

DE LO SOBRENATURAL A LO FANTÁSTICO
SIGLOS XIII-XIX

Barbara Greco
Laura Pache Carballo (Eds.)

DE LO SOBRENATURAL
A LO FANTÁSTICO
SIGLOS XIII-XIX

BIBLIOTECA NUEVA

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS,
04310, MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

salto de página, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.saltodepagina.com

editorial anthropos / nariño, s. l.

LEPANT, 241,
08013, BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

siglo xxi editores, s. a.

GUATEMALA, 4824,
C 1425 BUJ, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

biblioteca nueva, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.bibliotecanueva.es

De lo SOBRENATURAL a lo fantástico: Siglos XIII-XIX / Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.). – Madrid : Biblioteca Nueva, 2014

288 p. ; 24 cm

ISBN: 978-84-16095-63-6

1. Literatura 2. Literatura fantástica 3. Crítica literaria 4. España I Greco, Barbara (ed.) II Pache Carballo, Laura (ed.)

821.134.2.09

DSK

".../18"

Cubierta: Gracia Fernández

Composición: Disegraf Soluciones Gráficas, disegrafsl.es

© Los autores, 2014

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2014

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16095-63-6

Depósito Legal: M-13307-2014

Impreso en Preimpresión Grafía, S. L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

INTRODUCCIÓN

RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS, por Barbara Greco	13
PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS, por Laura Pache Carballo	19

PARTE I EDAD MEDIA

CAPÍTULO 1.— <i>MIRABILIA</i> . EFECTOS ESPECIALES EN LA LITERATURA MEDIEVAL, por Veronica Orazi	27
1. La esencia: ¿Qué son los <i>mirabilia</i> ?	28
2. La variación tipológica: ¿Cómo se concretan los <i>mirabilia</i> ?	29
3. La variación horizontal o sincrónica: ¿Dónde aparecen los <i>mirabilia</i> ?	32
4. La variación vertical o diacrónica: ¿Cuándo se concretan los <i>mirabilia</i> ? ...	35
5. La variación diastática: ¿Para quién se emplean los <i>mirabilia</i> ?	37
6. La estrategia, el proyecto de escritura: ¿Por qué se emplean los <i>mirabilia</i> ? ..	39
Bibliografía	43
CAPÍTULO 2.—FUERZAS Y PODERES SOBRENATURALES AL SERVICIO DEL PODER. LOS HÉROES DEL MITO AL <i>EXEMPLUM</i> EN LA HISTORIOGRAFÍA ALFONSINA, por Marine Poirier	47
1. De fuentes a «fuente» o la creación de una realidad interna	49
2. La actualización de los héroes o la creación de personajes historiográficos ..	53
3. El propósito didáctico o la creación de un modelo caballeresco ejemplar	56
Conclusión	59
CAPÍTULO 3.—LA INQUISICIÓN ESPAÑOLA Y LA BRUJERÍA, por Hayet Belhmaied ..	61

