a estas mujeres con el calificativo de *fera*, como ocurre también en las obras de Virués (en referencia a Semíramis o a Casandra). Véase, por ejemplo, *El conde Alarcos*, cuando el Conde y Margarita reprochan a la infanta todas sus traiciones en dos momentos diferentes:

CONDE.— (¡Ah, cruel, ah, fiera!) *Aparte.* (h. 28r B)  
MARGARITA.—Cruelles, viles hazañas,  
villana, enemiga, fiera. (h.32v A)

También el comentario que hace Oliveros sobre Isabela en *El nacimiento de Montesinos* respeta este elemento:

OLIVEROS.— ¡Cómo le engaña! *[a Reinaldos]*  
REINALDOS.— Es traidora. *[a Oliveros]*  
¡Y cómo le incita!  
OLIVEROS.— Es fiera. (h. 226v A)

Por otra parte, también se utiliza la tópica referencia a personajes malvados de la mitología, como ocurre en *El conde Alarcos*, donde se le define a la Reina como arpía, Medea, Circe, o sirena; además, puede ocurrir que ellas mismas quieran compararse explícitamente con estas mujeres, como dice la Reina en *El desengaño dichoso*: «Otra Circe he de ser, otra Medea»<sup>7</sup>.

La forma por la que se realiza el acto de violencia (y me refiero sobre todo a engaños conseguidos como consecuencia de un poder ejercido sobre los demás) se produce a través de un esquema común en las tres obras que empieza llamando la atención de la víctima del engaño: «escúchame» se repite a lo largo de los textos todas las veces que estas mujeres quieren convencer a su interlocutor. Tras exponer el engaño y para garantizar la eficacia de sus trampas, las mujeres abusan de su poder afectivo de tres formas distintas: la primera es el tópico recurso del llanto, que todos en el tablado reconocen como eficaz para convencer a alguien; véase, en *El desengaño dichoso*, el comentario de Ariodante y de Ginebra al ver que la Reina está hablando con el Rey para convencerlo de la culpa del propio Ariodante:

---

7. *El desengaño dichos*, h. 154r.

ARIODANTE.—Lágrimas son  
que corren por sus mejillas.

GINEBRA.— Con solas dos lagrimillas  
le mudará el corazón.

(h. 150v B)

La segunda forma es la referencia a su fidelidad y a su forma de portarse, como ocurre con la Infanta en *El conde Alarcos* cuando habla con su padre:

INFANTA.—Desde el día que nací  
a darte gusto empecé,  
como madre te crié,  
como hija te serví.  
De que alcancé mil despojos  
de tus manos soberanas,  
de que, peinando tus canas,  
solía alegrar tus ojos.

(h. 34r A)

La tercera es la mezcla entre verdad y mentira, de forma que los hechos puedan favorecerlas. Paradigmático, en este caso, es lo que ocurre en *El conde de Alarcos*, donde la infanta utiliza hechos verdaderos y falsos para acusar al conde:

INFANTA.—¿Tú no me ofreciste a mí  
de ser mi marido ?

CONDE.— Sí,  
pero tú sabes el cómo.

INFANTA.—Después, creciendo tu fuego  
con tus engaños, traidor,  
¿no marchitaste la flor  
de mi honor?

CONDE.— Eso te niego.  
¿Qué dices?

(h. 34r B)

El efecto de los engaños de la Infanta es la sentencia de culpa pronunciada por el rey, que ha caído en la trampa de su hija:

REY.—No tienes modo,  
villano, ya de escusarte,  
que quien confiesa esa parte  
no puede negar el todo.

(h.34r B)

Con ligeros matices, la misma estratagema se repite también en *El desengaño dichoso*, y en *el Nacimiento de Montesinos*. Por ejemplo, en la primera obra, la reina aprovecha de todas las situaciones para realizar sus objetivos, modificando los acontecimientos según su necesidad e incluyéndolos en el conjunto de su discurso:

GINEBRA.—Miedo tengo no le rinda,  
con lisonjas, la traidora.

REINA.— (Conviene valerme agora *Aparte*  
del engaño de Dalinda.)

(h. 150v B)

E Isabela, en *El nacimiento de Montesinos*, llora y se desespera cuando está con su padre:

REY.— ¿Que no me quieres mirar?

ISABELA.—¿Cómo, si mis ojos son  
más propios para llorar?

REY.— ¿Quién ha sido tan cruel  
que causó tu desconsuelo?



ISABELA.—Ese Conde poco fiel  
a quien subiste a tu cielo,  
pues arroja rayos dél.  
(h. 219v A)

Como ocurre con otros personajes femeninos del teatro renacentista valenciano (por ejemplo, Semíramis de Virúes que ordena la muerte de Zopiro) o del Siglo de Oro (Jezabel en *La mujer que manda en casa*, de Tirso) la realización de la violencia (la muerte de alguien) está generalmente a cargo de otros; véase los ejemplos de *El desengaño dichoso* y *El nacimiento de Montesinos*:

REINA.— Pásale el pecho,  
si puedes, por las espaldas.  
Agora va por las faldas  
del monte.

VILLANO.— Dalo por hecho.  
(h. 149v A)

DUARDO.—Di, ¿qué quieres?

ISABELA.— Tienes de matar al Conde.  
Si al destierro le acompaña,  
muera también la condesa.  
(h. 228v B)

Sin embargo, justo antes de cumplir la orden, estos villanos se convierten en aliados de la pareja protagonista por bondad intrínseca (como ocurre en *El nacimiento de Montesinos*, donde Duardo ayuda a la infanta que está a punto de parir), o desvelan la traición de la mujer malvada tras el fracaso del asesinato (es lo que pasa en *El desengaño dichoso*).

Por otra parte, también puede ocurrir que las mujeres maten sin la ayuda de nadie: es lo que ocurre con la muerte del hijo de Margarita en *El conde Alarcos* a manos de la infanta (lo cual precede a la escena

macabra del lavado de manos con sangre) y también en *El desengaño dichoso*, cuando la Reina quiere matar al rey e intenta hacerlo por su cuenta. Son estos dos momentos de gran eficacia escénica que crean mucha tensión en el público por presentar el hecho de forma gradual y cada vez más grave.

Otro rasgo de la violencia de estas mujeres es que el deseo de venganza aumenta progresivamente a lo largo de las comedias, incluyendo el intento de matar a personajes que antes habían sido cómplices y hasta llegar al odio hacia el mundo entero. La reina de *El desengaño dichoso* quiere que su criada Dalinda muera después de recibir su ayuda para engañar a Ariodante (es esta una diferencia importante con respecto a la historia de *El Orlando Furioso*, donde es Polineso quien ordena la muerte de la criada y no la reina, que es un personaje añadido e inventado por Castro):

REINA.—(Conviene que Dalinda muera luego.  
Para matalla buscaré camino.  
Y al mundo he de abrasar, pues soy de fuego).  
(h. 158r)

Y como ella, también la Infanta de *El conde Alarcos* remite a un deseo de violencia universal:

INFANTA.—Pues ofendida, y mujer,  
grima del mundo he de ser,  
y asombro de los humanos.  
(h. 31v B)

También, estas mujeres desarrollan un odio tan profundo que incluso pueden prescindir de la realización de su propia felicidad, como ocurre en *El conde Alarcos*, donde el rencor de la infanta es más fuerte que las ganas de recibir el amor del conde:

INFANTA.—Aborrézcame el traidor,  
que, porque su pena crezca,  
deseo que me aborrezca,  
para vengarme mejor.  
(h.38v A-B)

Se trata por tanto de realizar actos de violencia que necesitan otros engaños y otras acciones agresivas, como ocurre en *El desengaño dichoso*, donde la Reina mata (o mejor, quiere matar) a Ariodante, a la criada Dalinda, y a su marido, el rey. Violencia tras violencia y engaño tras engaño: Isabela, en *El nacimiento de Montesinos*, tiene que recurrir a otras marañas para mantener su posición social, ya que había accedido al poder por medio de un engaño:

ISABELA.—Por llegar a lo que soy,  
siendo con el Rey casada,  
fingí que estaba preñada  
y es cierto que no lo estoy.  
Impórtame sustentarme  
con la fuerza de este engaño,  
pues, de no hacello, gran daño  
fuera cierto resultarme.  
(h.229r A)

Cabe preguntarse si las acciones de estas mujeres encuentran alguna forma de justificación en el desarrollo dramático: en el caso de *El conde Alarcos* y *El nacimiento de Montesinos*, lo que empuja al acto de violencia es solo el gusto ciego y la pasión hacia los prometidos de las damas. El único caso que, de cierta forma, permite matizar la maldad de la mujer es *El desengaño dichoso*, donde la joven reina está casada con un viejo (se trata el tema del matrimonio desigual, ampliamente

difundido en la literatura del Siglo de Oro) y se queja de eso ya desde el principio de la obra:

REINA.— ¡Todo es rabia, todo es fuego!      *[a Polineso]*

POLINESO.—¡Ojalá que gusto fuera!

REINA.— ¿Cómo le puedo tener?

Con un viejo me has casado.

(h.144r B)

Y en el tercer acto explica su problema de forma más clara:

REINA.—¿Y que bese será justo  
boca que a tierra me sabe?  
Yo saldré deste cuidado,  
si es que salgo con mi intento;  
que a esto obliga un casamiento  
sin dos gustos concertado.

(h.163v A)

Esta perspectiva pone a la Reina en una posición diferente de la simple mujer malvada, creando un personaje complejo y con una psicología fuerte y llena de matices. Cabe recordar, de hecho, que estaba dispuesta a tener una relación secreta con Ariodante:

REINA.—Con lástima y con secreto  
remedia mi pena grave,  
que no deshonra, en efeto,  
la afrenta que no se sabe.

(h.146r A-B)

También, la forma de actuar de este personaje, sobre todo al empezar la organización de sus crueldades, no se caracteriza por la fría

postura que pertenece, por ejemplo, a la Reina de *El conde Alarcos*, sino que parece oscilar entre lo que quiere y lo que debería decir y hacer, como se deduce del rápido diálogo con Dalinda para confesarle que quiere a Ariodante:

REINA.—(¿Con qué vergüenza podré  
decir lo que quiero agora?)

Vete. Espera. Vuelve.

(h.145v A)

Por tanto, si es verdad que, como explica Aubrun al hablar de la comedia española (Aubrun, 1981: 216): «ningún personaje es totalmente bueno ni está perdido para siempre», también se puede decir que ningún personaje es totalmente malo, como se deduce, además, del arrepentimiento final de estas mujeres malvadas. En *El conde Alarcos*, por ejemplo, la reina quiere retirarse a un monasterio, en un acto que se ha interpretado como de justicia poética y que bien puede explicar la tragedia de final feliz del teatro de Guillén de Castro (García Valdecasas, 1993).

En conclusión, Guillén de Castro describe abusos de poder tanto en personajes masculinos (reyes y hombres de poder político), como en personajes femeninos. Menos analizadas por la crítica que sus contrapartes masculinas, estas mujeres malvadas son una muestra del influjo que el teatro renacentista valenciano ejerció sobre la dramaturgia de Castro y su desarrollo se relaciona también con la capacidad del autor de elaborar intrigas aprovechando de las fuentes de forma activa (como es la invención del personaje de la reina en *El desengaño dichoso*). Castro atribuye a estas mujeres rasgos similares a los de los tiranos, utilizando, además, tópicos literarios como pueden ser la comparación con figuras mitológicas o el llanto para conseguir sus objetivos. El

papel desarrollado por estas mujeres completa la obra y aumenta su complejidad. Se trata, en definitiva, de personajes que sí son malos, pero a la vez tremenda e increíblemente fascinantes.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBRUN, Vicent C. (1981): *La comedia española: 1600-1680*, Madrid, Ediciones Taurus.
- BRUERTON, Courtney (1944): «The chronology of the Comedias of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, 12 (2), pp. 89-151.
- CASTRO Y BELLVÍS, Guillén de (1925-1927): *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española.
- , (1996): *Las mocedades del Cid*, ed. S. Arata, Barcelona, Crítica.
- , (1997): *Obras Completas*, ed. J. Oleza, i, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- CRAPOTTA, James (1984): *Kingship and tyranny in the theatre of Guillén de Castro*, London, Tamesis Books.
- DELGADO MORALES, Manuel (1984): *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill.
- DOMINGO CARVAJAL, Gemma (2005): *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631)*, tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1976): *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia (1993): «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en María García Martín, Ignacio Arellano, J. Blasco y M. Vitse (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (actas*

*del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*), I, Salamanca, Universidad de Salamanca (435-446).

JULIÁ MARTÍNEZ, Emilio (1946): «Sobre *El amor constante* de Guillén de Castro», *Revista de Filología Española*, 30, pp.118-123.

LA DU, Robert R. (1962): «Honor and the King in the Comedias of Guillén de Castro», *Hispania*, 45, pp. 211-217.

MARTÍ GRAJALES, Francesc (1931): «Bio-bibliografía de Guillén de Castro», *Anales del Centro de Cultura de Valencia*, 4, pp. 171-220.

MONNER SANS, Ricardo (1913): *Don Guillén de Castro: ensayo de crítica bio-bibliográfica*, Buenos Aires, Coni Hermanos.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007): «Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla», *Lectura y signo: revista de literatura*, 2 (1), pp. 129-156.

RAMOS, Juan L. (1986): «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, London, Tamesis Books (229-248).

WILSON, William E. (1973): *Guillén de Castro*, New York, Twayne Publishers.





«CON UNA CRUELDAD INEXPLICABLE»:  
LA VIOLENCIA SEGÚN EL LICENCIADO  
ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA

LUIS GÓMEZ CANSECO

canseco@uhu.es

*Universidad de Huelva*

LA incorporación de Sansón Carrasco al comienzo de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* fue una ocasión extraordinaria que Cervantes se ofreció a sí mismo para, entre otras cosas, hacer balance del libro publicado en 1605. Al hilo de ese repaso, el bachiller, como quien no quiere la cosa, deja caer un reparo sobre la brutalidad prolija y excusada con que se despachaba la historia: «...dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores de ella algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote» (Cervantes, 2015: II, 3). Y no erraba en el blanco, pues esa primera parte rebosa en porrazos, mojicones, sangre y dientes desaparecidos en combate. No es mucho que Sancho resumiera lo acaecido en los primeros capítulos de *El ingenioso hidalgo* con un contundente «después acá todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas» (Cervantes, 2015: I, 18). Por si fuera poco, buena parte de esa violencia tenía su origen en el propio don Quijote, que sale al campo a desfacer agravios y enderezar tuertos y termina por forjar una cadena de actos violentos que engendran más violencia<sup>1</sup>.

---

1. Véase, al respecto, Martí (1987-1988: 303); Martín Carrillo (1995: 912); Redondo (1998: 178-179), Torres y Guillemont (2008: 721); o Sánchez Jiménez (2011).

Claro está que, detrás de todo ese regodeo, hay una comicidad inmediata que fue determinante en el éxito inicial del libro y que todavía sigue viva, pues no en vano imaginamos siempre a don Quijote volando por los aires tras enfrentarse a los molinos, por más que el episodio se remonte al capítulo VIII de esa primera parte<sup>2</sup>. Y no hay en ello tanto sadismo como un humor que nace del conflicto entre el hidalgo que se enviste como caballero andante y la tozuda realidad del mundo. Sin embargo, esa locura caballeresca tiene un envés singular que desborda lo meramente cómico, pues Cervantes se sirvió de ella para romper con las convenciones de un orden institucionalizado y abrir una rendija crítica frente al mundo que le tocó vivir.

#### I. LAS COSAS EN SU SITIO O EL *QUIJOTE* SEGÚN AVELLANEDA

No le pasó desapercibido el asunto al licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, que, en 1614, tomó la historia del caballero entre sus manos con dos intenciones bien definidas: arremeter personalmente contra Cervantes y reinstaurar el orden en el caos generado por la locura quijotesca. La violencia fue una herramienta decisiva en su tarea. Para empezar porque, fuera quien fuera el tal Avellaneda, manejaba con soltura el garrote y prologó su libro con una ristra de brutales mamporros contra su enemigo. Pero no a la pata la llana, sino midiendo sus tiros para que el manco quedara fuera del orden social y político de la monarquía hispánica. De ahí que le tache de «agresor de sus lectores», que asegure que sus *Novelas* son «más satíricas que ejemplares» o que lo describa como un viejo pobre y miserable, colérico con todos, murmurador, mal contentadizo y envidioso. Como una

---

2. Cfr. Rico (1990: 153) y Martín (2002: 161-163).

suerte de amenaza, menciona los vínculos de su odiado Lope de Vega con el Santo Oficio y le espeta que no ha podido encontrar un solo noble que quiera firmar un poema laudatorio para los preliminares de su *Quijote*. Y, sobre todo, le recuerda que su libro nació con la mácula de haberse escrito entre los hierros de una cárcel, esto es, en los márgenes exteriores del orden que la sociedad establece para su propio funcionamiento. No es mucho, pues, que la conclusión del prólogo se esfuerce en subrayar la distancia entre el libro de 1605 y el de 1614: «En algo diferencia esta parte de la primera suya, porque tengo opuesto humor también al suyo» (Fernández de Avellaneda, 2014: 7-9).

Avellaneda leyó con pasmo y admiración el *Quijote* cervantino, pero se impuso a sí mismo la tarea de darle la vuelta del revés, comenzando por ese desencaje del orden establecido que genera la violencia quijotesca. Téngase en cuenta que, a lo largo de la primera parte del *Quijote*, la violencia nace generalmente de un arranque individual de su protagonista, que casi nunca llega a resolverse satisfactoriamente, sino que engendra más violencia. Avellaneda, por su parte, opone esa violencia a los preceptos de sistema y la somete a ellos, para restaurar el equilibrio que don Quijote rompe con sus acciones. Resulta especialmente ejemplar –por lo que tiene de imitación directa– el uso que el apócrifo hizo de la liberación de los galeotes en el capítulo XXII de 1605. Tras oír a los condenados y sus medias verdades, el caballero cervantino concluye que van condenados «muy contra su voluntad», pareciéndole inadmisibles «hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres». Pide entonces a los guardas que los liberen, argumentando que «estos pobres no han cometido nada contra vosotros. Allá se lo haya cada uno con su pecado. Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello» (Cervantes, 2015: I, 2). Ante la perplejidad y la resistencia de los representantes del

poder real, embiste contra ellos y consigue la libertad de los condenados, que, no obstante, terminan por apedrear a Sancho y a su amo para luego desvalijarlos. Aunque con consecuencias desastradas, el caballero consigue su objetivo, apelando en todo momento a la libertad y a la conciencia individual de los agonistas del episodio.

Avellaneda hubo de considerar que aquello no podía quedar así y acaso por eso, cuando su don Quijote espurio llega a Zaragoza, se encuentra con que la justicia trae por la calle «a un hombre caballero en un asno, desnudo de la cintura arriba, con una soga al cuello, dándole docientos azotes por ladrón, al cual acompañaban tres o cuatro alguaciles y escribanos, con más de docientos muchachos detrás». Sin mediar razonamiento alguno y sin venir a cuento, don Quijote se planta en mitad de la calle para largar una perorata caballescica:

—¡Oh, vosotros infames y atrevidos caballeros, indignos de este nombre!, dejad luego al punto libre, sano y salvo a este caballero que injustamente, con traición, habéis prendido, usando, como villanos, inauditas estratagemas y enredos para cogerle descuidado; porque él estaba durmiendo cerca de una clara fuente, a la sombra de unos frondosos alisos, por el dolor que le debía de causar el ausencia o el rigor de su dama...

Frente a la defensa de la libertad que, aun erradamente, conduce al don Quijote verdadero a la violencia, nos encontramos aquí con un acto mecánico y arbitrario, fruto de la locura. Pero también la reacción de los agentes del orden establecido parece inequívoca, pues, si los guardias de los galeotes huyen, aquí se mantienen firmes y reciben el apoyo inquebrantable de los súbditos del rey: «La gente que allí se halló, que no era poca, y algunos de a caballo que al rumor llegaron, procuraban con toda instancia de ayudar a la justicia y prender a don

Quijote». El episodio termina con don Quijote en la cárcel, precisamente el mismo lugar donde, según Avellaneda, se había escrito el *Quijote* cervantino:

(...) la gente era mucha y la grita que todos daban siempre de «¡Favor a la justicia!» allegase siempre más, las espadas que sobre don Quijote caían eran infinitas. Con lo cual y con la pereza de Rocinante, junto con el cansacio con que nuestro caballero andaba, pudieron todos en breve rato ganarle la espada, y, quitándosela de la mano, le abajaron de Rocinante y, a pesar suyo, se las ataron ambas atrás; y, agarrándole cinco o seis corchetes, le llevaron a empellones a la cárcel. (Fernández de Avellaneda, 2014: 91-93)

En lo que corresponde a nuestro asunto, la escena es profundamente ilustrativa, pues se recogen en ella varios de los tipos de violencia con los que Avellaneda fue hilvanando su libro y que pueden resumirse en seis: en primer lugar, la violencia propiamente quijotesca, como manifestación externa de la locura del caballero; le sigue la violencia literaria, en tanto que causa y fuente de esa locura; a ello se une una violencia ambiental y real, característica de la época, y, en cuarto lugar, una violencia cómica, derivada en buena medida de la anterior; añádase, como trasfondo ideológico, una violencia de carácter sagrado y, por último, la violencia institucional, que sirve de sostén al orden establecido.

## 2. LAS FORMAS DE LA CRUELDAD

LA violencia que da origen al libro es la que nace de don Quijote. Del mismo modo ocurre con el primer *Quijote* cervantino, aunque allí esa violencia se concentra, sobre todo, en los capítulos iniciales.

Avellaneda partió de esos capítulos para su imitación<sup>3</sup>, aunque, a decir verdad, multiplicó esa violencia hasta convertirla en crueldad y hacer de ella el eje de su propia historia. Me refiero a las pependencias que el don Quijote avellanedesco entabla a las primeras de cambio ya sea con el ventero del capítulo IV o, dos capítulos después, con el melonero de Ateca, y que se reiteran una y otra vez hasta el último capítulo de la obra, cuando se dirige a Toledo para enfrentarse al fingido príncipe de Córdoba. Si estas acciones de don Quijote son el efecto, la causa ha de buscarse en los libros de caballería, que actúan para él como un modelo literario de violencia. Basta leer el capítulo I, donde se describe la portada de *Don Fiesbián de Candaria*, para saber de lo hablamos:

El libro es lindo a las mil maravillas y mucho mayor que ese *Flas sanctorum*, tras que tiene al principio un hombre armado en su caballo con una espada más ancha que esta mano, desenvainada, y da en una peña un golpe tal, que la parte por medio de un terrible porrazo, y por la cortadura sale una serpiente, y él le corta la cabeza. ¡Este sí, cuerpo non de Dios, que es buen libro! (Fernández de Avellaneda, 2014: 17)

La violencia de las aventuras caballerescas irrumpe en la acción de los dos don Quijotes por medio de la locura, aunque generalmente se materializa en conatos bélicos de consecuencias limitadas y en el exceso verbal con que se adorna el caballero. Valga el ejemplo, entre otros muchos, del arrebató que le sobreviene cuando se prueba las armas milanesas de don Álvaro Tarfe:

(...) le vino luego, súbitamente, un accidente tal en la fantasía que, metiendo con mucha presteza mano a la espada, se fue acercando con notable cólera a Sancho, diciendo: «¡Espera, dragón maldito, sierpe

---

3. Cfr. Gómez Canseco (2014: 52\*).

de Libia, basilisco infernal! ¡Verás, por experiencia, el valor de don Quijote, segundo san Jorge en fortaleza! ¡Verás, digo, si de un golpe solo puedo partir, no solamente a ti, sino a los diez más fieros gigantes que la nación gigantea jamás produjo!». Sancho, que le vio venir para sí tan desaforado, comenzó a correr por el aposento y, metiéndose detrás de la cama, andaba al derredor de ella, huyendo de la furia de su amo, el cual decía, dando muchas cuchilladas a tuertas y derechas por el aposento, cortando muchas veces las cortinas, mantas y almohadas de la cama. (Fernández de Avellaneda, 2014: 42-43)<sup>4</sup>

Esas acciones particulares de don Quijote se enmarcan a su vez en una violencia real e histórica, que reproduce un mundo en el que la vida cotidiana respiraba brutalidad y que el libro apócrifo reflejó puntualmente. Así, el soldado Antonio de Bracamonte vuelve de Flandes con «dos balazos (...) en los muslos y este hombro medio tostado de una bomba de fuego» y con la noticia del «número infinito de soldados» caídos en el sitio de Ostende; la primera venta a la que llega don Quijote se llama «del Ahorcado, desde que junto a ella ahorcaron, ahora un año, al ventero, porque mató a un huésped y le robó lo que tenía»; los niños contemplan sin reparo los castigos y ejecuciones públicas; muchachos y estudiantes lanzan pepinos, berenjenas o incluso piedras contra el caballero; Sancho se muestra dispuesto a azotar a su mujer Mari Gutiérrez y hasta al hijo que no tiene; y don Quijote, como amo y superior, maltrata una y otra vez a Sancho sin el más mínimo reparo<sup>5</sup>.

De esa violencia ambiental deriva en buena medida la risa que el dolor ajeno provoca y que sostiene gran parte de la comicidad del libro. Se trata de un humor de carácter entremesil, nacido de las caídas, los golpes y las palizas, que en el apócrifo se vincula generalmente a Sancho.

---

4. Véase Torres y Estela-Guillemont (2008: 736-737).

5. *Cfr.* Fernández de Avellaneda (2014: 153-154, 50, 85, 379, 222 o 290).



No en vano había anunciado desde el prólogo su intención de «entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza» (Fernández de Avellaneda, 2014: 7). Y, en efecto, es Sancho quien recibe los mojicones más grotescos, quien muestra una y otra vez su cobardía ante el peligro, quien pide que agarren a sus enemigos para poder darles a su gusto o quien propone al escudero negro del gigante Bramidán de Tajarunque una llevadera alternativa al desafío a muerte: «Lo que se podrá hacer, si os parece, será hacer nuestra pelea a puros caperuzazos, vos con ese colorado bonete que traéis en la cabeza y yo con mi caperuza, que al fin son cosas blandas y, cuando hombre la tire y dé al otro, no le puede hacer mucho daño». Esa dimensión burlesca tiene una variante singular en el apócrifo, que acude una y otra vez al canibalismo como mecanismo risible. Del dueño de la primera venta se dice que puso «a asar un razonable pedazo de carnero, si no es que fuese de su madre, que de la virtud del ventero todo se podía presumir»; el gigante Bramidán amenaza con convertir a amo y escudero «en albondiguillas»; Sancho se las promete muy felices en el reino de Chipre, donde «habrá tripas infinitas de los enemigos que mataremos, de los cuales podrá hacer pasteles, pelotas de carne y ollas podridas», aunque, cuando Bárbara le ofrece una zagala «de tan buena carne, que no sea más comer de ella que comer de una perdiz», responde asustado: «no soy yo de los negros de las Indias ni de los luteranos de Constantinopla, de quienes se dice que comen carne humana. No me faltaba otro, para que, sabiéndolo la justicia, me castigara». Más adelante es el autor de la compañía de teatro quien anuncia su intención de cenar «esta noche vuestros higadillos, y mañana asar todo lo demás de vuestro cuerpo y comérmelo, que no me sustento yo de otra cosa que de carne de hombres». Y, en fin, don Álvaro Tarfe, embozado como sabio Fristón, se atiene a la misma dieta para zamparse a don Quijote, Sancho y a Bárbara «en tortilla», aunque Sancho le ofrece otra alternativa culinaria para la prostituta:



Solo le advierto, como amigo, que, si ha de llevársela, mire bien cómo la come, porque es un poco vieja y estará dura como todos los diablo. Y, así, lo que podrá hacer será echalla en una olla grande (si la tiene) con sus berzas, nabos, ajos, cebollas y tocino, do, dejándola cocer tres o cuatro días, estará comedera algún tanto. (Fernández de Avellaneda, 2014: 58, 133, 239, 269, 287 y 337)

El propio Sancho participa de algún modo en el quinto tipo de violencia presente en Avellaneda, la de índole religiosa, que actúa como trasfondo ideológico en el libro. La penitencia y el martirio funcionan como pauta de vida cristiana, ya sea con la aspereza que doña Luisa se aplica a sí misma en la novela de *Los felices amantes* apretando una cadena «con todo rigor al delicado cuerpo» para purgar los pecados cometidos, ya con el espanto jocoso de Sancho al saber que a san Bartolomé le quitaron el pellejo y a san Lorenzo lo asaron: «¡Oh, hideputa –dijo Sancho–, y cómo les escocería!». A lo que su amo, curado con pistos y lecturas devotas, repone: «Todos los trabajos –dijo don Quijote– que padecieron los santos que te he dicho y los demás de quien trata este libro los sufrían ellos valerosamente por amor de Dios, y así ganaron el reino de los cielos» (Fernández de Avellaneda, 2014: 209 y 16). Pero también la teología tiene un envés terrible, que el apócrifo cifra en la novela intercalada de *El rico desesperado*, donde su protagonista, el joven Japelín, rechaza la llamada de Dios por atender a los bienes mundanos y termina envuelto en una sucesión de horrores, que ya le había predicho un clérigo dominico. Tras descubrir que un soldado español al que había acogido en su casa ha dormido con su mujer haciéndose pasar por él, lo persigue en su huida y le clava «la ancha cuchilla o penetrante hierro del milanés venablo por las espaldas, sacándosele más de dos palmos por delante», para, después de muerto, herirle «cinco o seis veces, haciéndole pedazos la cabeza y pechos con

una crueldad inexplicable», dejándolo «revolcado en su propia sangre, para ejemplo de temerarias deliberaciones y comida de aves y bestias». Pero, mientras se ha ausentado del hogar en busca de venganza, su mujer, acusándose a sí misma de adulterio, «se arrojó de cabeza en un hondo pozo que en medio del patio había, sin poder ser socorrida de los que presentes estaban, haciéndosela dos mil pedazos». Al tener noticia de su muerte, Japelín coge a su hijo recién nacido y da «con él cuatro o seis golpes sobre la piedra del pozo, de suerte que le hizo la cabeza y brazos dos mil pedazos», para finalmente arrojarse «también de cabeza en el mismo pozo, haciéndosela mil pedazos y cayendo su desventurado cuerpo sobre el de su triste mujer» (Fernández de Avellaneda, 2014: 175-180).

Se trata, en último término, de una violencia consentida por Dios para restituir un equilibrio que el ser humano había alterado. Ha de entenderse, pues, que tanto el castigo como la penitencia tienen una función reparadora respecto al pecado y, en general, respecto a la desviación moral, espiritual o teológica. El dolor de la penitencia o la muerte brutal forman parte de un único proceso purificador del cuerpo en pecado. Esa era la razón de ser del Santo Oficio al que Avellaneda apelaba en su prólogo: se ocupaba de preservar y restaurar el sistema frente a las alteraciones y extravíos. No obstante, como institución religiosa, se abstenía de ejecutar las penas y de ahí su coordinación con el «brazo secular», la autoridad civil a la que entregaba a los condenados para que aplicara los castigos. Hablamos del sexto modo de violencia presente en el libro apócrifo, la violencia institucional, que se ocupa de defender las estructuras sociales y políticas dominantes frente a cualquier desorden o frente a la violencia individual<sup>6</sup>. En el caso de Avellaneda, este mecanismo de control y represión no solo está

---

6. Véase Girard (1983).

encarnado por los corregidores, los alguaciles o los corchetes, como representantes del poder real, sino también por los nobles, los clérigos y por el pueblo llano, que respaldan unánimemente y sin quiebra alguna ese discurso de resistencia y conservación. Por ello ayudan sistemáticamente a la autoridad para restablecer el orden alterado por don Quijote y no dudan en acudir ellos mismos a la violencia, como una suerte de comandos voluntarios que velan por el mantenimiento del régimen vigente. Si bien se piensa, no era otra la función de los familiares del Santo Oficio, pues, como una red de delación inserta en el tejido social, se encargaban de notificar cualquier infracción de las normas establecidas y reclamaban el castigo correspondiente. Basta leer la reacción de esas gentes después de que don Quijote atacara la comitiva del azotado:

(...) decían los que bajaban de la cárcel a cuantos pasaban por delante de ella cómo ya querían sacar a azotar al hombre armado; de quien unos decían que merecía la horca por su atrevimiento; otros le condenaban solo, movidos de más piedad, a docientos y galeras por el breve rato que con su buena plática detuvo la ejecución de la justicia; otros decían: «No quisiera yo estar en su pellejo, aunque ponga por excusa de su insolencia que estaba borracho o loco». (Fernández de Avellaneda, 2014: 94)

En suma, hay dos formas de violencia enfrentadas: la que está integrada en el sistema y la que es ajena a él y, por lo tanto, debe ser reprimida. Según Avellaneda, la violencia ambiental sería tolerable en tanto que formaba parte de un modo de vida y, sobre todo, porque no afectaba al funcionamiento del sistema. La violencia estrictamente literaria, al igual que la burlesca, actúan como válvulas de escape y, en cierto modo, sirven de refuerzo para mantener el equilibrio social. Por su parte, la violencia sagrada surge a ese sistema de un imaginario teológico, mientras que la violencia institucional, la que monopoliza

el poder, garantiza su continuidad por medio del terror. La que queda fuera de los márgenes es esa violencia que, en la historia apócrifa, genera don Quijote arbitrariamente y que debe ser denigrada, reprimida y eliminada. De ahí el carácter radicalmente grotesco que tiene el personaje de Avellaneda frente a la complejidad entreverada con que va creciendo el de Cervantes. En manos de Avellaneda, lo grotesco se convierte en un mecanismo para denunciar la anomalía, para degradar al que no se integra y para conducirlo fuera de los márgenes sociales, políticos y mentales admisibles. La risa y la violencia devienen, así, en instrumento de la ideología dominante.

Como en su momento explicó Elias, los sistemas modernos de poder, que empiezan precisamente a formarse en ese momento de consolidación de las monarquías absolutas, se basan en el monopolio de la violencia por parte de las instituciones y en la autocoacción y autorregulación de los gobernados:

La organización monopolista de la violencia física –escribe Elias– no solamente coacciona al individuo mediante una amenaza inmediata, sino que ejerce una coacción o presión permanentes mediatisadas de muchas maneras y, en gran medida, calculables. En muchos casos, esta organización actúa a través de su propia superioridad. Su presencia en la sociedad es, habitualmente, una mera posibilidad, una instancia de control. La coacción real es una coacción que ejerce el individuo sobre sí mismo en razón de su preconocimiento de las consecuencias que puede tener su acción (...). En una palabra, esta organización monopolista obliga a los seres humanos a aceptar una forma más o menos intensa de autodomínio. (Elias, 1988: 457)

Don Quijote –y Sancho a su estela– carece de autocoacción y no se autorregula respecto a las normas dominantes. Cervantes, en 1605, no quiso ponerle puertas al campo y dejó a su caballero ir y venir a

sus anchas, sin que sus acciones tuvieran consecuencias más allá de los palos recibidos. El licenciado Fernández de Avellaneda no estaba, sin embargo, dispuesto a permitir tal cosa y por eso redujo primero a su protagonista a una locura sin matices, para luego rodearlo de un entorno coactivo que concluye con la exterminación de la anomalía social, política y mental que su violencia significaba.

### 3. LA MAQUINARIA DE CONTROL

QUIENES sostienen ese aparato de represión en el libro de Avellaneda son los clérigos y la nobleza, como pilares del orden mental y social de la monarquía hispánica. Los primeros sustentan una superestructura teológica, que los segundos materializan en una estructura de poder. No es casual que la curación de don Quijote al comienzo de la novela se atribuya a la lectura del *Flos sanctorum* de Villegas, de los *Evangelios y epístolas* y de la *Guía de pecadores*, o que mosén Valentín, el primer clérigo con el que el don Quijote apócrifo tropieza, le amoneste sobre «cómo anda en pecado mortal (...), por esos caminos como loco» y le advierta de la condena eterna que le espera de seguir así. La alternativa que le ofrece no es sino la de gastar su hacienda «en servicio de Dios y en hacer bien a pobres, confesando y comulgando a menudo, oyendo cada día su misa, visitando enfermos, leyendo libros devotos y conversando con gente honrada y, sobre todo, con los clérigos de su lugar» (Fernández de Avellaneda, 2014: 81-82).

Por su parte, los nobles se presentan como la cúspide de una pirámide desde la que se controlan las ideas. Aun cuando están representados por personajes que ocupan distintos niveles en el estamento, desde don Álvaro Tarfe a don Carlos, el titular madrileño y el grande al que se identifica como archipámpano, conforman, en realidad, un

único personaje colectivo, que, en el ejercicio de sus privilegios, ostenta el patrimonio de la risa y la violencia. Todos y cada uno de ellos son calificados como gente «de buen gusto», por su conocimiento de las reglas sociales, su capacidad de saber reír con mesura y frente a la ausencia de normas y autocontrol que exhiben don Quijote, Sancho y Bárbara. Su poder, como emanado de la persona real, se despliega de modo arbitrario incluso frente a los representantes oficiales de la autoridad. Por eso, cuando don Quijote o Sancho comenten un desmán y se ven a pique de ser castigados, algún noble interviene para socorrerlos *in extremis*. Pero nadie se engañe, pues lo que se presenta como un auxilio es, en realidad, una trampa. La intención de todos ellos al salvar a don Quijote de la cárcel es disfrutar del caballero, su escudero y la vieja prostituta que los acompaña para solaz y entretenimiento cortesano. Como ha escrito Iffland: «son los aristócratas los verdaderos dueños de la risa» (Iffland, 1999: 263); por eso degradan a los personajes cervantinos hasta convertirlos en locos y bufones, como los que poblaban las casas nobles en época de los Austrias o como los que retrató Velázquez.

Como bufones, reciben un trato privilegiado, al tiempo que se convierten en materia de chanza y humillación<sup>7</sup>. Los nobles –y Avellaneda con ellos– se ríen desde su altura de los que consideran inferiores y despreciables, hasta el punto de convertir la risa en una máquina de picar carne humana: la de don Quijote y los suyos, y, de paso, la de Cervantes, como parte ajena y opuesta al orden dominante. Servirá de ejemplo la escena en que Bárbara se presenta ante el corregidor de Sigüenza, quien se mofa de «esa cara de réquiem y talle luciferino, con ese rasguño que le amplifica, y esa boca tan poco ocupada de dientes cuanto bastante para servir de postigo de muladar a cualquier honrada

---

7. Cfr. Gómez Canseco (2014: 71-74).

ciudad, y esas tetas carilargas, adornadas de las pocas y pobres galas que os cubren y descubren», ante lo cual la vieja –escribe Avellaneda– «comenzó a llorar tras esto, al compás que los demás a reír» (Fernández de Avellaneda, 2014: 262-263). Y téngase en cuenta que los *demás* son la gente de negro, caballeros y alguaciles que acompañaban al corregidor.

Lo cierto es que Avellaneda tampoco pretendía engañar a nadie, pues ya desde el prólogo avisa que su intención es «enseñar a no ser loco». Si Cervantes había utilizado la locura como un instrumento crítico, siguiendo la estela de Erasmo y su *Encomium Moriae*, el licenciado quiso convertir su libro en un instrumento didáctico al servicio del poder, avisando de los peligros que corría aquel que se saliera de los márgenes. Cabe entender el apócrifo como una invitación a la autocoacción, como ejemplo de acción contra la agresividad, pues don Quijote aparece como un ser descontrolado frente a un orden social que debe reducir y reparar la violencia que genera. Si bien se mira, es lo mismo que le sucede a Japelín en el cuento de *El rico desesperado*, cuando, tras rechazar el amparo de la Iglesia, termina convirtiéndose en asesino, parricida y suicida, para morir en pecado mortal y condenar su alma al infierno. Pero esta novelita tiene mimbres de tragedia, mientras que la historia de don Quijote, según declaraba el propio Avellaneda, «casi es comedia» (Fernández de Avellaneda, 2014: 10 y 7), por lo que no podía concluir en sangre.

Volvamos por un momento al comienzo. La trama del apócrifo arranca con el caballero «metido en un aposento con una muy gruesa y pesada cadena al pie» (Fernández de Avellaneda, 2014: 13). A partir de ahí, la amenaza de la cárcel y de los tormentos le persigue en los sucesivos encuentros en los que hace alarde violento de su locura. Es solo un presagio del final que Avellaneda ideó para su protagonista. Los mismos nobles que se habían reído repetidamente de él, al cabo, «movidos de escrúpulo» –según sanciona el narrador–, deciden



recluirlo en el manicomio de Toledo, dejando «muy encargada y pagada allí en Casa del Nuncio su cura» (Fernández de Avellaneda, 2014: 363). La agresiva locura de don Quijote termina convirtiéndose en una anomalía que hay que controlar, por más que se haga en nombre de la caridad cristiana. Cuando el caballero llega al manicomio, como despojo arrumbado en un basurero social, un joven loco le adelanta su destino: «le traen engañado estos ladrones de guardianes, para echalle una muy buena cadena y dalle muy gentiles tundas hasta que tenga seso, aunque le pese, pues lo mismo han hecho conmigo». De inmediato inicia un diálogo con otro loco erudito, que, agarrándole de la mano, «le dio tres o cuatro bocados crueles en ella, asiéndole a la postre el dedo pulgar con los dientes, de suerte que faltó harto poco para cortársele a cercen». Los encargados de la Casa del Nuncio aprovechan la ocasión para desarmar a don Quijote, desponjándolo de los instrumentos de la violencia, y lo encierran—dice la historia— «en uno de aquellos aposentos muy bien atado». Del mismo modo que en el primer capítulo. A la postre es un paje quien, como subalterno de nobles y clérigos, amonesta al caballero y justifica su encierro en nombre del orden teológico: «Mire por su alma y reconozca la merced que Dios le ha hecho en no permitir muriese por esos caminos a manos de las desastradas ocasiones en que sus locuras le han puesto tantas veces» (Fernández de Avellaneda, 2014: 388 y 392-393).

El licenciado Fernández de Avellaneda reservó a don Quijote el papel de chivo expiatorio con que reparar el desorden generado por su locura. Pero no fue el único, pues a los otros dos miembros de ese trío de marginados sociales que protagonizan la novela también se los recluyó en uno de esos espacios cerrados que simbolizan el control y la represión: a Bárbara se la confina en una casa de prostitutas arrepentidas y Sancho queda en la corte como bufón del archipámpano:



(...) pues ha querido Dios que entraseis en ella al fin de vuestra peregrinación, agradecédselo, que sin duda lo ha permitido para que se rematasen aquí vuestros trabajos, como lo han hecho los de Bárbara, que, recogida en una casa de virtuosas y arrepentidas mujeres, está ya apartada de don Quijote y pasa la vida con descanso y sin necesidad, con la limosna que le ha hecho de piedad el archipámpano, la cual es tan grande que, no contentándose de ampararla a ella, trata de hacer lo mesmo con vuestro amo. Y, así, le perderéis presto, mal que os pese, porque dentro de cuatro días lo envía a Toledo con orden de que le curen con cuidado en la Casa del Nuncio, hospital consignado para los que enferman del juicio, cual él. Y no contenta su grandeza en amparar a los dichos, trata con más veras y mayor amor de ampararos a vos más de cerca y de las puertas adentro de su casa, en la cual os tiene con el regalo, abundancia y comodidad que experimentáis tantos días ha. Lo que queda que hacer es que vos, de vuestra parte, procuréis conservaros en la privanza que estáis, que es notable, como lo es lo que él, su mujer y casa os aman, de la cual no saldréis vos y vuestra mujer Mari Gutiérrez mientras viváis. (Fernández de Avellaneda, 2014: 373-374)

Pero hay más. Ese loco letrado que agrade a don Quijote en la Casa del Nuncio y que aseguraba ser perseguido por todos, aun cuando murmura y zahiere a diestro y siniestro ha sido identificado como trasunto literario del mismísimo Miguel de Cervantes<sup>8</sup>. El hecho tiene su importancia, pues no en vano Avellaneda le había recordado a Cervantes que su *Quijote* se compuso entre los hierros de una cárcel y, a la postre, termina encerrando juntos al autor y a su criatura en un mismo espacio de represión social.

---

8. *Cfr.* Gómez Canseco (2014: 9-10).

#### 4. DE AVELLANEDA A CERVANTES

EL *Quijote* de 1605 arranca con una sucesión de aventuras marcadas simultáneamente por la violencia y la comicidad, pero lo cierto es que, poco a poco, el protagonista va creciendo en dignidad. Al tiempo, la ironía se va imponiendo a la risa a medida que avanza la narración. Aun cuando Cervantes estuviera muy lejos de ser un ideólogo contrario al sistema<sup>9</sup>, lo cierto es que tampoco estaba por completo integrado en él y por eso concibió a su don Quijote esforzándose en crear una sociedad tan perfecta como imposible. En sus manos, la locura adquiere una dimensión cómica, sí, pero simultáneamente literaria y moral, que Avellaneda altera por completo. Al licenciado le interesaron esos primeros episodios de locura, y los adaptó como muestra inequívoca de una alteración inadmisibile del orden dominante. Para bien o para mal, en el personaje apócrifo solo cabe la matemática infalible de una locura absurda y agresiva. Nada queda de los brillos entreverados del héroe cervantino ni del humor cínico de su autor.

Quien se escondiera tras de la máscara del licenciado hubo ser un hombre de convicciones sólidas y poco dispuesto a cuestionarlas. Esas creencias salieron a las claras en su obra y dieron como resultado una novela por completo alejada del original cervantino. Avellaneda se apropió del *Quijote* para convertirlo en otra cosa y con la voluntad de responder ideológicamente a Cervantes. Como ha señalado L. Martin: «Avellaneda serves to reveal the aesthetically and socially subversive nature of Cervantes' utilization of madness in the novel» (2002: 166). Es por ello que no dudó en transformar en crueldad esa violencia creadora del primer don Quijote cervantino hasta hacer de él un marginado social que debía ser reprimido y recluido. Cervantes,

---

9. *Cfr.* Close (2007: 47).

que no era manco ni idiota, respondió en su segunda parte atenuando casi por completo la violencia física y ahondando en la complejidad interior del personaje. Pero esa es otra historia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ ROBLIN, David (2014): *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BANDERA, Cesáreo (1975): *Mímesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Stein bei Nürnberg, Clásicos Hispánicos, en [www.clasicoshispanicos.com].
- CLOSE, Anthony (2007): *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ELIAS, Norbert (1988): *El proceso de la civilización*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (2014): *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- GIRARD, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2014): «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española (7-123).
- IFFLAND, James (1999): *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana.
- MARISCAL, George (1989): «The Other Quixote», en Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse (ed.), *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*, London, Routledge (98-116).

- MARTÍ, Antonio (1987-1988): «Mal y violencia en *Don Quijote*: crítica social cervantina», *Anales Cervantinos*, 25, pp. 285-303.
- MARTIN, Adrienne L. (2002): «Humor and violence in Cervantes», en *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press (160-185).
- MARTÍN CARRILLO, José F. (1995): «La crítica de Nabokov al *Quijote*: crueldad y mistificación», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Istituto Universitario Orientale (905-916).
- NAVA, Gabriela (2007): «Mojicones, palos y pedradas: La violencia carnavalesca en los combates y vapuleamientos de don Quijote», en Lillian von der Walde Moheno (ed.), «*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*». *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglo XVI al XVII)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa (375-384).
- REDONDO, Augustin (1998): *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia.
- RICO, Francisco (1990): «Las dos interpretaciones del *Quijote*», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Planeta (139-161).
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011): «Del *Quijote* al *Persiles*: “Rota Virgillii, fortitudo et sapientia” y la trayectoria literaria de Cervantes», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 17 (2), pp. 477-500.
- TORRES, Bénédicte (2004): *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- TORRES, Bénédicte y Estela-Guillemont, Michèle (2008): «Algunas consideraciones acerca de la violencia en el *Quijote*», en Alexia Dotras Bravo (ed.), «*Tus obras los rincones de la tierra descubren*». *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (719-745).

VILA, Juan Diego (2001): «Claudia Jerónima, mujer que mata: género y violencia en el final del *Quijote* de 1615», en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, i, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears (737-751).



## UN APUNTE SOBRE LA VIOLENCIA EN *EL BUSCÓN* DE QUEVEDO

ROGELIO REYES

reyesca@us.es

*Universidad de Sevilla / Real Academia Sevillana de Buenas Letras*

LA violencia es una noción consustancial al género picaresco y muy en particular a la visión del mismo que nos dejó un escritor tan ideológicamente empeñado en la crítica a la sociedad de su tiempo como lo fue don Francisco de Quevedo. El término *violencia*, del latín *violentia*, está emparentado con la raíz *vis*, es decir, fuerza, presión, ataque. Una raíz que supone una idea de tensión, de algo dinámico. El *DRAE* define la violencia como una acción que va «contra el orden natural de las cosas», algo que rompe normas, que fuerza la normalidad. De ahí la naturaleza dinámica, de tensión física o emocional que está implícita en su modo de proceder y que se da también en otros vocablos que llevan el mismo sema originario. Así *violar* («quebrantar un precepto», pero también «forzar sexualmente a alguien» y «entrar con fuerza en un domicilio ajeno») y *violador* (la «persona que ejecuta esa acción»).

Esa forzada ruptura del orden natural de las cosas inunda el género picaresco en lo que este tiene justamente de transgresión, de ruptura de la norma. Las marcas semánticas de la picaresca ponen precisamente el acento en esa violencia transgresora y provocadora del protagonista, un personaje que irrumpe en el orden social con un propósito rupturista, que aspira a «ganar honra», es decir, a desclasarse, a conseguir la respetabilidad social que por sus orígenes familiares tiene vedada.

Recordemos que en el sistema de valores de la España áurea aquel que no tiene honra por su cuna o la ha perdido por cualquier lance de honor queda automáticamente excluido de la armonía social garantizada por el vértice de la pirámide colectiva, que no es otro que el rey (la comedia nacional está llena de ejemplos al respecto). En su empeño por adquirir honra, el pícaro ha de quebrantar las normas que rigen no solo los esquemas sociales sino también los mismos cánones hasta entonces vigentes en la creación literaria. De ahí las marcas conceptuales y formales que *violentan* lo establecido.

Por ejemplo, el pícaro se permite el lujo de hablar en primera persona siendo un pobre diablo y no un sujeto eminente. Es, sin duda, una clamorosa ruptura de la vieja ley del decoro literario que ya Erasmo había transgredido en su *Stultitiae laus* en la primera década del XVI, otorgando voz a la necedad. Y tiene también la desfachatez de autotitularse, a la manera de los héroes caballerescos, con referencias a su origen («Lázaro de Tormes»). Vive del disimulo, es decir, falsificando su verdadera identidad, como Pablos, que se hace pasar una y otra vez por lo que no es. Finalmente, recurre por sistema al engaño. En suma, violenta el orden social, su vida es una secuencia de provocaciones. Y se mueve con naturalidad, sin conciencia de culpa, justamente en ese estado de cosas quiere ser un desclasado que solo puede mantenerse en la impostura, que es su hábitat, su medio natural.

Para ello ha de practicar una violencia sistemática en diversos grados, según los diferentes textos y autores de libros de pícaros. En ocasiones se trata de una violencia defensiva, como la de Lázaro de Tormes, que la ejerce para sobrevivir, como respuesta a la misma violencia del ciego y de otros amos. Y a veces –y este es el caso más frecuente– esa violencia es del todo cínica, se practica como resultado de una estrategia astutamente diseñada desde el principio. Es el caso de Pablos, el pícaro de Quevedo, que, contra toda verosimilitud, todo lo



dispone desde que es tan solo un niño para ganarse la confianza de don Dieguito Coronel.

Son de sobra conocidas las reservas que *El Buscón* ha recibido por parte de la crítica en lo que atañe a su verosimilitud narrativa, desde la tesis de Fernando Lázaro Carreter, que no vio en la obra de Quevedo más que la finalidad de «ostentar ingenio» (1961: 322), pasando por la de Francisco Rico, que la define como un «libro genial» pero «una pésima novela picaresca» (1970: 120), hasta la más reciente afirmación de Maxime Chevalier de que el texto es en verdad «una miscelánea de fragmentos agudos» (1992: 193), es decir, de agudezas provenientes del ingenio verbal y conceptual hilvanadas sin pretensiones de coherencia narrativa.

Pero esa violencia de la picaresca de Quevedo no solo procede de la acción del protagonista sino también del medio, de la respuesta que esa sociedad sometida a la descarada provocación de un pobre diablo da al pícaro, a quien con frecuencia zahiere, ridiculiza, humilla y veja hasta el extremo en lances y episodios a la vez dramáticos y risibles. Voy a centrarme muy brevemente en dos ejemplos de esta violencia social que responde a la violencia individual.

## I. LAS NOVATADAS

EL primero corresponde al famoso episodio de las novatadas en la Universidad de Alcalá:

A mi amo apadrináronle unos colegiales conocidos de su padre y entró en su general; pero yo, que había de entrar en otro diferente y fui solo, comencé a temblar. Entré en el patio, y no hube metido bien el pie, cuando me encararon y empezaron a decir: —«¡Nuevo!». Yo, por disimular di en reír, como que no hacía caso; mas no bastó,

porque, llegándose a mí ocho o nueve, comenzaron a reírse. Púseme colorado; nunca Dios lo permitiera, pues, al instante, se puso uno que estaba a mi lado las manos en las narices y, apartándose, dijo: —«Por resucitar está este Lázaro, según hiede». Y con esto todos se apartaron tapándose las narices. Yo, que me pensé escapar, puse las manos también y dije: —«Vs. ms. tienen razón, que huele muy mal». Dioles mucha risa y, apartándose, ya estaban juntos hasta ciento. Comenzaron a escarbar y tocar al arma, y en las toses y abrir y cerrar de bocas, vi que se me aparejaban gargajos. En esto, un manchegazo acatarrado hízome alarde de uno terrible, diciendo: —«Esto hago». Yo entonces, que me vi perdido, dije: —«¡Juro a Dios que ma...!». Iba a decir *te*, pero fue tal la batería y lluvia que cayó sobre mí, que no pude acabar la razón. Yo estaba cubierto el rostro con la capa. Y tan blanco, que todos tiraban a mí; y era de ver cómo tomaban la puntería.

Estaba ya nevado de pies a cabeza, pero un bellaco, viéndome cubierto y que no tenía en la cara cosa, arrancó hacia mí diciendo con gran cólera: —«Basta, no le matéis!»; que yo, según me trataban, creí dellos que lo harían. Destapéme por ver lo que era, y, al mismo tiempo, el que daba las voces me enclavó un gargajo en los dos ojos. Aquí se han de considerar mis angustias. Levantó la infernal gente una grita que me aturdieron. Y yo, según lo que echaron sobre mí de sus estómagos, pensé que por ahorrar de médicos y boticas aguardan nuevos para purgarse.

Quisieron tras esto darme de pescozones, pero no había dónde sin llevarse en las manos la mitad del afeite de mi negra capa, ya blanca por mis pecados. Dejéronme, e iba hecho zufaina de viejo a pura saliva. Fuime a casa, que apenas acerté, y fue ventura el ser de mañana, pues sólo topé dos o tres muchachos, que debían de ser bien inclinados, porque no me tiraron más de cuatro o seis trapajos, y luego me dejaron.

Entré en casa, y el morisco que me vio, comenzóse a reír y a hacer como que quería escupirme. Yo, que temí que lo hiciese, dije: —«Tened, huéspes, que no soy un *Ecce-Homo*». (Libro I, cap. V)<sup>1</sup>

---

1. Cito por la edición de F. Lázaro Carreter (Quevedo, 1965: 62-65).

El episodio está dentro del paradigma literario de las *novatadas*, uno de los rituales escolares centrado en el acoso a los *nuevos*, es decir, a los recién llegados por vez primera a las aulas. Ese rito se inserta en la vieja tradición de los estudiantes díscolos e irrespetuosos, desde los goliardos medievales que contrahacían los textos sacros pasándolos a un registro burlesco, a los estudiantes *capigorriones* o los de *teja y manteo* que encontraremos todavía en los textos de los siglos XVIII y XIX. Al igual que el hidalgo de aldea, arquetipo de la ruina económica y de la ostentación de honra, el estudiante se convertiría en la España del Siglo de Oro en un personaje folclórico que daría mucho juego literario.

En este lance Pablos va a la Universidad de Alcalá, pero con un estatus muy diferente al de su amo Dieguito. Convertido en blanco de los salivazos de los más veteranos, sufrirá un proceso de cosificación que lo convertirá en un muerto como el Lázaro de los *Evangelios*, en una zufaina o escupidera de viejo y hasta en un *Ecce-Homo* a través de una suerte de *contrafactum* que lo asimila en clave burlesca al deterioro físico de Cristo cuando Pilatos lo presentó ante el pueblo judío.

La escena es una auténtica *accumulatio* de vejaciones, con ese gusto de Quevedo por la técnica del perspectivismo múltiple que mira al personaje desde diferentes y sucesivas perspectivas, acen- tuando así en grado sumo sus defectos y fealdades. También es un ejemplo de extrema hiperbolización con un *crescendo* muy marcado, un proceso que veja al pícaro hasta límites impensables, usando una terminología militar («tocar al arma», convertirlo en «blanco») y una violencia, en suma, del todo activa, explícita, destinada a la absoluta degradación del antihéroe. Se trata de la violencia con la que el cuerpo social responde a la que ejerce Pablos por el simple hecho de atreverse a pisar la sede universitaria, un lugar del todo vedado a su estatus real.

## 2. LA CARTA DEL VERDUGO

«Hijo Pablos» —que por el mucho amor que me tenía me llamaba así—: «Las ocupaciones grandes desta plaza en que tiene ocupado Su Majestad, no me han dado lugar a hacer esto: que si algo tiene malo el servir al Rey, es el trabajo, aunque se desquita con esta negra honrilla de ser sus criados.

Pésame de daros nuevas de poco gusto. Vuestro padre murió ocho días ha, con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó. Subió en el asno sin poner pie en el estribo. Veníale el sayo baquero que parecía haberse hecho para él. Y como tenía aquella presencia, nadie le veía con los cristos delante que no le juzgase por ahorcado. Iba con gran desenfado, mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle; hízose dos veces los bigotes; mandaba descansar a los confesores, y íbales alabando lo que decían bueno.

Llegó a la N de palo, puso el un pie en la escalera, no subió a gatas ni despacio y, viendo un escalón hendido, volvióse a la justicia, y dijo que mandase aderezar aquél para otro, que no todos tenían su hígado. No sabré encarecer cuán bien pareció a todos.

Sentóse arriba, tiró las arrugas de la ropa atrás, tomó la soga y púsola en la nuez. Y viendo que el teatino le quería predicar, vuelto a él, le dijo: —“Padre, yo lo doy por predicado; vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no querría parecer prolijo”. Hízose así; encomendóme que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las barbas. Yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándolo en los de a cuatro» (Libro I, cap. VII)<sup>2</sup>.

---

2. Quevedo, 1965: 91-92.

En la carta que Alonso Ramplón, verdugo de Segovia, escribe a su sobrino Pablos, le cuenta pormenorizadamente cómo murió su padre en la horca. Es un soberbio ejemplo de lo que más tarde se conoció como *humor negro*, o sea, de una experiencia dramática expuesta con asombrosa naturalidad, un modo de describir los hechos más violentos como si fuesen cosas normales. Su efecto expresivo reside justamente en ese inesperado contraste entre la naturaleza del suceso y la forma de contarlo. Los acontecimientos narrados, que en sí mismos suponen un grado de tensión máxima, han perdido en apariencia su carácter y se exponen con absoluto desenfado, pero en su fondo late una violencia solapada por el humor. Una vez más, Quevedo se complace en degradar a Pablos en la persona de su padre, o sea, a su linaje carente de honra, a sus antepasados, con el peso que ello tenía en la conciencia de sus contemporáneos, atentos al valor de la *fama* familiar como garantía ineludible de la respetabilidad social.

Todo el episodio está en clave de humor, ridiculizando al personaje por boca de su propio hermano. Pertenece al género de las *nuevas* o noticias, todo un paradigma burlesco propio de la agudeza y expresado en forma epistolar, como las antiguas *nuevas de cortes* que se prodigaban en la Europa del Renacimiento para regocijo de los ambientes áulicos. En este caso el verdugo es un sujeto hinchado que acumula paradojas supuestamente encumbradoras de su estado, pero en verdad humillantes, y que, al igual que los hidalgos arruinados, presume de la *negra honrilla*. Quevedo degrada tanto a él como a su hermano, a quien no ahorcó sino que «guindó». El padre de Pablos es descrito en apariencia como un caballero valiente y desenfadado en tan terrible lance, aspirando ridículamente a remedar la dignidad gestual de los componentes de una clase social superior a la que en ningún modo podría aspirar. Así se sube él solo al «asno» que lo transporta al cadalso sin poner el pie en el estribo, como los caballeros ágiles harían en su

cabalgadura. Va haciendo gestos y visajes de gran personaje: «se hace» dos veces los bigotes y saluda ceremonioso al pueblo. El cadalso pierde su natural seriedad: se convierte en «la N de palo», todo un hallazgo visual, modernísimo, del lenguaje del autor. Se arregla la ropa y se coloca él mismo la soga al cuello. Usa un gran desenfado verbal: «vaya un poco de Credo». Tras su muerte, será «hecho cuartos», una terrible práctica judicial de la época contada con la mayor desenvoltura. Y la cosificación final: se insinúa que los despojos de su hermano acabarán formando parte de los pasteles de carne que se comerán los segovianos. Todo un desenlace degradante con el que Quevedo castiga con extremado rigor paródico la insolencia de aspirar a mayores, nada menos que a la proverbial dignidad moral de los grandes héroes ante la muerte.

En conclusión, tanto este episodio como el de las novatadas revelan a las claras hasta qué punto la violencia informa el género picaresco en una dimensión muy superior a las de otros modelos literarios de la época. De ahí la herencia que ha dejado en nuestra literatura posterior como ingrediente de la estética del feísmo y la deformación trasvasados a los esperpentos de Valle-Inclán, a las novelas de Baroja o al tremendismo de Cela.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Maxime (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1961): «Originalidad del *Buscón*», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º Aniversario*, II, Madrid, Gredos, pp. 319-338.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1965): *La Vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. F. Lázaro Carreter, Salamanca, C. S. I. C.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa.

RICO, Francisco (1970): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.





## LA VIOLENCIA DEL AMOR EN LA POESÍA AMOROSA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

ALESSANDRA CERIBELLI

alessandra.ceribelli@gmail.com

*Universidad de Santiago de Compostela*

SEGÚN afirma Rougemont: «happy love has no history», añadiendo que «romance only comes into existence where love is fatal, frowned upon and doomed by life itself» (1940: 17)<sup>1</sup>. Utilizando como punto de partida la concepción petrarquista y cortés del idilio amoroso entre hombre y mujer como una armonía inventada para contrastar la real brutalidad del trato, este empieza cargándose de virtudes filosóficas que pintan la Mujer como la encarnación de las ideas platónicas y como ficción armoniosa, reflejo de la perfecta concordia del universo. Al mismo tiempo, como consecuencia, el Hombre queda en un nivel de inferioridad donde puede actuar solo como amante, descrito como persona de carne y sangre, cuyo espíritu acepta la distancia pero su cuerpo sufre de esta situación que desemboca en la melancolía del ser ausente. Nos encontramos así frente a una doble orientación: de un lado la admiración y el elogio de la Mujer, del otro la dificultad del ser, la distancia, la dispersión y la tristeza del Hombre. Por eso, los poetas se ven obligados a utilizar metáforas de oposición y de alianzas imposibles. Por Quevedo, «la douleur c'est le vraie rapport aimée / amant»,

---

1. «El amor feliz no tiene futuro, porque la relación amorosa nace donde el amor es fatal, condenado y destinado al chasco por la misma vida» (traducción mía).

tanto que «il n'accept plus le seule déséquilibre des mots et souffre dans l'exile et la déréliction lesquels engendrent la mort comme une fin à l'amour malheureux» (Fallay d'Este, 1997: 34)<sup>2</sup>. La descripción provenzal de la mujer *bonne* que trae consigo los valores de *joy* y *mercé*, con la tradición italiana empezada por Giacomo da Lentini, pasa a ser una dama cruel, dado que su superioridad no puede ser social por aquellos tiempos, sino que es la misma crueldad que crea su superioridad.

Empezamos con el soneto amoroso más conocido de Quevedo «Cerrar podrá mis ojos la postrera» (B 468), contenido en *Canta sola a Lisi*<sup>3</sup>:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra, que me llevaré el blanco día;  
y podrá desatar esta alma mía  
hora, a su afán ansioso linsojera;  
mas no de esotra parte en la ribera  
dejará la memoria en donde ardía;  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa:  
Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejarán, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrán sentido.  
Polvo serán, mas polvo enamorado.*

---

2. «El dolor es la verdadera relación amada/ amante; el poeta ya no acepta el solo desequilibrio de las palabras y sufre en el exilio y en el desamparo que engendran la muerte como fin del amor desdichado» (traducción mía).

3. En la referencia a los poemas analizados se utilizarán el primer verso y la numeración de José Manuel Blecua (2004), aunque en algún caso los epígrafes se tomarán en consideración para ulteriores explicaciones a los textos.

Aquí, encontramos una primera referencia a la prisión en el v. 9, que podemos leer de dos maneras diferentes: «o bien que el Dios es la prisión del alma; o el alma ha servido de prisión a todo un dios (la pasión amorosa)» (Jauralde, 1997: 98). Sin embargo, según advierten Alonso y Rey (2013: 121), para seguir con la coherencia de la ambientación mitológica, debemos entender alma por sombra o espectro.

En el soneto «Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo» (B 483) aparece la trampa de la hermosura de la amada, «cuya condición fue tan culpable del rigor de tal prisión como la belleza femenina» (Alonso y Rey, 2013: 151):

*Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo,  
fue tirana la red, la prisión dura;  
esto a mi suerte, aquello a tu hermosura,  
preso, y amante, Lísida, les debo.  
El lazo me envidiaron Jove y Febo;  
Amor, del cebo, invidia la dulzura;  
la red y la prisión mi desventura  
crece; yo las adoro y las renuevo.  
Yo las adoro y nunca las padezco;  
y en la red y prisiones amarrado,  
lo que viví sin ellas aborrezco.  
Igualmente gozoso y abrasado  
la llama adoro y el incendio crezco:  
¡tan alto precio tiene mi cuidado!*

Sin embargo, el amante no se queja sino que, no obstante «la desventura del amante acrecienta la dureza de la cárcel de amor, la acepta con deleite y, sujeto por las redes de Lísida, rechaza el tiempo en que no amaba» (Rey y Alonso, 2013: 151). El término «lazo» se asocia a la vez al enredo del encanto femenino y a las cadenas subsiguientes del amor, como ya había cantado la tradición italiana en los sonetos de

Marino, Petrarca y Torquato Tasso<sup>4</sup>. Esta imagen, junto a la red, remite a la «prisión dura» del v. 2, que juntos «aumentan la desventura del amante que, aun así, las adora y renueva» (Rey y Alonso, 2013: 153), como descrito en el v. 8. Notamos a lo largo de los versos una diseminación y una repetición de estos dos términos, siempre asociados en oraciones copulativas como los vv. 7 y 10 o yuxtapuestos en un quiasmo en v. 2. Sin embargo, podemos ver también una acumulación y una remarcación de su estado de preso si consideramos otra acepción de «red» según leemos en el *Diccionario de Autoridades*, donde se recoge como sinónimo de cárcel, siendo «un género de prisión (...) para mayor seguridad de los reos», aunque pertenece al campo semántico de los lazos y al mismo tiempo «metafóricamente vale ardid o engaño, de que alguno se vale para atraer y conquistar a otro». En el v. 7, los dos conceptos se asocian con la desventura que rima con la dulzura del verso anterior, y que retoma el hilo de la estrofa precedente, cuyas palabras en rima son «dura» y «hermosura» en los vv. 2-3. El poeta quiere subrayar de manera aún más evidente que la verdadera fuente de sus dolores es la belleza de la mujer. De todas formas, quiere seguir en este estado de padecimientos, adorándolos y renovándolos (v. 8).

El poema aniversario «Hoy cumple amor en mis ardientes venas» (B 491)<sup>5</sup> vuelve a presentar la metáfora de las cadenas, comparando

---

4. Leemos respectivamente en Marino «Amor vid'io, che fra' lucenti rami / De l'aurea selva sua, pur come sole / Tendea mille al mio cor lacciuoli, & hami» (*Rime amorose*, p. 15, vv. 9-11) y «Amor vid'io, che fra' lucenti rami / De l'aurea selva sua, pur come sole / Tendea mille al mio cor lacciuoli, & hami» (*Rime amorose*, p. 15, vv. 9-11); en Petrarca los «lacci d'Amor» (*Canzoniere*, 6, v. 3); en Torquato Tasso «Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro, / Ond' Amor mille, e mille lacci ordiva» (*Delle rime*, I, p. 15, vv. 5-6).

5. «Hoy cumple amor en mis ardientes venas / veinte y dos años, Lisi, y no parece / que pasa día por él; y siempre crece / el fuego contra mí, y en mí las penas. / Veinte y dos años ha que estas cadenas / el corazón idólatra padece; / y si tal vez el pie

el ruido que hacen con el canto engañoso de las sirenas (vv. 5-8). De hecho, las palabras en rima son «venas», «penas», «cadenas» y «sirenas», poniendo los conceptos al mismo nivel lógico y argumental: el poeta arde de amor hasta en su sangre aún después de muchos años, pero el sentimiento le causa penas, tantas que se siente encadenado y engañado como Ulises con las sirenas. Este motivo tiene filiación elegíaca y petrarquista, como podemos ver, por ejemplo, en el soneto «Amor con sue promesse lusigando» donde, en los vv. 9-10, leemos «Et come vero pregoniero afflicto / de le catene mie gran parte porto» (*Canzoniere*, 76)<sup>6</sup>.

La misma doble posición de amor-odio hacia la amada se encuentra en el idilio «Pues reinando en tus ojos gloria y vida» (B 508), donde en el v. 5 los cabellos de la amada se asocian a una prisión dorada, imagen frecuente en Marino y en Petrarca<sup>7</sup>. Otra vez, se describe la paradójica delectación del amante en su sufrimiento, cuya alma ya ha muerto, pero vuelve a adorar su situación y, en particular, la mujer, identificada aquí

---

las estremece / oigo en sus eslabones mis sirenas. / Si Amor presume que su fuerza dura / tiene mi libertad en tal estado, / véngase a mí sin tu belleza pura; / que yo le dejaré desengañado / de que el poder asiste en tu hermosura, / y en él un nombre ocioso y usurpado».

6. «Amor con sue promesse lusingando / mi ricondusse a la prigione antica, / et die' le chiavi a quella mia nemica / ch'anchor me di me stesso tene in bando. / Non me n'avidi, lasso, se non quando / fui in lor forza; et or con gran fatica / (chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?) / in libertà ritorno sospirando. / Et come vero pregoniero afflicto / de le catene mie gran parte porto, / e 'l cor ne gli occhi et ne la fronte ò scritto. / Quando sarai del mio colore accorto, / dirai: S' i' guardo et giudico ben dritto, / questi avea poco andare ad esser morto».

7. Podemos leer respectivamente «Che d'or sì bel mille catene Amore / Fabrica al' alma; e quante punte sporgi, / Tanti son strali, ond' ei m'impiega il core» (*Rime amorose*, p. 25, vv. 12-14) y «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avolgea» (*Canzoniere*, 90, vv. 1-2) o «Quando il soave mio fido conforto» (*Canzoniere*, 359, vv. 56-58).

a través de los ojos y de su pelo, por los cuales traspasa su belleza divina, tanto que llega a consagrarse al cielo de Lisi, asociándola a un ser superior, porque por mandar el alma hacia ella, la manda al cielo (vv. 11-12).

Pasando a analizar *Erato*, notamos que el poeta describe su deseo de libertad y su falta de voluntad y energía en «Ya que no puedo l'alma, los dos ojos» (B 300)<sup>8</sup>, donde afirma que «querría sentir aflojarse los lazos del amor (vv. 5-6), y que el desengaño le permitiera burlar la cárcel en que se encuentra (vv. 7-8), con lo cual volvería a hacer una segunda ofrenda a la libertad, esta vez con el lazo que lo aprisiona como exvoto (vv. 9-11). Pero carece de libertad para desearla (vv. 13-14), porque está de parte de Fili, y no de ella (v. 12)» (Rey y Alonso, 2011: 39). El amante ya no es dueño de su alma, se encuentra tan descolocado que, al mismo tiempo, quiere y no quiere ser libre. Podemos encontrar la misma actitud incierta en Petrarca en «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe» (*Canzoniere*, 89), «donde se arrepiente de haber recobrado su libertad, ahora dolorosa, y añora la dulzura de las antiguas cadenas» (Rey y Alonso, 2011: 41). Torquato Tasso y Boiardo son los poetas que da una vuelta a las incertidumbres de sus colegas y toman una decisión drástica, llegando a afirmar respectivamente que «Non desidera d'essere dal nodo amoroso sciolto, anzi vorrebbe esser con la D. sua più strettamente legato» (*Rime*, 3, 1608, p. 126) y añadiendo «Io non posso fugir, né fugir voglio», (*Amorum*, 3, 3 [123], v. 9). La voluntad del amante ya ha sido anulada, mientras que Quevedo sigue entre dos focos: la prisión agridulce cerca de la mujer o la dolorosa libertad lejos de ella.

---

8. «Ya que no puedo l'alma, los dos ojos / vuelvo al dulce lugar, donde, rendida, / dejé mi antigua libertad, vestida / de mis húmedas ropas y despojos. / ¡Oh, si sintiera ya los lazos flojos / en que tirano Amor la tiene asida, / e el desengaño tardo de mi vida / a su prisión burlara los cerrojos! / A ti me fuera luego, y de tu techo / las paredes vistiera, por honrarte, / con duro lazo, por mi bien, deshecho. / Mas hállome en prisión tan de su parte, / ¡oh libertad!, que faltas a mi pecho / para poder sin Fili desearte».

En «A todas partes que me vuelvo veo» (B 297) notamos un cambio de enfoque, dado que la concepción misma de prisión ahora se asocia a toda su vida:

*A todas partes que me vuelvo, veo  
las amenazas de la llama ardiente,  
y en cualquiera lugar tengo presente  
tormento esquivo y burlador deseo.  
La vida es mi prisión, y no lo creo;  
y al son del hierro, que perpetuamente  
pesado arrastro, y humedezco ausente,  
dentro mi propio, pruebo a ser Orfeo.  
Hay en mi corazón furias y penas,  
en él es el amor fuego, y tirano,  
y yo padezco en mí la culpa mía.  
¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas!  
Pues del castigo de enemiga mano  
no es precio, ni rescate la armonía.*

Como ya subrayado por Alonso y Rey (2011: 27), «en este soneto el metafórico Orfeo, el amante, intenta rescatarse a sí mismo del infierno, lo que pone de relieve la personal utilización de la fuente, en consonancia con otra modificación original: la conversión de la prisión amorosa de la lírica cancioneril en el amante como prisión de sí mismo». Los mismos dos estudiosos apuntan otra vez a parecidos con Marino, quien va más allá y dice haberse construido, con su amor, no solo una cárcel, sino su propia sepultura<sup>9</sup>. Él mismo es el carníface, ya no lo es la amada. La culpa de su desdicha reside en sí y no en ella. Interesante es notar que el napolitano pone el oficio del herrero en el

---

9. En «Fabro dela mia morte» leemos «Prigion non sol, ma sepoltura intesso» (*Rime*, 2, 66, p. 72, v. 9).



título del poema («Fabro dela mia morte»), asociándolo a la prisión y a la muerte, dado que es justo él quien puede crear redes, lazos y cadenas, metáforas utilizadas previamente para describir el estado de encarcelamiento amoroso, elemento que sí encontramos en la composición de Quevedo en el v. 6, cuando habla del «son del hierro» en la metonimia del material que fabrican las cadenas y el sonido que producen con el movimiento del preso. Para él es imposible escapar, dado que se siente «pesado» por la servidumbre del amor. Esta vez, es Boiardo quien describe una situación similar, reconociéndose impotente delante de un dios que puede volar y está armado<sup>10</sup>, contrastándole en ligereza. Otro cambio de enfoque se encuentra en el último terceto de «Si tu país y patria son los cielos» (B 310), donde leemos: «Deidad y cárcel de sentidos presos, / la dignidad de tu blasón desmiente, / y tu victoria infaman tus progresos» (vv. 12-14):

*Si tu país y patria son los cielos,  
 ¡oh Amor!, y Venus, diosa de hermosura,  
 tu madre, y la ambrosía bebes pura  
 y hacen aire al ardor del sol tus vuelos;  
 si tu deidad blasona por abuelos  
 herida deshonesto, y la blancura  
 de la espuma del mar, y [a] tu segura  
 vista, humildes, gimieron Delfo y Delos,  
 ¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente,  
 y habitas las medulas de mis huesos?  
 Ser dios y enfermedad ¿cómo es decente?  
 Deidad y cárcel de sentidos presos,  
 la dignidad de tu blasón desmiente,  
 y tu victoria infaman tus progresos.*

---

10. «Io grave e inerme, et egli ha il dardo e l'ale» (*Amorum*, 3, 3 [123], v. 8), donde por «grave» tenemos que entender *pesado*.



El poeta recrimina la incoherencia del amor, porque su doble condición de ser divino y prisión para los sentidos desmiente la dignidad de su linaje y sus progresos infaman su gloria. En este caso, por sentidos hay que entender «razón», así que «el amor anula la capacidad de discernir, en relación con la locura o *furor amoris*, habitual en la tradición de la lírica amorosa» (Rey y Alonso, 2011: 80).

Aunque la causa de las dificultades del amante son la belleza de la mujer y las acciones del dios Amor, el enamorado se siente a su vez culpable de su mismo estado miserable y se autoacusa en el soneto «No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo» (B 340):

*No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo  
que os alimenta es muerte disfrazada  
que, de la vista de Silena airada,  
con sed enferma, porfiado, bebo.  
Sólo de mí os quejad, que sólo os llevo  
donde la alma dejáis aprisionada,  
peregrinando, ciegos, la jornada,  
con más peligro cada vez que os muevo.  
Si premio pretendéis, sois atrevidos;  
y si no lo esperáis, desesperados;  
cautivos si miráis, si lloráis tristes.  
Bien os podéis contar con los perdidos;  
pero podéis perderos consolados,  
si la causa advertís por que os perdistes.*

Aquí, en el segundo cuarteto, es el alma que se encuentra encarcelada por culpa de los ojos de la dama. Además, sus mismos ojos ya están ciegos por el sentimiento, no puede ver porque la pasión ofusca la visión. El poeta está literalmente ciego de amor.

La misma idea del alma encerrada por una red dorada está descrita en el madrigal «Si alguna vez en lazos de oro bellos» (B 409), imitación

de otros dos madrigales respectivamente de Luigi Groto y Giambattista Marino<sup>11</sup>:

Si alguna vez en lazos de oro bellos la red, Flori, encarcela tus cabellos, digo yo, cuando miro igual tesoro, que está la red en red y el oro en oro; mas déjame admirado que sea el ladrón la cárcel del robado. Y ya en dos redes presa l'alma mía, no la espero cobrar en algún día; y ella, por que tal cárcel la posea, ni espera libertad ni la desea.	S'avien, che reticella aurea circonde Le treccie vostre bionde, reti d'Amor gioconde, ordite di fin'oro, dove io legato moro: io dico, a chi le mira ecco vedete oro in oro legato, e rete in rete. E se più ricovrar, pottrassi un core, che'n due reti, e'n duo nastri avvo- [glie Amore]. («Belle treccie»)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

«Cuando Flori recoge su cabello rubio en una red dorada, su amante considera a ambos similares, por su color dorado y por su capacidad para aprisionar: uno al amante y la otra al cabello (vv. 1-4); aunque se sorprende de que la red, “ladrona” de la hermosura de la dama, sea al tiempo su prisión (vv. 5-6). Como la cárcel que retiene al amante es doble, no cree que pueda recuperar su libertad (vv. 7-8), porque, además, su propia alma aspira a tener a Flori como dueña (vv. 9-10)» (Rey y Alonso, 2011: 253). Aquí nos enfrentamos a una descripción típicamente petrarquista de la belleza de la amada, cuyo pelo rubio es una red que atrapa al amante y que, en el caso

---

11. Se trata respectivamente de «Belle treccie» (*Rime*, I, fol. 8) y «Rete d'oro in testa alla sua D». (*Rime*, 2, 104, p. 99).

del poema de Quevedo, al mismo tiempo es ladrona y prisión. Si miramos a la fuente de Grotto, esta paradoja no aparece, dado que el poeta simplemente describe su cárcel dorada, reiterando varias veces que ya es un prisionero que nunca podrá liberarse y que al mismo tiempo tampoco aspira a la libertad, pero que ya sabe que va a morir allí, elemento que no encontramos en Quevedo. Donde el adriático habla del corazón, el madrileño inserta el concepto de alma. Interesante es notar un paso adelante en la descripción de los cabellos de la mujer. Si en Petrarca se poetizaba el pelo de Laura movido por el viento<sup>12</sup> y su expresión facial angelical y benqueriente, aquí todo gira alrededor del concepto de red más que del cabello rubio. Llega a ser un simple pretexto ya no para pintar la belleza de la mujer, sino para expresar su estado miserable de esclavo del cual no sabe cómo ni si quiere liberarse.

Para concluir, notamos que las imágenes de violencia usadas pertenecen ya a cierta fase del petrarquismo que desembocará en el marinismo, sugiriendo así una doble influencia, tanto de Petrarca como de Marino y los respectivos discípulos. Además, notamos que el tema está presente tanto en *Erato* como en *Canta sola a Lisi*, generalizando y manteniendo este sentimiento a lo largo de toda su producción amorosa. El amor ya no es un sentimiento cantado y alabado por su positividad y por ayudar al hombre a ensalzarse hacia Dios, sino que es maldecido y denigrado por causar más penas que alegrías y por rebajar al hombre a un esclavo o un prisionero, mirando hacia el cielo solo para invocar la piedad de Dios para que ponga fin a sus angustias, porque su voluntad ya se encuentra totalmente anulada en la relación amorosa.

---

12. En «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (*Canzoniere*, 90).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEMBO, Pietro (1753): *Rime*, ed. A. F. Seghezzi, Bergamo, a costa de Pietro Lancellotti.
- BOIARDO, Matteo Maria (1998): *Amorum libri tres*, ed. T. Zanato, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- DE ROUGEMONT, Denis (1940): *Passion and Society*, London, Faber and Faber.
- FALLAY D'ESTE, Lauriane (1997): «Quevedo pétrarquisant», en Marie-Linda Ortega (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Fontenay Saint Cloud, ENS (25-42).
- GROTO, Luigi (1610): *Rime*, Venezia, Ambrosio Dei.
- JAURALDE POU, Pablo (1997): «Cerrar podrá mis ojos la postrera», en [[http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/jauralde.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/jauralde.htm)] (Consultado: 27/07/2015).
- MARINO, Giambattista (1617-1618): *Amori*, en *La Lira: Rime*, Milano, G. B. Bidelli.
- PETRARCA, Francesco (2013): *Canzoniere*, Milano, Feltrinelli.
- QUEVEDO, Francisco de (2004): *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- , (2008): *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra.
- , (2011): *Erato (sección primera)*, ed. M. J. Alonso y A. Rey, Madrid, Cátedra.
- , (2013): *Canta sola a Lisi*, ed. M. J. Alonso y A. Rey, Madrid, Cátedra.
- ROIG MIRANDA, Marie (1997): «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en Marie-Linda Ortega (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Fontenay Saint Cloud, ENS (53-69).
- TASSO, Torquato (1592): *Delle rime*, Brescia, a costa de Pietro Maria Marchetti.
- , (1608): *Rime*, Venezia, a costa de Evangelista Deuchino e Giovanni Battista Pulciani.

# CIRCULACIÓN DEL LIBRO Y EDICIÓN EN UN MUNDO EN GUERRA: LA VIOLENCIA SOCIOPOLÍTICA EN LAS CARTAS PRIVADAS ENTRE AZARA-BODONI

NOELIA LÓPEZ-SOUTO

noelials@usal.es

*Universidad de Salamanca*

LA palabra *violenza* nunca aparece en la correspondencia epistolar entre el diplomático español José Nicolás de Azara y el tipógrafo Giambattista Bodoni. Sin embargo, el concepto se halla muy presente en estas cartas, puesto que su momento de escritura, de 1775 a 1803, se corresponde con unos años de realidad sociopolítica en permanente conflicto; fuerzas revolucionarias, invasiones, represiones, sublevaciones y, sobre todo, poderes e intereses europeos enfrentados en pro o contra el nuevo orden francés. Ahora bien, habrá que entender esta violencia más allá de su presencia contextual, dado que se trata de un conjunto de conflictos sociopolíticos que somatizan y catalizan la crisis del Antiguo Régimen. Así, esta realidad belicosa encierra en sí misma las claves de una *patología* epocal, un *fin du siècle* que pretende ser, más bien, el fin de los reinados absolutistas y de un orden social incompatible con los ideales de la Ilustración más genuina.

Las cartas entre el mecenas José Nicolás y su amigo Bodoni, considerado el último gran tipógrafo del Antiguo Régimen, no solo constatan el carácter elitista de la producción del parmense, sino también el impulso de ese estatus privilegiado del libro bodoniano por parte del propio Azara, que se preocupa por llevar a cabo una estratégica política de distribución y dedicatorias con las autoridades españolas o curiales, a la vez

que procura la rareza y exclusividad de las impresiones de Giambattista. Así, por ejemplo, con su Horacio de 1791, le aconseja que conceda cada ejemplar «come una grazia speciale» y a un precio bien elevado, «poiché anche questa [...] superceria da riputazione nel mondo» (1791-08-10)<sup>1</sup>.

Este arte aristocrático se aleja, no obstante, del lujo superfluo y se fundamenta sobre una sólida formación intelectual neoclásica, basada tanto en el contacto directo con antigüedades, inscripciones y restos arqueológicos grecolatinos, como en el conocimiento de los presupuestos estéticos de los principales teóricos de arte del momento, en particular las ideas de Johann J. Winckelmann, Anton Raphael Mengs o Francesco Milizia. De hecho, la concepción de Azara sobre el arte comprende una vertiente individual –el cultivo de su propio espíritu–, pero también social, factible debido al programa ético-moral derivado de los efectos educativos de la belleza: contribuir al arte forma al público en el buen gusto. Las artes, declara Milizia, son útiles para la sociedad porque «presentándonos el buen gusto, la elección y el orden, mejorarán nuestro ser [...] [y] nos conducen a la virtud» (1827: 44); y, en opinión de Azara, deben ser los mecenas los responsables de su promoción y los gobernantes quienes procuren su desarrollo, de ahí su compromiso con la producción artística de Bodoni y el envío de libros a las autoridades españolas para lograr apoyos que, a su vez, repercutirían en la riqueza y prestigio cultural del país<sup>2</sup>.

---

1. Cito siempre las cartas por mi propia edición del epistolario, que amplía y depura, a partir del cotejo de los originales, el clásico repertorio de Ciavarella (1979, 2 vols.) y que en breve podrá consultarse en la *Biblioteca Bodoni* <[www.bibliotecabodoni.net](http://www.bibliotecabodoni.net)>. Este trabajo se enmarca en el curso de mi investigación doctoral, realizada dentro del proyecto «Bodoni & España» (Universidad de Salamanca, FFI2011-23223).

2. Estas metas concuerdan con el proyecto español de reforma cultural promovido durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

De estas ideas se deduce fácilmente el carácter cultural ilustrado de Azara. No obstante, su mentalidad moderada y regalista, formada en el orden del Antiguo Régimen, así como, sobre todo, su faceta de intelectual, hubo de conducirlo, no a la revolución política, sino a confiar en la renovación artística para llevar a cabo la transformación social y cultural del mundo del Setecientos, reforma ansiada por todos los hombres de Luces y a la que él mismo estaría contribuyendo con el programa ético-estético de publicaciones con Bodoni<sup>3</sup>.

Toda esta vertiente intelectual del aragonés y su concepción del arte, paralela a su oficio como diplomático, resulta determinante para comprender su postura y formulación de la violencia en las cartas privadas con su amigo tipógrafo, puesto que como hombre racional e ilustrado moderado percibe la creciente conflictividad del entorno como una primitiva vuelta a la barbarie, a la incivilización y a la incultura. Entiende la violencia como enemiga de la armonía y de la belleza (ético-estética) del arte, impulsora del desorden y de la ignorancia. En consecuencia, su constante preocupación por la cultura y por las artes, aun en un contexto bélico, no ha de leerse tanto como una falta de compromiso social –de acuerdo al concepto contemporáneo del *artista comprometido*–, sino en clave de época. En otras palabras, se trataría de una preocupación ilustrada que, en el caso del mecenazgo y colaboración editorial Azara-Bodoni, respondería a un programa despótico de reforma ético-cultural del país y, ciertamente, también a un mercado elitista<sup>4</sup>.

---

3. «Presentándonos el buen gusto, la elección y el orden, [las bellas artes] mejorarán nuestro ser [...], mostrándonos su belleza y alejándonos del vicio» (Milizia, 1827: 44-45).

4. Resulta interesante considerar, al respecto, la polémica sobre el lujo y el cambio experimentado con el protagonismo económico-social de la burguesía. Asimismo,



Ahora bien, ¿cómo formula José Nicolás de Azara esa realidad bélica y violenta del entorno en sus cartas con Giambattista Bodoni? Acorde a la naturaleza autobiográfica de estos materiales, se aplica constantemente un proceso de privatización que da lugar a dos tipos de formulaciones, directas e indirectas. Dada la limitada extensión de este trabajo, apenas nos detendremos en las expresiones indirectas sino para definir las y plantear una clasificación, mientras que expondremos con más detalle las alusiones directas a la violencia<sup>5</sup>.

## I. FORMULACIONES DIRECTAS

LA primera referencia directa a las alteraciones revolucionarias acontecidas en Europa a finales del Setecientos consiste en una alusión puntual y aislada que el diplomático Azara transmite a Giambattista Bodoni el 27 de enero de 1790. En ella da cuenta de la presencia de tropas francesas en Roma y enuncia su violencia solo desde la óptica del intelectual, es decir, calificando a esos hombres de ignorantes y bárbaros, despreocupados por el cultivo del espíritu o de la razón y, en cambio, interesados en las armas, la agitación y el desorden social: «Siammo qui inondati di francesi, che mi paiono avanzati dalle armate di Attila poiché non c'è ne uno che domandi di leggere un libro né che si curi di antichità né di belle arti» (1790-01-27).