PARTE II
SIGLO DE ORO

CAPÍTULO 4.—LA «COMEDIA DE SANTOS» Y SUS RIESGOS, por Maria Grazia	
Profeti	73
1. El «género» comedia de santos	73
2. La «comedia de santos» y la venta del espectáculo	76
3. La Comedia de santos como lectura	79
4. Los «riesgos» y los viajes de la «comedia de santos»	85
CAPÍTULO 5.—LA RECEPCIÓN DE <i>CELESTINA</i> COMO OBJETO DE MEDITACIÓN, por Amaranta Sagar García	
Bibliografía	89
CAPÍTULO 6.—EN BUSCA DE LA CORTESÍA: LA DAMA «QUE SE OYE Y NO SE VEE» EN UNAS <i>COPLAS</i> DE CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, por María del Rosario Martínez Navarro	
Bibliografía	101
CAPÍTULO 7.—EL PODER DE LA CRUZ CONTRA EL DEMONIO EN EL NUEVO MUNDO. MANIFESTACIONES SOBRENATURALES DE LA PROVIDENCIA EN TIERRA PAGANA EN LAS <i>ELEGÍAS DE VARONES ILUSTRES DE INDIAS</i> DE JUAN DE CASTELLANOS, por Vivian Camargo Cortés	
Introducción	117
1. Teleología providencialista: la Monarquía española a la cabeza de la cris- tiantad	117
2. La lucha contra el demonio en el Nuevo Mundo: el poder de la cruz contra las idolatrías	118
3. Juan de Castellanos: una lectura didáctico-moralizante de los símbolos sagrados	119
Conclusión	121
Bibliografía	126
CAPÍTULO 8.—DE METAMORFOSIS Y ZOANTROPÍAS. EL CASO PARTICULAR DE <i>PARA ALGUNOS</i> DE MATÍAS DE LOS REYES, por Alba Gómez Moral	
Bibliografía	129
CAPÍTULO 9.—«UN SUEÑO SOÑÉ, DONCELLAS, / QUE ME HA DADO GRAN PE- SAR». EL NEFASTO AUGURIO DEL ÁGUILA VENCIDA POR EL HALCÓN A LO LARGO DEL TIEMPO, por Fernando Latorre Romero	
1. El nefasto augurio del águila vencida por el halcón a lo largo del tiempo ...	139
2. Cronología de un motivo	139

3. <i>El sueño de Doña Alda, El Caballero de Olmedo y El casamiento en la muerte</i>	144
Bibliografía	150
CAPÍTULO 10.—«SEÑOR MUERTO, ¿PODREME IR?» SUPERSTICIÓN Y COBARDÍA EN EL GRACIOSO LOPESCO, por Jessica Roade Riveiro	
Introducción	153
1. El caso de <i>El vaquero de Moraña: Tirreno y Don Juan</i>	154
2. El caso de Tirreno: superstición y cobardía	159
Conclusión	162
Bibliografía	162
CAPÍTULO 11.—LOS CONOCIMIENTOS HERMÉTICOS DE LOS ESTUDIANTES SALMANTINOS: LOS CASOS DE <i>LA SERRANA DE TORMES</i> Y <i>LA BODA ENTRE DOS MARIDOS</i> DE LOPE DE VEGA, por Serena Magnaghi	
Bibliografía	163
CAPÍTULO 12.—EL MORO CONVERTIDO, EL JUDÍO DESDEÑADO Y EL CRISTIANO HONRADO: PROTOTIPOS DE LAS TRES RELIGIONES EN <i>LA POBREZA ESTIMADA</i> , DE LOPE DE VEGA, por Jesús Murillo Sagredo	
Bibliografía	175
CAPÍTULO 13.—EL ENTREMÉS COMO CAPÍTULO DE NOVELA, ¿UN LUGAR PARA LO FANTÁSTICO?, por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer	
Bibliografía	191
CAPÍTULO 14.—ROMA COMO IDEAL EN LA OBRA DE QUEVEDO, por Alessandra Ceribelli	
Bibliografía	203
CAPÍTULO 15.—REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: EL LECTOR, por José Manuel Goñi Pérez	
215	
CAPÍTULO 16.—LA MAGIA ILUSTRADA: VALORES MODERNOS Y COSMOVISIÓN MÁGICA EN LA COMEDIA DE MAGIA DEL SIGLO XVIII, por Ana Contreras Elvira	
1. Justicia	251
2. Libertad	252
3. Educación	255
Conclusión	258
Bibliografía	260
261	

PARTE III
SIGLOS XVIII Y XIX

CAPÍTULO 17.—«¡ABRACADABRA, PATA DE CABRA! LA COMEDIA DE MAGIA», por	
Margarita Isabel Asensio Pastor	265
Introducción	265
1. La comedia de magia en su contexto	266
2. La magia como temática	266
Conclusión	270
Bibliografía	270
CAPÍTULO 18.—EL SURGIMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN EUROPA Y ESPAÑA: E. T.	
A. HOFFMANN Y G. A. BÉCQUER, por Raquel Jimeno Revilla	273
Introducción	273
1. El elemento fantástico en la obra de E. T. A. Hoffmann	274
2. <i>El huésped siniestro</i>	275
3. El elemento fantástico en la obra de G. A. Bécquer	278
4. <i>El Monte de las Ánimas</i>	279
Conclusión	283
Bibliografía	284