Pero esa barbarie revolucionaria todavía se percibe como ajena y sin consecuencias para sus actividades estético-literarias con el tipógrafo,

---

mo, para la funcionalidad del arte o la arquitectura en esta centuria pueden verse los análisis de Starobinsky (1988) o Tedeschi (2006).

5. Se prepara la publicación de un trabajo complementario a este y más amplio, el cual profundizará, muy en especial, en las enunciaciones indirectas de la violencia en el epistolario Azara-Bodoni.



que prosiguen sin pausa. De hecho, la siguiente referencia a la realidad bélica exterior no aparece hasta dos años después, fecha del estallido de la guerra entre franceses y austríacos. Con todo, de nuevo se omite la explícita evocación a la realidad beligerante y sorprende que, frente a la violencia del entorno, Azara apenas le dedica durante ese año unas escasas alusiones, formuladas con desinterés y desde una perspectiva particular, esto es, su creciente trabajo diplomático debido a «le pazzie francesi, che sono diventate oltre modo noiosse» (1792-06-27). Declarará: «Siammo in gran iubilei per li affari di Francia. Non occorre altro» (1792-08-15).

De una manera general, estas primeras menciones hacia el entorno bélico sientan ya las líneas de codificación directa de la violencia presentes en las cartas de José Nicolás de Azara. Es decir: a) la mirada intelectualista hacia los acontecimientos como una amenaza de la barbarie sobre la civilización, de la ignorancia sobre la cultura; b) la privatización del enfoque hacia las circunstancias externas –la *Historia*–, que solo se plasmarán en la correspondencia privada con el amigo cuando conciernan al propio Yo-Azara –como agente activo o víctima de ellas–, así como a su Otro-interlocutor, a quien en ocasiones cree necesario tranquilizar o alertar remitiéndole información. Por consiguiente, en estas cartas privadas el *Nos-otros* se erige como eje vertebrador de la formulación o del silencio de la violencia circundante, muchas veces omitida, quizá, porque es un tema que corresponde más a la faceta oficial del político español (pública, no privada) o porque se concibe como *apaxía* (sucesos ajenos e incontrolables), en contraposición a la actividad artístico-editorial sobre la que sí Azara y Bodoni pueden ejercer un papel activo (*axía*, «cosas propias»). En este sentido, el afán de José Nicolás por no abandonar ni detener sus proyectos estético-culturales con su amigo Giambattista constituye, a la vez que una forma de satisfacer sus particulares inquietudes

intelectuales y procurar su fama como *filósofo*, también un modo de respuesta –u obstáculo– frente a la barbarie política que alteraba Europa, cuanto más si se repara en la concepción ético-educativa del arte en el Neoclasicismo. Conforme a esta posición ante la violencia y ante el *Nos-otros*, es posible, pues, comprender afirmaciones como la siguiente: «Qui non abbiamo novità che possa interessare la nostra corrispondenza. Lasciamo le guerre a chi le ama» (1793-08-07).

El miedo y el estado de alerta extendido por Italia a finales de 1792, debido a la proximidad y el avance de las campañas francesas hacia la Lombardía, justifica la referencia de Azara a la militarización de Roma en noviembre y diciembre de ese año, pero con un tono irónico o caricaturesco que casi ridiculiza la exagerada defensa desplegada en la ciudad y que, por otra parte, calmaría también el miedo de Bodoni: «La paura ci a frastornato il cervello per un nemico immaginario a cui certamente non è passato per la testa attaccarci. Lo stesso sento dalla Lombardia, ma il mio giudizio mi fa credere che la tempesta piomba lontano dai lidi nostri» (1792-11-21). Un año después, el 27 de marzo de 1793, vuelve a tranquilizar a Bodoni («Non abbia Lei paura dell'invassione dei francesi. Il pericolo è passato affatto») y, de nuevo, las cartas de ese año al amigo adolecen de falta de menciones directas a los conflictos circundantes. Hay, sin embargo, una excepción: la sí detallada descripción de la sublevación ocurrida en Roma contra los franceses, en la que el diplomático protegió a algunos de estos de las manos de la turba romana. ¿Por qué este interés de Azara en remitir al amigo información sobre (o derivada de) este incidente local, desde enero a marzo de 1793?<sup>6</sup> Por supuesto, existe un factor de proximidad («l'incertezza del destino di Roma», 1793-02-06); pero, sobre todo, se

---

6. Véase, en referencia a este disturbio, 1793-01-16, 1793-01-30, 1793-02-06, 1793-03-06 y 1793-03-27.

aprecia una voluntad de contrastar los rumores u opiniones parciales difundidas por Italia y de (auto)justificarse ante el tipógrafo parmenese. Esto es, José Nicolás desea afirmar, ante el interlocutor amigo, la bondad de su actuación (humanitaria e incluso práctica para Roma), su fidelidad al Papa y reafirmar también el cariz, a su juicio, erróneo del ataque de los romanos hacia los franceses, pues se exponían a la peligrosa venganza de esos salvajes revolucionarios<sup>7</sup>.

El desinterés hacia las referencias bélicas contextuales manifestado hasta ahora en la correspondencia privada Azara-Bodoni experimenta un cambio en el período de 1794 a 1796. En efecto, las sucesivas victorias francesas sobre la I Coalición a partir de 1794 supondrán un agravamiento a escala europea del conflicto, también agudizado en la propia Francia con el golpe de Thermidor en julio de 1794, de modo que el incremento de las formulaciones directas de la violencia sociopolítica en las cartas se halla en consonancia con el oscuro escenario exterior. Eso sí, las menciones se cifran manteniendo la perspectiva privada del *Nos-otros*: bien la mirada intelectualista del yo hacia la violencia como *Barbarie vs Cultura*; bien informaciones concretas concernientes a los interlocutores o, en especial, útiles para sosegar las preocupaciones del Otro (esto siempre Azara a Bodoni, debido a su privilegiada posición política para conocer los hechos).

El 15 de enero de 1794 José Nicolás escribe al impresor, quien le había declarado su inquietud por el futuro de su utilería tipográfica, en riesgo ante un posible asalto francés. El español lo tranquiliza del peligro y le expone un plan con el que, en el peor de los casos, él mismo protegerá los bienes de la Stamperia, pese a que, insiste: «Se tocasse questa disgrazia a Parma, [...] la di Lei persona non correbbe verun rischio [...]. Ripetto però che la cosa la riguardo ancora come lontana»

---

7. Cartas 1793-01-30 y 1793-03-06.

(1794-01-15). En general, pues, Azara evita un enfoque alarmista y pesimista. En febrero de 1795 se decanta por un esperanzador estoicismo:

Ci vuole flemma per sopportarli e speranza di migliorare. [...] in questo anno dovrà ritornare la calma da per tutto, [...] ci vorrà qualche anno per rimettere le cose a sesto, ma si rimetterano. Ed io spero che le lettere e le arti si riporrano in più onore di prima. Le guerre civili sono state sempre fecondatrici dei geni. (1795-02-28)

La perspectiva positiva que de aquí se desprende, a partir de la idea winckelmanniana de las épocas violentas como propicias para el resurgir artístico, también se percibe, incluso, cuando aparece la mirada intelectualista hacia la guerra, *Barbarie vs Cultura*:

Le cose del mondo s'inbroglano sempre più, ma [...] bisognerà che si fermino [...]. Le arti però riprenderano i loro dritti imprescrittibili sulo spirito del'uomo. Anche i più barbari francesi cominciano a conoscere il loro vandalismo e trattano di riconciliarsi colle belle arti. (1794-10-25)

Con todo, a veces resulta inevitable que la desoladora realidad penetre en las cartas y Azara deja ver entonces, con sucintas notas, el pésimo panorama: «Tutte le nuove del gran mundo sono pessime e formano un orizzonte negro assai» (1794-01-15) o «Gran scene terribili si preparano e Dio ci aiuti» (1794-06-14).

Ahora bien, aunque el embajador empieza a lamentar que, debido a los conflictos del entorno, sus ocupaciones políticas merman su dedicación a las artes («mi si sieno aumentate le facende con questa Rivoluzione francese [...]. Se continua così, diventerò il più grande asino del corpo diplomatico», 1795-05-09), todavía alberga esperanzas de recuperar el antiguo orden y poder volver a conciliar su faceta política

con la intelectual: «La pace comincia a farsi travedere fra le nuovole e, ritornata qua, qui ritornaremo anche noi ai nostri lavori» (1795-05-09).

Sin embargo, el año en que Napoleón emprende su campaña en Italia, 1796, marca un punto de inflexión para José Nicolás en su actitud y formulación directa de la violencia del contexto. No solo se reducen los correos –como venía ocurriendo desde 1793, frente a la etapa anterior–, sino que, como él mismo le confiesa a Bodoni en noviembre, «la mia vita in tutti questi passati mesi è stata troppo agitata» (1796-II-05). En ese verano tienen lugar las negociaciones del llamado armisticio de Bolonia, pero el fracaso de esta gestión de paz para Italia –en la que Azara representó al Papa ante los invasores– le valió al embajador español la enemistad del pueblo romano y unos meses de destierro político en Florencia. Como ya había ocurrido en 1793 con el suceso de Bassville, el diplomático necesita remitirle al amigo una descripción propia de los hechos y sus consecuencias, comentarios que le sirven para justificarse ante sí mismo y ante Bodoni –dadas las acusatorias opiniones que le dedican en Italia–, a la vez que estas notas reflejan el desorden estallado en Roma. Destacan en las cartas de estas fechas, además, las abundantes muestras del estoicismo y templanza interior del *Cavaliere* como respuesta a una violencia social y personal que le concierne y afecta, pero de la que no es responsable.

L'assicuro però che non o persa poco né molto la mia pace interna e che godo dentro di me della sicurezza che mi da la mia coscienza. I miei libri, quadri, statue e mobili sono in mano dei forsenati nemici, ma la sua perdita niente altererà i miei sogni. Lei mi conservi la Sua amicizia, che stimo più che tutti i beni che possono levarmi. (1796-II-04)

Io sono qui con piccolo Tacito ed un Seneca [...] e mi consolano. (1796-II-18)

A más de esto, a partir de 1796 advertimos en el epistolario un progresivo desencanto ante la realidad sociopolítica europea, en particular de Italia y España. Así, cuando Azara vuelve a Roma en 1797 expone una imagen desoladora de la capital: «Mi pare il sepolcro del mondo, dove tutto è luto e miseria, vertigine e pazzia» (1797-II-25)<sup>8</sup>.

Este pesimismo hacia la política y el belicismo o barbarie social, iniciado en 1796, se acentuará durante sus dos embajadas en París. Alejado de Italia, privado de su actividad cultural y colaboración editorial con Bodoni, desde la capital francesa la correspondencia privada de José Nicolás con su amigo en Parma se llena de referencias negativas hacia la realidad contextual. Ahora bien, esta se refleja ya predominantemente desde una mirada intelectualista que traduce la violencia como un triunfo de la barbarie y la incultura (también en su caso, *vándalo* porque la política desenfrenada requerida por los conflictos europeos ha absorbido su faceta artístico-cultural):

Io qui diventerò più asino ch'ero, perché non lego niente né o libri né tempo da pensare, nemeno alle lettere. Tutto è [...] il solito trenno diplomatico, [...] e tutta questa faccenda non rimedierà il frastorno universale del mondo, che vedo inevitabile. [...] Lei mi dica di tanto in tanto cosa fa, poichè l'unico mio sollievo è pensare quando posso alli miei amici d'Italia ed a tutto quello che VI o lasciato, cominciando dalla mia pace e felicità. (1798-II-08)

Le lettere sono a terra in questo paese, nel quale regnerà di nuovo la barbarie per alcune generazioni. [...] Ora veda Lei se le povere lettere possono alzare la testa in mezzo a tanti partiti e pericoli ed inquietudini. La guerra esterna è già infallibile e l'interno è in un fermento che spaventa. Povera Italia! (1798-II-27)

---

8. También tras las ofensivas francesas de 1796 será recurrente, en las cartas de Bodoni, la referencia a su «misera e depauperata Italia».

Lo mismo se repetirá durante su segunda embajada en París, que emprende con una débil esperanza de mejorar el estado de caos imperante en Europa, si bien el desengaño final será irreversible. Incluso su único consuelo, el ansiado retiro en Italia y el reencuentro allí con sus amistades, cada vez se vislumbra más lejano<sup>9</sup>. El infausto final de esta última etapa acabará por afianzar en él, definitivamente, una posición neoestoica hacia el mundo y contempla –y acepta, desengañado– el derrumbamiento del antiguo orden, aquel Antiguo Régimen que le había permitido armonizar arte y política pero que, tras estas guerras y reestructuraciones sociales, y pese a todos sus esfuerzos y entrega política, expira sin remedio<sup>10</sup>.

## 2. FORMULACIONES INDIRECTAS

LA otra modalidad contemplada, las formulaciones indirectas, resulta la más habitual para codificar en las cartas la beligerante situación que padecía Europa y, de hecho, desde los primeros síntomas a finales de 1791 hasta 1796, representan las más destacadas y abundantes menciones hacia la barbarie circundante. Con ellas Azara da cuenta y denuncia el estado conflictivo de Europa mediante los efectos que esa realidad violenta provoca en las relaciones –comunicativas y librarias– con su amigo tipógrafo, además de otros aspectos relativos a la comercialización o circulación del libro de Giambattista Bodoni;

---

9. La recuperación en Italia de sus tareas artístico-literarias, no obstante, tendría ya más una concepción personal y privada –arte como refugio, un «sueño elitista de corte estético» (De la Flor, 2013: 21)–, frente al antiguo programa ético-estético individual y, asimismo, social o colectivo.

10. 1801-09-13, 1801-12-04, 1802-02-08 y 1802-12-30.



es decir, remiten a la violencia del contexto indirectamente, en base a una implícita relación de causalidad.

Por tanto, estas referencias indirectas privatizan al completo el concepto de violencia y revelan cómo influyeron las guerras europeas de finales del Setecientos en la producción de los libros bodonianos o, más en concreto, en la tarea editorial entre Azara-Bodoni y en la circulación/venta de esos libros, en última instancia patrocinados por el Rey de España, cuyo título de tipógrafo oficial ostentaba el impresor de Parma.

Aunque no podemos detenernos aquí en su análisis, el cual merecerá un trabajo aparte, sí adelantamos la tipología que, a nuestro parecer, cabe plantear respecto a estas formulaciones que refieren la violencia mediante las preocupaciones estético-literarias de ambos interlocutores. La clasificación es la siguiente:

- a) Falta de abastecimiento de materiales. Las guerras y la consecuente inseguridad de los caminos dificultaron la recepción de materias primas en Italia como el papel o el pergamino, lo cual causó retrasos en las impresiones. En las cartas este problema genera un *continuum* de quejas.
- b) Comercio del libro. En el epistolario se recogen referencias al empeoramiento del mercado del libro, cuya demanda y venta se habían visto afectadas por las guerras, a la vez que se señalan las dificultades del contexto para el cumplimiento de los pedidos.
- c) Propia circulación del libro. Esta categoría comprende los problemas referidos a la circulación político-estratégica o personal del libro, es decir, la red de libros regalados. Como ocurre con los envíos de carácter mercantil, la inseguridad y los retrasos –a consecuencia de las guerras– generan múltiples comentarios en las cartas, no solo mediante la alusión a los incidentes sino a las precauciones adoptadas.



- d) Correos o comunicación Roma-Parma, y aun París-Parma. Se trata de las formulaciones indirectas más recurrentes. La irregularidad de los correos y la inseguridad en las rutas se aprecia reiteradamente en las cartas y, es más, los desórdenes en los envíos se intuyen cada vez mayores. De hecho, se registran casos de censura.
- e) Otras consecuencias de la guerra. Entre otras noticias, ha de referirse –por su relevante presencia en el epistolario– la solicitud de una pensión para el tipógrafo, prestación denegada definitivamente en 1793 porque el gobierno español alega una débil situación de las arcas<sup>11</sup>.

Debido a estos obstáculos vinculados con la circulación del libro, los correos y el abastecimiento de materiales, a la par que las crecientes ocupaciones diplomáticas de Azara, razones todas –en última instancia– ocasionadas por la violencia del contexto, el español se ve obligado a abandonar en 1795 –en principio provisionalmente– el proyecto de edición de clásicos latinos emprendido con Bodoni<sup>12</sup>. El último coletazo de la colaboración editorial entre ambos personajes será *La religion vengée* (1795).

Tras esta fecha, tal como se constata a partir de las formulaciones de la violencia, habría sido inviable empeñarse en la continuación de la empresa artístico-intelectual Azara-Bodoni, no solo por las dificultades bélicas del entorno, sino por la inestable situación política del embajador español, enfrascado en negociaciones y burocracias diplomáticas, al tiempo que enviado a París en 1798, hecho que le forzó a romper definitivamente con su intelectual ambiente romano, sus libros, sus amistades y, por supuesto, con su taller de abates, gracias a

---

11. Para este tema consúltese Cátedra 2013 y 2014.

12. Véase 1795-01-21.

los que estaba editando a los clásicos latinos y que, a falta de un director que tutelase sus trabajos, hubo de desintegrarse.

El estado de guerra en Europa a fines del XVIII nos ha privado de una colección bodoniana de poetas-filósofos latinos, y quizá también de un «trattato sulla filosofia delle belle arti» y un libro sobre arquitectura del propio Azara<sup>13</sup>. En suma, esa violencia marcó decisivamente la biografía del *Cavaliere* y, si en sus *Memorias* «la Revolución aparece más como un trastocamiento del antiguo orden social y económico que como un conflicto ideológico» (Sánchez Espinosa, 2000: 220), en las cartas con Bodoni, sin embargo, esta se traduce en dos realidades de orden cultural: la vuelta de la barbarie a Europa –o sea, el declive de las artes y del hombre ilustrado frente a los salvajes *novi homines*– y la imposición de una barbarie particular –baldío intelectual– sobre el yo Azara, aspirante a *filósofo*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÁTEDRA, Pedro M. (2013): «Quarto descarte. Bodoni en la Parma de los años de plomo y la égida española». En Pedro M. Cátedra, *Descartes bibliográficos y de bibliofilia*, Salamanca: SEMYR.
- , (2014): *G. B. Bodoni al Conde de Floridablanca sobre tipografía española*, Salamanca: «Biblioteca Bodoni», IEMYR & SEMYR.
- CIAVARELLA, Angelo (1979): *De Azara-Bodoni*, Parma: Museo Bodoniano.
- MILIZIA, Francesco (1827 [Venecia, 1781]): *Arte de ver en las bellas artes del diseño...*, traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez, Madrid: Imprenta Real.

---

13. Véase 1794-01-29, 1788-01-02 y 1800-03-04.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2013): «Cultura de la melancolía e ideologías del retiro y del desengaño en tiempos del infante Don Luis de Borbón», *Gaceta de Estudios del siglo XVIII*, I, pp. 8-53.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2000): *Memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Zaragoza: CSIC.
- STAROBINSKY, Jean (1988): *1789. Los emblemas de la razón*, Madrid: Taurus.
- TEDESCHI, Letizia y Daniel Rabreau, eds. (2006): *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, Mendrisio: SilvanaEditoriale.



# DE TRAGEDIA Y REVOLUCIÓN: GARCÍA DE LA HUERTA Y BUERO VALLEJO ANTE LA LEGITIMACIÓN DE LA VIOLENCIA

SERGIO SANTIAGO ROMERO

sergsant@ucm.es

*Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid*

## I. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO COMO ESPACIO DE LEGITIMACIÓN DE LA VIOLENCIA

Los estudios filosóficos y antropológicos que se han desarrollado a propósito de la violencia suelen centrarse en estudiar los fenómenos de agresión entre individuos particulares o, también, en la represión física o coactiva de los Estados sobre la sociedad civil. Sin embargo, existe otro tipo de violencia, aquella que la sociedad civil puede ejercer contra el Estado, cuyas estrategias de legitimación han sido abordadas reiteradamente en la literatura de las diferentes tradiciones. El primer nivel de dicha oposición se corresponde con la vulneración de una o varias leyes que se consideran injustas o ilegítimas, si bien sean legales. El segundo nivel, más explícito, se corresponde con las diferentes acciones físicas a que puede dar lugar el proceso de desobediencia civil, ya sea mediante el enfrentamiento directo con las fuerzas del orden, o mediante fenómenos de vandalismo, terrorismo o guerra civil. La legitimación de dichos procesos encierra una compleja ambigüedad que no podemos pasar por alto, en cuanto que la evaluación histórica que el presente desarrolla con respecto a procesos pasados similares puede resultar en una legitimación heroica o en una calificación de terrorismo. Este asunto se ha tornado

acuciante en los últimos años, en los que el cuestionamiento abierto de los sistemas democráticos posmodernos, y la constatación de que existen estancias políticas y económicas suprademocráticas que ejercen su poder por encima de la voluntad de los pueblos han llevado a la aparición de grupos, asociaciones e incluso partidos políticos que en diferentes países europeos han abogado por la desobediencia civil, apoyando en mayor o menor medida la violencia contra el Estado. En un interesante artículo de 2002 Iglesias Turrión analiza todas estas cuestiones desde una óptica marxista clásica, de acuerdo con la cual resulta incorrecto hablar de *violencia* entre sujetos cuando uno de esos sujetos es el Estado, puesto que, al poseer el Sistema el monopolio de los medios de represión (ejércitos, fuerzas policiales, armamento pesado y ligero, etc.), la desobediencia civil debe ser considerada no-violenta en todo caso y, de hecho, la violencia que ejerce el pueblo sobre el Estado se limita a espejar la violencia política que el Estado ejerce sobre la población civil, por ejemplo, con el sostenimiento de la pobreza:

Que la violencia es situada por los desobedientes civiles y los movimientos sociales en general como patrimonio exclusivo del Estado se aprecia al observar sus denuncias sobre la violencia estructural. Desde el momento en que un sistema de organización política y económica –entienden– condena a millones de personas a la pobreza (por ejemplo) difícilmente se puede situar la violencia del lado de los movimientos sociales aunque se enfrenten a la policía. Entendemos que, en las circunstancias actuales [...], se hace más necesario que nunca diferenciar la violencia como instrumento político (en estos momentos patrimonio prácticamente exclusivo de los Estados y de algunas organizaciones dirigidas por magnates del petróleo) de la conflictualidad social expresada incluso desde el conflicto físico. (Iglesias Turrión, 2002: 234)

El problema sobre la legitimidad de la violencia contra el poder, que Iglesias concreta acertadamente en la polémica acerca de la crueldad orgánica de los sistemas políticos y de sus leyes injustas ha inquietado desde antiguo a pensadores de toda índole, muchos de ellos religiosos y monárquicos. Tomás de Aquino, en un gesto de inconfundible modernidad, legitima la violencia y la revolución contra el poder absoluto del monarca en aquellos casos en que este dicte leyes tiránicas, de las que dice que «nunca es lícito cumplirlas» («nullo modo licet observare»), apoyándose además en la sentencia evangélica «Observare oportet Deo magis quam hominibus» (2011: I-II, 96). Más adelante se producirán, ya en el siglo XVII, las incendiarias declaraciones del padre Mariana, posicionado deliberadamente a favor del regicidio en ciertos casos, lo que suele tomarse como un antecedente de las revoluciones contra el Antiguo Régimen que llegaron a lo largo del siglo XVIII.

Debido a su innegable connotación cívica, el teatro se ha prestado desde antiguo a desarrollar una reflexión sobre la legitimidad de las leyes, si bien ha solido plantearlo con un ligero desplazamiento del conflicto hacia posiciones ontológicas. Desde la tragedia griega, el teatro ha planteado la cuestión de la violencia contra el poder como una tensión entre una legalidad telúrica, arcaica y autolegitimada por la tradición, y la legalidad forense de la *polis*. Así sucede en *Las Euménides* de Esquilo, que opone la legitimidad primitiva de las crueles diosas Erinias y la democracia ateniense del areópago, y sucede lo mismo con la *Antígona* sofoclea, obra cumbre en lo que a esta temática se refiere. Desde la comedia, Aristófanes planteó complejÍsimas cuestiones relacionadas con la desobediencia civil de determinados sectores sociales oprimidos por lo que Iglesias denomina «violencia estructural»; piénsese, por ejemplo, en *LisÍstrata* o en *Las asamblearias*, en las que la insubordinación oscila desde la insumisión –sexual, política, social– hasta el enfrentamiento abierto. Shakesperare defendió el tiranicidio

en *Richard III* y *Julius Caesar*, obras las dos con importantes y valientes referencias al sistema político isabelino; y en la misma línea se halla *Edward II* de Christopher Marlowe, donde de nuevo el atentado de lesa majestad aparece respaldado con argumentos sobre la «ley natural» que, en este caso, viola la sodomía del rey y su favorito Gaveston.

En España podemos encontrar algún alegato tímido en Lope de Vega, aunque siempre muy matizado; no podemos olvidar que la legitimidad de la que dota en *Fuenteovejuna* a la muerte del Comendador sirve tan solo para entonar una enconada defensa del absolutismo monárquico como verdadero marco jurídico y social. Calderón, por su parte, es el dramaturgo que con mayor decisión abordó la cuestión de la revolución contra el poder tirano. Muy joven, al escribir *La vida es sueño*, acarició el tema del regicidio en un contexto político –con el asesinato de Enrique IV muy fresco en la memoria europea– en que tal idea podía resultar peligrosa y, más adelante, volvió a plantearla en *El alcalde de Zalamea* y, con más rotundidad si cabe, en *En la vida todo es verdad y todo es mentira*.

Las dos obras que ocupan la reflexión que desarrollaremos en las siguientes páginas son ejemplos continuadores de esta tradición que, además, están estrechamente vinculados entre sí, de modo que la comparativa entre ambas resulta especialmente reveladora en lo relativo a la legitimación de la violencia contra el poder. Ambas emplean el género del teatro histórico para hacer una evaluación del presente en el que fueron escritas: Vicente García de la Huerta redactó su *Raquel*, basada en el reinado de Alfonso VIII, con el fin de auspiciar un motín parecido a la insurrección que tiempo después derrocaría a Esquilache del poder; por su parte, Buero Vallejo se vale del propio Motín de Esquilache para entonar una hermosa elegía por la II República en pleno periodo franquista. El levantamiento contra el ministro de Carlos III se constituye, pues, como el nexo de unión entre estas dos



obras, en cuanto que es telón de fondo de la primera y materia prima de la segunda. El diferente tratamiento de la legitimación de la violencia en ambas obras será objeto del siguiente epígrafe, de cuyo análisis podremos obtener, orillando el último apartado de estas reflexiones, algunas consecuencias de carácter metateórico.

## 2. LA RAQUEL DE GARCÍA DE LA HUERTA / UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO, DE BUERO VALLEJO: REVOLUCIÓN Y POPULISMO / CENSURA Y PROYECTO ILUSTRADO

En su conocido ensayo sobre el teatro histórico, Juan Mayorga señala que el objetivo principal del mismo no es la investigación arqueológica, sino la habilitación de un espacio de la memoria desde el que se pueda repensar el presente al evaluar el pasado:

Lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro. (Mayorga, 2013: 12)

*Raquel*, de García de la Huerta, cumple punto por punto todas las condiciones que expresa Mayorga, al establecer un paralelismo perfecto entre la revuelta de los castellanos contra la favorita de Alfonso VIII y el Motín de Esquilache. No es este lugar para trazar los pormenores de este paralelismo, que están perfectamente estudiados en los ya clásicos estudios de René Andioc (1976: 259-344; 1986: 22-46) y en otros

más recientes, como los de Ríó (2003: 28-34) o Soler (2009). Bastará recordar que la tragedia, estrenada por primera vez en Orán en 1772, debió ser redactada con anterioridad a los hechos del motín de 1766. Según descubrió Andioc, «a los pocos meses de estallar el motín trató el gobierno de dar con el texto de una misteriosa «Tragedia» cuya existencia se descubrió durante las investigaciones suscitadas por la actividad del marqués de Valdeflores», a la sazón amigo de García de la Huerta (Andioc, 1986: 12). *Raquel* presenta, según Juan A. Ríó, un estricto paralelismo ideológico con los manifiestos escritos de los amotinados de 1766 (2003: 32-34), a lo que hemos de sumar el paralelismo argumental. La distancia temporal nos impide apreciar hasta qué punto un espectador dieciochesco, con referencias culturales y políticas que hoy se han perdido, podía distinguir en la tragedia de García de la Huerta el panorama de la corte carolina. En nuestra opinión, se ha prestado poca atención a los rumores que en la corte circulaban sobre Doña Pastora, la intrigante esposa de Esquilache, y su posible vinculación sentimental con el rey, lo que permitiría trazar un paralelismo perfecto entre Raquel y Doña Pastora, como manipuladoras de los reyes Alfonso VIII, en la tragedia, y Carlos III, en el contexto histórico, y también entre Rubén y Esquilache, el judío y el italiano que manipulan al rey a través de los correspondientes personajes femeninos. Nunca se ha apuntado, por ejemplo, que para el público de la época, católico y con una importante cultura sobre la onomástica judeocristiana, sería transparente la relación de Doña Pastora con Raquel, nombre bíblico que, casualmente, significa «oveja».

Lo que interesa a nuestro estudio acerca de la violencia en la obra se corresponde con el final de la tragedia, que también llamó la atención de Andioc, aunque por motivos diferentes a los que nos ocupan aquí. La postura de García de la Huerta, meridianamente posicionada a favor de la insubordinación del pueblo y de los ricos hombres

castellanos contra la judía Raquel, que, a la manera de la Esther bíblica, se hace con el control absoluto del poder real –recordemos el final del segundo acto, cuando el rey coloca a la judía delante de su trono–, queda legitimada de un modo sorprendente. Alvar Fáñez renuncia a matar a la judía y le entrega este cometido a Rubén, su cómplice y, en última instancia, responsable de los abusos cometidos por la hebrea. El traidor apuñala a la judía –que ahora adquiere plenamente su papel de «oveja», es decir, de víctima sacrificial trágica– a los pies del trono del rey, causante de su perdición. Por eso las últimas palabras de la heroína no están dedicadas al matarife, ni al pueblo sedicioso, sino al Trono, símbolo del poder, y las pronuncia «apoyándose en la silla»:

Y tú, oh Trono, que causas mi tragedia,  
ayuda a sostener el cuerpo débil,  
que el alma desampara; Alfonso, vuela,  
y recibe este aliento, que el postrero  
es de mi vida. [...] (1986: 164)

Finalmente, Raquel muere a los pies del trono, el mismo lugar en el que el rey la había colocado. García de la Huerta, con este simbólico final, se adelanta siglos al razonamiento que planteaba Iglesias Turrión a la zaga del pensamiento marxista, pues exculpa a la turbamulta y a los nobles con un gesto teatral inesperado como supone hacer a Rubén autor del asesinato. En opinión de Andioc, este expediente exonera a los nobles de lo sucedido e inculpa «al verdadero enemigo de clase: el pueblo» (1976: 286). Sin embargo, creemos que el razonamiento de Andioc, orientado a defender el aristocraticismo anti-popular de la obra, que él entiende como consagración de la unión definitiva de la corona y la alta nobleza, tiene un apoyo textual débil. De hecho, tanto en su estudio monográfico como en su edición del texto se apoya para

justificarlo tan solo en dos versos del rey Alfonso («¡O fiera multitud, cómo se engaña/ quien sobre ti tener arbitrio piensa!»), que más que una invectiva contra las clases populares pueden entenderse como un lamento sobre la fugacidad del poder. Lo cierto, en nuestra opinión, es que el pueblo también queda exonerado del crimen, puesto que, finalmente, toda la violencia queda limitada a la pareja Rubén-Raquel, de modo que la violencia contra ellos es solo un reflejo de su poder injusto y su concentración de los mecanismos de represión violenta del pueblo. Esto no significa que la obra no sea pro-nobiliaria, sino que su aristocraticismo, lejos de señalar al pueblo como «enemigo», enaltece a las masas populares en un alarde de populismo que busca la reafirmación del poder de las élites tradicionales. Todo ello, en fin, sigue siendo un reflejo de sucedido en el motín de 1766.

*Un soñador para un pueblo* se estrenó en el Teatro Español de 1958 y su contenido histórico, como ha señalado Iglesias Feijoo, no dejó indiferente a nadie. De acuerdo con el crítico, los problemas que la obra planteaba para la estabilidad del sistema iban más allá de algunos paralelismos entre la realidad del siglo XX y la del XVIII –por ejemplo, situar a Carlos III explícitamente en *El Pardo* en una escena, lo cual podría traer a la mente del espectador al General Franco, o varias menciones a los desastres que traería para España una Guerra Civil–, sino que tocan a cuestiones más profundas:

La obra encerraba aún otras propuestas más trascendentes, por más profundas, respecto a la situación política de aquellos años. La constatación de la historia como un proceso imparable, que lleva consigo por su propia esencia el cambio, la evolución y la transformación de todo, regímenes e instituciones, por irrelevante que pueda parecer hoy, se convertía entonces en arriesgada defensa de un pensamiento disonante respecto al oficial. (Iglesias Feijoo, 2006: 39)

Hay algunos indicios que apuntan a que Buero Vallejo era completamente consciente del intertexto que su obra estaba estableciendo con la *Raquel* de García de la Huerta. El romance del marqués con la criada Fernandina es, a todas luces, un guiño al adulterio que cometió García de la Huerta con una criada de palacio y que le costó su primer exilio en Granada en 1766. La vinculación se establece para trazar un frente polémico contra la interpretación de los hechos del motín que plantea el dramaturgo dieciochesco. Buero emprende una defensa a ultranza de los valores ilustrados frente a los de los amotinados. Se traza en ella una versión libre de lo que fue la Ilustración, quizás un tanto maniquea, para plantear una gran metáfora de la II República, hasta el punto de que se puede plantear un cierto paralelismo entre la figura de Azaña y la de Esquilache. La dedicatoria de la obra a Antonio Machado incide en la misma idea, porque emparenta a Esquilache con la bonhomía del poeta. Buero no escatima esfuerzos por exculpar al marqués de todas las imputaciones de los amotinados. Para ello, emplea al personaje de Doña Pastora, que aparece como responsable de todas las prácticas nepotistas asociadas con el ministro. También el pueblo sale exculpado, porque su error –la ignorancia– es solo el instrumento de los poderosos de la elite tradicional, encarnada por Ensenada, para conservar sus prerrogativas. Pero en la obra, el poder político no se plantea nunca como un agresor, sino como víctima de la ignorancia de las clases populares. Para Buero es el pueblo el que quiere tiranos, como demuestra el personaje de Bernardo, que quintaesencia el barbarismo español. De este modo, aunque Buero Vallejo no legitima la violencia de los amotinados contra el poder político carolino, es contundente y agresivo con la defensa de los valores castizos cuya propiedad se arrogó el franquismo, uno de cuyos mitos anti-europeos fue la insubordinación contra el ministro italiano. Uno de los censores de la obra, Pío García Escudero, atisbó perfectamente

este dardo contra el poder: «El afrancesamiento de Esquilache puede justificarse en numerosas frases que, a mi juicio, llegan a deformar la realidad histórica y son poco favorables para España y para el pueblo español» (Muñoz Cáliz, 2006: 25).

#### 4. CONCLUSIÓN: LA LEGITIMACIÓN HERMENÉUTICA

TANTO en la obra de García de la Huerta como en la de Buero Vallejo hemos podido detectar dos niveles que estructuran su reflexión acerca de la legitimación de la violencia. Un primer nivel se corresponde con la violencia metatextual o simbólica, que también podríamos llamar, por mantener el marbete historiográfico, *violencia posibilista* contra el Estado, es decir, aquella que el texto dramático –y por ende su espectáculo– proyectan sobre el sistema de poder que domina el contexto en que son producidos: en el caso de García de la Huerta esa violencia posibilista se proyecta sobre el gobierno de Carlos III y, en el de Buero Vallejo, sobre el espíritu español tradicionalista y trasnochado que impidió la culminación del sueño republicano y, de facto, permitió el advenimiento de la dictadura franquista. El segundo nivel se corresponde con la *violencia intratextual*, relativa a la propia trama de las obras y sobre la que positivamente se practica una reflexión (des)legitimadora. Ambos autores coinciden en aceptar la violencia posibilista, que ambos practican sin necesidad de justificación, pero disienten en lo relativo a la violencia intratextual, lo que deviene en una interpretación muy diferente de un mismo hecho histórico. Para García de la Huerta, la insurrección popular contra Raquel tras la que enmascara el Motín de Esquilache, es una legítima defensa contra la tiranía ejercida por la judía sobre el rey, de tal manera que el dramaturgo escenifica simbólicamente que los tiranos *se matan a sí mismos* cuando

ejercen el poder de un modo despótico, lo que exime al pueblo violento de cualquier responsabilidad. Pero para Buero Vallejo el Motín de Esquilache es la reacción cazarra, incomprensiva e incomprensible, de un pueblo incapaz de hacer suyos los avances del progreso y de la mismísima filantropía. Si García de la Huerta ve en el levantamiento medieval castellano un digno prelude de la heroica hazaña de los amotinados contra un poder foráneo, clientelista y *antiespañol*, Buero Vallejo ve en estos mismos amotinados un amargo antecedente de la España de «cerrado y sacristía» que en 1936 fue incapaz de sumarse al tren del progreso, la democracia y la libertad.

Si al comienzo de nuestro segundo epígrafe citábamos a Mayorga a propósito de la idea de un teatro histórico que evalúa el pasado como termómetro del presente, a la luz del análisis realizado parece importante matizar que el teatro histórico, al evaluar desde el presente, *funda* el pasado, de modo que los hechos y su presunta objetividad documental quedan profunda y radicalmente supeditados a la interpretación que se les dé, hasta el punto de que se pueda decir, con Nietzsche, que los hechos son una ficción que enmascara discursos que son solo interpretaciones, es decir, constructos retóricos. En *La genealogía de la moral* el filósofo emprende un durísimo análisis sobre los instintos de crueldad y violencia que habitan en el espíritu humano, y que han sido sublimados bajo determinados estatutos morales –la piedad, el amor al prójimo, por ejemplo– que han sido capaces de invertir la polarización ética de todos los valores, convirtiendo lo malo en bueno y viceversa. En un memorable párrafo del aforismo 12 del tratado segundo, muy poco atendido por la crítica, Nietzsche explicita que los mecanismos de represión y dominio que verdaderamente son determinantes en el proceso histórico son los mecanismos de construcción y relato de la verdad, es decir, la retórica y su hermenéutica. El filósofo habla del «despliegue en todo su acontecer» de una «voluntad de



poder», tematizada como «un subyugar, un enseñorearse», es decir, un «dominio» sobre lo otro. Con ello se insinúa que el dominio que ejerce la voluntad no se instaura por la fuerza bruta o los instrumentos de represión social, sino que es un dominio hermenéutico, que consiste en dar nuevas interpretaciones válidas a los hechos, pues «todo subyugar y enseñorearse es un reinterpretar, un reajustar, en los que, por necesidad, el “sentido” anterior y la “finalidad” anterior tienen que quedar oscurecidos o incluso totalmente borrados». Ello es así porque, dice Nietzsche un poco antes, «algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a ello, en dirección a nuevos propósitos» (2013: III-II3).

Así las cosas, a los dos géneros de violencia que hemos analizado en estas dos tragedias debe añadirse una tercera tipología, que bien pudiera denominarse *violencia teatral*, nacida de la transacción hermenéutica que el acontecimiento convivial del teatro provoca entre el espectáculo y el público que lo presencia. Esa violencia sublimada es la propia del arte, que funda una verdad y su relato y la traslada al espectador con el objetivo de implantarla. Cuando Berta Muñoz indica que el objetivo de todos los dramaturgos críticos con el franquismo era «reformular la sociedad» (2005: 160) se está apuntando ya a este tipo de violencia poética sublimada, por decirlo en la terminología de Jorge Dubatti: la violencia interpretativa como fundadora de nuevos mundos posibles en los que el pasado fáctico queda volatilizado en favor de una prospección hacia el futuro, como indica muy acertadamente la aparición del sustantivo *soñador* dentro del título de Buero Vallejo. Por eso creemos que Mayorga tiene razón al indicar que el teatro histórico, al derramar en la platea su (re)construcción contemporánea del pasado, pone al espectador en peligro, a causa de la suave e imperceptible violencia que ejerce sobre aquellos que lo disfrutaban y que, en fin, ellos mismos legitiman con la franca autoridad del aplauso.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- , (1986): «Introducción biográfica y crítica» en René Andioc (ed.), *Raquel*, Madrid, Castalia, pp. 7-51.
- BUERO VALLEJO, Antonio (2006): *Un soñador para un pueblo*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Austral.
- DI AQUINO, Tomasso (2011): «Summa Theologicae», en [<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>] (Consultado: 02/10/2015).
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1982): *Raquel*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2006): «Introducción», en Luis Iglesias Feijoo (ed.), *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, (9-54).
- IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (2002): «Desobediencia civil y movimiento antiglobalización. Una herramienta de intervención política», *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, V, pp. 213-251.
- MAYORGA, Juan (2013): «El dramaturgo como historiador», en [<http://www.contratiempohistoria.org/ed/0002.pdf>] (Consultado: 02/10/2015).
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Alcalá, Fundación Universitaria Española.
- , (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista, vol. I*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- NIETZSCHE, Friedrich (2013): *La genealogía de la moral*, Andrés Sánchez Pascual (tr.), Madrid, Alianza.
- RÍOS, Juan Antonio (2003): «Introducción», en Juan A. Ríos (ed.), *Raquel*, Madrid, Cátedra, (II-62).
- SOLER, Miguel (2009): «La *Raquel* de García de la Huerta y el motín de Esquilache», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, en [<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/moesqui.html>] (Consultado: 02/10/2015).



LA NOVELA POR ENTREGAS EN LA PRENSA SEVILLANA COMO ARMA COMBATIVA DE LA IGLESIA FRENTE A LA VIOLENCIA MORAL DEL FOLLETÍN SENSACIONALISTA: *LA FARISEA* DE FERNÁN CABALLERO EN LA *REVISTA SEVILLANA CIENTÍFICA Y LITERARIA*

ELENA MARÍA BENÍTEZ ALONSO

marbenfa@yahoo.es

*Universidad de Sevilla*

I. INTRODUCCIÓN

Si en 1849 la publicación por entregas de *La Gaviota* en *El Heraldo* sentó precedente como reacción contra los folletines sensacionalistas de los periódicos de la época<sup>1</sup>, Cecilia Böhl de Faber-Fernán Caballero (Morges, Suiza 1796-Sevilla, 1877) publica en 1863 *La Farisea* en la *Revista Sevillana Científica y Literaria*, como novela por entregas,

---

1. Tras su tercer y último matrimonio, su precaria situación económica llevó a Fernán Caballero a considerar la publicación de sus obras. En 1849, *La Gaviota* apareció por entregas en *El Heraldo*. De inmediato, esta novela, escrita originalmente en francés, fue considerada heredera de la obra romántica de Walter Scott, aunque apunte también incipientes rasgos realistas. Autores como Enrique Rubio Cremades (en su edición de la obra de 1991), de la Universidad de Alicante, estiman que la escribió como una clara reacción contra los folletines sensacionalistas, muy populares en los periódicos de la época. Para otros investigadores, entre los que se encuentra A. Robert Lauer (2009), se trata de un folletín (serial), acorde con el auge del género periodístico-literario del momento, no sin ciertas peculiaridades moralizantes, escrito en francés como lengua habitual y original del género.

para combatir la «perniciosa» moral<sup>2</sup> de un prototipo de relato de gran aceptación popular. A caballo entre la pasión de un romanticismo digno heredero de Sir Walter Scott y un incipiente realismo aún costumbrista con visión pintoresca de la sociedad, el género periodístico-narrativo en esta andaluza de adopción renovó la novela española para cumplir una misión antiliberal<sup>3</sup> defensora de los valores tradicionales frente a los supuestos peligros morales de los que advertía la Iglesia, presentes, según ésta, en la moderna literatura periodística de masas. En esta línea doctrinaria de la «Buena Prensa»<sup>4</sup>, religión, monarquía

---

2. Según señala Carmen Ramírez Gómez (2000: 75), aludiendo a Luis de Eguilaz, prologuista de la *Clemencia* (1852) de Fernán en su edición de 1898, críticos e historiadores suelen presentar a la autora hispano-suiza como «la renovadora de la tradición novelesca española, alejándola -¡cómo no!- de la perniciosa novela francesa», poseedora, a juicio de las corrientes conservadoras predominantes en la época, de un tipo de violencia moral que Pedro de Madrazo, como prologuista de la primera edición (Caballero: 1865) en libro de *La Farisea*, extiende a las crecientes aspiraciones progresistas decimonónicas.

3. El incipiente realismo que se observa en la obra de Fernán Caballero obedece, no obstante, a una misión doctrinaria que, ante el creciente avance del movimiento liberal, persigue una acción moralizante. Alberto González Troyano (1997: 674) destaca su «desmesurada decantación por las digresiones y los comentarios ajenos al desarrollo de la acción narrativa», legado que heredarán otros autores de un realismo ya más consolidado.

4. En *Teoría y crítica del romanticismo español*, Derek Flitter alude a elementos fundamentales del «romanticismo conservador» presentes en la obra de Fernán Caballero, como el «establecimiento de una dicotomía recurrente entre la espiritualidad cristiana y la naturaleza materialista de la sociedad contemporánea» o «la reivindicación de la tradición cultural española esencialmente espiritualista, en guerra con la corrosiva influencia del positivismo» (1995: 245), rasgos comunes, también, a las pautas de posteriores publicaciones periódicas de la Iglesia católica, en lo que se autodenominará su «Buena Prensa», con el claro fin de propagar la doctrina católica y las buenas costumbres, fomentando la recuperación de la unidad religiosa de la nación española, cuya regeneración no podría hacerse sin reinstaurar un orden

y familia se erigen pilares de una narrativa al servicio del catolicismo, en apología de la virtud y en condenación del vicio, para así contrarrestar las manifestaciones impresas de una sociedad en la que el progreso material, el anticlericalismo liberal y la desmembración católica serán signos del cambio de siglo<sup>5</sup>. *La Farisea*, en la que el egoísmo se personifica en la generala Campos en contraposición a la caridad cristiana, se materializa como arma combativa de la Iglesia frente a la «perniciosa» violencia moral del folletín sensacionalista, ante el ideal, en palabras de Pedro de Madrazo en el prólogo de su posterior edición en libro, de «conservar una camelia con toda la frescura del tiesto dentro de un horno encendido» (Caballero, 1865: XII)<sup>6</sup>.

## 2. METODOLOGÍA

LA investigación se plantea dentro de una perspectiva de sincretismo metodológico, partiendo de la idea de abordar la historia con la prensa no meramente como fuente, sino también como actor, como objeto de estudio, ya que se recurre a la *Revista Sevillana Científica y Literaria*

---

espiritual crecientemente amenazado por la impía «mala prensa», eco del materialismo anticristiano (Ruiz Acosta, 1999: 234).

5. A la hora de profundizar en esta cuestión, resulta también bastante esclarecedor el trabajo de Lorena R. Romero Domínguez «La profesionalización del periodismo católico decimonónico finisecular a través del caso Sevillano de *El Correo de Andalucía*» (2007).

6. La edición de la obra de Fernán Caballero utilizada para esta investigación será la publicada en libro (1865): *La Farisea, Las dos gracias: novelas originales*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet. De la publicación original de *La Farisea* como novela por entregas en la *Revista Sevillana Científica y Literaria*, a partir de agosto de 1863, sólo se ha podido localizar el segundo capítulo, en el único ejemplar encontrado en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, fechado el 2 de agosto de ese año.

para estudiar una de las principales obras de la producción literaria narrativa de Fernán Caballero, *La Farisea*, en el marco de su medio de publicación original, la prensa. El medio periodístico se concibe como poderosa arma discursiva de la Iglesia-monarquía-conservadurismo, para combatir, aun también recurriendo si es necesario a la violencia narrativa, la «perniciosa» moral del discurso mediático del liberalismo creciente de la época.

La metodología sincretista se engloba en una perspectiva transdisciplinar defendida por la «Teoría del Emplazamiento», que pone de relieve el potencial histórico de la interacción entre propaganda y violencia de los medios, y poder del Estado, así como la reivindicación de la dimensión histórica de la mujer, «preterida por siglos de pensamiento androcéntrico», para alcanzar «un nuevo horizonte antropocéntrico», que integre lo masculino y lo femenino (Vázquez Medel, 2003: 29-30).

### 3. MONARQUÍA: EL APOYO DE UNA «ISABELINA»

EN la línea de las obras «isabelinas»<sup>7</sup>, respondiendo pues a la intencionalidad doctrinaria en el marco de los objetivos de la prensa tradicionalista y católica, *La Farisea* defenderá la monarquía, personalizada en Isabel II y que, atacada por carlistas, absolutistas y liberales, se hallaba amenazada en unos momentos en los que ya poco hacía extrañar el estallido en 1868 de *La Gloriosa*. Fernán Caballero ya había venido mostrando con su obra la lealtad al ideal de Iglesia-monarquía-conservadurismo, lo que sería premiado incluso con el

---

7. El término, que alude a las autoras que publican en prensa en una línea de lealtad al reinado de Isabel II, es ampliamente desarrollado por Íñigo Sánchez Llama en sus obras *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895* (2000) y *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres* (1843-1894) de 2001.

respaldo económico de la reina, que le permite residir en el Alcázar de Sevilla, aunque tendría que abandonarlo tras el levantamiento revolucionario<sup>8</sup>.

Cinco años antes de la revolución, Fernán Caballero intenta, con la publicación en 1863 de *La Farisea* en la *Revista Sevillana Científica y Literaria*, una nueva estrategia periodística con el fin de apaciguar los ánimos de una sociedad en cuyos núcleos político y militar se fraguaba el detonante de la desestabilización del régimen, pero que también contaba con un amplio abanico de detractores en otros ámbitos, empezando por el pueblo y terminando por la propia familia de Isabel II. En este sentido, ya desde el primer capítulo (como puede verse en la edición en libro) la autora deja clara su declaración de principios en esta línea de fidelidad a la triple alianza tradicionalista: «santo patriotismo que defiende su fe, su Rey, su país, su hogar y la independencia nacional» (Caballero, 1865: 9).

Pero la reina tenía también no pocos enemigos, de lo que da fiel testimonio la prensa de la época, en la que hasta será acusada de participar con su madre, María Cristina, en el robo de joyas de la Corona<sup>9</sup>. Antes de esto, la reina había sido objeto de conspiraciones hasta por su propio cuñado, el duque de Montpensier, que albergaba

---

8. Ya el historiador sevillano Santiago Montoto, en *Fernán Caballero: algo más que una biografía* (1969), retrata la buena relación entre la autora e Isabel II, refiriéndose a «Doña Cecilia» como «la consulesa del Alcázar. Quien quiere algo del palacio a ella acude, fiado en la esperanza de su influencia con los reyes» (p. 350). La periodista y escritora, de hecho, dedicó en 1862 un ensayo al Alcázar, en el que vive tras el suicidio de Antonio Arrom de Ayala, su tercer marido. En su artículo, que publicó el periódico *La Andalucía*, pone una vez más de manifiesto la huella de su costumbrismo decimonónico.

9. Bastante elocuente es, con respecto a esta cuestión, la narración que Jorge Vilches (2007) ofrece en *Isabel II. Imágenes de una reina*.

la esperanza de ser nombrado rey, como aseguró su sobrina Eulalia de Borbón<sup>10</sup>.

#### 4. LA «BUENA PRENSA» DE LA IGLESIA

A partir de la Restauración de Alfonso XII, la Iglesia se convierte en firme impulsora y editora de publicaciones de ideología netamente católica (caso de la fundación, en Sevilla, de *El Correo de Andalucía* por el Cardenal Marcelo Spínola), pero no podemos negar la influencia propagandística que ejerció anteriormente en la línea editorial de otros periódicos, así como a través de los propios periodistas-escritores colaboradores de éstos: las autoras «isabelinas» son buena prueba de su fidelidad.

La línea doctrinaria de la «Buena Prensa» expone una visión condenatoria del vicio, como forma de contrarrestar las manifestaciones impresas de una sociedad más materialista, anticlerical y de desmembración católica<sup>11</sup>, en la que la literatura periodística de masas, de la que el folletín es protagonista, se convierte en el enemigo al que combatir. ¿Y qué mejor arma de combate que la propia prensa, pero en la versión católica que ofrece, por ejemplo, la novela por entregas?

---

10. Eulalia de Borbón llegó a mantener una estrecha relación con el duque de Montpensier, que no sólo era su tío político, sino también su suegro. Sin embargo, no dudó al criticar las intrigas que movían al duque a conspirar contra la madre de la infanta en sus aspiraciones por el trono español. De la rebeldía y hasta del republicanismo de la hija de Isabel II se ha hablado en obras como *Al hilo de la vida: Eulalia de Borbón, la indómita*, de Jordi Siracusa (2011).

11. Además de los estudios ya citados, *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea* (2005), de José Leonardo Ruiz Sánchez, establece también las claves de la que sería una exitosa alianza de poder a partir de la etapa finisecular decimonónica.



Publicada a partir de agosto de 1863 (la primera edición como libro corresponde a 1865) con este formato periodístico en la *Revista Sevillana Científica y Literaria*, *La Farisea* fue, sin duda, buena prueba de ello, al igual que ya lo había sido antes, en 1849 (entre mayo y julio), la publicación original, como novela por entregas con formato folletinesco, en *El Herald* de la obra emblemática literaria de Fernán Caballero, *La Gaviota* (su primera edición como libro no está fechada hasta 1856).

##### 5. LA REVISTA SEVILLANA CIENTÍFICA Y LITERARIA, FIEL ALIADA

COMO medio original de difusión de *La Gaviota*, *El Herald* es el diario conservador más representativo de la década moderada (1844-1854), que nace en junio de 1842 con ediciones para provincias y para Madrid, bajo la dirección del sevillano Luis José Sartorius, después primer conde de San Luis. Estará al servicio de Narváez y contra el partido progresista de Espartero, que en ese momento está ocupando la regencia (1840-1843), tras haber dado fin a la primera guerra carlista<sup>12</sup>.

A pesar de su carácter católico-conservador, acogerá, por su gran aceptación popular, al folletín, como género importado de Francia, dando paso, no obstante, con la publicación por entregas de *La Gaviota* (también una traducción del francés, en el que fue escrita originariamente la obra), a un nuevo giro en el género, que, sin abandonar el sensacionalismo, se tornará emblema de adoctrinamiento moralizante. El formato del folletín será el típico afaldonado, que permite ser recortado para coleccionar y la importancia del género será tal, que

---

12. Sobre el papel desempeñado por *El Herald*, como obra periodística de propaganda política conservadora durante el reinado de Isabel II, resulta ilustrativo el estudio *Donoso Cortés y la fundación de El Herald y El Sol: con una correspondencia inédita entre Donoso Cortés, Ríos Rosas y Sartorius* (1986), de Federico Suárez Verdeguer.

irá en portada, incluyendo obras de Alejandro Dumas o Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Por su parte, la *Revista Sevillana Científica y Literaria*, órgano oficial de la Academia Sevillana de Jurisprudencia y Legislación, constituye una «rarísima»<sup>13</sup> publicación, no sólo por su corta vida (domingos del 1 de enero al 29 de octubre de 1863), sino también por los poquísimos ejemplares que han llegado hasta nuestros días (para esta investigación tan sólo se ha podido localizar uno en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, fechado el 2 de agosto, que incluye el segundo capítulo de *La Farisea*), aunque acogió la obra de autores como Antonia Díaz de Lamarque.

Aquí ya *La Farisea*, como estrategia moralista, se publica no en faldón (lugar de menor importancia aunque sea en portada) y tampoco bajo el epígrafe de «folletín», sino a doble página, ya más como novela (utilizándose este término en el resumen de portada) por entregas. *La Farisea* aparece plagada de consejos o digresiones didácticas: «Abolid, abolid la familia, vosotros que osais [*sic*] apellidaros regeneradores, que con ella desaparecerán las virtudes religiosas, morales y sociales de que son la fuente, y que tan noblemente se oponen á [*sic*] vuestro desenfreno» (Caballero: 1865, 16).

## 6. VIOLENCIA MORALIZANTE, HEREDERA ROMÁNTICA

DE *La Farisea* y de la obra narrativa, en general, de Fernán Caballero, se ha dicho que era romántica, costumbrista, realista o, más exactamente,

---

13. En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada* (1998), Francisco Aguilar Piñal, en sus notas de la página 145, alude a la singularidad de esta publicación sevillana, de vida breve y escasa huella hemerográfica en la actualidad.

prerrealista<sup>14</sup>. Posiblemente tenga un poco de cada, aunque su rasgo dominante sea, ante cualquier canon novelístico, el dogma antiliberal.

Del romanticismo, tomó pues la ideología de la tradición, en lo que influyó su amistad con Washington Irving, pero sobre todo la herencia hispanista de su padre, diplomático alemán, y el conservadurismo a ultranza de su madre, también escritora, de sangre irlandesa pero gran apasionada por lo andaluz.

Fue también realista, valiéndose de detalladas descripciones (*La Farisea* es buena prueba de ello, ocupando, como en el capítulo VII, casi la mitad de su extensión, cuando describe Hinojosa y la casa de la hermana de la protagonista), del uso de refranes y expresiones populares (pinta «lo negro blanco, como la cal de Moron [sic]», en la página 14), así como de la propia habla andaluza («Jesus... Madre! ¡Qué aparta! Hasta el corazon me se menea [sic]», en la página 68) y de los cuadros de costumbres. Movida por su peculiar visión realista, Fernán Caballero, como investigadora del folklore con mirada foránea, plasmó así en su obra pintorescas costumbres, leyendas, romances y canciones populares (en el capítulo VIII de *La Farisea*, los sobrinillos de la protagonista cantan varias).

Como heredera romántica, no pudo lograr huir plenamente del gusto por lo extraordinario, del tremendismo («yacía en una laguna de sangre, desencajado el rostro por una dolorosa agonía», en la página 10) o del extremismo (contraposición entre personajes radicalmente buenos o malos, gusto por una temática de seducciones, violaciones y amores desgraciados), tan típicos del sensacionalismo folletinesco, ni de la violencia discursiva, que se observa ya en el mismo prólogo de Madrazo de la edición en libro de *La Farisea*, en el que,

---

14. Son muchos los estudios que abordan esta cuestión, entre ellos *Las épocas de la literatura española* (2012).

paradójicamente, acusa a la prensa, vehículo original de la obra, «de introducirse clandestinamente en la morada ajena, como el malhechor que se propone robar ó [sic] asesinar» (p. VI).

## 7. EGOÍSMO VERSUS CARIDAD

PASADA la treintena y poco agraciada físicamente, Bibiana es la mayor de los tres hijos de Don Claudio Fajardo, viudo que «pasaba por uno de los propietarios mas [sic] ricos» (p. 13) de la aún española colonia de Puerto Rico y cuyos otros dos hijos son un varón, «inculto» y holgazán, llamado como su padre, y otra hija, Feliciano (obsérvese el simbolismo del nombre), «bastante bonita, sin vicios ni virtudes, criada *á su amor* [sic]» (p. 15), que se convierte, gracias a la «buena dirección [sic] de un marido de talento y buen juicio» (p. 63), el ex capitán Villareza, en una feliz (y tradicional) madre y esposa.

Bibiana es poseedora de un «altivo orgullo» y de «uno de esos egoísmos, que tan comunes se van haciendo, y que enfrian á [sic] la criatura para todo amor que no sea el de sí mismo» (pp. 13-14). Contrahará matrimonio con el brigadier Don Agustín Campos, bondadoso coronel y después general, lo que no es visto con buenos ojos por el teniente Luciano Encina, descubridor desde el primer momento de la doble cara de Bibiana.

Cuando el general Campos deja la Corte para marchar a su rural tierra natal, descubrirá también la verdadera condición de su mujer. Bibiana volverá a Madrid, dejando a su marido enfermo al cuidado de Luciano, que le insta a que regrese junto a su esposo moribundo. La nuevamente gran generala Campos se niega y recibe, con la visita del propio Luciano, la noticia de la muerte y el perdón de su marido. Para la alta sociedad, «la perfecta casada» (pp. 93-94) es ahora viuda ejemplar. Luciano destapará la hipocresía del sepulcro blanqueado de «La Farisea».

## 8. DE VALS EN LA OSCURIDAD A LA SIRENA DEL MISSISSIPPI

BIBIANA «no era bonita: su tez era biliosa y no tenía frescura; sus marcadas facciones tenían algo de fuerte y de varonil poco ameno; en sus ojos negros había algo, no de altivo, sino de seco y descortés que repelia [*sic*]» (pp. 14-15). No era el prototipo de belleza de una *femme fatale*, pero sí fue una mortífera mujer para su marido.

La eterna lucha del mal contra el bien, simbolizados, una vez más, como en tantos estereotipos literarios de la historia, en la mujer y el hombre. Una visión que la Iglesia impone a través de Eva y que Fernán Caballero repite como fiel autora tradicionalista. Sin embargo, como escritora-periodista, su obra, aun dentro del conservadurismo «isabelino» y paradigma de la «Buena Prensa», abrirá camino a la mujer en el periodismo hacia los albores de un nuevo siglo.

El viejo arquetipo de la mujer despiadada que seduce al buen hombre por interés ha sido narrado después con más o menos éxito en otros relatos. Uno de ellos, de 1947, es *Vals en la oscuridad* (*Waltz into darkness*), de Cornell Woolrich, llevado al cine como *La sirena del Mississippi* (*Mississippi mermaid*) en 1969 por François Truffaut. En 2001, en el escenario de la Cuba colonial decimonónica, Angelina Jolie seducía por interés para después abandonar a Antonio Banderas en *Original sin*, el *remake* de *La sirena del Mississippi*, de Michael Cristofer<sup>15</sup>: El *Pecado original* de la mujer que lleva al hombre a la perdición sigue, en el siglo XXI, en pleno apogeo.

---

15. Una muestra de la interrelación historia y cine, a la que, en nuestro caso, habría que añadir literatura y periodismo, es el estudio *El cine, una visión de la Historia* (2008), de Marc Ferro. Para profundizar en el caso concreto de la obra de François Truffaut, *Finally Truffaut* (1985), de Don Allen.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1998): «El cervantismo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras», en José Carlos de Torres y Cecilia García (coord.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (137-147).
- ALBA SALCEDO, Leopoldo de (1869): *La revolución española en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica.
- ALLEN, Don (1985): *Finally Truffaut*, New York, Beaufort Books.
- ALTADILL Y TEIXIDÓ, Antonio (1869): *La monarquía sin monarca: grandezas y miserias de la revolución de setiembre*, Barcelona, Imprenta de Eduardo González.
- ARIAS CASTAÑÓN, Eloy (2010): *La Revolución de 1868 en Sevilla*, Sevilla, Consejo Asesor de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- CABALLERO, Fernán (1865): *La Farisea, Las dos gracias: novelas originales*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.
- , (1991): *La Gaviota*, ed. E. Rubio, Madrid, Espasa Calpe.
- , «Folletín. La Gaviota, (I). Novela original de costumbres españoles», *El Heraldo* (Madrid), 9 de mayo de 1849, p. 1.
- , «La Fariséa: Relacion», *Revista Sevillana Científica y Literaria* (Sevilla), 2 de agosto de 1863, pp. 4-5.
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles (1999): *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*, Cádiz, Universidad, Servicio de Publicaciones e Instituto Andaluz de la Mujer.
- CHAVES REY, Manuel (1995): *Historia y Bibliografía de la Prensa Sevillana*, ed. A. Braojos, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- CHECA GODOY, Antonio (1991): *Historia de la prensa andaluza*, Sevilla, Fundación Blas Infante.



- FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akal.
- FLITTER, Derek (1995): *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1997): «La iniciación de la novela realista: Fernán Caballero», en Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe (656-675).
- HIBBS-LISSORGUES, Solange (1995): *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- LAUER, A. Robert (2009): «“Fernán Caballero” (Cecilia Böhl von Faber). La Gaviota», en [<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-I/FernanCaballeroLaGaviota.html>] (Consultado: 20/09/2015).
- MONTOTO, Santiago (1969): *Fernán Caballero: algo más que una autobiografía*, Sevilla, Gráficas del Sur.
- PAREDES ALONSO, Javier, coord. (1996): *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona, Ariel.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros (2012): *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000): *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- ROMERO DOMÍNGUEZ, Lorena R. (2007): «La profesionalización del periodismo católico decimonónico finisecular a través del caso Sevillano de *El Correo de Andalucía*», *El Argonauta Español*, 4, en [<http://argonauta.revues.org/1264>] (Consultado: 20/09/2015).
- RUIZ ACOSTA, María José (1999): «El despegue de la “Buena Prensa” y *El Correo de Andalucía* en la Sevilla de comienzos del siglo XX», *Ámbitos. Revista Andaluza de Comunicación*, 2, pp. 229-240.
- RUIZ SÁNCHEZ, José Leonardo, ed. (2005): *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- , (2001): *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SIRACUSA, Jordi (2011): *Al hilo de la vida: Eulalia de Borbón, la indómita*, Madrid, Éride.
- SUÁREZ VERDEGUER, Federico (1986): *Donoso Cortés y la fundación de El Heraldo y El Sol: con una correspondencia inédita entre Donoso Cortés, Ríos Rosas y Sartorius*, Pamplona, Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, dir. (2003): *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Sevilla, Alfar.
- VILCHES, Jorge (2007): *Isabel II. Imágenes de una reina*, Madrid, Síntesis.



# PIPÁ Y CHIRIPA: DOS PERSONAJES MARGINADOS ENCERRADOS EN UN MUNDO HOSTIL

MARÍA DEL CARMEN CONTRERAS RUIZ

mc.contreras@outlook.es

*Universidad de Murcia*

«España sí tiene una merecida fama de ser territorio abonado para el gusto por lo bizarro, por los personajes ridículos, disparatados, por la crueldad extrema presentada con naturalidad [...]».

JOSÉ OVEJERO

## I. INTRODUCCIÓN

PIPÁ y Chiripa forman parte de una amplia galería de personajes que se encuentran dentro de la cuentística de Clarín. Estos son los protagonistas de dos de sus cuentos, titulados «Pipá»<sup>1</sup> y «La conversión de Chiripa», los cuales fueron publicados en la prensa y posteriormente recogidos en dos volúmenes diferentes por el propio autor. De un lado, el primero fue escrito en 1879 y se publicó ese mismo año en el periódico *La Unión*; finalmente, el autor lo incluyó dentro de un volumen junto a otros cuentos que valoraba mucho, tales como «Mi entierro» o «Las dos cajas», entre otros. De otro lado, «La conversión de Chiripa» fue publicado en 1894 en *Los Lunes de El Imparcial* y se publicó en 1896 en la obra *Cuentos morales*, donde recogió otros cuentos de gran calidad —«El dúo de la tos», «La imperfecta casada», etc. —.

---

1. Muchos críticos consideran este texto como una novela corta. En este trabajo, no entraremos a tratar dicha problemática.

A pesar de que Leopoldo Alas insertó estos cuentos en dos obras diferentes, son muchos los aspectos comunes que los vinculan, puesto que, como ya advertía Gramberg, «el principio moral existe en su obra entera» (1958: 58). A continuación, plasmaremos las interesantes similitudes que presentan los personajes principales de estos textos, al igual que ocurre con el ambiente en el que se mueven. Asimismo, señalaremos las semejanzas que se observan en la actitud que presenta el narrador al relatar estas historias.

Eberenz destaca la predilección de Leopoldo Alas por describir los rasgos psicológicos de los personajes y por exponer su conducta, dejando de lado el aspecto externo de los mismos (1989: 197-198). Leopoldo Alas, en su prólogo a sus cuentos morales, afirma que «no es lo principal en la mayor parte de estas invenciones [...] la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad» (2012: 109). En otras palabras, el autor trata diferentes temas sociales, pero pone de relieve la conciencia íntima de sus personajes.

En este sentido, y sin querer ahondar mucho en las características de sus cuentos para no desviarnos del objeto principal del estudio, señalamos la singularidad de Clarín respecto a otros escritores de cuentos naturalistas, tales como los de Emilia Pardo Bazán, los cuales se centran en exponer los aspectos sociales sin prestar tanta atención a la faceta psicológica de sus personajes. Estos elementos demuestran la modernidad del autor y época y lo eleva al lugar que se merece en la literatura española (Eberenz, 1989: 106).

En definitiva, señalamos que el autor se aleja del relato esencialmente documental, dedicado a mostrar la realidad más directa y visible (Eberenz, 1989: 260). Gracias a este aspecto, Clarín plasma perfectamente el dolor de sus personajes y su miseria, aproximándose al mundo interior de los mismos y creando universos tan interesantes como los que presenta en estos dos cuentos.

## 2. TRATAMIENTO DEL DOLOR EN LA FORMA DE LOS CUENTOS CLARINIANOS

ENCONTRAMOS en la mayoría de los cuentos de Clarín una visión pesimista, así como también un tratamiento realista de la sociedad decimonónica que lo acerca a los escritores naturalistas (Eberenz, 1989: 20-21). Asimismo, predomina la intención moralizante del autor, que plantea problemas éticos y morales, lo que nos lleva a recordar la importancia de los rasgos psicológicos de los personajes (Eberenz, 1989: 174).

En el caso de los cuentos que analizamos en este trabajo, nos planteamos la siguiente cuestión: ¿realmente nos encontramos ante las características representativas de la tradición de la picaresca española en la que, como advierte Ovejero, «el protagonista inicia la novela en un proceso de aprendizaje sobre el mundo y sobre sí mismo y [...] lo que aprende es que el mundo es brutal e implacable y que tienes que volverte tú también así para sobrevivir a él» (2012: 14-15)?

Si estudiamos con detenimiento el texto de «Pipá», nos acercamos a la vida de un pillo que no comete barbaries, sino travesuras, puesto que es un niño y le gusta divertirse; es decir, no se trata de un niño malvado que comete actos para dañar a sus conciudadanos, sino que simplemente los incordia para distraerse: «Con lo que no podía conformarse era con pasar todo el domingo de Carnaval sin dar una broma, [...] ¿Por qué no acudían a rendirle el homenaje debido a sus travesuras? ¿No tenía él derecho de embromar, desde el zapatero al rey, a todos los transeúntes?» (Clarín, 2013: 236). En el caso de «La conversión de Chiripa», se trata de un hombre vago y desgraciado, pero que no causa ningún tipo de problema, no molesta a nadie: «Era muy distraído y bastante borracho; dormía mucho y, como tenía el estómago estropeado, le dejaba vivir de ilusiones, de flatos y malos sabores, comida ruin y fría y mucho líquido tinto [...]. Con el orgullo de esta

parsimonia en los gastos, se creía con derecho a no echar mano a un baúl sino de Pascuas a Ramos y cuando una peseta era absolutamente necesaria » (Clarín, 2013: 835).

Por ello, señalamos que se trata de dos personajes que presentan elementos propios de la picaresca –como es el caso de los robos, la vaguería y el alcoholismo, así como también el incumplimiento de las normas sociales y morales–, pero que no llegan a cometer actos atroces justificados por las acciones sociales (García Pavón, 1952: 264).

En este sentido, destacamos la simpatía que manifiesta el autor hacia estos personajes, así como también la comprensión y la compasión hacia ellos, pues no tienen la culpa de haber nacido en ese submundo. Es cierto que encontramos en ambos cuentos cierto componente satírico, pero en todo momento existe consideración hacia ellos. Lissorgues apunta que existe en estos cuentos la ternura justa para no caer en la sensiblería ni en lo ridículo, lo cual lo consigue con la dosificación de la ironía y del humor (1989: 35-36). De la misma manera, Ricardo Gullón considera que Clarín se «deja conmover por las pobres gentes, los hombrecillos ridículos, las familias desfavorecidas del “quiero y no puedo”»<sup>2</sup>. Asimismo, expone que «en *Alas* la ironía compensa la ternura [...] y sin destruirla, antes fortaleciéndola en el debate y por el debate mantenido con ella, la remansa dentro de fronteras que no puede traspasar sin transformarse en sensiblería» (ápu*d* Lissorgues, 1989: 36)<sup>3</sup>. En el caso de *Pipá*, observamos varias muestras de ternura por parte del autor: «Con sus harapos auestas, con sus vicios preco-

---

2. Se destaca la proximidad del autor en estos cuentos, que difiere mucho de su obra novelística.

3. Baquero Goyanes expone que el tema de los golfillos fue escogido por muchos escritores decimonónicos, pero la mayoría de las veces recibía un tratamiento efectista. Sin embargo, Clarín, en estos cuentos, evade lo sensiblero y utiliza un lenguaje sencillo y expresivo (1949: 11).

ces sobre el alma, y con su natural ingenio por toda gracia, amén de un poco de bondad innata que tenía muy adentro, fue Pipá un gran problema que nadie resolvió, porque pasó de esta vida sin que filósofo alguno de mayor cuantía posara sobre él los ojos» (Clarín, 2013: 235). Encontramos otro ejemplo en el cuento de «La conversión de Chiripa»: «Sí, parecía Chiripa un mísero arbolillo o arbusto, de cuyas cañas mustias y secas pendían míseros harapos puestos a... mojarse, o para convertir la planta muerta en espantapájaros. Un espantapájaros que andaba y corría, huyendo de la intemperie» (Clarín, 2013: 834).

### 3. PIPÁ Y CHIRIPA: DOS PERSONAJES ABOCADOS A UN DESTINO INCIERTO. VIOLENCIA EN LA TEMÁTICA

Pipá y Chiripa son dos personajes que se insertan dentro del vasto grupo denominado por García Pavón «pobres gentes». Con esta denominación de ecos dostoievskianos, el autor engloba a personajes degradados por gran parte de la sociedad y expulsados de la misma; en ellos recae la burla y el desprecio de la colectividad, que ocasiona la desgracia de ambos personajes. Aun así, en algunas ocasiones despiertan la compasión y la simpatía de algunas figuras, lo cual les ayuda en su miserable vida. (Baquero Goyanes, 1992: 266). Tal y como señala Miguel Ángel Lozano, en gran parte de los cuentos de Clarín, se puede percibir la «omnipresencia del dolor», puesto que el autor refleja la amargura y la desolación de personajes que sufren constantemente (1988: 17).

Pipá es un «personaje de la comedia humana» (Clarín, 2013: 235), un pilluelo de doce años de edad que se mueve en un mundo complejo, el de la pobreza; el narrador acompaña al protagonista a lo largo de un intenso día en el que le suceden numerosos incidentes que lo llevan, finalmente, a la muerte. Podemos considerar a Chiripa, el cual aparece en

la célebre novela clariniana *La Regemta*, como otro personaje de la gran comedia humana, un camarada de Pipá en su juventud y cuya historia se sitúa a la edad de cuarenta años. Ambos personajes reflejan la imposibilidad de progresar en el submundo de finales del siglo XIX, puesto que se presentan las vivencias de un pilluelo joven, así como también las de un pillo maduro. En consecuencia, se refleja el fracaso de los protagonistas, que no consiguen salir del oscuro mundo en el que nacieron:

La historia trágica de Pipá ya sabía Chiripa que había salido en papeles, pero la suya no saldría, porque él había sobrevivido a su gloria. Sus gracias de pillete infantil ya nadie las recordaba; su fama, que era casi disculpa de sus picardías, había muerto, se había desvanecido [...]. «¡Bah! el mundo era malo; y si te vi, no me acuerdo». [...] (Clarín, 2013: 835)

Aunque es cierto que finalmente no consiguen prosperar ni tener una vida mejor, nos encontramos con dos personajes que ansían superar los límites fijados por su circunstancia social —«la burla, el desprecio, la indiferencia universal, especie de ambiente en que Pipá se movía, parecíanle leyes del mundo, naturales obstáculos de la ambición legítima del poder vivir» (Clarín, 2013: 242)—; además, ambos poseen la oportunidad de apartarse de ese submundo, lo cual aleja al autor del pesimismo sistemático propio del Naturalismo francés y evidencia las características que singularizan este movimiento en España.

En el caso de Pipá, la ocasión de cambiar su fatal destino se le presenta fortuitamente al conocer a la marquesa Julia y a su hija Irene; gracias a ellas, el pilluelo tiene la oportunidad de conocer un mundo totalmente diferente al que pertenece: «Pipá sintió en el corazón una ternura impropia de un resucitado: se acordó de los brazos de su madre, cuando allá en la *infancia* le acariciaba y le hablaba de los

dulces del cielo» (Clarín, 2013: 250). El protagonista, dichoso por ser el centro de atención de la marquesa y de su hija, recuperó por unas horas la niñez que le fue robada y se sintió como un niño de verdad, afortunado por poseer el cariño y el afecto de estas dos personas. Señalamos en este punto la crueldad de que un niño pierda su inocencia antes de llegar a la edad adulta. Sin embargo, esta felicidad le duró muy poco, puesto que al final decidió volver con su gente y con ello se condenó: «Pipá interrumpió el soñar, hizo un mohín, se puso en pie y dijo con voz ronca, truhanesca [...]: —Yo no quiero ser rey, voy a ser *de la tralla* [...]» (Clarín, 2013: 257).

En cuanto al protagonista del segundo cuento, encontramos un final diferente, esperanzador; el pillo, tras una vida de sufrimiento y dolor, conoce a un clérigo que le ayuda y le escucha, lo cual alienta al protagonista y lo anima a continuar en el arduo camino de la vida: «En fin, [...], se convino en que Chiripa seguiría las lecciones del nuevo amigo, en aquel templo que había estado abierto para él cuando se le cerraban todas las puertas; allí donde se había librado de los latigazos del aire y del agua» (Clarín, 2013: 839).

Al comparar, pues, el final alentador de «La conversión de Chiripa» con el trágico final de «Pipá», observamos las múltiples posibilidades que posee una persona con una vida miserable: puede intentar cambiarlo o, por el contrario, puede continuar con la vida que lleva sin conseguir avanzar; reafirmamos que no existe, por tanto, ese pesimismo francés que señalábamos anteriormente.

A pesar de que en ambos cuentos encontramos figuras que se compadecen de los protagonistas —el clérigo en «La conversión de Chiripa» y la marquesa e Irene en «Pipá»—, destaca la mayoría de la sociedad que los trata de manera violenta y dura. Ambos son hostigados por los miembros de la sociedad, tanto por sus iguales como por las clases superiores: «Todos sus conciudadanos maltrataban a Pipá siempre que



podían, cada cual a su modo, según su carácter y sus facultades, pero todos indefectiblemente, como obedeciendo a una ley, como inspirados por el gran poder enemigo, incógnito, [...], y tan real como el dolor de tantas maneras le hacía sentir un día y otro día [...]» (Clarín, 2013: 242).

En este sentido, conviene destacar el contraste que existe en los espacios de ambos cuentos, el cual señala la injusticia y los desajustes que hallamos entre ellos. En el caso de «Pipá», se produce una clara oposición entre el espacio del palacio y la taberna, que representa la diferencia de clases; no hay más que observar las diferencias entre Julia y la Retreta, Irene y Pistañina, la atmósfera cálida del palacio –aire tibio y perfumado– y el oscuro ambiente de la taberna que vaticina el final trágico. Además, estos espacios acentúan la oposición entre imaginación y realidad; al huir Pipá del palacio, se desvanece esa esfera de fantasía y se vuelve a la cruda realidad, característica de la estética realista (Ramos-Gascón, 1983: 75-76). Por otro lado, en el cuento de «La conversión de Chiripa», percibimos esa gran antítesis entre la iglesia y los demás espacios:

[...] todo estaba cerrado. A lo menos cerrado para él. Pasó junto a un café: no osó entrar. Aquello era público, pero a Chiripa le echarían los mozos en cuanto advirtiesen que iba tan sucio, tan harapiento que daba lástima [...]. Pasó junto al Gobierno de provincia [...]. Aquí me admitirían si estuviera borracho, pero en mi sano juicio y sin alguna fechoría, de ningún modo [...]. Pasó junto a la Universidad [...]. No se le ocurrió entrar allí. [...] También lo echarían los porteros [...]. Pasó junto a la biblioteca. También era pública, pero no para los pobres de solemnidad, como él lo parecía [...]. Pasó por el banco, por el cuartel, por el teatro, por el hospital... todo lo mismo, para él cerrado. [...] En las tabernas, algo por el estilo. [...] Llegó junto a una iglesia. Estaba abierta. Entró, anduvo hasta el altar mayor sin que nadie le



diera nada [...]. Comparada con la calle, la iglesia estaba templada. Chiripa empezó a sentirse menos mal. [...] Le iba gustando aquello [...].» (Clarín, 2013: 837-838)

Este recorrido que realiza Chiripa por diversos lugares en busca de cobijo sirve al autor para señalar las partes de la sociedad que marginan y maltratan injustamente al protagonista del cuento. Ocurre algo parecido en el cuento de «Pipá», en el cual, tal como señala Eberenz, a través de los diferentes lugares que visita Pipá para realizar sus travesuras, se percibe una crítica de las diferentes clases sociales –intelectuales, clérigos, entre otros– (1989: 164-165). Exponemos un ejemplo: «Era Celdonio [...] el protegido de las beatas y el soplón de los policías; la Iglesia y el Estado tenían en Celdonio un servidor fiel por interés, por cálculo, pero mañoso y servil» (Clarín, 2013: 241).

En conclusión, el mundo en el que se insertan estos dos personajes se caracteriza por la maldad y la crueldad que corrompe la sociedad, presidida por un «dios todopoderoso que había llenado la ciudad de dolores, de castigos, de persecuciones; el mundo era de la fuerza, y la fuerza era mala enemiga [...]» (Clarín, 2013: 242). Ese «dios todopoderoso» se manifestaba en todos los males de la sociedad y no solo se personificaba en sus conciudadanos, en su padre o en el sacristán, sino que se exteriorizaba también en «el terrible frío de las noches sin cama, el hambre de tantos días, la lluvia y la nieve; [...] la sórdida miseria que se le pegaba al cuerpo, los parásitos de sus andrajos, las ratas del desván que era su casa [...] y por último, la burla, el desprecio, la indiferencia universal [...]» (Clarín, 2013: 242). Este hecho no solo se constata por las palabras de Pipá, sino también por las palabras de Chiripa: «¡Bah! El mundo era malo; y si te vi, no me acuerdo [...]. Que estaba solo en la tierra, bien lo sabía

él. A veces se le antojaba que un periódico, o un libro viejo y sobado que oía deletrear a un obrero, hubiera sido para él un buen amigo; pero no sabía leer.» (Clarín, 2013: 835).

### 3.1. *Escenas crueles en los cuentos clarinianos*

EN este apartado, queremos analizar únicamente dos escenas de los cuentos. Se trata de momentos totalmente diferentes, en los que se expone un tipo diferente de crueldad. En primer lugar, estudiaremos una parte del cuento «La conversión de Chiripa», donde asistimos a la reflexión del protagonista acerca de las imposiciones sociales, que deja constancia de la injusticia y la diferencia de clases. Asistimos a la impotencia de un pobre hombre que se ve arrastrado por la injusticia, así como también por el desprecio y la miseria de por vida. En esta parte del cuento, conocemos su opinión y su indignación ante este hecho. En segundo lugar, estudiamos la violencia de manera explícita y, para ello, nos centraremos en el final del cuento de «Pipá», el cual es un ejemplo más notorio de la crueldad y dolor que representa la barbarie y la fiereza del modo de vida de los pícaros.

En cuanto a la escena de «La conversión de Chiripa», el protagonista reflexiona acerca de la falta de consideración y de respeto de las personas de clase alta por los demás individuos, los cuales tienen que soportar sus desplantes y menosprecios. El pillo se plantea el motivo por el que las diferencias entre las personas dependan del dinero:

¿Por qué no se establecía la igualdad y la fraternidad en todo lo demás, en lo que podía hacerse sin gastos, como era el llamarse ricos y pobres de tú, y convidarse a una copa, y enseñar cada cual lo que supiera a los pobres, y saludarlos con el sombrero y dejarles sentarse

junto al fuego, y pisar alfombras, y ser diputados y obispos, y en fin, darse la gran vida sin ofender [...]» (Clarín, 2013: 836)<sup>4</sup>

Este aspecto atormentaba al protagonista, que se daba cuenta de lo abusivo de este comportamiento y de la injusticia entre iguales, lo cual le resultaba cruel y mezquino. Encontrarse en esa situación socioeconómica suponía chocarse con una barrera que era imposible de traspasar, lo cual le obligaba a soportar una vida de resignación.

Por otro lado, mucho más cruenta resulta la terrible y violenta muerte de Pipá, el cual, al llegar a la taberna, se introduce en un ambiente de embriaguez y de fiesta que lo condena. Desde el comienzo del cuento –«como dos minutos permaneció el pillete sin mover pie ni mano, tendido en cruz sobre la nieve como si estuviera muerto» (Clarín, 2013: 236) – hasta el final –«Pipá [...] cayó muerto de cansancio. Quedó rígido como un cadáver y ante las pruebas de defunción a que le sujetaron los delanteros sus amigos, el pillastre demostró un gran talento en el arte de hacerse el muerto»–, son muchos los momentos en los que se presagia la terrible muerte del protagonista. Queda claro que el punto crítico en la vida de este personaje se sitúa en la huida del palacio, renunciando a una vida mejor y condenándose al infierno: «Y entonces sí que hubiera podido pasar a los ojos del miedo, por un difunto escapado del cementerio que volvía en noche de Carnaval a buscar los pecados que le tenían en el infierno» (Clarín, 2013: 258).

En el desconcierto propio de la festividad y del exceso, los pilluelos no se percatan de la peligrosa situación en la que se halla Pipá, lo cual provoca la gran tragedia. El personaje muere abrasado entre la mul-

---

4. Este monólogo interior evidencia la importancia de la conciencia íntima de los personajes que aludíamos anteriormente.

titud de sus compañeros, que olvidan que se encuentra en un tonel representando el Entierro de la Sardina:

Anticipando los sucesos, quisieron celebrar el entierro de la sardina, enterrando a Pipá. Este prometió asistir impasible a sus exequias. Nadie se acordó allí de los antecedentes que tenía en la historia esta fúnebre excentricidad, y lo original del caso los embriagó de suerte –si algo podía ya embriagarlos– que antes hubieran muerto todos como un solo borracho, que renunciar a tan divertido fin de fiesta. (Clarín, 2013: 259)

El mundo real se funde con el mundo carnavalesco, situándonos en un espectáculo terrorífico: lo que se supone que debe ser una representación irreal, donde se quema una figura simbólica –normalmente una sardina– que luego se entierra, se convierte en una situación real, en la cual se produce el abrasamiento del pillo que culmina en una muerte terrible y dolorosa y que provoca, finalmente, un entierro real.

La crueldad de la muerte de Pipá se acentúa en la parte final del cuento, puesto que aparece en el entierro del pillo la figura de Celdonio<sup>5</sup>, su gran enemigo, y «la horrible bruja», los cuales contemplan el cuerpo calcinado de Pipá con gran alegría, considerándolo como una venganza personal. Del mismo modo, la nula solemnidad del entierro y la crudeza y la austeridad de la ceremonia favorecen lo grotesco y lo funesto del relato, propia de los personajes humildes, los cuales serán olvidados y relegados de la historia: «Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo» (Clarín, 2013: 262), apunta el narrador. Tampoco

---

5. Celdonio es otro de los personajes que aparece en *La Regenta* y presenta similares funciones. Como bien aprecia García Pavón, se trata de una excepción en el mundo picaresco de la obra de Clarín, puesto que es un personaje que no recibe la simpatía característica del autor hacia estos personajes (1952: 265).

podemos pasar por alto la acción última de Celdonio, el cual escupe dentro de la tumba, rebajando mucho más el valor del protagonista e incidiendo en su superioridad<sup>6</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

A través de «Pipá» y «La conversión de Chiripa», entramos en un mundo muy alejado de las clases media y alta de las novelas de Leopoldo Alas, donde el autor intenta mostrar el submundo que podíamos encontrar en la España del siglo XIX. Desde diferentes perspectivas, el autor se adentra en la mísera historia de dos pillos y plasma la oscuridad de sus destinos, los cuales son controlados por un «diablo todopoderoso» que les persigue durante toda su existencia. Para ello, el autor se acerca a la vida de estos personajes y se adentra en sus pensamientos, para enseñarnos la complejidad de sus ideas y la imposibilidad de prosperar y mejorar en su vida.

Por otra parte, en estos relatos, descubrimos algunas escenas que están llenas de gran intensidad y violencia, propias de la tradición literaria hispánica. Las reflexiones de Chiripa acerca de la injusticia de la diferencia de clases nos ayuda a comprender mucho mejor los sentimientos y emociones de estos pillos. En cuanto al terrible final de la muerte de Pipá, el autor nos muestra a través de una escena grotesca la crudeza y la miseria de estos personajes, cuyas vidas están trabadas por el submundo en el que se encuentran y por el tipo de vida que llevan.

En definitiva, a pesar de la tierna y compasiva visión de Leopoldo Alas hacia las «pobres gentes», nos aproximamos a las vivencias de

---

6. Encontramos en este final del cuento un paralelismo con el final de *La Regenta*, pues en la escena final de la novela aparece Celedonio besando a Ana Ozores.

unos personajes que son maltratados y castigados por gran parte de la sociedad por el mero hecho de pertenecer a una clase social inferior. La crueldad de estos personajes y el continuo dolor de los protagonistas nos muestra las míseras vidas que están destinados a vivir, llegando en algunos casos a tener un final devastador.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Bibliografía primaria*

- ALAS, Leopoldo (2012): *Cuentos morales*, ed. M.F. Botrel, Madrid, Cátedra.
- , (2013): *Cuentos completos*, ed. F. Caudet, Madrid, Cátedra.

### *Bibliografía secundaria*

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1992): *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- , (1949): «“Clarín”, creador del cuento español». *Cuadernos de literatura*, pp. 145-170.
- EBERENZ, Rolf (1989): *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1952): «Gentes humildes en la obra narrativa de “Clarín”», en *Leopoldo Alas «Clarín»* (1978), ed. José María Martínez Cachero, Madrid, Taurus ediciones, pp. 263-271.
- GRAMBERG, Eduardo (1958): *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas «Clarín»*, Oviedo, IDEA.

LISSORGUES, Yvan. (1989): *Las narraciones breves de Leopoldo Alas*, Barcelona, Anthropos.

LOZANO, Miguel Ángel (1988): *La literatura como intensidad*, Alicante, Caja de ahorros provincial de Alicante.

RAMOS-GASCÓN, Antonio (1983): Prólogo a *Pipá* de Leopoldo Alas, Madrid, Cátedra.

OVEJERO, José (2012): *La ética de la crueldad*, Barcelona, Anagrama.