INTRODUCCIÓN

RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS

BARBARA GRECO

RAZONES

El volumen que presentamos pretende ofrecer al lector un recorrido por las diferentes etapas literarias correspondientes a los orígenes, la evolución y la consolidación de la literatura fantástica en España. Si bien el concepto de fantástico se remonta a finales del siglo XVIII, con la difusión de la novela gótica, y a la primera mitad del siglo XIX, con el Romanticismo y los cuentos de carácter folclórico o maravilloso, es también el resultado de una tendencia literaria mucho más antigua. Entendiendo por fantástico todo fenómeno que trasciende la realidad y rehúye la explicación racional, en efecto, es posible detectar su presencia ya por ejemplo en la producción literaria medieval, tanto en textos religiosos como profanos. De hecho, los elementos metarreal —es decir, prodigiosos y maravillosos— que aparecen con frecuencia en sendas dimensiones —la sagrada y la profana— desempeñan un papel fundamental en la composición de las obras en que se insertan, representando la lucha maniquea entre Bien y Mal, típica de la visión providencialista de la Edad Media. Con el paso del tiempo, el componente sobrenatural se ajusta y obedece a la ideología imperante de cada época, manteniendo inalterados sus rasgos esenciales. Es el caso de la poesía y sobre todo del teatro áureo, donde la dimensión metarreal —metamorfosis, simbología animal y religiosa— refleja creencias y valores, no exentos de superstición, de la sociedad del siglo XVII. El mismo mecanismo se repite en el siglo XVIII, cuando el interés por la magia y las ciencias ocultas, en contraste con la cosmovisión ilustrada, encuentra su máxima expresión en la comedia de magia. Finalmente, con la difusión de la estética romántica, que nace como reacción a las limitaciones ontológicas de la doctrina racionalista del siglo XVIII, se afirma y consolida la primacía de la fantasía y de la imaginación del artista, junto a la exaltación de lo onírico y sobrenatural.

A la luz de estas premisas, nos parece oportuno hablar de un fantástico *ante litteram*, que empieza a manifestarse en la literatura medieval, pasando por el Siglo de Oro y el siglo XVIII, hasta desembocar en una auténtica categoría literaria con la llegada del Romanticismo. Desde esta perspectiva, lo fantástico moderno viene a ser la cumbre de esos elementos metarreales cuyos gérmenes aparecen ya, en forma embrionaria, en la producción literaria de la Edad Media. En este sentido, es lícito hablar de una evolución estética y semántica de lo fantástico, que absorbe valores y tendencias de cada época y cuyo peculiar recorrido cronológico presentamos en este volumen.

ESTRUCTURA

En razón de trazar dicho recorrido sobre la vertiente fantástica de la literatura española, hemos dividido el volumen en tres secciones, que corresponden a un orden cronológico:

- a) Edad Media;
- b) Siglo de Oro: Renacimiento y Barroco;
- c) Siglos XVIII-XIX.

Cada sección presenta un capítulo introductorio más extenso, que teoriza conceptos y fenómenos literarios propios del contexto estudiado. Los argumentos tratados abarcan múltiples y heterogéneos aspectos, que contemplan aproximaciones teóricas, análisis de obras específicas y estudios de literatura comparada.

La primera unidad de esta miscelánea la inaugura un estudio crítico que investiga los *mirabilia* en los textos medievales y su función de «efectos especiales». Tras analizar la esencia de estos fenómenos que trascienden la realidad conocida y tienen cabida en obras religiosas y profanas, se indaga su relación con el imaginario colectivo y los códigos culturales medievales. Se demuestra, por tanto, que los *mirabilia* se convierten en un medio eficaz de propaganda de los ideales imperantes —enfanzados por su carácter hiperbólico y espectacular— exaltando, en particular, la perspectiva providencialista, la ideología feudal y la concepción del arte. Se examina, asimismo, el papel del receptor ante lo sorprendente, que provoca su admiración a través de la evocación de elementos desmesurados, prodigiosos y fabulosos.