# ¿PROSTITUTAS O HEROÍNAS? LA PROSTITUCIÓN FEMENINA EN LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

CARLOS SÁNCHEZ DÍAZ-ALDAGALÁN

csandial@hotmail.com

*Universidad de La Rioja*

## I. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos, los escritores españoles siguieron un mismo patrón para describir a las prostitutas, a quienes presentaron como ambiciosas, incapaces de mostrar sus sentimientos y expertas en lograr sus fines, para lo que ofrecían su cuerpo a cambio de dinero o del beneficio que anhelasen, pues conocían su sensualidad y su atractivo. Ese es el estereotipo que se desarrolló a lo largo de los siglos, pudiendo considerar como su germen la conocida obra *La Celestina*, en la que las meretrices aparecen como manipuladoras y codiciosas, sufriendo por ello un final trágico: Celestina pierde la vida por culpa de su avaricia y sus aprendices pierden a sus amantes. Esa pérdida provoca que esas jóvenes se dejen llevar por su sed de venganza, con lo que presentan otra cualidad de ese arquetipo: la visceralidad.

La obra de Rojas provoca el surgimiento de la novela celestinesca, en la que los prostíbulos y sus figuras femeninas cobran especial protagonismo. Las protagonistas de este tipo de obra son creadas a imagen y semejanza de la alcahueta salmantina y sus acólitas. Un ejemplo de este perfil femenino lo encontramos en *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* en la que Rufina entrega su cuerpo a cambio de costosos regalos como vestidos y joyas, pues consigue lo que desea manipulando a sus amantes. En el caso de *La hija de Celestina* aparece

una vertiente nueva: la meretriz casada. Elena, la protagonista, recibe visitas masculinas con el consentimiento de su marido, ya que el dinero que pagan los clientes de la joven es el principal sustento económico del matrimonio. Sin duda alguna, la clara representante de esta vertiente narrativa es *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, en que se plantea por primera vez una prostituta refinada que solo se relaciona con hombres ricos: la cortesana, encarnada por Aldonza, la protagonista. Como en otros casos, uno de sus principales rasgos es su materialismo, pues su objetivo vital es tener una buena posición social. Finalmente, Aldonza ve cumplido su deseo, convirtiéndose en la cortesana más reputada de Roma y amasando una cuantiosa fortuna.

Una vez finalizado el Barroco, las prostitutas desaparecen de la literatura española, pues en el Neoclasicismo los autores toman como foco de sus obras a las clases altas y no a los sectores más marginales de la sociedad. Habrá que esperar al siglo XIX para volver a encontrar a una prostituta protagonizando una obra literaria.

El que los autores decimonónicos tomen la figura de la prostituta como protagonista se debe a la influencia que tiene la literatura francesa del momento en los escritores españoles, destacando la figura de Émile Zola, impulsor del Naturalismo y que también retrató la prostitución en su producción literaria, concretamente en su novela *Nana*, en la que aparece la imagen tradicional de la prostituta: Anne es una joven corista que recurre a sus encantos para ganarse a los hombres, a los que utiliza para mantener su elevado tren de vida, siendo incapaz de abandonar sus lujos por amor.

En la línea de la obra de Zola encontramos la novela *La prostituta* de Eduardo López Bago, que inicia el naturalismo radical. En esta narración no nos encontramos ante el arquetipo usual (mujer sensual, ambiciosa, manipuladora...), sino que se realiza un retrato descarnado de la prostitución en el siglo XIX en el que se muestra a las prostitutas

como mujeres desgraciadas que viven rodeadas de miserias y peligros como las enfermedades de transmisión sexual.

En cuanto a Galdós, el epicentro de este artículo, recurre a dos planteamientos distintos: por un lado, la imagen tradicional de la prostituta, que utiliza para presentar a las meretrices de clase baja y, por otro lado, Galdós nos presenta a personajes que se dedican al mismo oficio con variados matices, desde la prostituta que reniega de su pasado y se dedica a ayudar a los más necesitados, pasando por la cortesana que abandona su acomodada vida por el amor de un hombre, hasta llegar a la mujer que reconoce su profesión sin reparos.

A lo largo de las siguientes páginas iremos descubriendo a estas mujeres galdosianas, que aparecen como ejercientes del oficio más antiguo del mundo, pero que en realidad son mujeres que se enfrentan a las dificultades y al rechazo de la sociedad en que viven.

## 2. LAS MOZAS DE PARTIDO, EL PROTOTIPO TRADICIONAL

EL episodio nacional titulado *O'Donnell* se inicia con una escena en la que intervienen mujeres que se dedican a hacer la calle, a las que el autor otorga el nombre que da título a este apartado y que responden a la caracterización tradicional.

Durante su breve intervención, son numerosos los apelativos utilizados para referirse a ellas: «muchachas de mal vivir», «cortesanas del pueblo», siendo evidente la referencia sutil a su profesión. A diferencia de otros personajes de su misma condición, estas mujeres son mencionadas mediante motes, enfatizando así su origen en la clase baja.

En su descripción física, se destaca la decrepitud y la artificiosidad de su aspecto, con descripciones tales como «peinadas con extremo artificio» o «reluciente de pintura en el rostro» (*O'Donnell*, Pérez

Galdós, 2008: 9)<sup>1</sup>. Esta apariencia de que les dota el autor remarca el patetismo de unos personajes que buscan mantener las apariencias, de ahí el uso de maquillajes para disimular la vejez o los peinados para atraer la atención.

En cuanto a su forma de hablar, se caracterizan por la incorrección, tanto en cuestiones de pronunciación con muestras como «me fustro», «Susulcorda», «gomitó» (pp. 14-15) como a la hora de conjugar verbos, por ejemplo, recurriendo al presente de subjuntivo en lugar de utilizar el pretérito perfecto, y también por la presencia de léxico del hampa, por ejemplo, «los guindillas», término utilizado para referirse a los policías (p.14). A través de su manera de hablar, se muestra su analfabetismo. A pesar de que no hayan tenido una formación académica, sí que se han visto curtidas por la vida, idea que se extrae de intervenciones como la siguiente: «(...) yo, aunque no soy vieja ni lo quiera Dios, he visto mucho mundo y pillería y mucha» (p. 16).

También ahonda el autor en su descripción mediante la opinión que otros personajes tienen de ellas, como el que les dice «(...) Sois lo que sois, pero no malas de mal corazón...» (p. 18), con lo que se subraya que son rechazadas por la sociedad a causa de su profesión.

En definitiva, se trata de unas pobres desgraciadas a las que la vida ha forzado a vender su cuerpo, motivo por el que son menospreciadas.

### 3. TERESA VILLAESCUSA, LA CORTESANA LIBRE

TERESA Villaescusa es un personaje femenino que se aleja del arquetipo usual y del que se analizarán los siguientes aspectos: su origen social y

---

1. Las citas de *O'Donnell* que aparecen en este escrito se han tomado de la misma edición que aparece mencionada en las referencias bibliográficas.

familiar, su formación, su pasado, su profesión y su personalidad. La mayor profundidad en su análisis se debe a su presencia en tres novelas de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, por lo que cuenta con más matices que el resto de personajes presentados en este estudio.

A diferencia de otros personajes femeninos analizados en este escrito, Teresa Villaescusa no pertenece a la clase baja, sino que forma parte de la burguesía, pues su madre es miembro de una reputada familia, los Pez, y su padre es un militar, con lo que no se da la situación usual en que una mujer se prostituye como consecuencia de las penurias económicas familiares.

Uno de los rasgos que caracterizan a las prostitutas en la literatura es la falta de formación, mientras que esta joven burguesa ha sido, como se indica en *O'Donnell*: «educada en completa libertad de lecturas» (p. 34), por lo que ha leído multitud de libros, incluso aquellos que en la época parecían inadecuados para una joven de su estatus social, como textos relacionados con la ascética y la mística, de donde surgen unas fervientes creencias religiosas y un rechazo inicial de la vida social. Esa candidez se refleja en el apelativo que recibe, Teresita.

Sin embargo, sus padres la introducen en los círculos sociales para encontrarle un buen marido. Dejando de lado un inicial hastío que le provocan las relaciones sentimentales, mantiene numerosos noviazgos, aunque ninguno se formaliza, por lo que su manera de atraer a los hombres es considerada inadecuada para una joven de su posición social. En esa actitud de la joven influye su madre, a la que Galdós describe como una madre poco interesada en educar a su hija.

La «casquivana señorita», como la denomina el autor, se transforma en cortesana debido a la trágica muerte de su padre. El suicidio del coronel Villaescusa provoca la ruina económica de su viuda y su hija, lo que unido a la mala reputación de la huérfana hace que la

única manera de salir adelante sea convertirse en una mantenida. Quien tiene un papel relevante en esa situación es su progenitora, pues se dedica a comerciar con los encantos de su hija, quien dice que «me vendía, me arrendaba, me contrataba según su interés y mirando solo a lo que daban por mí...» (*La de los tristes destinos*, Pérez Galdós, 2010: 141)<sup>2</sup>.

Su profesión es un campo que se remarca con apelativos como «la cortesana» y «la coima». También se enfatiza esa cuestión cuando se menciona a los amantes del personaje, pues Pérez Galdós les atribuye el apodo «los contratistas del amor». Al denominarlos de esta manera, nos está indicando el tipo de relación que ella establece con los hombres: es un acuerdo mercantil, en el que ella ofrece su cuerpo y su compañía a cambio del dinero y los lujos que ellos le facilitan.

Una de las técnicas preferidas por Galdós para la caracterización de los personajes es la contraposición. En este caso, se produce una oposición entre Teresa Villaescusa y Valeria Socobio. Mientras que la primera desarrolla su profesión sin esconderse, su amiga se ha comportado de una manera sibilina para conseguir una vida plena, pues ha enviado a su esposo a Filipinas para poder satisfacer sus caprichos y su deseo sexual, haciendo lo que desea sin perder su reputación de «señora casada de buena conducta», tal y como la presenta el narrador en *O'Donnell* (p. 46). Esa doble cara se ve reflejada en su moral, ya que da una gran importancia a las apariencias, frente a las ansias de libertad que mueven a Villaescusa.

También se remarca la antítesis entre la mujer honrada y la mujer pública, que queda reflejada en las palabras de uno de los amantes de Teresa, tomadas de la novela *O'Donnell*:

---

2. Las citas de *La de los tristes destinos* han sido extraídas siempre de la edición que se recoge en las referencias bibliográficas.

Tu libertad está limitada al interior de tu casa; fuera de ella has de andar con mucha cautela y disimulo para que de la libertad no te resulte el escándalo. (...) y la otra sociedad, la de las que viven como tú, es muy reducida y no se muestra en público con alardes de riqueza. (...) dentro de tu casa, eres reina; fuera, esclava, sobre quien tiene puesto el pie la opinión (pp. 95-96).

De esta manera, podemos ver la diferencia entre una y otra: la de buena posición domina los actos sociales y se puede permitir los excesos y los lujos, mientras que en la cortesana la ostentación en público y su comportamiento en eventos sociales se ven sometidos a la reprobación de la clase elitista. El ambiente que maneja este tipo de mujer es la vida privada en la que no se ve coaccionada. En estas oposiciones participan los hombres que aparecen en este ciclo novelístico, quienes disfrutan de la compañía de «las mujeres de vida irregular», apelativo que se utiliza en *O'Donnell* (p. 95), en privado, para luego disfrutar de la respetabilidad que les dan sus matrimonios. Es el caso de Guillermo de Aransis, quien vive una apasionada aventura con Teresa, para luego sentar la cabeza por medio de un conveniente matrimonio y un puesto en el cuerpo diplomático.

La personalidad de la que dota Galdós a este personaje se caracteriza por, como dice Geoffrey Ribbans, su espontaneidad, siendo capaz de decir de sí misma en *O'Donnell* que «yo no soy señora..., soy una mujer y nada más que una mujer...» (p. 191). También es destacable la falta del egoísmo que suele caracterizar a las prostitutas en la literatura, pues Teresa aparece como una mujer ante todo generosa, que no solo ayuda a los desamparados de los barrios bajos de la capital sino también a sus parientes, incluso los que la han criticado continuamente. Otro aspecto que llama la atención es que este novelista la presenta como «la equivocada que rectifica» en la última obra en que aparece, *La de los tristes destinos* (p. 113), con lo que enfatiza su capacidad de enmendar sus errores.



Un sentimiento en el que destaca su evolución es el amor, habiendo una notable diferencia entre su manera de entenderlo en su juventud en contraposición a cómo lo vive en su madurez. Frente a la indiferencia que le provocan en un principio las relaciones sentimentales, cuando conoce a un militar en decadencia, Juan Santiuste, se enamora perdidamente, lo que le provoca un dilema, pues no sabe si decantarse por una vida humilde junto al hombre que ama o continuar con el modo de vida que ha mantenido hasta ese momento. Finalmente, el miedo y el rechazo que le provoca la pobreza se imponen a su sentimiento. En esta relación de juventud se observa un cierto platonismo, pues este romance viene provocado por la diferencia existente entre la manera en que la ve Santiuste y la opinión que el resto de hombres tiene de ella.

En contraposición a ese amor de juventud, se encuentra su amor de madurez. En este caso, se enamora de un hombre más joven perteneciente a la clase alta, por lo que se trata de una relación imposible. El amor que siente por Santiago Ibero provoca en ella una profunda transformación, siendo capaz de hacer examen de conciencia y de auto-definirse como «mujer mala» en *La de los tristes destinos* (p. 119), lo que le hace sugerirle a su amante que la abandone por su oscuro pasado y su diferencia de edad. No obstante, al final es capaz de dejarse llevar por sus sentimientos, abandonando su vida acomodada para huir a un destino incierto en Francia, aunque en compañía del hombre que ama.

#### 4. REFUGIO, LA PROSTITUTA SINCERA

COMO contraste con ese mundo de opulencia y medias verdades en que se ve envuelta Teresa, el personaje de Refugio procede de la clase baja. Para poder entender sus decisiones y su conducta, se debe tener en cuenta que en su época el pueblo llano malvive rodeado de miseria.



En ese contexto social, las mujeres huérfanas sin recursos económicos, como es el caso de las hermanas Amparo y Refugio Sánchez Emperador, protagonistas de *Tormento*, no les quedaban muchas opciones: emplearse como criadas, casarse o prostituirse de forma explícita o encubierta, en este segundo caso para guardar las apariencias.

Al igual que hiciera con Teresa Villaescusa, recurre a la oposición para caracterizar a sus personajes, presentando a las dos hermanas como figuras antagónicas. Una, Amparo, que se muestra como un ejemplo de virtud ya que «hizo ese voto de heroísmo que se llama vivir de su trabajo (...)» (*Tormento*, Pérez Galdós, 2007: p. 12)<sup>3</sup>. Sin embargo, bajo esa fachada virtuosa, se oculta un oscuro pasado en el que esconde una antigua historia de amor que la atormenta y que tendrá graves consecuencias en su futuro. La otra, Refugio, no está dispuesta a malgastar su vida en un humilde trabajo. A diferencia de su hermana, es presumida y le gusta hacer vida social. No tiene reparos en reconocer abiertamente que se dedica a la prostitución porque «yo no engaño a nadie, yo vivo de mi trabajo...de lo mío... el que no me quiera así que me deje» (*La de Bringas*, Pérez Galdós, 2009: 258). Esta joven no soporta la hipocresía y la importancia de las apariencias, sobrevaloradas por mujeres como su prima Rosalía, que se cree superior a las hermanas Sánchez por pertenecer a la clase media. Refugio, demostrando su sinceridad, critica a las mujeres como su pariente, que «engañáis a medio mundo y queréis hacer vestidos de seda con el pan del pobre (...) las tales, se buscan la vida, se negocian el trapo como pueden y luego hablan de otras como si ellas no fueran peores» (p. 257). Refugio es una mujer que lucha por sobrevivir sin querer ocultar a lo que se dedica.

---

3. Para la elaboración de las citas presentes en esta sección se ha utilizado la edición de *Tormento* reseñada en el apartado de referencias bibliográficas.

Las protagonistas femeninas de *Tormento* y *La de Bringas* acaban sucumbiendo ante la necesidad y se ven abocadas a la prostitución, ya sea de manera explícita (como Refugio) o encubierta (como Rosalía), atentando, en palabras del narrador: «contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica» (p. 281) y se entregan, con o sin reconocimiento, a la heroicidad de sobrevivir. Así vemos cómo Amparo Sánchez se va a vivir amancebada con un indiano millonario que le garantiza una vida llena de comodidades jamás soñada por una mujer de clase humilde. Diferente es la situación de su hermana Refugio, que se prostituye en una casa de citas que ella misma regenta. Mucho más desgraciado es el destino de Rosalía Pipaón, pues se tiene que convertir en el «sostén de la cesante familia» (p. 281), una vez que su marido y su hijo pierden sus puestos de trabajo. Ante esta complicada situación, demuestra su fuerza de carácter y su determinación al afirmar que «la muerte de la familia depende de mí. Yo la sacaré adelante» (p. 280). En este último caso, se ve cómo el personaje es víctima de un giro del destino, pues acaba dedicándose a un oficio por el que despreciaba su prima Refugio.

##### 5. ÁNDARA, LA HEROÍNA SALVADORA

EN *Nazarín* y *Halma*, aparece una mujer diferente a las anteriores. En esta ocasión, Galdós nos presenta a Ana de Ara, a la que todos conocen como Ándara, «una mujer de mal vivir» (*Nazarín*, Pérez Galdós, 2002: 136)<sup>4</sup>, que junto a otras tres compañeras ejerce su oficio en los alrededores de la Casa de las Amazonas, entregando su cuerpo a cambio de unas miserables monedas o de una jarra de vino. El narrador de

---

4. Para la elaboración de esta parte del artículo se ha manejado la edición de *Nazarín* mencionada en las referencias bibliográficas.

la novela enjuicia a estas mujeres y las define como «lo más abyecto y zarrapastroso de la especie humana» (p. 100).

Ándara no esconde su condición y reconoce abiertamente que ella es «muy loba, tan loba como la primera» (p. 120). Sin embargo, se muestra reticente a que alguien se lo diga a la cara, pues su propio orgullo se lo impide «porque aunque una sea un guiñapo cada cual tiene su aquél de vergüenza propia, y quiere que la respeten...» (p. 120). En cuanto a su aspecto físico, el autor acentúa la falta de atractivo del personaje, como se puede ver en el siguiente fragmento:

su piel eritematosa, arrugada en unas partes en otras tumefacta. Uno de los ojos había llegado a ser mayor que el otro, y entrambos feos, aunque no tanto como la boca, de labios hemorroidales, mostrando gran parte de las rojas encías y una dentadura desigual, descabalada y con muchas piezas carcomidas (...) (p. 146)

El que sea poco agraciada es considerado como «una desgracia en su condición» (p. 122). También en este caso el autor se sirve del contraste para caracterizarla, oponiendo su fealdad exterior a la belleza interior que va desarrollándose en el personaje a lo largo de la novela, como indica Yolanda Arencibia en su estudio previo a la edición manejada, pasando de ser una mujer entregada a la mala vida, a convertirse en una ferviente discípula del padre Nazarín, un cura junto al que inicia una peregrinación por pueblos y aldeas con la misión de ayudar a los más desfavorecidos, llevando una vida de pobreza y de meditación. Por medio de esa ayuda a los necesitados, se ha convertido en una mujer nueva. Esta transformación de la prostituta en un ser distinto evoca la figura de María Magdalena, que abandonó su vida de pecadora para seguir a Jesús de Nazaret, con el que se crea una semejanza con el padre Nazario a lo largo de la obra.

Su condición social no le había dado la oportunidad de llevar una vida que no estuviera llena de penurias, pero ha decidido por ella misma «dejar de ser un alma llena de errores (...)» (p. 152). Su nueva vida la transforma, elevándola «de la vulgaridad al heroísmo» (p. 187), pasando de ser una mujer egoísta a arriesgar su vida por la de los demás a cambio de nada. Al concluir la novela, nada queda de la antigua Ándara, pues se trata de una mujer dedicada en cuerpo y alma a ayudar a los pobres y a los enfermos cual heroína salvadora.

## 6. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, podemos observar que Galdós rompe con la imagen negativa que tenía la prostitución en la literatura, algo fácilmente observable en sus personajes, de los que no critica su *modus vivendi* o al menos no lo remarca. Las presenta tal y como son: unas simples mujeres a las que la vida ha llevado a tomar unos caminos difíciles. Nos encontramos con figuras femeninas iguales a cualquiera de las otras que pueblan sus novelas: cometen errores, sufren, se enamoran, reflexionan, se divierten... y no las convierte en representantes de los peores vicios y defectos de la condición humana, como otros autores. En la mayoría de los casos se trata de personas que destacan por su generosidad, su valentía, su sinceridad y su capacidad de apreciar y ayudar al prójimo, poseyendo estas características las variantes explicadas a lo largo del artículo. Además, hay un elemento que ha marcado su vida: la miseria y la necesidad las han llevado a dedicarse a tan duro oficio.

Cada uno de los personajes que se han analizado en este pequeño estudio destacan por algo: las mujeres de la calle por su conocimiento del mundo, Teresa Villaescusa por haber tomado finalmente las rien-

das de su vida y haber apostado por el amor, Refugio por no agachar la cabeza por su condición y Ándara por su valentía a la hora de abandonar su antigua vida para dedicarse a ayudar a los demás.

Teniendo en cuenta la reflexión precedente, considero necesario recuperar la pregunta que da título a este escrito: estas mujeres ¿son prostitutas o heroínas? Para poder responderla, tomo prestadas las palabras pronunciadas por Ido del Sagrario en *Tormento*: «¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo. ¿Dónde está la picardía? En el rico... Aquellos trabajan, éstos gastan. Aquellos pagan, éstos chupan. Nosotros lloramos, y ellos maman» (p. 13). A la luz de estas palabras, las conductas de estas mujeres resultan más comprensibles si tenemos en cuenta el contexto social en el que se producen. En definitiva, no solo podemos decir que son heroínas porque protagonicen una obra literaria sino porque han luchado para salir adelante en una época y una sociedad en la que la mujer no contaba con numerosas posibilidades, salvando los duros y penosos obstáculos que se les han presentado en el camino. Solo cabe una respuesta al interrogante del título: son heroínas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, Guzmán (1993): «Nazarín, sus dos mujeres y un sueño», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Excelentísimo Cabildo de Gran Canaria (31-39).
- BEHIELS, Lieve (2004): «¿Qué ángel para que hogar? La trayectoria de Teresa Villaescusa», en Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana (ed.), *Galdós y la escritura de la modernidad. Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de marzo de 2001*, Cabildo de Gran Canaria, Servicio de Museos, Las Palmas de Gran Canaria (179-186).

- NEBOT CALPE, Natividad (2004): «Semblanzas de la picaresca femenina», en Sara M. Sanz (ed.), *Actas del XXXIX Congreso de la Asociación Española de Profesores de Español*, Madrid, Asociación Española de Profesores de Español (233-260).
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2002): *Nazarín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , (2007): *Tormento*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (2008): *O'Donnell*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (2009): *La de Bringas*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (2010): *La de los tristes destinos*, Madrid, Alianza Editorial.
- RIBBANS, Geoffrey (1994): «Una creación galdosiana –Teresa Villaescusa– entre la historia y la ficción», en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Irvine*, II (113-121).

# LOS NIÑOS PÍCAROS EN LA OBRA DE PÉREZ GALDÓS

YUQI WANG

yuqiwa02@estumail.ucm.es

*Universidad Complutense de Madrid*

EN las obras de Galdós son frecuentes las apariencias de los personajes pícaros. Montesinos señala con claridad que el autor, como Cervantes, «anduvo siempre rodando la picaresca sin entrar nunca en ella» (Montesinos, 1969: 49)<sup>1</sup>. También es habitual la figura de los niños pícaros, como Gabriel en *Trafalgar*, Mariano en *La desheredada*, Celipín en *El doctor Centeno*, y en cuentos como *La princesa y el granuja* y *Celín*.

La novela picaresca, que tiene su tradición en el Siglo de Oro con obras primordiales como el *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, etc., suele relatar historias de un protagonista miserable y de clase social baja, quien vive en una lucha continua con el ambiente hostil. Los investigadores han indicado la influencia que la novela picaresca ejerce sobre el realismo y el naturalismo decimonónico (Gustavo Correa, «Galdós», 1977: 75-94). Pattison en *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario* nos recuerda que «repetidas veces declaran los discípulos españoles de Zola que éste no es el verdadero

---

1. Más abajo, el investigador postula: «en *La desheredada* entrevió una novela neo-picaresca sobre el resentimiento proletario [...] se le adivina posible descubridor de un picarismo político que hubiera podido producir grandes obras». Desde nuestra perspectiva, es cierto que algunos personajes en sus obras tienen rasgos picarescos, y que al mismo tiempo difieren de las obras clásicas.

iniciador del movimiento, sino que tuvo su origen en la novela picaresca» (1965: 32)<sup>2</sup>. El propio Galdós también es partidario de la existencia de la herencia entre la picaresca española, el realismo y el naturalismo europeo. Así dice en el prólogo a *El sabor de la tierruca* de Pereda:

(el realismo) Hizo prodigios cuando aún no habían dado señales de existencia otras maneras de realismo, exóticas, que ni son exclusivo don de un célebre escritor propagandista, ni ofrecen, bien miradas, novedad entre nosotros, no sólo por el ejemplo de Pereda, sino por las inmensas riquezas de este género que nos ofrece nuestra literatura picaresca. (Galdós, 1999: 171)

En otro prólogo dedicado a *La regenta* de Clarín en 1901, reflexionando sobre la picaresca tradicional y el nuevo naturalismo francés, sostiene que (el naturalismo) «no significa más que la repatriación de una vieja idea» y que «cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca». (Galdós, 1900: 100).

En este trabajo, pretendemos hacer un análisis sobre los personajes infantiles y adolescentes pícaros galdosianos, y más concretamente, de Gabriel en *Trafalgar*, Mariano en *La desheredada*, Celipín en *El doctor Centeno*, Paquito en *La princesa y el granuja* y Celín en *Celín*, mediante la comparación entre ellos y las figuras clásicas picarescas en obras como *Lazarillo de Tormes* o *El Buscón*.

---

2. Más abajo el investigador señala: «Hallamos en la novela naturalista española elementos picarescos que es forzoso relacionar con el costumbrismo. Galdós mismo, al principio y fin de *El amigo Manso*, hace alusiones al diablo cojuelo. En *El doctor Centeno* las relaciones entre Celipín y Agustín Miquis recuerdan las de *Lazarillo* y el escudero» (1975: 33).



Nunca es tarea fácil definir un género literario. A pesar de las diversas definiciones de la literatura picaresca que se han propuesto a lo largo de la historia de la crítica<sup>3</sup>, vemos la existencia de unos rasgos comunes, unos «cánones» de este tipo.

El primero es la forma autobiográfica, como admite Fernando Cabo Aseguinolaza en *El concepto de género y la literatura picaresca*:

El concebir el relato autobiográfico como uno de los constituyentes esenciales de las obras que se ha dado en denominar picarescas resulta hoy en día, dada la evolución que ha seguido la tradición crítica, una decisión escasamente arriesgada. La avalan tanto el acuerdo, ya sea tácito o explícito, de gran parte de los estudiosos de esta materia como diversos testimonios de algunas obras de creación con ella relacionadas. (1992: 45)

Alonso Zamora Vicente también considera que «Esa forma es la autobiográfica con muy pocas excepciones. El personaje habla en primera persona y narra su ascendencia, su educación, sus primeros pasos, el fluir de su vida, condicionada constantemente por el medio hostil» (2002: 15).

Taléns en su estudio *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, indica tres recursos principales para la forma exterior del análisis comparativo de este género literario. Uno de ellos es la autobiografía (Taléns, 1975: 26).

La segunda característica consiste en su ascendencia humilde. Para Ortega y Gasset, el pícaro es «un figurón nacido en las capas inferiores de la sociedad, un gusarapo fermentado en el cieno y puesto a curar

---

3. De hecho, Juan Ramón Rodríguez de Lera tiene un estudio titulado «Notas sobre una definición de género picaresco para estudios de literatura comparada», en que se escogen una serie de teorías acerca de la literatura picaresca. (2001-2002: 359-381).

al sol sobre el estiércol». (Ortega y Gasset, 1966: t. II, 123.) Antonio A. Gómez Yebra en su estudio, define los niños pícaros del siglo de oro de este modo:

tipo humano apaleado, hambriento y resignado, que vivió en la España de los siglos XVI y XVII, rodeado de un ambiente hostil y zaranreado por las clases mejor acomodadas, reflejado en varias novelas del género picaresco pero también en otras de índole costumbrista» (Gómez Yebra, 1988: 16).

En *Lázaro*, observamos como ejemplo, que es hijo de un ladrón molinero y su madre se amancebaba con un negro a la muerte de éste. Pablos de Segovia, es hijo de padre bárbaro y madre hechicera.

La historia de los pícaros suele tratar la degradación de un personaje frente al mundo exterior hostil<sup>4</sup>, de ahí la función moralizadora de estas obras. Recordemos que *Lázaro*, aunque al final de la novela contrae matrimonio con la criada del arcipreste, tiene que resignarse con la infidelidad de su mujer. En el tercer libro de *El Buscón*, Pablos pretende casarse con una dama, pero es descubierto por su antiguo amo don Diego, por lo que decide irse a América para cambiar de suerte. La obra concluye de la siguiente manera: «Y fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres». (Quevedo, 1973: 270). De modo que su destino no se ha desviado del sendero de la tragedia.

Con todo esto, vemos que unos de los puntos primordiales de la literatura picaresca son la autobiografía, la genealogía desvalida y la

---

4. Para Gustavo Correa: «La novela picaresca presenta, así, una trayectoria de degradación interior del héroe que se halla relacionada con su propio pasado, con sus experiencias desmoralizadoras y con su enfrentamiento a un mundo difícil y engañoso» (1977: 79).

degeneración del protagonista. Estas características servirán a continuación para nuestro estudio sobre los niños y adolescentes pícaros en el mundo galdosiano.

## I. GABRIEL ARACELI

AL comienzo de *Trafalgar*, Gabriel aclara su origen, apuntando su similitud con Pablos en *El Buscón*: «Doy principio, pues a mi historia como Pablos, el Buscón de Segovia: afortunadamente, Dios ha querido que en esto solo nos parezcamos». (Galdós, 2001: 3)<sup>5</sup>. Aparte de eso, el hecho de que la madre de Gabriel se mantiene lavando la ropa de los marineros también se asemeja a la casta del Lazarillo de Tormes<sup>6</sup>.

Gabriel nace y crece en el barrio de La Viña de Cádiz, «un barrio gaditano de pescadores y obreros» según indica Agustín Sánchez Aguilar. Así describe el protagonista la vida de los golfillos de la ciudad y la rivalidad entre los bandos infantiles:

La sociedad en que yo me crié era, pues de lo más rudo, insipiente y soez que puede imaginarse, hasta tal punto que los chicos de La Caleta éramos considerados como más canallas que los que ejercían igual industria y desafiaban con igual brío los elementos en Puntales, y por esta diferencia uno y otro bando nos considerábamos rivales, y a

---

5. Utilizamos siempre la misma edición de *Trafalgar* en este trabajo.

6. En *Trafalgar*, dice: «Desde que quedó viuda se mantenía y me mantenía lavando y componiendo la ropa de algunos marineros» (2001: 8-9). La madre de Lazarillo, después de la muerte de su padre, también «lavaba la ropa a ciertos mozos de caballo» (2011: 7). Agustín Sánchez Aguilar nos recuerda que «Más adelante, el narrador de *Trafalgar* parece insinuar que su madre se prostituyó como la de Lázaro, pues de sus amigas afirma que eran mujeres “cuyos nombres y condición no puedo decir”» (2001: 9).

veces medíamos nuestras fuerzas en la Puerta de Tierra con grandes y ruidosas pedreas, que manchaban el suelo de heroica sangre. (2001: 4)

Según Taléns (1975: 26), el «viaje» y el «servicio a varios amos» constituyen dos de los principios de la novela picaresca:

- a) *principio de viaje* (los pícaros van siempre de un sitio para otro; pocas veces los lugares se repiten en la misma obra, y, si lo hacen, es con un sentido de recurrencia formal significativa, como en *El Buscón*, por ejemplo);
- b) *principio de servicio a varios amos* (aunque aquí lo importante, se trate de varios o de un solo amo, es que con ello se nos da a entender su posición inestable en la sociedad).

La peripecia autobiográfica de Gabriel engloba el principio del viaje y el del servicio a varios amos, dado que sirve a más de un dueño durante el acontecer de la historia. El primero es un capitán de navío retirado, don Alonso; la segunda es la actriz cómica Pepita González, y la tercera es la Condesa Amaranta. Estos sucesivos tratos entre amo y criado corresponden a las figuras clásicas como Lázaro y Pablos. El motivo del viaje, que según Gómez Yebra, es: «además de escuela práctica, un medio de afirmación en la adversidad, un medio de lucha contra los elementos, y por ello, un medio de fortalecimiento físico y moral» (1988: 50), también está muy presente en la primera serie de los *Episodios nacionales*, incluyendo diversos acontecimientos desde la guerra de Trafalgar en Cádiz, el motín de Aranjuez, la batalla de Bailén, hasta la de Los Arapiles en Salamanca.

Pero la historia de Gabriel es bien diferente a la de los pícaros clásicos, porque si decimos que éste relata el envilecimiento de un personaje, la de Gabriel es, todo por el contrario, una crónica del ascenso de la posición social de una persona. Al final de la primera serie de los

*Episodios*, Gabriel se hace un hombre honrado, llega a puestos altos y contrae matrimonio con Inés, hija de la Condesa Amaranta.

Otra de las distinciones entre Gabriel y otros pícaros como Lázaro o Pablos está en su postura hacia el mundo en que vive. Si para estos la sociedad supone una trampa llena de maldades y vilezas, para Gabriel es un sitio de seguridad, con oportunidades y ternura. Él llama «ángeles tutelares» a sus amos, mostrando una gran gratitud hacia ellos: «sin duda, mis pocos años, mi orfandad y también la docilidad con que les obedecía fueron parte a merecer una benevolencia a que he vivido siempre profundamente agradecido» (2001: 12).

Su participación posterior en la guerra de Cádiz le hace comprender la significación de patria: «Por primera vez entonces percibí con completa claridad la idea de la patria, y mi corazón respondió a ella con espontáneos sentimientos, nuevos hasta aquel momento en mi alma» (2001: 123), puesto que antes «el patriotismo no era para mí más que el orgullo de pertenecer a aquella casta de matadores de moros» (2001: 123). En la guerra también adquiere cierto heroísmo. Ser parte de los que defiende su país es una emoción eminente que le distingue:

El considerarme no ya espectador, sino actor decidido en tan grandiosa tragedia, disipó por un instante el miedo, y me sentí con grandes bríos, al menos con la firme resolución de aparentarlos. Desde entonces conocí que el heroísmo es casi siempre una forma del pundonor. (2001: 137-138)

Galdós describió en sus obras numerosos personajes que alcanzan un estatus social o económico gracias a la ambición y un esfuerzo constante. Gabriel es precisamente uno de este conjunto. A pesar de su linaje desvalido, su actitud hacia el mundo, su agradecimiento a los prójimos, sus deseos de aprendizaje y a mejorar, así como su constante

esfuerzo, le ayudan a obtener mejores condiciones de vida, evitando el apenado destino de los pícaros miserables. Por eso no sería inoportuno decir que Gabriel es un pícaro de carácter galdosiano, positivista y que se ajusta a la imagen del «chico virtuoso».

## 2. *LA DESHEREDADA* Y LOS BANDOS INFANTILES

MARIANO, con el apodo *Pecado*, es hermano de Isidora en *La desheredada*. Se le presenta como antagonista de su hermana, con carácter rebelde e indócil y destacado por la vagancia:

Diríase que la Naturaleza quiso hacer en aquella pareja sin ventura dos ejemplares contrapuestos de moral desvarío; pues si ella vivía de una aspiración insensata a las cosas altas, poniendo, como dice San Agustín, su nido en las estrellas, él se inclinaba por instinto a las cosas groseras y bajas. (2000: 321)<sup>7</sup>

Isidora le ingresa en una escuela con la intención de que cambie. Pero el desprecio que él recibe por los maestros y compañeros le irrita, y le hace aún más reacio. Como consecuencia, abandona la escuela y hace «la vida de señorito holgazán, rebelde al estudio, duro al trabajo, blando a la disipación y al juego» (2000: 321). Mariano tiene una inclinación a la vida vagabunda, y en el grupo de los pícaros se siente más acogido. Isidora se decepciona al ver fracasar su intención y comprende que su hermano es irremediable ni con amor ni con cariño.

Este carácter indomable viene más bien de su naturaleza, una índole que lleva en su sangre: «Mariano era rebelde por naturaleza; no se dejaba querer, ni sabía apreciar el dulce calor de la casa de familia»

---

7. Utilizamos siempre la misma edición de *La desheredada* en este trabajo.

(2000: 370). La indomabilidad, la gandulería y la inclinación a lo ínfimo son propiedades que mejor caracterizan a este personaje. Su vida es un muestrario verdadero de la degeneración:

No quería vivir con su tía Encarnación porque le trataba con aspereza, ni con su hermana porque le sermoneaba, ni con Juan Bou porque vigilaba todas sus acciones. Gustaba de albergarse en fementidas casas de huéspedes de los barrios del Sur; mudaba de domicilio con frecuencia, y por temporadas, en vez de tener domicilio fijo, pernoctaba en las casas de dormir y comía en las tabernas. (2000: 370)

En la novela, también encontramos un grupo de golfillos, compañeros y rivales de Mariano. Se ofrece un paseo de este grupo en el capítulo VI titulado «¡Hombres!»:

... desertores más bien que alumnos de la escuela, un plante del que saldrían quizás hombres de provecho y sin duda vagos y criminales. [...] Eran niños, y tenían la fisonomía común a todos los niños, la cual, como la de los pájaros, no determina bien los años de vida. La variedad de estaturas más bien indicaba los grados de robustez o cacquimia que los años transcurridos desde que vinieron al mundo. El mal comer y el peor vestir pasaba sobre todos un triste nivel. Algunos llevaban entre sus labios, a modo de cigarro, un caramelo largo, de esos que parecen cilindro de vidrio encarnado, y con un fácil movimiento de succión le hacían entrar en la boca o salir de ella, repitiendo este gracioso mete y saca con presteza increíble. (2000: 150)

Entre estos personajes, merece mencionar especialmente a *Zarapicos* y *Gonzalete*, dos figuras a quienes el escritor ha dado más pincelada. Para Shoemaker, «*Zarapicos* y *Gonzalete*, enemigos de Mariano en los juegos de guerra, son pícaros decimonónicos que recuerdan la famosa pareja cervantina, *Rinconete* y *Cortadillo*». (*The Novelistic Art of*



*Galdós*, 1980: II, 155). El primero había sido lazarillo de un ciego, y el segundo sirvió a una señora a quien se le presentó como hijo<sup>8</sup>. Ambos eran «comerciantes» y «vivían de sus obras y de sus manos» (2000: 154). De clase plebeya, «Tenían padres; pero ya no se acordaban de ellos. Vinieron pidiendo limosna. Después habían visto que Madrid es un campo inmenso para la actividad humana, y a la limosna habían unido otras industrias» (2000: 154).

Tras el paseo de los pilluelos en el barrio, se produce una escaramuza entre el bando de *Zarapicos* y el de *Majito*. La pelea empieza por unos ros. La dimensión del incidente se amplía desde los dos provocadores hasta una multitud de chicos pícaros. En la pugna Mariano hiere gravemente con un navajillo a *Zarapicos*. El culpable también es arrestado por la guardia civil. Después de este episodio, llega incluso a cometer un atentado en la marcha de la Corte.

A través de la historia de Mariano y sus compañeros pícaros, vemos que aunque su clase social no es tan humilde como la de Gabriel u otros personajes picarescos como Lázaro o Pablos<sup>9</sup>, por la naturaleza y la educación que recibe, se asemeja más a los pícaros clásicos, como admite Gustavo Correa: «En *La desheredada*, por ejemplo, queda establecido un esquema de descenso en las vidas de los dos hermanos Isidora y Mariano Rufete, quienes terminan hundiéndose a niveles de una existencia grosera...» («El héroe de la picaresca...», 1977: 83). La falta de una instrucción adecuada, la inclinación por el crimen y la zanganería vienen transformándole en un adolescente problemático y finalmente, en un auténtico pícaro.

---

8. «Zarapicos fue durante algún tiempo lazarillo de un ciego; Gonzalete sirvió a una mujer que, al pedir en la puerta de la iglesia, le presentaba como hijo». (2000: 154).

9. Recordemos que aunque el padre de los Rufete es funcionario, la situación de Mariano no es favorable, dado que en el comienzo de la obra, carece totalmente de enseñanza y tiene que trabajar duramente en la fábrica de sogas de su tía.



### 3. FELIPÍN Y EL LAZARILLO DE TORMES

EL personaje Felipín Centeno aparece en *Marianela*, *La familia de León Roch* y *El doctor Centeno*. En la primera novela ya muestra su ambición de salir del pueblo Socartes y dejar el trabajo en la mina de sus padres. En *La familia de León Roch*, Felipín viene a Madrid, se hace criado en la casa de León y es expulsado por su ama por no haber sido fiel creyente religiosa. Pero es en la última, *El doctor Centeno*, en que su imagen cobra mayor protagonismo. Su aventura empieza por el servicio al cura Pedro Polo, en cuya escuela Felipín empieza a aprender las letras. Fue maltratado por la familia de su amo y por una travesura fue despedido de la casa. Posteriormente, se hace criado del estudiante Alejandro Miquis, quien le trata con caridad y bondad. Felipín admira sinceramente a su amo joven, le defiende, y le considera como el mejor dramaturgo del mundo.

Si bien la experiencia del servir a varios amos y sus circunstancias de vida igualan a Felipe a otras figuras picarescas clásicas, su cándida idiosincrasia y su relación fraternal con su amo Miquis le harán completamente diferente. Miquis le trata como a su hermano, le lleva a los restaurantes y le lee sus obras teatrales. Felipín, por su parte, también le atiende con mucha lealtad. En el capítulo VI, cuando cae enfermo Miquis, el criado se encarga de pedir limosna para él. Acude a su antiguo amo don Pedro sin que le importe la dignidad. Después de gastar el dinero con su amigo Juanito en un café sin querer, sintiendo un fuerte remordimiento interior, teme volver a casa y enfrentarse a Miquis: «De todo lo que entró en el cerebro del hijo de Socartes, lo primero y lo que más ruido hizo fue la vergüenza» (1975: 275). Cuando ve el azúcar en la mesa se acuerda de su amo y siente una verdadera amargura: «Cuando se acordaba de la soledad de su amo, sintiendo, en el recuerdo, asomos de pena, se consolaba mirando al mucho

azúcar que sobraba y haciendo propósito de guardarlo todo para el enfermo...» (1975: 272).

Felipe acompaña a Miquis en los últimos días de su vida hasta su prematuro fallecimiento. Dice Gustavo Correa: «Felipín se vio libre, al final, de la degradación que es característica de los héroes picarescos, a pesar de las crisis en que se encontró...» (1977: 85). Es cierto, pues a diferencia de otros pícaros como Lázaro o Pablos, a pesar de haber recibido injustos tratos en la casa de León Roch o la de Polo, el criado nunca ha desarrollado el habitual sistema defensivo para protegerse del mundo exterior o para aprovecharse del prójimo, un sistema, que Gómez Yebra esclarece con lo siguiente: «Falto de medios para poder sobrevivir en un medio poco propicio, el pícaro necesita desarrollar un instrumento nuevo, un arma ofensivo-defensiva que Lázaro denomina “sutileza y buenas mañas”» (1975: 154).

La figura de Felipe se parece a la de Gabriel, puesto que ambos, pese a sus pésimas circunstancias, conservan una bondad interior, una aspiración a lo bueno, logrando evitar el afligido final de la delincuencia y el envilecimiento.

#### 4. PAQUITO Y CELÍN

GALDÓS nunca abandona la pluma realista en su creación literaria. Desde «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» de 1879 hasta su discurso de ingreso a la Real Academia Española, «La sociedad presente como materia novelable», siempre declara su afán por una reproducción vívida del mundo real.

Gómez Yebra corrobora que en la literatura picaresca del Siglo de Oro «La descripción de los rasgos físicos de los pícaros no pasan más allá de alguna particularidad individual, mínima por otra parte»

(1988: 145), y que la más prolija enumeración de lo físico es la autodescripción de Guzmán ante la ventera: «Viome muchacho, boquirrubio, cariampollado, chapetón. Parecile un Juan de buen alma y que para mí bastara quequiera».

Los picardillos galdosianos, sin embargo, gozan de una reseña detallista con matiz realista. Aquí reproducimos dos fragmentos sobre la fisonomía de Paquito y Celín.

En el relato *La princesa y la granuja*:

Alzaba del suelo poco más de tres cuartas, y su edad apenas pasaba de los siete años. Tenía la piel curtida del sol y del aire, y una carilla avejentada que más bien le hacía parecer enano que niño. Sus ojos eran negros y vividores, con grandes pestañas como alambres y resplandor de pillería. Pero su boca daba miedo de puro fea, y sus orejas, al modo de aventadores, antes parecían pegadas que nacidas. Vestía gallardamente una camisa de todos colores, por lo sucia, y pantalón hecho de remiendos, sostenido con un solo tirante. En invierno abrigábase con una chaqueta que fue de su señor abuelo, la cual después de cortadas las mangas por el codo, a Pacorruto le venía que ni pintada para gabán. En el cuello le daba varias vueltas a manera de serpiente, un guiñapo con aspiraciones a bufanda, y cubría la mollera con una gorrita que afanó en el Rastro. No usaba zapatos, por serle esta prenda de grandísimo estorbo, ni tampoco medias, porque le molestaba el punto. (Galdós, 2006: p. 247)<sup>10</sup>

La descripción del niño Celín es relativamente más corto:

[...] el chico llevaba unos gregüescos cortos, las piernas al aire, los pies descalzos. El cuerpo ostentaba un juboncillo con cuchilladas, mejor

---

10. Utilizamos siempre la misma edición de *13 cuentos* para las citas textuales de *La princesa y el granuja* y *Celín*.

dicho, roturas por donde se le veían las carnes. Su gorra informe tenía por cintillo una cuerda de esparto, y otra prenda del mismo jaez le apretaba la cintura para que no se le cayesen los gregüescos. (2006: 312-313).

Tanto Paquito como Celín pertenecen a la clase baja, y pueden ser identificados como pícaros por su fisonomía, su oficio y su manera de ser. Paquito es vendedor de periódicos, y Celín se gana la vida haciéndose de guía. No obstante, en comparación con el utilitarismo e individualismo de los pícaros estereotipados, estos dos muestran un tangible heroísmo e idealismo.

Paquito se enamora de una muñeca en el escaparate de una tienda de juegos y determina salvarla de unos niños ricos. Cuando se da cuenta de que no tiene suficientes medios para remediar a su amada dañada y dice:

Inundósele el alma de pena al considerar que carecía de fondos para hacer frente a situación tan apurada. Con el abandono de su comercio se le habían vaciado los bolsillos, y una mujer amada, mayormente si no está bien de salud, es fuente inagotable de gastos. (2006: 258)

Al final del relato, decide abandonar su condición humana para estar con su amada para siempre, convirtiéndose en un muñeco como ella.

Celín, por su parte, asume hasta la responsabilidad de cambiar las ideas de la protagonista Diana para que deje su decisión de suicidio. Sus acciones llenas de ternura y paciencia no revelan ninguna maldad y vileza. Algún pasaje del cuento llega a ser idílico:

Dejando la carretera y la aldea, penetraron en un bosque, y por allí también encontraron aldeanas y pastores que les saludaban con esa cordialidad candorosa de la gente campesina. Las vacas mugían al verles pasar, alargando el hocico húmedo y mirándoles con familiar

cariño. Las ovejas se enracimaban en torno a ellos [...] los pajarillos se arremolinaban sobre sus cabezas... (2006: 338)

Al final de la historia, después de oír las palabras de una paloma, Diana sabe que Celín es la personificación del Espíritu Santo. Su transformación en un niño pícaro no ha sido para otra cosa, sino persuadirla para que conozca el verdadero valor de la vida.

Estas dos figuras, Paquito y Celín, cuyos aspectos físicos y condiciones sociales encajan en los pícaros clásicos, poseen en realidad unas cualidades nobles y honorables, que les acercan a la imagen de Gabriel en *Trafalgar* y Felipe en *El doctor Centeno*.

## 5. CONCLUSIÓN

Los pícaros infantiles o adolescentes en las obras de Galdós poseen unos rasgos principales que les diferencian de las figuras clásicas como Lázaro en *Lazarillo de Tormes* y Pablos en *El Buscón*. El linaje humilde y miserable, la clase social baja, los oficios que ejercen y sus circunstancias de vida, les identifican con los pícaros clásicos. Sin embargo, salvo en el caso de Mariano, la mayoría de ellos, como Gabriel o Felipe, no han sufrido la asidua degeneración de los niños pícaros. Aparte de eso, poseen unas cualidades valiosas que les han servido en la vida: la bondad, la gratitud, el heroísmo, etc.<sup>11</sup> Las descripciones

---

11. Daria J. Montero en su artículo «Tres personajes picarescos en “Los episodios nacionales” de Benito Pérez Galdós: ¿Antihéroes, víctimas o héroes? Hacia una aproximación» también considera: «He llegado a la conclusión, que aunque los tres personajes comparten algunas características de los pícaros clásicos, Gabriel Araceli y Juan Santiuste son pícaros solamente de forma. Donata es pícaro de forma y también algo de fondo. Sin embargo, ninguno de estos tres personajes se podría

fisonómicas que ha hecho el escritor sobre ellos y el ascenso de escala social como el caso de Gabriel Araceli confiere sus historias un tono realista decimonónico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO: *LAZARILLO DE TORMES*, edición de Francisco Rico (2011), Madrid, Real Academia Española.

AVILÉS ARROYO, Enrique (1988): *El hampa en las novelas de Galdós y Baroja*, tesis doctoral dirigida por Antonio Prieto Martín, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

BENÍTEZ, Rubén (1992): *La literatura española en las obras de Galdós: (función y sentido de la intertextualidad)*, Murcia, Universidad de Murcia.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

CORREA, Gustavo (1977): «El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana», *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1977, pp. 75-94.

—, (1977): «Galdós y la picaresca», *Actas del primer congreso internacional de estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 253-268.

EOFF, Sherman H. (1953): «A Galdosian Versión of Picaresque Psychology», *The Modern Language Forum*, XXXVIII, pp. 1-12.

---

considerar un auténtico pícaro, ya que son recreaciones decimonónicas del género por parte de Pérez Galdós y con sus trayectorias novelescas pregonan e ilustran los anhelos y la problemática de su siglo y, a la vez, la crítica y las tendencias sociológicas de su creador». (1998-1999: Vol. 27, nº 1, p. 48).

- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (1988): *El niño pícaro literario de los siglos de oro*, Barcelona, Anthropos.
- MONTERO, Daria J. (1998-1999): «Tres personajes picarescos en “Los episodios nacionales” de Benito Pérez Galdós: ¿Antihéroes, víctimas o héroes? Hacia una aproximación», *Explicación de textos literarios*, Vol. 27, nº 1, pp. 39-49.
- MONTESINOS, José F. (1969): *Galdós*, II, Madrid, Castalia.
- PATTISON, Walter T. (1965): *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1900): «Prólogo a *La regenta*», en *La regenta*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- , (1957): «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Madrid*, Madrid, Afrosidio Aguado.
- , (1975): *El doctor Centeno*, Madrid, Castalia.
- , (1999): Laureano Bonet (ed.), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, pp. 218-226.
- , (2000): *La desheredada*, Madrid, Cátedra.
- , (2006): *13 cuentos*, Madrid, Editorial EDAF.
- , (2001): *Trafalgar*, Barcelona, Editorial Vicens Vives.
- QUEVEDO, Francisco de (1973): *El Buscón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ DE LERA, Juan Ramón (2001-2002): «Notas sobre una definición de género picaresco para estudios de literatura comparada», *Contextos XIX-XX/37-40*, pp. 359-381.
- SHOEMAKER, William H. (1980): *The novelistic art of Galdós*, Valencia, Albatros.
- TALÉNS, Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1962): *Qué es la novela picaresca*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Notas de reproducción original: Edición digital basada en la de Argentina, Editorial Columba.



# EL PAISAJE COMO ESPACIO DE VIOLENCIA EN LOS TEXTOS DE ESTEBAN ECHEVERRÍA: LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA GEOGRAFÍA PARA CONSTRUIR NACIÓN

M.<sup>a</sup> DEL MAR SÁNCHEZ ÁLVAREZ-CASTELLANOS

msa65188@um.es

*Universidad de Murcia*

**D**ESDE el más remoto pasado, el hombre ha aprendido y evolucionado en contacto íntimo con la naturaleza que le rodeaba. Si bien podemos imaginar a ese ser primitivo en lucha constante contra una naturaleza adversa, también es seguro que ese mismo enfrentamiento debió dejar momentos de tregua en los que nuestros antepasados pudieron recrear su mirada en la belleza que les rodeaba.

Es precisamente esa recreación de la mirada, es decir, ese volver a crear a través de una contemplación sensible de la naturaleza, lo que convierte un espacio meramente geográfico en un paisaje, que ahora tiene que ver más con la emoción que suscita que con el territorio o el ecosistema en sí. Goethe, que se consideraba a sí mismo un cazador de paisajes, definió el paisaje por primera vez como un fragmento de la naturaleza que se muestra a la visión<sup>1</sup>.

La relación entre ese paisaje recreado y la geografía que lo inspira se transforma, desde ese momento, en una relación entre arte y realidad, en el más claro concepto aristotélico de mimesis: «el arte imita a la

---

1. Manuel Corbera (2014), haciendo referencia a un artículo de Arnaldo, expone que Goethe fue quien por primera vez, antes que Humboldt, le dio al término *paisaje* un doble sentido, el de la parte física de la naturaleza y el de la representación o visión de esa imagen.

naturaleza», nos dice Aristóteles (*Física*, II, 4, 194a 21-22), pero no en el sentido de una copia fidedigna, sino de una copia sobre la que se proyectan las acciones y las pasiones humanas. En su *Poética*, asegura el filósofo que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (1451a 36-38). Y es de este modo como el paisaje ha sido descrito de miles de formas diferentes por miles de manos distintas, hasta convertirse, no sólo en un personaje histórico, como escribiera Fernand Braudel (1987), sino en un verdadero héroe literario, como viene demostrando el diálogo constante entre paisaje y literatura a lo largo de la historia. Lo que interesa en este artículo es precisamente mostrar cómo se construye esa cultura en relación con el paisaje en un lugar determinado y bajo unas circunstancias concretas.

En 1979, Uslar Pietri, en su artículo *Tiempo de Indias*, afirmó que la peculiaridad cultural del llamado Nuevo Mundo vino dada por el conflictivo fruto del encuentro de los europeos con el espacio americano. Las nuevas dimensiones del paisaje y de los hechos geográficos, nos dice Pietri, unido a la ausencia de memoria escrita y una visión del mundo casi intemporal y mágica, debieron alterar profundamente la relación del individuo con el espacio y la circunstancia. Efectivamente, a la cosmovisión de los pueblos originarios de América se opuso la creación de una cultura completamente nueva, que iba a venir determinada por la tremenda influencia que la geografía y el clima tuvieron en los hombres de la conquista y colonización.

Ya desde las primeras cartas de relación y crónicas de Indias se observa una visión condicionada de la geografía y el clima americanos, según las necesidades de cada momento. Cristóbal Colón, por ejemplo, en su primera *Carta a Luis de Santángel*, escrita en 1493, crea una

visión idílica y maravillosa del Caribe y del potencial natural del paisaje americano. Así describe la isla de La Española, cuando le cuenta a quien fuera uno de sus mayores protectores y financistas el necesario éxito de su viaje y las cosas que allí vio:

Las sierras y las montañas y las vegas y las campiñas, y las tierras tan hermosas y gruesas para plantar y sembrar, para criar ganados de todas suertes, para edificios de villas y lugares. Los puertos de la mar aquí no habría creencia sin vista, y de los ríos muchos y grandes (...) los más de los cuales traen oro. (1892: 187)

Esta visión contrasta, sin embargo, con la *Quinta carta de relación a Carlos V* de Hernán Cortés, de 1526, donde la naturaleza ya no es idílica, sino indomable e inhóspita. En esta carta, Cortés describe su desastrosa expedición a la actual Honduras y se defiende de las acusaciones recibidas de traición a la corona española:

(...) porque era todo montañas muy cerradas (...) había muchas ciénagas muy trabajosas (...) y allí me dio un vendaval muy recio, que no me dejó pasar adelante (...) y porque no me fuera yo seiscientas leguas de esta ciudad, por tierra inhabitada y caminos peligrosos (...). (2013: 284-376)

Junto a estos relatos renacentistas, en los que se confunde lo histórico y lo probable, aparece durante la Ilustración el concepto de paisajismo geográfico moderno de la mano de Alexander von Humboldt, quien propone una visión doble e inseparable del paisaje: la científica o naturalista, junto a la artística o humanista. Dice Humboldt: «El gran carácter de un paisaje, como de toda escena imponente de la naturaleza, depende de la simultaneidad de las ideas y de los sentimientos excitados en el observador» (como se citó en Corbera, 2014).

En este siglo XVIII, el discurso predominante americano es el de las ideas de independencia, y esta visión iniciada con Humboldt hace que el paisaje sea redefinido como fuente principal de riqueza para la reivindicación de lo propio. Es decir, el mismo camino literario que había recorrido Colón, pero en sentido inverso. Sin embargo, será en el siglo XIX, con la creación de las nuevas repúblicas, cuando por primera vez el paisaje americano se convierta en un claro símbolo de identidad nacional, al establecerse la relación entre geografía, historia y sociedad.

Andrés Bello es el primer autor independentista en crear un programa poético y social al mismo tiempo, conjugando el paisaje y su historia con las guerras emancipadoras. Su *Alocución a la poesía* (1823) es una declaración poética de independencia cultural y política:

*Tiempo es que dejes ya la culta Europa  
que tu nativa rustiquez desama,  
y dirijas el vuelo adonde te abre  
el mundo de Colón su grande escena.*

(1981: 43, vs. 7-10)

No obstante, aunque aparece aquí la idea de una literatura propia, lo cierto es que la poesía de Bello está bastante lejos de esa realidad, pues continúa con el tópico de la abundancia y la fertilidad que describieron los primeros exploradores, y sus textos siguen expresando el ideal del poeta europeo neoclásico que canta lo bucólico y el *locus amoenus*:

*Y el rey del cielo entre cortinas bellas  
de nacaradas nubes se levanta;  
y la avecilla en no aprendidos tonos  
con dulce pico endechas de amor canta.*

(1981: 44, vs. 20-23)

La naturaleza, reducida cada vez más al paisaje amable y placentero de la tradición clásica, será redescubierta por el joven Esteban Echeverría, para darle un nuevo valor de realidad y convertirla, ya desde su prosa más temprana, en solaz y consuelo de un espíritu solitario y atormentado. En el mismo año en que aparece la *Alocución a la poesía*, Echeverría escribe *Cartas a un amigo* (1874), desde la recién nacida República Argentina y cuando contaba tan solo con diecisiete años de edad<sup>2</sup>.

En estas cartas, dirigidas a un amigo posiblemente imaginario, aparece por primera vez una dimensión interior del paisaje alejada de la influencia neoclásica heredada de Europa, y se prefigura ya de forma muy clara una estética prerromántica en quien, años más tarde, será considerado autor fundacional de una literatura propiamente americana.

El sentimiento de culpa que atormenta a Echeverría por la muerte temprana de su madre, junto a su personalidad un tanto introspectiva y obsesiva, serán el desencadenante de su principal y más estrecho contacto con una naturaleza agitada que dará «pábulo con emociones terribles y violentas» (1874: 55) a su fantasía.

En esa época de crisis, el joven se refugia en una finca familiar, cerca de la provincia de Luján. Y es allí donde debió darse cuenta de que el paisaje que tenía ante sus ojos no era tan idílico ni presentaba tantos contrastes como describieran aquellos exploradores y viajeros: «Aquí no se ven, como en las regiones que tú has visitado, ni montañas de nieve sempiterna, ni carámbanos gigantescos, ni cataratas espumosas desplomándose con ruido espantoso entre las rocas y los abismos» (1874: 31).

---

2. Aunque estas cartas se escribieron entre 1822 y 1823, fueron publicadas por primera vez en el Tomo V de las *Obras completas de don Esteban Echeverría*, editadas por Juan María Gutiérrez en 1874, edición con la que trabajamos en este artículo.

Muy al contrario, la pampa, en su visión más objetiva y real, se mostraba ante sus ojos como un desierto silencioso, interminable, monótono y aburrido, donde nunca pasaba nada: «El paraje es desierto y solitario (...) un mar de verdura nos rodea y nuestro rancho se pierde en este océano inmenso cuyo horizonte es sin límites. La naturaleza no presenta variedad ni contraste» (1874: 31).

Pero es en esas mismas «regiones fantásticas de lo infinito» (1874: 46) donde el espíritu inquieto y sensible de Echeverría encuentra el camino hacia una especificidad propia, al añadir al potencial del paisaje los hechos históricos y culturales propios. En la carta once, Echeverría cuenta a su amigo su encuentro casual con María, una joven campesina que pierde a su padre y a su hermano en la frontera del desierto luchando contra los indios. En este pequeño relato familiar, que le da colorido local a la narración, aparecen ya casi todos los elementos de una imagen construida del desierto como espacio de violencia que alberga el temor y la irracionalidad; la lúgubre y espantable noche, los fenómenos extraños de la naturaleza, la sequía y, principalmente, el bárbaro de la frontera y el indio constituyen esa primera experiencia de Echeverría con un espacio cultural creado donde la imagen violenta del desierto se empieza a prefigurar como símbolo de una fuerza primitiva que se despliega y que lucha contra la cultura urbana: la madre de María, que pertenece a una familia bonaerense distinguida, pero que a causa de la guerra civil tuvo que desplazarse a vivir al campo, cuenta que su hijo

partió con un escuadrón de milicias a escarmentar los bárbaros de la frontera, que (...) han entrado a nuestros campos matando, robando y desolando todo cuanto encuentran (...) y nuestro cuidado se aumenta porque supimos ayer que el escuadrón fronterizo se ha batido con los indios. (1874: 36)

Pero, para Echeverría, es la propia naturaleza de la pampa la que va a determinar la ferocidad de sus habitantes:

Así, amigo, todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción. Los elementos inertes y deletéreos están en guerra continua con la naturaleza animada. (...) Todos los seres procuran mutuamente su destrucción (...) para obedecer al instinto imperioso de la conservación. El hombre destruye cuanto está a su alcance y aun a sí mismo sin necesidad, y el tiempo, o la muerte, gigante voraz e insaciable sentado sobre las ruinas y los despojos de lo pasado, aniquila y anonada a la vez cuanto nace en el universo. (1874: 40-41)

Paradójicamente, esa cultura del desierto que Echeverría rechaza en sus cartas es la misma que se presenta ante él como un elemento de arraigo y de identidad. Y es que, aunque el autor de *Cartas a un amigo* nació en el barrio porteño del Alto, pasaba grandes temporadas en el campo, por lo que le eran muy familiares las costumbres rurales. Si a ello unimos que la enseñanza recibida en su infancia y adolescencia estuvo influenciada por la doctrina independentista de los ideólogos de la Revolución de Mayo, también podemos entender que en estos primeros textos aparezca ya una necesidad de romper con la tradición española y construir un nuevo proyecto nacional que transforme estos elementos desorganizadores en una nueva cultura: «Pero existe derramado en la creación un poder inagotable de vida, que de la escoria de todos estos elementos desorganizadores engendra nuevos seres, purificando en el crisol del tiempo el espíritu creador que los anima» (1874: 14).

Este temprano proyecto civilizador dibujado en *Cartas a un amigo* se va a transformar, casi quince años después, en referente literario nacional con el extenso poema que canta el drama de María y Brian en la frontera del desierto. Cuando *La cautiva* aparece al público por primera vez en 1837, han pasado ya siete años desde que Echeverría



volviera de su fructífero viaje a París. Mientras Buenos Aires está viviendo la segunda y más represiva etapa de dictadura de Juan Manuel de Rosas, Echeverría se ha convertido ya en un afamado y reconocido poeta. Cinco años antes, en 1832, había publicado un poema de treinta y dos páginas, *Elvira o la novia del Plata*, que tuvo el mérito de inaugurar la poesía romántica en lengua castellana, ya de forma consciente, antes incluso de que apareciera en España<sup>3</sup>. Y dos años después, se edita con gran éxito y acogida *Los consuelos*, primer libro de poemas de un argentino publicado en Buenos Aires.

La imagen principal de *La cautiva* (1870)<sup>4</sup> es también el desierto inconmensurable de la pampa. Sin embargo, a los elementos iconográficos con los que Echeverría había construido su particular imagen del llano, ahora añade otros de estética plenamente romántica, donde la dimensión sublime de la naturaleza se fusiona con lo inmediato y conocido. Así, desde el primer canto (*El desierto*), junto a las maravillas sublimes de la grandiosa llanura, cobran fuerza estética el crepúsculo nocturno y el tema sepulcral que presagian la tragedia:

*El crepúsculo, entre tanto,  
con su claroscuro manto,  
veló la tierra; una faja,  
negra como una mortaja,  
el occidente cubrió.*

(1870: 39, vs. 91-95)

---

3. Como se citó en Carilla (1975), las primeras obras que inauguran de manera consciente la etapa romántica en Hispanoamérica y en España son *Elvira o la novia del Plata* (1832) de Esteban Echeverría y *El moro expósito* del Duque de Rivas (1833-34).

4. Para este artículo trabajamos con el Tomo I de las *Obras completas de don Esteban Echeverría*, editadas por Juan María Gutiérrez en 1870.



También, en el episodio de *La espera*, frente al cobijo que aparentemente ofrecen el *ombú*, los *pajonales* y *fachinales*, se impone la conspiración entre las fuerzas de un vendaval, de un tigre y de un incendio, que despiertan el reposo de la tierra y avisan de la llegada del *malón*:

*La llanura arder parece,  
y que con el viento crece,  
se encrespa, aviva y derrama  
el resplandor y la llama  
en el mar de lobreguez. (1870: 89, vs. 91-95)*  
(...)  
*un bramido cavernoso  
la hizo temblar, resonando:  
—era el tigre, que buscando  
pasto a su saña feroz,  
en los densos matorrales,  
nuevos presagios fatales  
al infortunio traía—. (1870: 90, vs. 112-118)*

Y frente al amor romántico entre Brian y María, «fuente inagotable, henchida de esperanza» (vs. 64-65), cobran fuerza, en el episodio de *El festín*, la tradición indígena y sus costumbres:

*Aquél come, éste destriza,  
más allá alguno degüella  
con afilado cuchillo  
la yegua al lazo sujeta,  
y a la boca de la herida,  
por donde ronca y resuella,  
y a borbollones arroja  
la caliente sangre fuera,  
en pie, trémula y convulsa,*

*dos o tres indios se pegan  
como sedientos vampiros,  
sorben, chupan, saborean  
la sangre, haciendo mormullo,  
y de sangre se rellenan.* (1870: 48, vs. 63-76)

Pero en esa guerra continua entre los elementos inertes y la naturaleza animada vuelve a vencer la fuerza destructora de la llanura pampeana. Y los prisioneros, que han conseguido escapar del malón, ahora son eternos cautivos de un desierto infinito, que se ha convertido «en mar sin fondo ni orilla» (1870: 103, v. 32). En ese violento escenario, «cuna salvaje de la independencia»<sup>5</sup>, Echeverría construye su particular antecedente histórico y cultural al convertir en leyenda popular y tradición argentina la historia de unos amantes que han perecido en aquel su último asilo<sup>6</sup>. De este modo, la llanura se consolida como espacio simbólico de identidad, donde el hombre y su proyección social son inseparables del paisaje.

Tanto en *Cartas a un amigo* como en *La cautiva*, el choque entre la fuerza primitiva del desierto y la cultura de la ciudad se corresponde con el conflictivo encuentro entre el indígena prehispánico y el

---

5. José María Torres Caicedo, escritor e intelectual colombiano y contemporáneo de Esteban Echeverría, hace una crítica muy favorable a *La cautiva* en 1863, y la define como la «publicación más importante y americana en el ropaje, donde el autor describe la naturaleza inmensa y solemne pampa, cuna de salvaje independencia y metrópoli de la barbarie» (Echeverría, 1874: LXXVI-LXXXVI).

6. Como bien observa Leonor Fleming (2006), el «Epílogo» de *La cautiva* comienza propiamente en el verso 49: «Hoy, en la vasta llanura», donde la posición inicial del adverbio de tiempo introduce una laguna temporal con lo narrado en los cantos anteriores. De este modo, el autor remite a un tiempo mítico remoto y crea sus propios antecedentes, es decir, su tradición.

criollo porteño de origen europeo<sup>7</sup>, y lo que pretende Echeverría es fundar una nueva cultura rioplatense posrevolucionaria, que sea capaz de conciliar estas dos fuerzas y romper la frontera entre el desierto y la ciudad. Sin embargo, como ya observara Uslar Pietri (1979), el resultado de este traumático encuentro solo podía ser violento. Así, mientras el poema *La cautiva* llegaba a Buenos Aires, y las mujeres y hombres urbanos se deleitaban y aprendían con estas historias del campo y sus costumbres<sup>8</sup>, la dictadura de Juan Manuel de Rosas centralizaba el poder político, económico y social en la ciudad, utilizando el terror como herramienta política. Según refiere Sarmiento (2011) en su célebre *Facundo*, «los carniceros de los mataderos que había en los barrios externos de la ciudad eran los principales instigadores» (2011: 296). Uno de esos mataderos, el de la Convalecencia o del Alto, da nombre a la más original y perdurable obra literaria de Echeverría, *El matadero* (1874), escrita muy poco antes de su exilio en Montevideo<sup>9</sup>.

---

7. Según Cristina Iglesias (2014), al colocar en *La cautiva* la historia de un cuerpo femenino violado por el cuerpo bárbaro en el centro de su poema de imaginación, Echeverría funda para la literatura argentina la dicotomía civilización-barbarie que Sarmiento elaborará a su manera en el *Facundo*.

8. Juan María Gutiérrez, en «Noticias biográficas», dice que la publicación del drama rural *La cautiva* supuso un gran alcance social por el acercamiento de las costumbres del campo a los hombres de la ciudad (Echeverría, 1874: I-CI).

Ángel Rama (1985) refiere un fenómeno parecido con la publicación años más tarde del *Martín Fierro*. Dice Rama que el texto tuvo una extraordinaria popularidad entre los lectores que procedían de las comunidades rurales y suburbanas, y daba voz a esa sociedad mayoritaria que todavía no se había beneficiado de la libertad y la independencia, con lo que por primera vez se empezaba a producir una verdadera integración cultural, dándose un paso decidido hacia la nacionalización.

9. Aunque fue escrito entre los años 1839 y 1840, *El matadero* se encontró entre los papeles desordenados que Esteban Echeverría dejó al morir, y fue publicado por Juan María Gutiérrez en la *Revista del Río de la Plata* de Buenos Aires en el año 1871,

En *El matadero*, el ámbito fronterizo entre lo rural y lo urbano se traslada a los arrabales de la ciudad, donde la intelectualidad porteña ahora se mezcla con el ambiente de los mataderos, que se han convertido, según Echeverría, en emblema de la barbarie que los gobierna. Con *El matadero* se consagra ese espacio mítico de violencia (definido en *Cartas a un amigo* y desarrollado en *La cautiva*), donde la fuerza irracional del nuevo paisaje vuelve a triunfar, para el autor, sobre el proyecto civilizador.

El proyecto de independencia política y literaria, al que dedicó su vida el *poeta pensador*<sup>10</sup>, aparece ya claramente definido en *Cartas a un amigo*. Este primer bosquejo fue escrito por un joven Echeverría, antes de su estancia en el París romántico y antes de que se iniciara la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Según la mayoría de estudios críticos, estos dos hechos han determinado tanto el pensamiento como la obra literaria de Echeverría. Si las *Cartas* realmente fueron escritas en esas fechas, se pondría de relieve que la principal influencia del autor viene de otras experiencias anteriores, que habría que buscar en su infancia y adolescencia. Quizás, una relectura de los textos de Echeverría bajo este prisma, podría aportar datos novedosos sobre el autor y su obra.

Como se ha visto, de los primeros exploradores y cronistas de Indias pudo aprender Echeverría a mirar la geografía americana y a convertirla en instrumento que le permitiera alcanzar la independencia literaria que tanto anhelaba. Tomando lo necesario de ese conocimiento anterior, pero con una visión del paisaje que ya no es idílica, pero tampoco natu-

---

veinte años después de la muerte de su autor y durante la presidencia en Argentina de Domingo Faustino Sarmiento.

10. La expresión está tomada de Altamirano y Sarlo (1997).

ralista, el poeta romántico consigue transformar un lugar desprovisto de discurso hasta entonces en un elemento colectivo de pertenencia. Cuando incorpora al monótono entorno geográfico de la pampa el ruido de sus criaturas ficcionales (la noche, el incendio, el vendaval, el tigre...), Echeverría está tomando como modelo la propia realidad americana, pero, en su deseo de captar el colorido local, en su obra predomina el sentimiento que le inspira la naturaleza, sobre la descripción naturalista.

Paralelamente, este mismo paisaje es el espacio elegido por Echeverría para describir el violento enfrentamiento entre dos culturas diferentes y en apariencia irreconciliables: la de los hijos de la Europa colonizadora y la del pueblo indígena que se niega a ser sometido. También de los escritos de aquellos primeros cronistas y otros viajeros debió aprender la dialéctica y las controversias entre civilización y barbarie. Y a través de su particular observación del paisaje de la llanura, Echeverría debió comprender que esta tensa oposición entre naturaleza y cultura era difícil de mantener. Por eso, el poeta, que bajo la influencia del pensamiento independentista de Mayo es ahora inseparable del ideólogo, buscará obsesivamente una solución conciliadora para la nueva nación. Sin embargo, romper con ese maniqueísmo que paradójicamente describe en sus textos literarios constituye la principal dificultad de Echeverría a la hora de afrontar la nueva realidad argentina. Y esta contradicción es la que precisamente le sirvió el denuesto del revisionismo histórico posterior.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, (1997): «Esteban Echeverría, el poeta pensador», en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (ed.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Argentina, Editorial Ariel, (17-82).

- BELLO, Andrés, (1981): Obras completas. Tomo I, ed. La Casa de Bello, en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmci54ho>] (Consultado: 29/05/2015).
- BRAUDEL, Fernand (1987): *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CARILLA, Emilio (1975): *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos.
- COLÓN, Cristóbal (1892): «Relaciones y cartas de Cristóbal Colón», ed. Librería de Hernandoy Cº, en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5b9>] (Consultado: 29/03/2015).
- CORBERA MILLÁN, Manuel (2014): «Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 64, pp. 37-64.
- CORTÉS, Hernán (2013): «Cartas de Relación», ed. Linkgua digital, en [[https://books.google.es/books?id=kVC5AQAAQBAJ&pg=PA3&dq=all%C3%AD+me+dio+un+venda+val+muy+recio&hl=es&source=gb\\_s\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q=all%C3%AD%20me%20dio%20un%20venda+val%20muy%20recio&f=false](https://books.google.es/books?id=kVC5AQAAQBAJ&pg=PA3&dq=all%C3%AD+me+dio+un+venda+val+muy+recio&hl=es&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=all%C3%AD%20me%20dio%20un%20venda+val%20muy%20recio&f=false)] (Consultado: 3 de marzo de 2015).
- ECHEVERRÍA, Esteban (1870): *Obras completas*, ed. J.M. Gutiérrez, Tomo I, [[http://www.cervantesvirtual.com/portales/esteban\\_echeverria/obra/obras-completas-de-d-esteban-echeverria-tomo-i-poemas-varios-1870/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/esteban_echeverria/obra/obras-completas-de-d-esteban-echeverria-tomo-i-poemas-varios-1870/)] (Consultado: 29/03/2015).
- , (1874): *Obras completas*, ed. J.M. Gutiérrez, Tomo V, [[http://www.cervantesvirtual.com/portales/esteban\\_echeverria/obra/obras-completas-de-d-esteban-echeverria-tomo-5-y-ultimo-escritos-en-prosa-1874/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/esteban_echeverria/obra/obras-completas-de-d-esteban-echeverria-tomo-5-y-ultimo-escritos-en-prosa-1874/)] (Consultado: 29/03/2015).
- FLEMING, Leonor (2006): «Introducción a *El matadero* y *La cautiva*», en Leonor Fleming (ed.), *Esteban Echeverría: El matadero. La cautiva*, Madrid, Cátedra, (11-84).

- IGLESIAS, Cristina. «Echeverría entre dos siglos: las fundaciones de la crítica» [En línea]. Cuadernos LIRICO 10 | 2014. <http://lirico.revues.org/1709> [Consultado: 10/03/2015]
- RAMA, Ángel (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*, ed. S. Sosnowski y T. Eloy, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (2011): *Facundo: civilización y barbarie en las pampas argentinas*, ed. R. Yahni, Madrid, Cátedra.
- USLAR PIETRI, Arturo (1979): «Tiempo de Indias», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 32, pp. 187-194.





LOS COLORES DEL DOLOR:  
VIOLENCIA(S) EN *CECILIA VALDÉS*

ARANTXA C. FERRÁNDEZ VIDAL

arantxa.ferrandez@gmail.com

*Universidad de Alicante*

**C***ECILIA Valdés o La Loma del Ángel* (1839, 1879 y 1882) es la novela más importante de la literatura cubana y una de las más relevantes del siglo XIX hispanoamericano. Obra cumbre del escritor cubano Cirilo Villaverde, esta gran novela antiesclavista es un reflejo de la sociedad habanera de las primeras tres décadas del siglo XIX. En el texto, Villaverde introduce al lector en la sociedad de los mulatos, centrandó la historia en el mundo de los mulatos libres de La Habana. Al mundo de los mulatos, el autor contrapone el de los blancos ricos, y también el de los esclavos, la capa más inferior de la sociedad cubana de la época. La novela transcurre, por tanto, en un contexto determinado por la esclavitud y los primeros sentimientos e ideas independentistas. La violencia, manifestada en formas diversas, recorre de principio a fin la obra, pues la realidad que recoge el texto está inmersa en un clima manifiestamente violento. El intenso mensaje antiesclavista de la novela supone que la violencia más evidente en el texto es la ejercida sistemáticamente contra los esclavos, pero a esta violencia en el contexto de la esclavitud hay que añadir otra, menos evidente aunque no por ello menos grave, la violencia «social» y sexual sufrida por las mujeres negras y mulatas, consecuencia de una sociedad injusta e inmoral.

La sociedad reflejada en el texto –Cuba entre los años 1812 y 1831– está compuesta por individuos absolutamente condicionados por el color de su piel, para bien o para mal: negros, mulatos y blancos, siendo los primeros las principales víctimas de una sociedad articulada sobre un sistema esclavista. *Cecilia Valdés* es la historia de una bella mujer mulata cuya vida –al igual que la de muchas otras como ella– se verá desgraciadamente determinada por su color. Es también la historia de los negros trasplantados a la isla de Cuba, de sus vidas como esclavos en los ingenios azucareros, en los cafetales o en la ciudad al servicio de amos blancos.

La protagonista, Cecilia, es fruto de la relación extramatrimonial de Cándido Gamboa –un español afincado en La Habana– con Charo, una bella mujer mulata. Cecilia no conoce a sus padres y crece junto a su abuela materna, Josefa. Gamboa, presionado por su estatus social, no reconoce a la niña, pero intenta hacerla pasar por blanca dejándola un tiempo en la Casa Cuna para que lleve el apellido Valdés. Desde el nacimiento de Cecilia, Gamboa mantiene económicamente a la niña, a su madre y a su abuela en un intento de expiar su culpa.

Centrándonos ya en el tema que nos ocupa, el primer tipo de violencia que vamos a analizar es la violencia social contra la mujer. Como ya hemos apuntado, en este contexto esclavista, la mujer (negra y mulata) es el principal objeto de la violencia «social» –orquestrada por una sociedad marcadamente clasista– y sexual, sin librarse por ello de la violencia física.

La abuela de Cecilia, Josefa, explica a su nieta que puede aspirar a casarse con un blanco porque es casi blanca, al contrario que su amiga Nemesia. El matrimonio con un blanco suponía entonces pasar de la clase de los oprimidos a la de los opresores, y de la miseria a la estabilidad económica, cuando no a la riqueza:

Tu padre es un caballero blanco, y algún día has de ser rica y andar en carruaje. ¿Quién sabe? Pero Nemesia no será nunca más de lo que es. Se casará, si se casa, con un mulato como ella, porque su padre tiene más de negro que otra cosa. Tú, al contrario, eres casi blanca y puedes aspirar a casarte con un blanco. ¿Por qué no? [...] Y has de saber que blanco, aunque pobre, sirve para marido; negro o mulato, ni el buey de oro. (Villaverde, 1992: 86)

Villaverde reflexiona sobre las injustas «normas» que regían la sociedad cubana del momento; leyes, actitudes y conductas que arrojaban casi inevitablemente a las mujeres mulatas y negras a una vida de miseria y penalidades:

¿A qué aspiraba Cecilia al cultivar relaciones amorosas con Leonardo Gamboa? Él era un joven blanco, de familia rica, emparentado con las primeras de la Habana, que estudiaba para abogado y que, en caso de contraer matrimonio, no sería ciertamente con una muchacha de la clase baja, cuyo apellido bastaba para indicar lo oscuro de su origen, y cuya sangre mezclada se descubría en su cabello ondeado y en el color bronceado de su rostro. [...] Su belleza incomparable era, pues, una cualidad relativa, la única quizás con que contaba para triunfar sobre el corazón de los hombres; mas eso no constituía título abonado para salir ella de la esfera en que había nacido y elevarse a aquélla en que giraban los blancos de un país de esclavos. Tal vez otras menos lindas que ella y de sangre más mezclada se rozaban en aquella época con lo más granado de la sociedad habanera, y aún llevaban títulos de nobleza; pero éstas, o disimulaban su oscuro origen o habían nacido y se habían criado en la abundancia; y ya se sabe que el oro purifica la sangre más turbia y cubre los mayores defectos, así físicos como morales. [...]. A la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, si no ella sus hijos. Casada con

un mulato, descendería en su propia estimación y en la de sus iguales: porque tales son las aberraciones de toda sociedad constituida como la cubana. (1992: 162-163)

En muchas ocasiones, buscando una mejor posición social y bajo promesa de matrimonio las jóvenes mulatas accedían a mantener relaciones con blancos que después no se casaban con ellas ni reconocían a sus hijos. Como explica Jean Lamore en la introducción a su edición de la novela:

Cecilia reunía los principales rasgos que conformaban una imagen ya mítica en esa época: la de la mulata ardiente y sensual, a la vez mujer fácil y mujer fatal. [...] la «mulata llena de sexo pero vacía de seso», según una expresión popular [...]. Entre la mujer negra, casi siempre esclava y la más despreciada, y la mujer blanca de las familias criollas consagrada en el marco de la institución del matrimonio, la mujer «de color» –más o menos claro– encarnaba la posibilidad de un amor ilícito. (Lamore apud Villaverde, 1992: 36)

A lo largo de la novela, Villaverde muestra diversas situaciones que ponen de manifiesto la sensualidad de la mujer de color como un tema recurrente, acompañado a menudo de violencia. Así, María de Regla, esclava de la familia Gamboa, es enviada como castigo al ingenio, y allí sufre los intentos sexuales de todos los hombres blancos que la consideran ardiente y fácil por ser de color. Nemesia, la joven mulata amiga de Cecilia, es también considerada una chica fácil por Leonardo Gamboa, quien le propone mantener relaciones sexuales cuando ya es amante de Cecilia y novio formal de Isabel Ilincheta. Leonardo desprecia a las mujeres negras, en su opinión las más inferiores de todas; aprecia la belleza de las mulatas, está cautivado por los encantos de Cecilia, con quien tiene una hija, pero nunca tiene intención

de casarse con ella y tampoco reconoce a su hija, al igual que hiciera Cándido Gamboa con la madre de Cecilia.

En cuanto a los agentes de la violencia racial, en la novela la raza con más enemigos es sin duda la negra. El blanco es el principal tirano, puesto que es considerado la clase superior, pero no es el único enemigo del negro, marginado y despreciado también por el mulato y esclavo incluso de otros negros libres. La propia Cecilia Valdés, mulata de piel muy clara, pero mulata al fin y al cabo, desprecia a los negros, incluso a los mulatos, y aspira a ser la esposa de un blanco, Leonardo Gamboa, pues ha asumido que el blanco es una raza superior.

Analizaremos a continuación la violencia en el contexto de la esclavitud. Cándido Gamboa, su esposa –Rosa Sandoval– y su hijo Leonardo son los principales personajes que ilustran a lo largo de la novela el pensamiento y la actitud esclavistas. El autor se sirve de ellos para poner de manifiesto las ideas y opiniones de la clase opresora. Estos personajes, junto a la figura del mayoral del ingenio, son en la novela los responsables del trato cruel que sufren los esclavos, tanto los que se dedican al servicio doméstico como los que son destinados al ingenio azucarero.

Cándido Gamboa es un personaje representativo de la sacrocracia de la primera mitad del siglo XIX. Hombre de escasa cultura, emigrado en su juventud a Cuba, se ha enriquecido como otros tantos con el comercio minorista, las importaciones y el negocio de la trata de negros asociándose con Pedro Blanco. Está casado con Rosa Sandoval –una acaudalada criolla–. Gamboa nunca duda en insultar, amenazar y agredir a sus esclavos, aunque solo tengan doce años, como Tirso. Tirso y Dolores, criados negros, –hijos de María de Regla y Dionisio, el cocinero–, viven atemorizados por don Cándido, quien en sus accesos de ira suele arrojarles a la cabeza cualquier objeto sin temor a causarles heridas. Es curioso, sin embargo, que el

mayordomo de la casa –un blanco– sí disfruta de un trato cortés por parte de Gamboa y del resto de la familia, incluso se sienta a la mesa con ellos.

En el fragmento de la novela en que Cándido Gamboa explica a su mujer las peripecias por las que ha pasado su barco negrero en su viaje de regreso a Cuba, observamos claramente cuál es el pensamiento del negrero y qué conciencia le permite traficar con personas. Gamboa considera totalmente normal arrojar a los negros bozales menos útiles, niños y enfermos, al mar para aligerar la carga del barco negrero y ganar velocidad de navegación para burlar a los barcos ingleses que intentan evitar que atraque en puerto cubano. Como explica Jean Lamore: «Para aligerar el *Veloz*, el capitán español manda arrojar al agua a un centenar de negros. En cuanto al resto de los esclavos, se encuentra hacinado en las bodegas cuyas escotillas han sido claveteadas» (Lamore apud Villaverde, 1992: 23). Ni siquiera los niños corren mejor suerte que los adultos. Para Gamboa no se trata en absoluto de una acción ni mínimamente reprochable, mucho menos, inhumana, pues, en su opinión, los negros no son humanos, son animales, y arrojarlos al mar en determinadas circunstancias es como arrojar el tabaco cuando se trafica con él:

—Y dale con creer que los fardos de África tienen alma y que son ángeles. Esas son blasfemias [...] Pues de ahí nace el error de ciertas gentes... Cuando el mundo se persuade que los negros son animales y no hombres, entonces acabará uno de los motivos que alegan los ingleses para perseguir la trata de África. Cosa semejante ocurre en España con el tabaco: prohíben su tráfico, y los que viven de eso, cuando se ven apurados por los carabineros sueltan la carga y escapan con el pellejo y el caballo. ¿Crees tú que el tabaco tiene alma? Hazte cuenta que no hay diferencia entre un tercio y un negro, al menos en cuanto a sentir. (1992: 273-274)

En opinión de Cándido Gamboa, todos los negros han nacido para ser esclavos:

Todos han nacido para la esclavitud, ésa es su condición natural; en su mismo país no son otra cosa que esclavos, o de unos pocos amos o del demonio. Los hay, no obstante, que necesitan rigor, mucho rigor, el látigo siempre encima para que trabajen; los hay que por las buenas se saca de ellos cuanto se quiere. (1992: 447)

La esposa de Gamboa, Rosa Sandoval, no es más indulgente que él con los esclavos de su casa. Castiga constantemente a Dionisio, el esclavo cocinero, bajo cualquier pretexto, y lo amenaza a cada momento con enviarlo a los lugares de castigo de La Habana o los alrededores.

Leonardo Gamboa, único hijo varón del matrimonio Gamboa-Sandoval, es un joven déspota que, al igual que sus padres, no siente ninguna compasión por los esclavos y no duda en agredirlos fuertemente siempre que lo considera oportuno:

De repente un hombre interceptó el paso de Aponte, quien levantó los ojos y vio que agitaba el látigo en la mano derecha. Se paró al instante, porque reconoció a su amo, el joven Gamboa [...] Y sin más ni más empezaron a llover zurriagazos en las espaldas desnudas del infeliz esclavo. Se retorció, porque los golpes los descargaba un brazo vigoroso, y decía: Bueno está, mi amo (por basta) [...] Por Señorita [...], mi amito. Si yo pudiera decir la verdad, niño, su merced vería que no tuve yo la culpa. Bueno está ya, niño Leonardito. Pero aquella boca había callado, embargada por la cólera; aquel corazón se había vuelto de piedra; aquella alma había perdido el sentimiento; aquel brazo sólo parecía animado, de hierro, no se cansaba de descargar golpes. ¡Qué cansarse! los menudeaba cada vez con más furor, si no con más fuerza. (1992: 259-260)



En otra ocasión, cuando Tirso –siguiendo las órdenes de don Cándido– sube al dormitorio de Leonardo para despertarle, Leonardo reacciona contra el joven dejando caer por la escalera un gran libro a riesgo de que le golpee en la cabeza.

Trataremos ahora la cuestión de los espacios de la violencia. En relación con este punto, Jean Lamore señala lo siguiente:

[...] en el marco de la esclavitud urbana –considerada menos brutal que en el medio rural– no faltan las ofensas y los castigos. Don Cándido, en su casa, le dice «perro» a su esclavo. Y Aponte, el calesero, vive en perpetuo terror: el señorito Leonardo descarga su cólera en su esclavo, azotándolo cruelmente en medio de la noche... (Lamore apud Villaverde, 1992: 25)

En *Cecilia Valdés* la figura del esclavo tiene su más amplio reflejo en María de Regla. A través de ella descubrimos cómo es la vida de una esclava negra en los ámbitos rural y doméstico. Primero en un hogar blanco y después en un ingenio azucarero. Al principio de la historia María ejerce de ama de cría. En secreto y por orden de Gamboa se dedica a amamantar a Cecilia, primero en la Casa Cuna y después en casa de la abuela de la pequeña.

Rosa Sandoval, a pesar de escandalizarse por las condiciones en las que viajan los negros bozales durante su traslado en barco, es una mujer cruel que tiraniza a María de Regla sutilmente, sin agresiones físicas. Impide a la esclava criar y amamantar a su propia hija para que amamante a la suya, de la misma edad. María de Regla amamanta a las dos niñas a escondidas. Una noche, mientras duerme junto a las niñas, es descubierta por doña Rosa, que espera a que la esclava acabe la lactancia de su hija para castigarla enviándola al ingenio azucarero, lejos de su marido y sus hijos, que continuarán sirviendo en la casa de



los amos. Sin embargo, la causa verdadera del odio de doña Rosa era que María de Regla había estado amamantando a otra niña un año y medio antes, una niña a la que sospechaba fruto de la infidelidad de su marido con otra mujer. Esa niña es Cecilia.

Los hijos de los esclavos, que heredan su misma condición desde el momento en que son engendrados, no reciben mejor trato por ser niños. La profunda maldad de doña Rosa vuelve a ponerse de manifiesto cuando observamos el trato dispensado a Dolores, hija de María de Regla y hermana de leche de Adela, la hija pequeña de doña Rosa:

Dolores [...] no se les separaba ni de día ni de noche. Las vestía, las peinaba, les lavaba los pies a la hora de acostarse; durante el día cosía al lado de sus señoritas, y de noche, bien dormía en el duro suelo al lado de la cama de Adela, bien en el cuarto inmediato sobre rígida tarima. (1992: 303)

En el ámbito rural, la vida del esclavo en el ingenio suponía la manifestación más dura de un sistema social esclavista. Jean Lamore explica al respecto:

Por boca del mayoral, sabemos que los esclavos del ingenio trabajan «de sol a sol», que realizan dos o tres horas de trabajo el domingo, y que se les permite bailar el día de Navidad. Por la noche, el mayoral los encierra en el barracón y cuelga la llave junto a su látigo; [...] en el umbral, se echan a dormir los feroces alanos. (1992: 26).

Cuando los esclavos negros escapaban de los ingenios, los hombres encargados de su persecución utilizaban perros de presa para capturarlos. Incapaces de soportar una vida esclava, algunos negros escapaban o se suicidaban en busca de la libertad o simplemente para dejar de sufrir. Cuando el mejor negro del ingenio se suicida en la enfermería,

Gamboa lamenta la pérdida por la capacidad de trabajo que tenía el esclavo, no porque un hombre desesperado se haya quitado la vida. En la novela observamos que los mayores de los ingenios tenían autoridad para maltratar sin piedad a los esclavos, quienes tras las palizas recibían una insuficiente atención médica –cuando la recibían– y eran obligados a seguir trabajando. Si el mayoral no podía infligir personalmente el castigo a los esclavos, se aseguraba de que quienes los azotarían lo hicieran con suficiente saña. María de Regla también sufre el calvario de vivir en el ingenio, es maltratada por el mayoral y sometida a chantaje sexual por los hombres blancos que trabajan allí. Fruto de una de estas relaciones nace Tirso, hijo de un carpintero español.

Para finalizar, cabe decir que a todas las manifestaciones de violencia referidas debemos sumar el ambiente delincuencial descrito en la novela. La delincuencia como modo de vida está también reflejada en *Cecilia Valdés* en la figura del negro curro del Manglar, un personaje del hampa habanera. Malanga, el negro curro del Manglar, es un hombre con delitos de sangre que sin embargo socorre a Dionisio –el marido de María de Regla– cuando este se encuentra herido en la calle tras ser apuñalado. Gracias a Malanga, Dionisio no muere desangrado. Malanga, que había sido presentado como un hombre de escasos escrúpulos, resulta ser compasivo y, lejos de mirar para otro lado y pasar de largo, salva la vida del herido y lo acoge en su humilde hogar.

La novela *Cecilia Valdés* pone ante nosotros la vida palpitante de una Habana de luces y sombras, encumbrada a la riqueza y al lujo gracias a la violencia contra seres humanos en los ingenios, en los cafetales o en las residencias de buen tono. Violencia física pero también violencia social y sexual, soterrada, tácitamente aceptada, orquestadas por una sociedad hipócrita y corrupta que durante siglos abocó a la esclavitud, a la miseria y a la delincuencia a hombres y mujeres condenados por su color.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- VILLAVERDE, Cirilo (1992): *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, ed. J. Lamore, Madrid, Cátedra.
- ORTIZ, Fernando (1940[1978]): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.



# LA EVOLUCIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA FIGURA DEL DOBLE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: DE JOSÉ ZORRILLA A JOSÉ MARÍA MERINO

LUIS MIGUEL ROBLEDO VEGA

luismiguelrobledovega@alum.uca.es

*Universidad de Cádiz*

A través de los postulados de Otto Rank, este estudio pretende demostrar cómo el motivo del doble, presente en la literatura fantástica desde sus inicios en el siglo XIX hasta nuestros días, se ha transformado en algo cotidiano alejado de la violencia que antaño presentaba. Este trabajo, lejos de ser un análisis temático del doble en la literatura fantástica, intenta mostrar cómo las connotaciones trágicas que suponía el encuentro con dicho ser han evolucionado desde el Romanticismo hasta hoy.

El doble ha ido cambiando a lo largo de los tiempos, junto con el género y la sociedad. Ya desde la mitología clásica, concretamente a través del mito de Narciso, ahogado a causa de su propio reflejo, se ha podido observar la virulencia desatada por el reflejo o doble. En este análisis presentaremos dos cuentecillos de José María Merino, autor español que siente predilección por dicho tema. Para ello, se realizará una comparación entre este y las diversas apariciones del doble que han ido gestándose en la literatura española en autores como Espronceda, Zorrilla o Clarín. Con ello, podremos contemplar el paso de una violencia asociada con la muerte y la locura a una violencia más bien cotidiana, e incluso humorística, hasta llegar a una resignación que muestra la pérdida de la identidad y la conciencia del individuo, suceso recurrente en la literatura del relativismo postmoderno.

I. RAÍCES MITOLÓGICAS DEL DOBLE: LA MUERTE  
ASOCIADA A LA SOMBRA Y AL REFLEJO

OTTO Rank, discípulo de Freud, en su obra *El doble* nos presentaba diversos hechos antropológicos que han influido notablemente en este motivo literario. En un primer apartado, dedicado al doble como motivo literario *in stricto sensu*, identifica esta figura con las manías y defectos de aquellos escritores que lo ponen de manifiesto en sus obras. En otro apartado, hace referencia a los factores antropológicos que han influido en la visión actual de esta paradigmática figura. Por un lado, el inconsciente humano ha deseado la inmortalidad y, a su vez, ha temido de manera pavorosa a la muerte, lo que generó numerosas creencias acerca de la sombra como elemento portador de la inmortalidad, hecho que provocaba que numerosas culturas como la de algunos lugares de Alemania, o los nativos de las islas Fidji, creyesen que dañar la sombra podía dañar al portador (Rank, 1976: 90). Más adelante, Rank se centra en el mito de Narciso, ahogado a causa de ver su propio reflejo en el agua, lo que influye en la posterior contemplación del doble como motivo de muerte. De este modo, tenemos a un primer doble presentado como un elemento vital para la supervivencia del individuo, que dará paso a un *yo opuesto* o *autoadversario*<sup>1</sup> que provocaría la destrucción del hombre.

En el doble encontramos numerosos binomios, que hemos de citar antes de proceder al análisis de nuestro objeto de estudio: bien/mal, salvación/condena, vida/muerte, encuentro/desencuentro, propio/ajeno, moral/inmoral, etc.

---

1. Término que me he permitido emplear para designar al doble como enemigo propio.

## 2. LA DEGRADACIÓN DE LA VIOLENCIA DEL DOBLE DE JOSÉ ZORRILLA A JOSÉ MARÍA MERINO

### 2.1. *Dualidades del doble*

LA definición simbólica de conceptos como *doble imagen*, *dualidad*, o *duplicidad* serán de utilidad para enfrentar el *doble*. Para ello atenderemos a las definiciones recogidas en el *Diccionario de Símbolos* de Eduardo Cirlot:

Doble imagen: Toda duplicación concierne al binario, a la dualidad, a la contraposición y el equilibrio activo de fuerzas. Pero la duplicación realizada sobre un eje horizontal, en la que una figura superior repite invertida una inferior, tiene un sentido más intenso que deriva del simbolismo de nivel. En los emblemas cabalísticos suele aparecer un ser dual cuyas dos partes se denominan *Metatron* y *Samael*, de quienes se dice son compañeros inseparables por toda la vida. (Cirlot, 1992: 175)

Duplicidad: Se refiere a dos en su noción de conflicto, al hombre en lucha consigo mismo, con su propia identidad. (Cirlot, 1992: 177)

Duplicación: La duplicación es también, como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad. Numéricamente corresponde al dos y, por tanto, al conflicto. (Cirlot, 1992: 179)

*Inseparables*, *identidad* y *conflicto* son conceptos de vital importancia a la hora de abordar la figura del doble. Por un lado, la sombra como compañero inherente al ser y, a la vez, relacionada con la propia identidad individual. Ya podemos unir tres conceptos: imagen,

identidad y sombra, y relacionarlos con el conflicto principal del ser: la existencia.

Freud, maestro de Otto Rank, hablaba de la conversión de aquello que nos es familiar (*Heimlich*) en algo puramente siniestro y extraño (*Unheimlich*). El cuerpo del individuo se transforma en algo horrible y monstruoso cuando se duplica, lo que provoca que quede al descubierto ante los peligros que desata dicho fenómeno (Freud en Martín, 2007: 107). El ser humano ha perdido una parte de él, lo que antes era propio, ahora es ajeno. Afecta a su cuerpo, su aspecto físico o su propia identidad como individuo que forma parte de un colectivo.

Si tomamos la división del ser en cuerpo/alma, una de las posibilidades de la autocontemplación del cuerpo sería la huida del ánima de este, que trae como consecuencia la muerte del individuo y su separación de la vida terrenal para pasar al más allá.

Otra bipartición es lo moral frente a lo inmoral. Las dos mitades se encuentran divididas en un lado «bueno», frente a otro «malo» para la sociedad y para el propio individuo. Este ha sido un importante referente en la literatura fantástica del Romanticismo europeo. Podemos ver dicho fenómeno en obras tales como *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de R. L. Stevenson o *Memorias de un pecador justificado* (1824) de James Hogg. En dichos relatos, el protagonista se enfrenta a sí mismo para evitar su autodestrucción, lo que trae como posibles consecuencias el triunfo de una de las dos partes sobre la otra (como es el caso de William Wilson que pierde su humanidad al «matar» a su doble) o la muerte de ambos.

El posible encuentro con el doble produce a su vez un desencuentro del individuo consigo mismo, pues ello le provoca una pérdida de



identidad y un cuestionamiento de los valores que rodean su concepción del mundo.

Finalmente, de la unión de las dualidades anteriormente expuestas, se crea el binomio clave: la salvación frente a la condena. A través de un breve paseo por algunas obras de la literatura española en la que aparece este motivo, una minúscula ojeada sobre otras, y, centrándonos en la concepción de José María Merino, observaremos esto con más detenimiento.

## 2.2. *El doble como ejemplificación moral en El estudiante de Salamanca de José de Espronceda y El capitán Montoya de José Zorrilla*

EL par antitético condena/salvación tan recurrente como recurso moralizante se relaciona estrechamente con el uso del doble por parte de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, obra que comenzó a gestarse a principios del siglo XIX y que se publicó finalmente en 1840. Este cuento en verso presenta la historia de Félix de Montemar, un sujeto libertino y transgresor que sigue el arquetipo del clásico don Juan. Tras conquistar a doña Elvira, abandonarla y enfrentarse al hermano de esta en un duelo, don Félix asistirá a su propio entierro guiado por una misteriosa dama:

Mas ¡cual! Su sorpresa, su asombro cuál fuera, cuando horrorizado con espanto ve que el uno don Diego de Pastrana era, y el otro, ¡Dios santo!, ¡y el otro era él!...

Él mismo, su imagen, su misma figura, su mismo semblante, que él mismo era en fin: y duda y se palpa y fría pavora un punto en sus venas sintió discurrir. (Espronceda, 1978: 135)

De este modo, Espronceda relaciona la figura del doble con la violencia, manifestada por la muerte del protagonista y su posterior descenso al mundo de los muertos, en el que contraerá matrimonio con una doña Elvira cadavérica. Así, observamos un retrato por parte del autor de la España católica y moralizante del siglo XIX, en la que los sujetos que no se regían por los dogmas católicos eran condenados.

*El capitán Montoya*, cuento en verso de Zorrilla, es otra clara manifestación de esta antítesis anteriormente expuesta. La historia nos presenta de nuevo a un individuo donjuanesco que jugará con los sentimientos de doña Inés, una monja, a la que abandonará por otra mujer. Sin embargo, y al igual que don Félix, este recibirá un castigo que no será otro sino contemplar su propio entierro:

*Aquel es su mismo entierro,  
su mismo semblante aquel:  
no puede quedarle duda,  
su mismo cadáver es.  
En vano se tiente ansioso;  
los ojos cierra, por ver  
si la ilusión se deshace,  
si obra de sus ojos fue.  
Ase su doble figura,  
la agita, ansiando creer  
que es máscara puesta en otro  
que se le parece a él.  
Vuelve y revuelve el cadáver  
y le torna a revolver;  
cree que sueña, y se sacude  
porque despertarse cree,  
y tiende el triste los ojos  
desencajados, doquier .*

(Zorrilla, 1965: 307-324)

Zorrilla también usa el doble como heraldo de la muerte. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *El estudiante de Salamanca*, el libertino protagonista logra salvarse. Tras la trágica visión, tiene lugar una conversión por parte de Montoya en fraile, cambiando así su nombre por el de Fray Diego de Simancas.

Ambas obras reflejan la poderosa influencia que el Catolicismo había estado ejerciendo desde la Edad Media hasta el siglo XIX en España.

A diferencia de otras obras literarias extranjeras de la misma época, en las que el motivo del doble era presentado como una lucha entre la parte moral/inmoral del individuo (véase Stevenson con su Dr. Jekyll, Wilde con su Dorian Grey o el William Wilson de Poe) en España, el doble era presentado como una alegoría religiosa contraria a la conducta disoluta del individuo, cuyo espejo para reflejarse era Dios, y cuya única salvación era una vida de fe y obediencia al dogma cristiano. Hemos de tener en cuenta que la manifestación del doble no es otra sino la manifestación de la sociedad en la que el individuo habita, siendo este un reflejo, no solo del propio sujeto, sino también del contexto del que forma parte. El carácter moralizante y dogmático que presentaba el doble durante el Romanticismo, dará paso a un carácter satírico y crítico hacia la sociedad burguesa de finales del XIX como podremos observar en un cuentecillo de Clarín titulado *Mi entierro*.

### 2.3. *La muerte como visión crítica y satírica representada por el doble en Mi entierro de Clarín*

LA visión del doble en la literatura española cambiaría durante el Realismo, a finales del siglo XIX. Una buena muestra es este breve cuento

de Leopoldo Alas «Clarín», pues presenta al doble como reflejo de una sociedad hipócrita y aburguesada; para ello, se vale de un tono grotesco que aleja el elemento sobrenatural<sup>2</sup> y que deshumaniza el contexto social del protagonista.

Este cuentecillo presenta la historia de Agapito Ronzuelos, un hombre que aparentemente fallece tras volver de una borrachera con su amigo y compañero de partidas de ajedrez, Roque Tuyo. Así, podrá verse a sí mismo fallecido y leerá los pensamientos de aquellos que le rodean, desenmascarándolos.

A diferencia de lo sucedido en los cuentos de Zorrilla y Espronceda, aquí se produce una fusión entre Ronzuelos y su cadáver, lo que supone que este tome plena conciencia de todo lo que ocurre a su alrededor: «Sobre la cama, estirado, estaba un cadáver. Miré. En efecto, era yo. Estaba en camisa, sin calzoncillos [...]». (Alas, 1882: 59)

El ver cómo el propio Ronzuelos amortaja su cuerpo físico bajo la identidad de otra persona es también un hecho destacable, pues pese a que este se reconoce a sí mismo, los demás no le reconocen<sup>3</sup>.

Frente a lo moralizante y lo trágico de los cuentos anteriores, aquí el doble nos sirve como ataque hacia la sociedad burguesa.

Como podemos observar, hemos pasado de usar el doble como ejemplo moralizante y dogmático, que establece cómo hemos de vivir y actuar, a usarlo como arma arrojadiza cuyo principal blanco no es otro sino la sociedad burguesa y falta de valores de finales del siglo XIX.

---

2. En el Realismo español se usaba la exageración y lo grotesco con el fin de «saturar» lo sobrenatural y presentar personajes enajenados y con trastornos mentales que anulan el efecto fantástico por completo.

3. El desconocimiento de la identidad del individuo será el tema central de la narrativa de Merino que presentaremos a continuación.

A continuación veremos el uso del doble por parte del escritor español José María Merino, cuya aparición no solo nos hace cuestionarnos la sociedad, sino la propia existencia del individuo dentro de un determinado colectivo.

#### 2.4. *La evolución de la figura del doble en José María Merino: la pérdida de la identidad*

José María Merino es un prolífico escritor de literatura fantástica en lengua española. Como todo autor tiene sus pequeñas obsesiones, siendo el doble una de ellas. Sin embargo, frente a la violencia vista anteriormente, Merino usará al *autoadversario* para centrarse en la pérdida de conciencia por parte del individuo.

Merino distingue entre los siguientes tipos de doble a la hora de enfrentar dicha figura

A mi juicio, en el mundo de la literatura se manifiestan por lo menos nueve clases de dobles, que voy a intentar elucidar. El primero sería el puro doble físico, el gemelo, el mellizo, el personaje que puede confundirse con otro similar. El segundo lo constituiría el doble como emanación misteriosa y dúplice del propio yo, sería «el otro del mismo», si se le puede llamar así, capaz de vivir su vida por su cuenta, con independencia del primer yo, e incluso de guardar su propia memoria. El tercero lo constituiría el doble como yo contrapuesto, adversario antípoda, capaz de entrar en pugna, de enfrentarse con el otro yo, en una confrontación de bien y mal. La cuarta forma del doble sería esa sombra que nuestro cuerpo proyecta bajo la luz, obligada siempre a seguirnos. El quinto doble se establecería entre el yo de la vigilia y el yo del sueño, como mundos independientes y paralelos. Para mí hay también un doble, sería el sexto tipo, entre el autor que escribe

y la voz narrativa en primera persona y aún más en segunda persona, y no digamos cuando el propio escritor pretende comportarse como narrador dentro del relato. El séptimo doble, a mis ojos, lo constituyen las dos mitades, la «simetría bilateral» que conforma la estructura corporal de cada uno de nosotros. La octava forma de doble puede afectar a los objetos, a los edificios, a los parajes, creando mundos paralelos y lo que yo llamo «desdoblamiento espaciales». La novena y última forma del doble sería también nuestro reflejo en el agua, en el espejo, en un cristal, y quiero ordenar también aquí, para no salirme del número nueve, nuestra imagen en un cuadro, o en una fotografía, cuando se empeña en no quedarse quieta. (Merino, 2004: 468)

Para no extendernos demasiado y tratar de llegar al punto clave de este trabajo, nos centraremos en dos cuentos del autor que presentan ese terror existencial a no saber quiénes somos. Estos dos cuentos son «El derrocado» y «Duplicado».

En «El derrocado», perteneciente a *Cuentos del Barrio del Refugio* (Merino, 1994), el autor nos presenta la vida de Nicolás Balboa, un meteorólogo cuya apacible rutina se verá truncada ante la aparición de un doble. Con esta irrupción, Nicolás comprobará una alteración en su día a día, unida a una paulatina usurpación cada vez más avanzada. Todo comenzará con la ocupación por parte del doble, que en este caso se muestra como un antagonista, de su lugar de trabajo, para más adelante inmiscuirse en su relación con Emma, su prometida. Finalmente, Nicolás quedará relegado a un segundo plano y derrotado por su doble. En lugar de luchar contra su rival, decide resignarse y aceptar su transformación en un indigente cuyo único talento será la predicción del tiempo, recordando de este modo lo que un día fue.

Claro que era mi rostro, pero quién puede mirarse al espejo sin extrañeza. ¿O no es cierto que cuando nos contemplamos en el espejo

sospechamos vernos desdoblados en algo más que una imagen, como si esa duplicidad llegase más allá de lo óptico, insinuando la realidad de una existencia exterior a nosotros? En mi caso, la duplicación no provenía de una simple imagen, sino de un ser de carne y hueso que llevaba a mi novia con la seguridad de un seductor que ha logrado sus propósitos (Merino, 1994: 81).

El protagonista prefiere resignarse antes que enfrentarse a su doble, que no representa otra cosa sino la parte activa de Nicolás, sus instintos y sus aspiraciones más altas, que no han aflorado aún, lo que provoca que este último decida que su doble merece ocupar su lugar.

De nuevo contemplamos a un personaje condenado, como es Félix de Montemar, pero no a la muerte, sino a la completa pérdida de individualidad y a la degradación de su estatus social y, a la vez, traicionado y abandonado por una sociedad alienada como era el caso de Agapito Ronzuelos, protagonista de *Mi entierro* de Clarín.

En «Duplicado», perteneciente a *La trama oculta* (Merino, 2014), se narra la aventura vivida por el profesor Eduardo Souto, curioso personaje perteneciente a los cuentos de Merino. El profesor sufre un intento de suplantación por parte de su doble, nuevamente presentado como un rival o antagonista, que comienza a asistir a congresos y eventos similares en su lugar, llegando incluso a visitar a la psicóloga cuando el Souto original cree estar perdiendo el juicio. A diferencia de lo ocurrido en «El derrocado», el personaje principal logra «salvarse» de esa pérdida de identidad y derrotar a su doble.

Con la receta en la otra mano, dejas el estudio y entras en la habitación. Alguien se ha movido al fondo, pero comprendes que es tu propio reflejo en la gran luna central del armario de tres cuerpos que también heredaste de la casa paterna. Llegas ante el espejo y estudias

esa figura que te reproduce, mientras te preguntas si es solo un reflejo o el escondite del duplicado. Haces muecas que en el espejo se repiten exactamente, repasas con la mirada sus ropas, que son iguales a las que tú vistes, hasta que descubres que las manos de esa figura idéntica a la tuya están vacías, no empuña una un bastón ni lleva la otra el papel blanco de la receta. Es el duplicado. «¡Se acabó!», exclamas triunfalmente, comenzando a destrozar el espejo a bastonazos. «¡Vamos a ver quién manda aquí!». El duplicado, por fin descubierto, se desmorona, salpicando el suelo con todos sus fragmentos. (Merino, 2014: 235)

Frente a la vida monótona y maniquea de Nicolás Balboa, el profesor Souto es un importante lingüista y conferenciante; es por ello por lo que no se resigna a dejarse sustituir por ese escurridizo doble al que finalmente derrota. En este caso, se produce la «muerte», por así llamarlo, de uno de los dos contendientes, a través de la destrucción del espejo que reflejaba al doble, lo que hace referencia al noveno tipo de doble según la distinción del propio Merino antes citada. Esto remite a la acepción clásica del mito del doble, que se saldaba con la muerte o condena, o bien del duplicado, o bien del original. Sin embargo, este enfoque «clásico» se halla adaptado a unos tiempos diferentes y, por tanto, enfocados desde un prisma distinto, pues la muerte del doble conlleva la recuperación de la identidad del profesor Souto.

Es importante destacar que en este cuento el doble usa el espejo para reflejarse. Este no es sino el espacio encargado de representar la duplicidad del individuo o del alma. Es por ello que mediante la destrucción de este, puede llevarse también a cabo la destrucción del *Doppelgänger* y la salvación del original.

Merino nos presenta el motivo del doble como una tragedia, pero esta vez la violencia no viene representada por la muerte como castigo por una conducta inmoral, ni como un crítica a la sociedad, sino por el temor del individuo, como parte de un enorme colectivo, a



desaparecer y perder su identidad, quedando condenado al peor de los destinos: la inexistencia. Es por ello por lo que Nicolás Balboa y el profesor Souto no temen ser castigados por un Dios de cuya existencia se duda, ni descubrir las mentiras que se ocultan tras el velo de la hipocresía social; temen perder el puesto que se han forjado como piezas de un gran engranaje; meteorólogo y profesor, uno se resigna y se abandona a la mendicidad, mientras que el otro decide luchar para recuperar su vida y consigue destruir a su rival, volviendo de nuevo a una aburrida pero gratificante rutina de congresos, conferencias e investigaciones.

### 3. CONCLUSIÓN

EL motivo del doble ha evolucionado a lo largo de la literatura, al igual que lo han hecho la sociedad y el contexto. A través de este trabajo he tratado de mostrar como, frente a un doble que simbolizaba la violencia y la muerte, encontramos un doble que muestra un temor a perder la individualidad dentro de un enorme colectivo. Es importante tener en cuenta que la literatura evoluciona junto a la sociedad y la época, y que esta y la historia siempre irán ligadas. Es por ello por lo que cada autor tratará de vincular y ajustar esta figura tan polifacética que representa el *doble* o *Döppleganger* al contexto histórico cultural en el que se encuentre.

Espronceda y Zorrilla usaron esta figura para mostrar una España fuertemente influenciada por los valores morales y cristianos que no servían sino para subyugar los instintos de libertad del individuo. Así, el doble era un elemento que representaba la condena o la contemplación de la propia muerte y que crea en el individuo una atmósfera de terror y control que recuerda a los miedos más antiguos del ser humano.

Frente a este uso del doble como elemento fatídico y de muerte, Clarín, uno de los principales representantes del Realismo español, usaría a este elemento como crítica. Es un heraldo de la muerte y contempla una visión negativa del mismo, sin embargo, la muerte no es lo negativo aquí, sino la sociedad en la que habita el individuo. Por lo que en este caso la condena es la «resurrección» y la vuelta a ese mundo alienado y movido por los más puros intereses económicos, las traiciones y los partidos políticos que usan a sus militantes como peones de ajedrez en ese gran tablero que es la vida.

Finalmente, y a través de estos dos breves cuentos de José María Merino, nos hemos acercado bastante al temor de la pérdida de identidad, que frente a la muerte y la desaparición, permite una completa autoscopia del ser. Como individuos, los seres humanos engloban un colectivo dentro del cual aspiran a labrarse un determinado puesto, ya sea de meteorólogo, como Nicolás Balboa, o de reputado lingüista, como el profesor Eduardo Souto<sup>4</sup>. La aparición de un doble o duplicado, conllevaría una suplantación de identidad y, por ende, una pérdida de aquello que representa el tener una posición única e individual dentro de la vida colectiva. Mientras que Nico se resigna y acepta su derrota, observando que su doble es más apto que él para ocupar su puesto, Souto, no dispuesto a perder su posición, decide poner fin a su *autoadversario*, y destruirlo, de modo que consigue alzarse sobre su doble como individuo que compone ese gran colectivo que representa la sociedad contemporánea.

El doble no es sino otro capítulo de la literatura que no estará nunca cerrado, sino que irá mutando y transformándose con el paso del

---

4. En otro cuento llamado *El fumador que acecha*, perteneciente a la antología *Cuentos de los días raros* (2004) y cuyo protagonista es Eduardo Souto, el motivo del doble se repite, esta vez haciendo alusión a la adicción por el tabaco que posee este personaje.

tiempo. La obra de José María Merino nos desvela, a través del uso de figuras tan clásicas como puede ser la del doble, la importancia que supone la evolución de dicho motivo en consonancia con el contexto histórico cultural. Así, hemos podido contemplar el paso de un doble que representa la condena eterna del alma en pos de una vida libertina y disoluta, a otro que actúa como reflejo de una sociedad clasista, hipócrita y politizada como lo era la sociedad burguesa de finales del siglo XIX en la España realista; hasta que llegamos al temor del individuo a perder su puesto en un colectivo, que no es sino la representación de una sociedad movida por un alto nivel de relativismo, cuya mayor consecuencia será la pérdida de una identidad, que desgraciadamente, y en este mundo tan cambiante, ya es dudosa por sí misma<sup>5</sup>.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo (2013): *Cuentos completos*, Madrid, Cátedra.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- ESPRONCEDA, José de (1978): *Poesías líricas/El estudiante de Salamanca*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍN, Rebeca (2007): «El oscuro adversario: La aparición del doble en los cuentos de José María Merino», *Per Abbat*, N<sup>o</sup>4, pp. 107-120.
- MERINO, José María (1994): *Cuentos del Barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara.
- , (2008): «La reescritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino», en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales

---

5. En su ensayo *Ficción perpetua* (2014), José María Merino tiene un capítulo dedicado a la sombra y al doble como motivos literarios.

- Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, (467-480).
- , (2014): *Ficción perpetua*, Palencia, Menoscuarto.
- , (2014): *La trama oculta*, Madrid, Páginas de Espuma.
- RANK, Otto (1976): *El doble*, Buenos Aires, Orion.
- ZORRILLA, José (1965): *Leyendas y tradiciones*, Madrid, Espasa Calpe.

## EROTISMO Y VIOLENCIA: LA FIGURA DE SALOMÉ EN LA POESÍA HISPÁNICA DE FIN DE SIGLO

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ

andressanchez605@gmail.com

*Universidad de Granada*

EN un ensayo incluido en *Los signos en rotación* (1965), Octavio Paz defendía la historicidad del erotismo (1971: 184). Al mismo tiempo, y aunque pueda parecer paradójico, postulaba su separación y su unión con la sexualidad. Para explicarlo, utilizaba el concepto de *distancia*, lo que separa al erotismo humano de las prácticas animales, puramente reproductivas. Para Paz, «el erotismo es sexual, la sexualidad no es erotismo. El erotismo no es una simple imitación de la sexualidad: es su metáfora» (1971: 186-187). Unidos así ambos conceptos y creyendo en el carácter histórico de lo erótico se puede analizar las peculiaridades de su aparición en la literatura del fin de siglo hispánico. En un horizonte estético e ideológico específico, los textos se obsesionaban por un erotismo que fluía sin pausa, atropelladamente, de forma violenta. De hecho, será la violencia uno de los principales caracteres del erotismo fin de siglo, y Salomé el verdugo-objeto deseado que la fantasía del artista convierte en protagonista. Para entrar en el funcionamiento de este erotismo finisecular representado a la perfección por la figura de Salomé, serán de gran ayuda la poesía de Guillermo Valencia, Rubén Darío, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere.

## I. «EROTISMO VIOLENTO» EN EL FIN DE SIGLO

ESTE erotismo tan especial del que ya se ha anticipado algo, no es en absoluto típicamente español ni tampoco únicamente finisecular. En realidad, se entra con ello en un complejo problema estético que parte de las literaturas románticas europeas (con antecedentes en la literatura gótica del siglo XVIII) y que se radicalizará en el fin de siglo. Se produce un cambio en el canon de belleza, de la belleza armónica clásica a la romántica, ya plenamente expresada por Percy Bysshe Shelley en su retrato de la Medusa como «The tempestuous loveliness of terror» (Praz, 1999: 66). Este sentimiento sería recogido décadas después por Walter Pater en el retrato de la Gioconda (*Studies in the history of the Renaissance*, 1873) del que beberán muchos autores finiseculares, entre ellos, Oscar Wilde. Pero antes, ya había escrito Baudelaire en sus *Fleurs du mal* (1857), su «Hymne à la beauté» (XXI):

*¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales,  
Belleza? Tu mirada, infernal y divina,  
confusamente vierte los favores y el crimen,  
y por esto podrías al vino compararte.  
[...]  
Caminas entre los muertos, Beldad, de los que ríes;  
el Horror, de tus joyas no es la que encanta menos,  
y entre tus más costosos dijes, el Homicidio  
en tu vientre orgulloso danza amorosamente.*

(2011: 141)

La mezcla entre el Bien y el Mal, el satanismo o la estética del crimen son algunos de los temas que se poetizan aquí. Encontramos ya todos los rasgos que adquiere la belleza decadentista. Anticipando a Salomé, ya «danza» el crimen en el ideal de belleza de Baudelaire.

A esta situación estética se une la «contaminación erótica» (Litvak, 1979: 1) que inunda el fin de siglo en ámbitos próximos a lo científico. Como explica Litvak (1979: 85), esta es la época de la sexología, con los primeros escritos de Sigmund Freud (1856-1939), Havelock Ellis (1859-1939) y Richard von Krafft-Ebing (1840-1902). Este último fue el pionero, con la temprana publicación en 1886 de su *Psychopathia Sexualis*, escrito en latín y diseñado como «una suerte de manual de referencia forense para médicos y jueces –tengamos en cuenta que a finales del siglo XIX diversas variantes sexuales eran incluso consideradas delito [...]» (Correa Ramón, 2012: 40). En este sentido, la profesora Correa Ramón señala la clave para entender este texto: «La base de la que partía era la consideración de la procreación como el fin último del acto sexual, por lo que cualquier variante que no la contemplara pasaba automáticamente a ser considerada bajo el rótulo aberrante de *perversión*» (2012: 40). Como se verá en los textos, esta obra recoge un estado de conciencia que se plasma en literatura desde mucho antes y que recoge una visión moralizante del sexo como perversión que ya había desarrollado Baudelaire y que funcionará en el fin de siglo.

Havelock Ellis producirá una mayor contribución a la ciencia con sus *Estudios de psicología sexual* en seis volúmenes, publicados entre 1894 y 1910. A él debemos un concepto clave en el fin de siglo: la *algolagnia*<sup>1</sup>, estudiada por Krafft-Ebing como «perversión» y que Ellis liberará de connotaciones morales. Lo mismo hará Freud en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905), donde utiliza la palabra «perversión», aunque sin carácter peyorativo y dejando claro que muchas de estas

---

1. Del griego *algo*, «dolor», y *lainos*, «excitación sexual» (Correa Ramón, 2012: 57). Este concepto será recogido también por Freud en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905).

prácticas no pueden entenderse como patologías (1995: 28-29 y 39). Havelock Ellis explicaba la *algolagnia* como una «emoción sexual asociada con el deseo de producir dolor y usar violencia» (Correa Ramón, 2012: 57). Años antes Krafft-Ebing había usado el término «masoquismo» remitiendo a la obra de Sacher-Masoch (*Venus im Pelz*), definiéndolo como el «deseo de ser tratado con dureza y ser humillado» (Litvak, 1979: 127), y por otro lado, el «sadismo» como «la emoción sexual asociada con el deseo de causar dolor y usar violencia» (1979: 127). A la unión de ambos términos surgía «sodomasiquismo». La figura de Salomé será paradigma de muchos de estos conceptos.

## 2. SALOMÉ Y EL «EROTISMO VIOLENTO»

SERÁ Salomé uno de los arquetipos favoritos de fin de siglo, la depositaria de gran número de *perversiones*, entendiendo esto como desviación de las prácticas amoratorias aceptadas socialmente. Ella personificará todos los miedos (y curiosidades) de gran parte de los escritores de la época. Salomé encarnará a la «la mujer fuerte», opuesta al ideal social de la «mujer débil» y dependiente del hombre, al «ángel del hogar» (Correa Ramón, 2006b: 221). Este es el papel que la sociedad patriarcal del siglo XIX imponía, como garante de la institución familiar. Así, lo sexual se «racionaliza» discursivamente, se subordina a la «utilidad social» de mantener el sistema capitalista burgués (Foucault, 2009: 23-25). Cuando se opone el otro tipo de mujer, se producirá en literatura un fuerte maniqueísmo:

[...] la mujer fatal y la mujer espiritual. La belleza tentadora y perversa frente a la suave hermosura del sublimado tipo angélico. La mujer *natural*, esto es, esposa y madre, frente a la mujer *artificial*, que



se considera, por contraposición, amante y estéril. De este modo, la mujer puede resultar poseedora de las más armoniosas virtudes o de los defectos más deplorables, puede ser santa o una pecadora. (Correa Ramón, 2006a: 204).

En este trabajo compete hablar del segundo tipo, de la *mujer artificial*, que tanto poetizaría Baudelaire (2011: 101 y 157), y cuyos rasgos muchos autores concretarán en Salomé, la antítesis del ideal social, de la feminidad retraída para la que el sexo es un tabú. La princesa hebrea se opondrá a los esquemas establecidos, mediante la oposición a lo masculino y la exaltación activa (*perversa*) de la sexualidad. Por otro lado, ello representa la «*histerización del cuerpo de la mujer*» (Foucault, 2009: 110), la construcción discursiva de un arquetipo por parte del poder para después rechazarlo.

Una de las aportaciones de la poesía latinoamericana modernista al tema de Salomé es el poema «Salomé y Joakanann», del tríptico titulado «Las dos cabezas», que Guillermo Valencia (1873-1943) incluye en *Ritos* (1899). Bajo el título mencionado se agrupan dos sonetos en alejandrinos, asociando un motivo del mito a cada dos estrofas. En los dos cuartetos del primer poema se desarrolla la danza y la seducción; y en los dos tercetos, los ofrecimientos con que (al igual que en la obra wildeana), Herodes, jadeante de lujuria, intenta satisfacer las demandas de Salomé. El poema concluye cuando la altiva princesa exige la cabeza del Bautista. Los dos cuartetos del segundo poema desarrollan la entrega de la testa, para ceder al final el protagonismo al Bautista: su dulce muerte en el primero y la ascensión al cielo en el segundo terceto. Los dos poemas son todo un alarde de virtuosismo, y las imágenes se suceden con gran plasticidad y violencia. Desde el primer verso, Salomé es valorada: «Con un aire maligno de mujer y serpiente» (Valencia, 1955: 153), asimilándola al reptil diabólico que

introdujo el pecado en el mundo a través de Eva. Como si de un animal en celo se tratase, despide efluvios que junto a la danza, hipnotizan al Tetrarca; es la «sirena» que exige para su disfrute la ensangrentada cabeza, «[...] el cuello del Justo, / suelto en cálido arroyo de fugaz escarlata» (153). De esta forma, el erotismo *perverso* del poema conduce al tema de la necrofilia, a la tan querida unión finisecular de Eros y Thanatos.

Esta Salomé «gitana» (153), fuertemente orientalizada, desaparece al final del poema. El foco se desplaza ahora al decapitado, produciéndose una transustanciación gloriosa en los últimos tercetos (Schulman, 1976: 79). El tono final es moralizante, con la desaparición del vicio, el triunfo del hombre espiritual y la ascensión de Juan a lo divino. Sin embargo, el poema es mucho más. Según Schulman, es la búsqueda de la unidad perdida (1979: 80-82), de la armonía que la crisis de fin de siglo (en una sociedad científicista e industrializada, con un individuo que se encuentra solo en el mundo) había roto. Al final, triunfa el hombre-espíritu por encima de la mujer, reducida a «carne lozana». La coda del poema será de «autorrealización». El sujeto poético escindido, fragmentario, al igual que se muestra el lenguaje, por la sucesión entrecortada de imágenes, busca su unidad metafísica a través de la fe.

A lo largo de toda la composición se advertirá al lector de las desgracias que acarrea la mujer. «Salomé y Joakanaan» es la parte central del tríptico; a un lado se ubica el primer poema, «Judith y Holofernes» (otra mítica decapitación con la demostración del poderío maléfico de la mujer) y al otro lado el tercero, «La palabra de Dios». Pero ya desde la cita del Eclesiastés que precede a todo el tríptico se advierte de la maldad de la mujer: «Omnis plaga tristitia cordis est et omnis malitia, nequitia mulieris» (Valencia, 1955: 151). En el último poema, después de las dos decapitaciones al hombre (por parte de Judith y Salomé), no se podrá menos que advertir:

*«Nunca pruebes –me dijo– del licor femenino,  
que es licor de mandrágoras y destila demencia;  
si lo bebes, al punto morirá tu conciencia,  
volarán tus canciones, errarás el camino».*

*Y agregó: «Lo que ahora vas a oír no te asombre:  
la mujer es el viejo enemigo del hombre;  
sus cabellos de llama son cometas de espanto».*

(1955: 155)

A pesar de estas advertencias, que los poetas modernistas asumían, no podían resistir la tentación, y se volvía una y otra vez al mito. Unos años después del texto de Valencia, en 1905 se publicaban los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío (1867-1916). Aquí, la hija de Herodías aparecerá hasta tres veces, dentro de la sección «Otros poemas»: en la «Canción de Otoño en Primavera», en el poema X y en el XXIII.

La Salomé finisecular suele ser tan poderosa en el contraste con un sujeto poético masculino débil, en el que descarga su violencia. Esto es herencia del decadentismo, de personajes enfermos («enferma» estaba la cultura finisecular para Max Nordau, como lo diagnostica en *Degeneración*, de 1892) como Des Esseintes, o Severin en *Venus im Pelz* (1870), que había sufrido con gozo todo tipo de torturas por parte de Wanda. En «La canción de Otoño en Primavera» se describe a la perfección a este sujeto: «Yo era tímido como un niño. / Ella, naturalmente, fue, / para mi amor hecho de armiño, / Herodías y Salomé... // [...] En sus brazos tomó mi ensueño / y lo arrulló como a un bebé... / y le mató, triste y pequeño, / falto de luz, de fe...» (Darío, 2012: 226-227). Este individuo finisecular perdido y escindido, es un sujeto poético aniñado, sin voluntad, que es desgarrado por la «mujer fuerte». Ciertamente, se han invertido los papeles de la ideología patriarcal decimonónica de forma que el poder lo tenga la mujer y que

el elemento subordinado sea el hombre. Como afirma Ana Peluffo, «el efecto de la *femme fatale* en la construcción de la identidad masculina era el de un debilitamiento o emasculación del yo» (2006: 299). Por tanto, en el surgimiento de este erotismo violento, previamente existirá esa relación «contra natura»<sup>2</sup> entre una mujer «masculinizada» y un «hombre feminizado». Lo cual, por antinatural, es *perverso*.

La revisión de este erotismo en los *Cantos* de Darío lleva a otro poema más directo todavía. Después de presentar a ese debilitado sujeto poético, se pasa a explicar la naturaleza de la relación con Salomé. Se puede leer lo siguiente en el poema X:

*Amor y dolor. Halagos y enojos  
Herodías ríe en los labios rojos.  
Dos verdugos hay que están en los ojos.*

*¡Oh, saber amar es saber sufrir,  
amar y sufrir, sufrir y sentir,  
y el hacha besar que nos ha de herir...*

*¡Rosa de dolor, gracia femenina;  
inocencia y luz, corola divina!  
y aroma fatal y cruel espina...  
[...]*

(Darío 2012: 233)

Aparece así toda una disertación sobre la *algolagnia*. Primero, la definición: «Amor y dolor. Halagos y enojos». Después, la declaración del yo poético, que adquiere la voz del Bautista que introduce una variante

---

2. En muchos de sus escritos Darío renegaba de la «feminización» de la cultura de su época, del excesivo protagonismo que empezaba a tener la mujer en la esfera intelectual (Peluffo, 2006: 300).

en el mito: no rechaza a Herodías-Salomé<sup>3</sup> como en la tragedia de Wilde; aquí la mujer fatal ha vencido y el profeta cae en sus redes. Además, el sujeto poético declara su goce ante el sufrimiento: «saber amar es saber sufrir, / [...] y el hacha besar que nos ha de herir». Salomé es en este poema una sádica que tortura («dos verdugos hay en sus ojos») metafóricamente al dominar con la mirada, pero también literalmente pues lo decapitará al final. Al igual que en el poema de Valencia su efluvio es «fatal», es «rosa de dolor» y «cruel espina». Todo este campo semántico relativo a la tortura, deja clara la estructura sadomasoquista:

El sádico impone una relación sexual en la que es dueño y señor del otro. Su pareja tiene que ser objeto de sus caprichos y sus deseos, tiene que convertirse en esclavo y súbdito. Cuanto más inerte y sin voluntad se muestre el «objeto», tanto más triunfante se siente el sádico, que quisiera realizar en el amor su idea fija de la « semejanza con Dios». Para este fin utiliza todos los medios posibles: manipulaciones, seducciones, violaciones... Se trata de consumir placer sin entregarse (Litvak, 1979: 127)

En estos poemas, Salomé es la mujer fría y virginal, que exige sin ofrecer nada a cambio. Aparece así en línea con el «vicio inocente» que supo describir Barbey en *Les diaboliques* (1874) o el mismo Wilde en su *Salomé* (1893). Aquí es la dominación por la violencia y el dolor, que se acepta en cuanto que forma parte de lo erótico y deseado.

La ideología que hay detrás de este erotismo ya se ha sugerido. El miedo que muchos intelectuales de fin de siglo tenían a la «mujer nueva» (Bornay, 1990: 125) se plasmaba en las crueldades de Salomé,

---

3. En el mito es frecuente desde el *Atta Troll* (1841) de Heine la confusión entre Herodías y Salomé, aun cuando por la caracterización se sabe que se refiere a la segunda.

que dominaba a un hombre sometido. Junto a estos contenidos ideológicos más o menos explícitos, aparece una firme apuesta estética que se une a este erotismo violento de «sufrir y sentir» (Darío 2012: 233), que ya aparecía en *À Rebours* (1884) de J.-K. Huysmans. El poema de Darío es la salida a la situación que vive Des Esseintes: «Ya desde entonces soñaba con una Tebaida refinada, en un lugar desértico confortable, en un arca inmóvil y acogedora donde pudiera refugiarse lejos del incesante diluvio de la estupidez humana» (Huysmans, 2012: 125). Huyendo de la sociedad, el personaje se refugia en su fortaleza de Fontenay-aux-Roses para intentar acabar con su hastío vital por medio de la estimulación de los sentidos. Para ello construye y decora su palacio, adquiere pinturas y piedras preciosas, fabrica un invernadero con las flores más extrañas, consume drogas, lee la literatura y escucha la música que comulga con su carácter. Para la estimulación de los sentidos también se sirve de determinadas prácticas sexuales:

Al igual que esas muchachas que, bajo el efecto de la pubertad, sienten hambre de manjares adulterados o abyectos, le dio por soñar y por practicar experiencias amorosas anormales y placeres pervertidos. Entonces todo acabó; sus sentidos, hartos de excesos, extenuados de cansancio, se aletargaron; estaba ya muy cerca de la impotencia. (2012: 126)

A este punto llega el dandi, a la insensibilidad absoluta. El sujeto poético de Darío, con la apariencia del Bautista, está en el estado previo: en sentir, y para ello quiere sufrir.

La unión de Eros y Thanatos anunciada en el poema del nicara-güense ya había sido abordada por Baudelaire, una vez más, influencia para el modernismo hispánico. Se lee en «Les deux bonnes soeurs»: «Sí, la Orgía y la Muerte son dos amables chicas, / colmadas de salud y

fecundas de besos [...] Y el féretro y la alcoba, pródigas en blasfemias, / a rachas nos ofrecen, como buenas hermanas / dulzores horrorosos y terribles placeres» (2011: 437). Esta unión de términos contrapuestos se dará cita también en la *Salomé* de Francisco Villaespesa (1877-1936), al igual que en el caso de Valencia, de forma tripartita. En su *Tríptico de Salomé*, publicado en 1910, dedica un soneto a cada personaje: el primero a Herodías, el segundo al Bautista y el tercero a Salomé. Este último reincide en el baile de la princesa y en los efectos que causa, terminando en el triunfo de su deseo y la decapitación. Pero más interesa el primero, donde «sonríe de lujuria [...] / porque sueña que arrojan a la jaula de hierro / donde rugen de hambre sus líbicos leones / el desnudo y sangriento cadáver de Johanán» (1954: 782). Aquí, la lujuria de Herodías-Salomé, o sea, su fantasía sexual, es ni más ni menos ver a sus leones devorar el cadáver del Bautista. Hasta este punto llega la crueldad relacionada con el erotismo, hasta casi la antropofagia. Vemos así cómo se va caracterizando a Salomé, reunión de todas las *perversiones* imaginables.

Emilio Carrere (1881-1947) aportará justicia. Si el poema de Valencia hablaba de la muerte y ascensión de Juan el Bautista, este texto publicado en 1916 en su *Dietario sentimental*, hablará de la caída de Salomé. En «La muerte de Salomé» se asiste a su presentación en base a un inventario de todos los tópicos finiseculares descriptivos de su figura: cabellera (Carrere, 1999: 239,v.2), serpiente lasciva (v. 6), manos perversas (v. 9), pálida y con ojeras (v.10) (usual imagen decadente), alusión a las piedras preciosas (simbolismo) con las que apenas cubre su desnudez y a los blancos pies (v. 12) (que eran palomas en Wilde), mirada verde (v. 14) (de serpiente), el vampirismo, «aún sueña que muerde / los cárdenos labios de Juan, el asceta» (vv. 15-16), la animalización del monstruo devorador de hombres. Se produce después un salto temporal, han muerto todos los personajes y queda la princesa,



que vaga por un mundo invernal. Danzando en el hielo, Salomé encuentra la muerte: «¡Fue su último baile! Un filo de hielo,/ igual que un alfanje de fino cristal, segó su cabeza. Caía del cielo/ la nieve como una losa funeral» (240, vv.30-34). Termina así la vida de Salomé con una innovación mítica. Ahora es ella la que muere, y de forma semejante al Bautista, mediante decapitación, como castigo a sus delitos. Termina todo con esta potente imagen de la nieve que cae sobre ella. La Salomé de Wilde será aplastada por los escudos de los soldados, aquí es decapitada y enterrada en la nieve.

Los textos de Valencia, Darío, Villaespesa y Carrere muestran el retrato de un personaje adorado pero también odiado; de un gran objeto literario, contenedor de todas las fantasías posibles, y epítome de todas las perversiones, de un erotismo vedado y de unas relaciones entre sexos prohibidas socialmente. Por ello, de una forma u otra, al final es condenado con la muerte de la Bestia. Pero las implicaciones estéticas son muy interesantes.

*¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa,  
¿Belleza! ¿Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!  
Si tus ojos, tu risa, tu pie me abren la puerta  
de un infinito al que amo y nunca he conocido?*

*De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel, Sirena,  
¿qué importa, si tú —hada de ojos de terciopelo—  
vuelves —ritmo, perfume, luz, ¡oh mi única reina!—  
menos horrible el mundo, los instantes más leves?*

(Baudelaire, 2011: 143)

El erotismo analizado únicamente busca la Belleza, un tipo especial pero no menos válido, que encuentra una justificación ideológica y estética en el fin de siglo. En el caso de Salomé hay misoginia, pero



por encima de lo moralizante, se abre la puerta al misterio, a formas de erotismo transgresoras, que rompen con lo prescrito. En palabras de Paz, «la normalidad es una convención social, no un hecho natural. Una convención que cambia con los siglos, los climas, las razas, las civilizaciones» (1971: 189). En este dominio de la mujer estéril, la meta es un nuevo ideal de Belleza que se busca continuamente y que hace «menos horrible el mundo, los instantes más breves».

### 3. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se ha hecho un repaso por diferentes formas de violencia aplicadas al erotismo finisecular en la figura de Salomé. Todo ello conlleva implícita o explícitamente un rechazo a la nueva situación que está alcanzando la mujer en esta época y también una concepción moral del erotismo. Solo así se puede hablar de *perversión*. Pero es necesario que este componente moralizante aparezca (las críticas de Valencia a la mujer o la decapitación de Salomé) para posteriormente trascenderlo, hacia un espacio superior en Valencia o un erotismo diferente en Darío y Villaespesa. Nos acercamos así a uno de los puntales del decadentismo y del modernismo hispánico: el rechazo a una sociedad industrial, mercantil y utilitarista en la que el poeta moderno no se reconoce. El erotismo de fin de siglo trabaja también en el desprecio a la sociedad burguesa, por medio de la inversión de las prácticas sexuales reconocidas como «naturales». El poeta marcha hacia un espacio sin límites, ideal para dar rienda suelta a la imaginación y romper con las relaciones sexuales meramente reproductivas. Como personificación de todas las *perversiones* refinadas que subvierten el orden establecido aparece la figura de Salomé, rechazada y asumida al mismo tiempo, en la necesidad constante de un arte nuevo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles (2011): *Las flores del mal*, ed y trad. A. Berjat y L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- CARRERE, Emilio (1999): «La muerte de Salomé», en *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*, Madrid, Celeste, (239-240).
- CORREA RAMÓN, Amelina (2006a): «La interpretación de los prototipos finiseculares en la obra de Vicente Blasco Ibáñez», en *Hacia la re-escritura del canon finisecular*, Granada, Universidad de Granada, (201-218).
- , (2006b): «Plumas femeninas en el *fin de siglo* español: del *ángel del hogar* a la feminista comprometida», en *Hacia la re-escritura del canon finisecular*, Granada: Universidad de Granada, (219-259).
- , (2012): «Isaac Muñoz (1881-1925) o un catálogo de la disidencia para los estetas del decadentismo», *Revista Internacional d'Humanitats*, 26, pp. 37-64. Disponible en <http://www.hottopos.com/rih26/37-64Amelina.pdf> (Consultado 30/03/2015).
- DARÍO, Rubén (2012): *Azul.../ Cantos de vida y esperanza*, ed. A. Salvador, Madrid, Espasa Calpe.
- FOUCAULT, Michel (2009): *Historia de la sexualidad*, vol. I: *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1995): *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid: Alianza Editorial.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2012): *A contrapelo*, ed. y trad. J. Herrero, Madrid, Cátedra.
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo Fin de Siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- PAZ, Octavio (1971): «El más allá erótico», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza editorial, (181-203).

- PELUFFO, Ana (2006): «Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 4, pp. 293-308.
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.
- SCHULMAN, Ivan A. (1976): «La *Salomé* de Julián del Casal y Guillermo Valencia: *Transposición y Werden*», en *Estudios. Edición en Homenaje a Guillermo Valencia*, Hernán Torres (ed.), Cali, Carvajal y Cía, (69-83).
- VALENCIA, Guillermo (1955): *Obras poéticas completas*, ed. B. Sanín Cano, Madrid, Aguilar.
- VILLAESPESA, Francisco (1954): *Poesías completas*, ed. F. Mendizábal, Madrid, Aguilar.



## EPÍLOGO: TEXTOS PARA UN PASEO CERVANTINO POR LA CIUDAD DE SEVILLA

JOSÉ MARÍA GARCÍA BLANCO

jose.maria.gblanco@gmail.com

*Fundación de Cultura Andaluza / I. E. S. Pino Montano (Sevilla)*

### HUERTA DE LA ALCOBA

Cada cual para esto roba  
blancas vistosas y nuevas,  
una y otra rica coba;  
dales limones las Cuevas  
y naranjas **el Alcoba.**

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 974.

### POSTIGO DEL ALCÁZAR, PRADO DE SAN SEBASTIÁN Y ERMITA DE SAN TELMO

A Rinconete *el Bueno* y a Cortadillo se les da por distrito hasta el domingo desde la Torre del Oro, por defuera de la ciudad, hasta el **postigo del Alcázar**, donde se puede trabajar a sentadillas con sus flores; que yo he visto a otros de menos habilidad que ellos salir cada día con más de veinte reales en menudos, amén de la plata, con una baraja sola, y ésa, con cuatro naipes menos. Este distrito os enseñará Ganchoso; y, aunque

os extendáis hasta **San Sebastián y San Telmo**, importa poco, puesto que es justicia mera mixta que nadie se entre en pertenencia de nadie.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 269.

#### LA PUERTA DE JEREZ Y EL COLEGIO DE MAESE RODRIGO

EN este tiempo de espera, Isabela llevó una vida de recato y recogimiento: Pocas o ninguna vez salía de su casa, sino para el monasterio; no ganaba otros jubileos que aquellos que en el monasterio se ganaban. Desde su casa y desde su oratorio andaba con el pensamiento los viernes de Cuaresma la santísima estación de la cruz, y los siete venideros del Espíritu Santo. Jamás visitó el río, ni pasó a Triana, ni vio el común regocijo en el campo de Tablada y **Puerta de Jerez** el día, si le hace claro, de San Sebastián, celebrado de tanta gente que apenas se puede reducir a número. Finalmente, no vio regocijo público ni otra fiesta en Sevilla: todo lo libraba en su recogimiento y en sus oraciones y buenos deseos esperando a Ricaredo.

Miguel de Cervantes Saavedra, *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares II*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 88-89.

BERGANZA.—Más alto picaba mi amo; otro camino era el suyo; presumía de valiente y de hacer prisiones famosas; sustentaba la valentía sin peligro de su persona, pero a costa de su bolsa. Un día

acometió en la **Puerta de Jerez** él solo a seis famosos rufianes, sin que yo le pudiese ayudar en nada porque llevaba con un freno de cordel impedida la boca; que así me traía de día, y de noche me lo quitaba. Quedé maravillado de ver su atrevimiento, su brío y su denuedo; así se entraba y salía por las seis espadas de los rufos como si fueran varas de mimbre: era cosa maravillosa ver la ligereza con que acometía, las estocadas que tiraba, los reparos, la cuenta, el ojo alerta porque no le tomasen las espaldas. Finalmente, él quedó en mi opinión y en la de todos cuantos la pendencia miraron y supieron por un nuevo Rodamonte, habiendo llevado a sus enemigos desde la Puerta de Jerez hasta los mármoles del **Colegio de Maese Rodrigo**, que hay más de cien pasos. Dejólos encerrados, y volvió a coger los trofeos de la batalla, que fueron tres vainas, y luego se las fue a mostrar al Asistente, que, si mal no me acuerdo, lo era entonces el licenciado Sarmiento de Valladares, famoso por la destrucción de La Saucedá. Miraban a mi amo por las calles do pasaba, señalándole con el dedo, como si dijeran: «Aquél es el valiente que se atrevió a reñir solo con la flor de los bravos de Andalucía».

Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares III*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 280-281.

#### CASA DE LA MONEDA

RINCONETE, que de suyo era curioso, pidiendo primero perdón y licencia, preguntó a Monipodio que de qué servían en la cofradía dos personajes tan canos, tan graves y apersonados. A lo cual respondió Monipodio que aquéllos, en su germanía y manera de hablar, se llamaban

*avispones*, y que servían de andar de día y por toda la ciudad avisando en qué casas se podía dar tiento de noche, y en seguir los que sacaban dinero de la Contratación, o **Casa de la Moneda**, para ver dónde lo llevaban, y aun dónde lo ponían; y en sabiéndolo, tanteaban la groseza del muro de la tal casa y diseñaban el lugar más conveniente para hacer los guzpátaros —que son agujeros— para facilitar la entrada. En resolución, que era la gente de más o de tanto provecho que había en su hermandad, y que de todo aquello que por su industria se hurtaba llevaban el quinto, como su Majestad de los tesoros; y que, con todo esto, eran hombres de mucha verdad, y muy honrados, y de buena vida y fama, temerosos de Dios y de sus conciencias, que cada día oían misa con extraña devoción.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 256-257.

## LA LONJA

BERGANZA.— [...] Este mercader, pues, tenía dos hijos, el uno de doce y el otro de hasta catorce años, los cuales estudiaban gramática en el estudio de la Compañía de Jesús; iban con autoridad, con ayo y con pajes, que les llevaban los libros y aquel que llaman *vademecum*. El verlos ir con tanto aparato, en sillas si hacía sol, en coche si llovía, me hizo considerar y reparar en la mucha llaneza con que su padre iba a **la Lonja** a negociar sus negocios, porque no llevaba otro criado que un negro, y algunas veces se desmandaba a ir en un machuelo aun no bien aderezado.

CIPIÓN.— Has de saber, Berganza, que es costumbre y condición de los mercaderes de Sevilla, y aun de las otras ciudades, mostrar su



autoridad y riqueza, no en sus personas, sino en las de sus hijos; porque los mercaderes son mayores en su sombra que en sí mismos. Y como ellos por maravilla atienden a otra cosa que a sus tratos y contratos, trátanse modestamente; y como la ambición y la riqueza muere por manifestarse, revienta por sus hijos, y así los tratan y autorizan como si fuesen hijos de algún príncipe; algunos hay que les procuran títulos y ponerles en el pecho la marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 261-262.

#### LA ADUANA

EN esto, Cortado y Rincón se dieron tan buena maña en servir a los caminantes, que lo más del camino los llevaban a las ancas; y aunque se les ofrecían algunas ocasiones de tentar las valijas de sus medios amos, no las admitieron, por no perder la ocasión tan buena del viaje de Sevilla, donde ellos tenían grande deseo de verse.

Con todo esto, a la entrada de la ciudad, que fue a la oración, y por **la puerta de la Aduana**, a causa del registro y almojarifazgo que se paga, no se pudo contener Cortado de no cortar la valija o maleta que a las ancas traía un francés de la camarada; y así, con el de sus cachas le dio tan larga y profunda herida, que se parecían patentemente las entrañas, y sutilmente le sacó dos camisas buenas, un reloj de sol y un librito de memoria, cosas que cuando las vieron no les dieron mucho gusto, y pensaron que pues el francés llevaba a las ancas aquella maleta, no la había de haber ocupado con tan poco peso como era el que

tenían aquellas preseas, y quisieran volver a darle otro tiento; pero no lo hicieron, imaginando que ya lo habrían echado menos y puesto en recaudo lo que quedaba.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 226.

## EL RÍO

HECHO esto, se fueron a ver la ciudad, y admiroles la grandeza y sumptuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gentes del río, porque era en tiempo de cargazón de flota y había en él seis gale-ras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas les habían de traer a morar en ellas de por vida. Echaron de ver los muchos muchachos de la esportilla que por allí andaban; informáronse de uno de ellos qué oficio era aquél, y si era de mucho trabajo, y de qué ganancia.

Un muchacho asturiano, que fue a quien le hicieron la pregunta, respondió que el oficio era descansado y de que no se pagaba alcabala, y que algunos días salía con cinco y con seis reales de ganancia, con que comía y bebía y triunfaba como cuerpo de rey, libre de buscar amo a quien dar fianzas y seguro de comer a la hora que quisiese, pues a todas lo hallaba en el más mínimo bodegón de toda la ciudad.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 227.

AVISOLES su adalid de los puestos donde habían de acudir; por las mañanas a la Carnicería y a la plaza de San Salvador; los días de pescado, a la Pescadería y a la Costanilla, todas las tardes, al río; los jueves a la Feria.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 227.

### EL BARATILLO

HABÍANSE despedido antes que el salto hiciesen de los que hasta allí los habían sustentado, y otro día vendieron las camisas en el **malbaratillo** que se hace fuera de la puerta del Arenal, y de ellas hicieron veinte reales.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 226.

### LA MANCEBÍA (COMPÁS DE LA LAGUNA)

EL ventero [...] le dijo [...] que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, **Compás de Sevilla**, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas

partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, págs. 88-89.

Saltan muchos al mar de aquella suerte,  
que al charco de la orilla saltan ranas  
cuando el miedo o el rüido las advierte.  
Hienden las olas, del romperse canas,  
menudean las piernas y los brazos,  
aunque enfermos están y ellas no sanas;  
y, en medio de tan grandes embarazos,  
la vista ponen en la amada orilla,  
deseosos de darla mil abrazos.  
Y sé yo bien que la fatal cuadrilla,  
antes que allí, holgara de hallarse  
en el **Compás famoso de Sevilla**;  
que no tienen por gusto el ahogarse  
(discreta gente al parecer en esto),  
pero valióles poco el esforzarse.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 1204.

## EL PADRE DE LA MANCEBÍA

TELLO.— ¿Qué padre es éste? ¿Por dicha,  
llevan a algún fraile preso?

ANTONIA.—No, señor, no es nada deso:  
que éste es padre de desdicha,  
puesto que en su oficio gana  
más que dos padres, y aun tres.

TELLO.— Decidme de qué Orden es.

ANTONIA.—De los de la casa llana.  
Es alcaide, con perdón,  
señor, de la mancebía  
a quien llaman padre hoy día  
las de nuestra profesión;  
su tenencia es casa llana,  
porque se allanan en ella  
cuantas viven dentro della.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 982.

## OTROS PERSONAJES DEL COMPÁS

ESTABAN acaso a la puerta dos mujeres mozas, de estas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico. Madrid, Alfaguara, 2004, pág. 36.

AL volver, que volvió Monipodio, entraron con él dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza; señales claras por donde en viéndolas Rinconete y Cortadillo conocieron que eran de la **casa llana**, y no se engañaron en nada. Y así como entraron, se fueron con los brazos abiertos la una a Chiquiznaque y la otra a Maniferro, que éstos eran los nombres de los dos bravos; y el de Maniferro era porque traía una mano de hierro en lugar de otra, que le habían cortado por justicia. Ellos las abrazaron con grande regocijo y les preguntaron si traían algo con que mojar la canal maestra.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo en Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber. Madrid, Cátedra, 1980, pág. 218.

Salga la hermosa Argüello,  
moza una vez, y no más;  
y haciendo una reverencia,  
dé dos pasos hacia atrás.  
De la mano la arrebate  
el que llaman Barrabás:  
andaluz mozo de mulas,  
canónigo del **Compás**.  
De las dos mozas gallegas  
que en esta posada están,  
salga la más carigorda  
en cuerpo y sin devantal.  
Engarráfela Torote,  
y todos cuatro a la par,

con mudanzas y meneos,  
den principio a un contrapás.

Miguel de Cervantes Saavedra, *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 77-78.

LOBILLO.— Lugo, ¿qué, te vas?

LUGO.— Luego seré con vosotros.

LAGARTIJA.—Pues, ¡sus!, vámonos nosotros  
a la ermita del **Compás**.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 983.

ANTONIO.—Consideraba yo agora  
dónde estará la señora  
Librija, o la Salmerona,  
cada cual, por su persona,  
buena para pecadora.  
¡Quién supiera de Ganchoso,  
del Lobillo y de Terciado,  
y del Patojo famoso!  
¡Oh feliz siglo dorado,  
tiempo alegre y venturoso,  
adonde la libertad  
brindaba a la voluntad  
del gusto más esquisito!  
CRUZ.— ¡Calle; de Dios sea bendito!

ANTONIO.—Calle su paternidad  
y déjeme, que con esto  
evacuo un pésimo humor  
que me es amargo y molesto.

CRUZ.— Cierta que tengo temor,  
por verle tan descompuesto,  
que ha de apostatar un día,  
que para los dos sería  
noche de luto cubierta.

ANTONIO.—No saldrá por esa puerta  
jamás mi melencolía;  
no me he de estender a más  
que a quejarme y a sentir  
el ausencia del **Compás**.

ANTONIO.—Rufián corriente y moliente  
fuera yo en Sevilla agora,  
y tuviera en la dehesa  
dos yeguas, y aun quizá tres,  
diestras en el arte aviesa.

CRUZ.— De que en esas cosas des,  
sabe Dios lo que me pesa;  
mas yo haré la penitencia  
de tu rasgada conciencia.  
Quédate, Antonio, y advierte  
que de la vida a la muerte  
hay muy poca diferencia:  
quien vive bien, muere bien,  
quien mal vive, muere mal.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 986.



CRUZ.—¿Que es posible, fray Antonio,  
que ha de caer en tal mengua,  
que consienta que su lengua  
se la gobierne el demonio?  
Cierto que pone mancilla  
ver que el demonio maldito  
le trae las ollas de Egipto  
en lo que dejó en Sevilla.  
De las cosas ya pasadas,  
mal hechas, se ha de acordar,  
no para se deleitar,  
sino para ser lloradas;  
de aquella gente perdida  
no debe acordarse más,  
ni del **Compás**, si hay compás  
do se vive sin medida.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, págs. 988-989.

#### GRADAS DE LA CATEDRAL

ESTANDO en esto, entró uno de los viejos avispones y dijo:

Vengo a decir a vuestras mercedes cómo ahora, ahora, topé en **Gradas** a Lobillo el de Málaga, y dícame que viene mejorado en su arte de tal manera, que con naipe limpio quitará el dinero al mismo Satanás; y que por venir maltratado no viene luego a registrarse y a dar la sólita obediencia; pero que el domingo será aquí sin falta.

—Siempre se me asentó a mí —dijo Monipodio— que este Lobillo había de ser único en su arte, porque tiene las mejores y más acomodadas manos para ello que se pueden desear; que para ser uno buen oficial en su oficio, tanto ha menester los buenos instrumentos con que le ejercita como el ingenio con que le aprende.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 270.

CIEGO.— No he madrugado mucho,  
pues que ya suena gente por la calle.  
Hoy quiero comenzar por este sastre.

LUGO.— ¡Hola, ciego, buen hombre!

CIEGO.— ¿Quién me llama?

LUGO.— Tomad aqueste real, y diez y siete  
oraciones decid, una tras otra,  
por las almas que están en purgatorio.

CIEGO.— Que me place, señor, y haré mis fuerzas  
por decirlas devota y claramente.

LUGO.— No me las engulláis, ni me echéis sisa  
en ellas.

CIEGO.— No, señor; ni por semejas.  
A las **Gradas** me voy, y allí, sentado,  
las diré poco a poco.

LUGO.— ¡Dios os guíe!

*Vase el CIEGO.*

MÚSICO I.—¿Quédate para vino, Lugo amigo?

LUGO.— Ni aun un solo cornado.

MÚSICO 2.—¡Vive Roque,  
que tienes condición extraordinaria!  
Muchas veces te he visto dar limosna  
al tiempo que la lengua se nos pega  
al paladar, y sin dejar siquiera  
para comprar un polvo de Cazalla.

LUGO.— Las ánimas me llevan cuanto tengo;  
mas yo tengo esperanza que algún día  
lo tienen de volver ciento por uno.

MÚSICO 2.—¡A la larga lo tomas!

LUGO.— Y a lo corto;  
que al bien hacer jamás le falta premio.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 979.

SACÓ, en esto, de la faldriquera un pañuelo randado, para limpiarse el sudor, que llovía de su rostro como de alquitara, y apenas le hubo visto Cortado, cuando le marcó por suyo; y habiéndose ido el sacristán, Cortado le siguió y le alcanzó en las **Gradas**, donde le llamó y le retiró a una parte, y allí le comenzó a decir tantos disparates, al modo de lo que llaman bernardinas, cerca del hurto y hallazgo de su bolsa, dándole buenas esperanzas, sin concluir jamás razón que comenzase, que el pobre sacristán estaba embelesado escuchándole; y como no acababa de entender lo que le decía, hacía que le replicase la razón dos y tres veces.

Estábale mirando Cortado a la cara atentamente y no quitaba los ojos de sus ojos; el sacristán le miraba de la misma manera, estando colgado de sus palabras. Este tan grande embelesamiento dio lugar a

Cortado que concluyese su obra, y sutilmente le sacó el pañuelo de la faldriquera, y despidiéndose dél, le dijo que a la tarde procurase de verle en aquel mismo lugar, porque él traía entre ojos que un muchacho de su mismo oficio y de su mismo tamaño, que era algo ladroncillo, le había tomado la bolsa, y que él se obligaba a saberlo, dentro de pocos o de muchos días.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber. Madrid, Cátedra, 1980. Pág. 205.

### LA CATEDRAL

HECHO esto, se fueron a ver la ciudad, y admiroles la grandeza y sumptuosidad de su **mayor iglesia**.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 227.

### MONUMENTO EFÍMERO PARA LOS FUNERALES POR FELIPE II

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla!;  
porque, ¿a quién no suspende y maravilla  
esta **máquina insigne**, esta braveza?  
¡Por Jesucristo vivo, cada pieza  
vale más que un millón, y que es mancilla  
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,  
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

¡Apostaré que la ánima del muerto,  
por gozar este sitio, hoy ha dejado  
el cielo, de que goza eternamente!»  
Esto oyó un valentón y dijo: «¡Es cierto  
lo que dice voacé, seor soldado,  
y quien dijere lo contrario mientel!»  
Y luego encontinente  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, págs. 1179-1180.

## LA GIRALDA

UNA vez me mandó que fuese a desafiar a aquella famosa gigantea de Sevilla llamada **la Giralda**, que es tan valiente y fuerte como hecha de bronce, y sin mudarse de un lugar, es la más movible y voltaria mujer del mundo. Llegué, vila, y vencíla, y hícela estar queda y a raya, porque en más de una semana no soplaron sino vientos nortes.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha II*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, págs. 134-135.

OTRO libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfoseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue **la Giralda de Sevilla** y el Ángel

de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, II*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, pág. 206.

#### CORRAL DE LOS OLMOS

TELLO.— ¿Qué hace, pues?

ALGUACIL.—Otras cien mil diabluras.

Esto de valentón le vuelve loco:  
aquí riñe, allí hiere, allí se arroja,  
y es en el trato airado el rey y el coco;  
con una daga que le sirve de hoja,  
y un broquel que pendiente tray al lado,  
sale con lo que quiere o se le antoja.  
Es de toda la hampa respetado,  
averigua pendencias y las hace,  
estafa, y es señor de lo guisado;  
entre rufos, él hace y él deshace,  
**el corral de los Olmos** le da parias,  
y en el dar cantaletas se complace.  
Por tres heridas de personas varias,  
tres mandamientos traigo y no ejecuto,  
y otros dos tiene el alguacil Pedro Arias.

Muchas veces he estado resolute  
de aventurallo todo y de prendelle,  
o ya a la clara, o ya con modo astuto;  
pero, viendo que da en favorecelle  
tanto vuesa merced, aun no me atrevo  
a miralle, tocalle ni ofendelle.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, págs. 977-978.

Del gran corral de los Olmos,  
do está la jacarandina,  
sale Reguilete, el jaque,  
vestido a las maravillas.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, pág. 974.

## CALLE TINTORES

TAMBIÉN topé —dijo el viejo—, en una casa de posadas, de la calle de Tintoreros, al Judío, en hábito de clérigo, que se ha ido a pasar allí por tener noticia que dos peruleros viven en la misma casa, y querría ver si pudiese trabar juego con ellos aunque fuese de poca cantidad, que de allí podría venir a mucha. Dice también que el domingo no faltará de la junta y dará cuenta de su persona.

—Ese Judío también —dijo Monipodio— es gran sacre y tiene gran conocimiento. Días ha que no le he visto, y no lo hace bien. Pues a fe que si no se enmienda, que yo le deshaga la corona: que no tiene más órdenes el ladrón que las tiene el Turco, ni sabe más latín que mi madre. ¿Hay más de nuevo?

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo* en *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber. Madrid, Cátedra, 1980, págs. 238-239.

### PLAZA DE SAN FRANCISCO

LAGARTIJA.—Año de mil y quinientos  
y treinta y cuatro corría,  
a veinte y cinco de mayo,  
martes, aciago día,  
sucedió un caso notable  
en la ciudad de Sevilla,  
digno que ciegos le canten,  
y que poetas le escriban.  
Del gran corral de los Olmos,  
do está la jacarandina,  
sale Reguilete, el jaque,  
vestido a las maravillas.  
No va la vuelta del Cairo,  
del Catay ni de la China,  
ni de Flandes, ni Alemania,  
ni menos de Lombardía:  
va la vuelta de **la plaza**  
**de San Francisco** bendita,



que corren toros en ella  
por Santa Justa y Rufina;  
y, apenas entró en la plaza,  
cuando se lleva la vista  
tras sí de todos los ojos,  
que su buen donaire miran.  
Salió en esto un toro hosco,  
¡válasme Santa María!,  
y, arremetiendo con él,  
dio con él patas arriba.  
Dejóle muerto y mohíno,  
bañado en su sangre misma;  
y aquí da fin el romance  
porque llegó el de su vida.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, págs. 974-975).

BERGANZA.—¿Qué te diría, Cipión hermano, de lo que vi en aquel Matadero y de las cosas exorbitantes que en él pasan? Primero, has de presuponer que todos cuantos en él trabajan, desde el menor hasta el mayor, es gente ancha de conciencia, desalmada, sin temer al Rey ni a su justicia; los más, amancebados; son aves de rapiña carniceras; mantiéñense ellos y sus amigas de lo que hurtan [...]. Pero ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver que estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quítame allá esa paja, a dos por tres, meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acogotasen un toro.

Por maravilla se pasa día sin pependencias y sin heridas, y a veces sin muertes; todos se pican de valientes, y aun tienen sus puntas de rufianes; no hay ninguno que no tenga su ángel de guarda en **la plaza de San Francisco**, granjeado con lomos y lenguas de vaca.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 245-247.

BERGANZA.—Mondaron luego la haza los ladrones, y de allí a dos días, después de haber trastejado mi amo las guarniciones y otras faltas del caballo, pareció sobre él en **la plaza de San Francisco**, más hueco y pomposo que aldeano vestido de fiesta. Diéronle mil parabienes de la buena compra, afirmándole que valía ciento y cincuenta ducados como un huevo un maravedí; y él, volteando y revolviendo el caballo, representaba su tragedia en el teatro de la referida plaza. Y, estando en sus caracoles y rodeos, llegaron dos hombres de buen talle y de mejor ropaje, y el uno dijo: «¡Vive Dios, que éste es Piedehierro, mi caballo, que ha pocos días que me le hurtaron en Antequera!». Todos los que venían con él, que eran cuatro criados, dijeron que así era la verdad: que aquél era Piedehierro, el caballo que le habían hurtado. Pasmose mi amo, querellose el dueño, hubo pruebas, y fueron las que hizo el dueño tan buenas, que salió la sentencia en su favor y mi amo fue desposeído del caballo. Súpose la burla y la industria de los ladrones, que por manos e intervención de la misma justicia vendieron lo que habían hurtado, y casi todos se holgaban de que la codicia de mi amo le hubiese rompido el saco.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 284.

MONUMENTO A CERVANTES (CALLE ENTRECÁRCELES)

ALGUACIL.—Ya adivino su mejora  
sacándole de **Sevilla**  
que es tierra do la semilla  
holgazana se levanta  
sobre cualquiera otra planta  
que por virtud maravilla.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 978.

MÚSICOS.—¡Dulces días, dulces ratos  
los que en **Sevilla** se gozan;  
y dulces comodidades  
de aquella ciudad famosa,  
do la libertad campea,  
y en sucinta y amorosa  
manera Venus camina  
y a todos se ofrece toda,  
y risueño el Amor canta  
con mil pasajes de gloria:  
No hay cosa que sea gustosa  
sin Venus blanda, amorosa.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, pág. 991.

EN fin, por acabar de quejarme sin impedimento, o por acabar la vida, que es lo más cierto, determiné dejar la casa de mi padre. Y como, para poner por obra un mal pensamiento, parece que la ocasión facilita y allana todos los inconvenientes, sin temor alguno hurté a un paje de mi padre sus vestidos y a mi padre mucha cantidad de dineros, y una noche, cubierta con su negra capa, salí de casa y a pie caminé algunas leguas y llegué a un lugar que se llama Osuna, y acomodándome en un carro, de allí a dos días entré en **Sevilla**: que fue haber entrado en la seguridad posible para no ser hallada, aunque me buscasen.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Las dos doncellas*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 145.

**VOLVÍME** a **Sevilla**, como dije, que es amparo de pobres y refugio de desechados; que en su grandeza no sólo caben los pequeños, pero no se echan de ver los grandes.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 259.

**DON** Quijote se despidió de sus huéspedes y de los caminantes, los cuales le rogaron se viniese con ellos a **Sevilla**, por ser lugar tan acomodado a hallar aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro alguno. Don Quijote les agradeció el aviso y el ánimo que mostraban de hacerle merced, y dijo que por entonces no quería ni debía ir a Sevilla, hasta que hubiese despejado

todas aquellas sierras de ladrones malandrines, de quien era fama que todas estaban llenas.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico. Madrid, Alfaguara, 2004, pág. 129.

### LA CÁRCEL REAL

DESOCUPADO lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en **una cárcel**, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, pág. 50).

### CALLE SIERPES

*ASÓMASE a la ventana UNO medio desnudo, con un paño de tocar y un candil.*

UNO.—           ¿Están en sí, señores? ¿No dan cata  
que no los oye nadie en esta casa?

MÚSICO 1.— ¿Cómo así, tajamoco?  
 UNO.— Porque el dueño  
                   ha que está ya a la sombra cuatro días.  
 MÚSICO 2.— Convaleciente, di: ¿cómo, a la sombra?  
 UNO.— En la cárcel; ¿no entrevan?  
 LUGO.— ¿En la cárcel?  
                   Pues, ¿por qué la llevaron?  
 UNO.— Por amiga  
                   de aquel Pierres Papín, el de los naipes.  
 MÚSICO 1.— ¿Aquel francés giboso?  
 UNO.— Aquese mismo,  
                   que en **la cal de la Sierpe** tiene tienda.  
 LUGO.— ¡Éntrate, bodegón almidonado!  
 MÚSICO 2.— ¡Zabúllete, fantasma antojadiza!  
 MÚSICO 1.— ¡Escóndete, podenco cuartanario!  
 UNO.— Éntrome, ladroncitos en cuadrilla;  
                   zabúllome, cernícalos rateros;  
                   escóndome, corchetes a lo Caco.  
 LUGO.— ¡Vive Dios, que es de humor el hideputa!

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 978.

#### IGLESIA DEL SALVADOR

LUGO.— Todo viviente se tenga,  
                   y suelten a Carrascosa  
                   para que conmigo venga,

y no se haga otra cosa,  
aunque a su oficio convenga.  
Ea, señor Villanueva  
dé de contentarme prueba,  
como otras veces lo hace.

ALGUACIL.— Señor Lugo, que me place.

CORCHETE.— ¡Juro a mí que se le lleva!

LUGO.— Padre Carrascosa, vaya  
y éntrese en **San Salvador**,  
y a su temor ponga raya.

LAGARTIJA.— Este Cid Campeador  
mil años viva y bien haya.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pág. 982).

Hijo Monipodio, yo no estoy para fiestas, porque tengo un vaguido de cabeza dos días ha que me trae loca; y más que antes que sea mediodía tengo de ir a cumplir mis devociones y poner mis candelitas a **Nuestra Señora de las Aguas** y al Santo Crucifijo de Santo Agustín, que no lo dejaría de hacer si nevase y ventiscase. A lo que he venido es que anoche el Renegado y Centopiés llevaron a mi casa una canasta de colar, algo mayor que la presente, llena de ropa blanca, y en Dios y en mi ánima que venía con su cernada y todo, que los pobretes no debieron de tener lugar de quitarla, y venían sudando la gota tan gorda, que era una compasión verlos entrar ijadeando y corriendo agua de sus rostros, que parecían unos angelicos [...]. No desembanastaron ni contaron la ropa, fiados en la entereza de mi conciencia; y así me cum-

pla Dios mis buenos deseos y nos libre a todos de poder de justicia que no he tocado a la canasta y que se está tan entera como cuando nació.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas Ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 249-250).

### PLAZA DEL SALVADOR

No les pareció mal a los dos amigos la relación del asturianillo, ni les descontentó el oficio, por parecerles que venía como de molde para poder usar el suyo con cubierta y seguridad, por la comodidad que ofrecía de entrar en todas las casas; y luego determinaron de comprar los instrumentos necesarios para usarle, pues lo podían usar sin examen. Y, preguntándole al asturiano qué habían de comprar, les respondió que sendos costales pequeños, limpios o nuevos, y cada uno tres espuertas de palma, dos grandes y una pequeña, en las cuales se repartía la carne, pescado y fruta, y en el costal, el pan; y él los guió donde lo vendían, y ellos, del dinero de la galima del francés, lo compraron todo, y dentro de dos horas pudieran estar graduados en el nuevo oficio, según les ensayaban las esportillas y asentaban los costales.

Avisóles su adalid de los puestos donde habían de acudir; por las mañanas, a la Carnicería y a la plaza de San Salvador; los días de pescado, a la Pescadería y a la Costanilla; todas las tardes, al río; los jueves, a la Feria. Toda esta lección tomaron bien de memoria, y otro día bien de mañana se plantaron en la plaza de San Salvador; y apenas hubieron llegado, cuando los rodearon otros mozos del oficio, que por lo flamante de los costales y espuertas vieron ser nuevos en la plaza; hicieronles mil preguntas, y a todas respondían con discreción y mesura. En esto, llegaron un medio estudiante y un soldado, y convidados de



la limpieza de las espuestas de los dos novatos, el que parecía estudiante llamó a Cortado, y el soldado, a Rincón.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, págs. 227-228.

### CARNICERÍA

DIJÉRONME que iban en seguimiento de un ganadero que había pesado ciertos carneros en la Carnicería, por ver si le podían dar un tiento en un grandísimo gato de reales que llevaba.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 250).

### LA ALFALFA

VOLVIÓ la hoja Rinconete, y vió que en otra estaba escrito: «Memoria de palos». Y más abajo decía:

«Al bodegonero de la Alfalfa, doce palos de mayor cuantía, a escudo cada uno. Están dados a buena cuenta ocho. El término, seis días. Secutor, Maniferro».

—Bien podía borrarse esa partida —dijo Maniferro—, porque esta noche traeré finiquito della.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 252.

## CALLE DE LA CAZA

FINALMENTE, oí decir a un hombre discreto que tres cosas tenía el Rey por ganar en Sevilla: **la calle de la Caza**, la Costanilla y el Matadero.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares III*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 247.

## LA PESCADERIA Y LA COSTANILLA

AVISÓLES su adalid de los puestos donde habían de acudir; por las mañanas, a la Carnicería y a la plaza de San Salvador; los días de pescado, a **la Pescadería** y a **la Costanilla**; todas las tardes, al río; los jueves, a la Feria.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, pág. 228.

## ÍNDICE

PRÓLOGO de <i>Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez-Manzano . . .</i>	9
RAQUEL CRESPO-VILA: <i>En nombre de Dios, en nombre del hombre: la violencia como valor estético y social en el Cantar de Mío Cid</i>	11
ALBERTO ESCALANTE VARONA: <i>Paganos bajo el signo de la cruz: el conflicto castellano-navarro en el Poema de Fernán González</i>	27
ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: <i>La denuncia del incesto en el romancero de tradición oral y su función como antídoto de la violencia de género: los romances de Delgadina y Silvana como referente . . . . .</i>	43
WEN-CHIN LI: <i>La figura literaria de don Pedro I de Castilla en el romancero de la muerte de don Fadrique: de un rey violento a un amante sumiso . . . . .</i>	57
ALMUDENA IZQUIERDO ANDREU: <i>Sombras de violencia en el prólogo del libro de caballerías . . . . .</i>	73
SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ: <i>«A las manos he la porra»: violencia escénica en el Auto del repelón de Juan del Encina . . . . .</i>	87
MANUEL OLMEDO GOBANTE: <i>Ni caballeros ni cortesanos: bizzarría y autorretrato biográfico en la Suma de Diego García de Paredes</i>	105
MARTA RODRÍGUEZ-MANZANO: <i>La violencia en las prácticas y ritos indígenas de las relaciones geográficas de América . . . . .</i>	115

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO: <i>Testimonios de la violencia de la Corte en el Aula de cortesanos y de la violencia de género en la Farsa de la Costanza por Cristóbal de Castillejo</i> . . . . .	127
EMILIO PASCUAL BARCIELA: <i>La violencia ritual en Nise lastimosa de Jerónimo Bermúdez</i> . . . . .	147
MARÍA RODRÍGUEZ MANRIQUE: <i>Pelaya la matahombres: violencia profemenina en La montañesa de Asturias de Luis Vélez de Guevara</i> . . . . .	163
AMÉLIE DJONDO: <i>Reinas asesinas en la escena del Siglo de Oro</i> . . . . .	175
RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ: <i>Fuego, agua y sangre: métodos para la limpieza del honor conyugal en el teatro del Siglo de Oro</i> . . . . .	189
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: <i>De armas y letras: el soldado en el teatro del Siglo de Oro</i> . . . . .	205
JESÚS MURILLO SAGREDO: <i>De Roma al cielo: violencia humana y divina en Los locos por el cielo y Lo fingido verdadero, de Lope de Vega</i> . . . . .	221
ALBA CARMONA: <i>La representación de la violencia en Fuente ovejuna: de la comedia lopesca a sus reescrituras filmicas</i> . . . . .	235
DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ: <i>«Señal es esta que en la costa hay moros»: los corsarios en las comedias bizantinas y de cautivos de Lope</i> . . . . .	249
BEATRIZ BRITO BRITO: <i>La delincuencia y su lenguaje en los entremeses de Luis Quiñones de Benavente</i> . . . . .	265
ALBA GÓMEZ MORAL: <i>Del paratexto al texto: la violencia en el Para algunos de Matías de los Reyes</i> . . . . .	281
ANTONIO BOCCARDO: <i>Reyes tiranos y violencia en algunas obras dramáticas de Guillén de Castro</i> . . . . .	295
LUIS GÓMEZ CANSECO: <i>«Con una crueldad inexplicable»: la violencia según el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda</i> . . . . .	313
ROGELIO REYES: <i>Un apunte sobre la violencia en El buscón de Quevedo</i> . . . . .	335
ALESSANDRA CERIBELLI: <i>La violencia del amor en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo</i> . . . . .	345

NOELIA LÓPEZ-SOUTO: <i>Circulación del libro y edición en un mundo en guerra: la violencia sociopolítica en las cartas privadas entre Azara-Bodoni</i> . . . . .	357
SERGIO SANTIAGO ROMERO: <i>De tragedia y revolución: García de la Huerta y Buero Vallejo ante la legitimación de la violencia</i> .	373
ELENA MARÍA BENÍTEZ ALONSO: <i>La novela por entregas en la prensa sevillana como arma combativa de la Iglesia frente a la violencia moral del folletín sensacionalista: La farisea de Fernán Caballero en la Revista Sevillana Científica y Literaria</i> . . . .	387
MARÍA DEL CARMEN CONTRERAS RUIZ: <i>Pipá y Chiripa: dos personajes marginados encerrados en un mundo hostil</i> . . . .	401
CARLOS SÁNCHEZ DÍAZ-ALDAGALÁN: <i>¿Prostitutas o heroínas? La prostitución femenina en la obra de Benito Pérez Galdós</i> . .	417
YUQI WANG: <i>Los niños pícaros en la obra de Pérez Galdós</i> . . . .	431
M. <sup>a</sup> DEL MAR SÁNCHEZ ÁLVAREZ-CASTELLANOS: <i>El paisaje como espacio de violencia en los textos de Esteban Echeverría: la instrumentalización de la geografía para construir nación</i> .	449
ARANTXA C. FERRÁNDEZ VIDAL: <i>Los colores del dolor: violencia(s) en Cecilia Valdés</i> . . . . .	465
LUIS MIGUEL ROBLEDO VEGA: <i>La evolución de la violencia en la figura del doble en la literatura española: de José Zorrilla a José María Merino</i> . . . . .	477
ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ: <i>Erotismo y violencia: la figura de Salomé en la poesía hispánica de Fin de Siglo</i> . . . . .	493
JOSÉ MARÍA GARCÍA BLANCO: <i>Epílogo: textos para un paseo cervantino por la ciudad de Sevilla</i> . . . . .	509



*¡Muerto soy! Las expresiones de la  
violencia en la literatura hispánica  
desde sus orígenes hasta el siglo XIX,*  
número 107 de Iluminaciones, terminó  
de imprimirse el 4 de abril de 2016