Después de este capítulo de carácter introductorio, el lector encontrará un artículo que analiza la presencia de los mitos bíblicos y grecorromanos en la historiografía alfonsina, para luego destacar el propósito didáctico de los valores que estas figuras encarnan. Se evidencia, además, la lucha maniquea entre Bien y Mal, caracterizada por el contraste que separa al héroe bíblico de las demás figuras negativas y que refleja la visión providencialista típicamente medieval. Esta primera sección se cierra con un estudio dedicado a la Inqui-

sición española, sus procedimientos judiciales y su relación con el fenómeno de la brujería.

Por tratar de la literatura áurea, la segunda parte de nuestro volumen es la más extensa y rica en temáticas, incorporando estudios críticos sobre la narrativa, la poesía y, especialmente, el teatro. Son muchas las cuestiones consideradas, que proporcionan al lector un cuadro general de las tendencias literarias del Siglo de Oro, con atención a sus elementos sobrenaturales.

El capítulo introductorio de esta sección presenta el análisis de un género teatral que surgió en el Siglo de Oro, gozando de mucho éxito: la comedia de santos. El estudio consta de cuatro partes que investigan respectivamente el «género», la venta del espectáculo, la comedia de santos como lectura y sus adaptaciones europeas. Se examina el férreo mecanismo al que obedecen las representaciones, la función del comitente y los múltiples vínculos del dramaturgo. Se traen a colación los argumentos tratados y su carácter «extremo», que condensa las contradicciones de la existencia gracias al sistema de opuestos realidad *vs* mentira y santo *vs* pecador. Se destaca también el original fenómeno de difusión de textos dramáticos, nunca representados, a través de la imprenta.

Los tres capítulos sucesivos se enmarcan en la primera etapa del Siglo de Oro. El estudio de *La Celestina*, obra cumbre del Prerrenacimiento español, se basa en una original interpretación de la tragicomedia, a partir de la cual se establece una conexión con los textos meditativos, subrayando su posible carácter contemplativo para con el público de la época. El capítulo que sigue proporciona un análisis de las *Coplas a la Cortesía* de Cristóbal de Castillejo, máximo exponente del Renacimiento español y maestro del subgénero de la sátira antiáulica. El último estudio dedicado al siglo XVI lleva a cabo el examen de la crónica en verso *Elegías de varones ilustres* de Juan de Castellanos, que describe la colonización del nuevo mundo a través de la maniquea oposición entre el ideal cristiano de los conquistadores y el culto idólatra de los pueblos indígenas.

La parte destinada a la producción barroca se abre con el análisis de los fenómenos metamórficos presentes en *Para algunos* de Matías de los Reyes, que delatan una relación intertextual con *El asno de oro* de Apuleyo y *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso* del italiano Lorenzo Selva. Sigue un estudio sobre el motivo folclórico del halcón que ataca y mata a un águila, dividido en dos partes. La primera unidad del trabajo establece su cronología; la segunda se centra en el análisis intertextual entre *El sueño de Doña Alda* y dos obras de Lope. El teatro del Fénix será objeto de estudio de los tres capítulos siguientes. El primero de estos examina la superstición y cobardía que caracterizan al gracioso lopesco, mientras que el segundo vuelve sobre el tema de las creencias populares, aplicadas ahora a la figura de los estudiantes que aparecen en *La serrana de Tormes* y *La boda entre dos maridos*. Finalmente, el apartado sobre el teatro lopesco se cierra con el estudio de los tres protagonistas de *La pobreza estimada* —el moro convertido, el judío desdeñado y el cristiano

honrado— que encarnan los arquetipos sociales relacionados con cada religión. El capítulo sucesivo ofrece al lector el estudio de un fenómeno literario y editorial muy difundido en el siglo xvii: la presencia de entremeses en obras narrativas. Se subraya el carácter carnavalesco y grotesco de estas piezas teatrales en contraste con el realismo del contexto narrativo en que se integran. Esta segunda sección del volumen, dedicada a la literatura áurea, concluye con una contribución sobre el motivo de Roma como fuente de inspiración de la obra, tanto en verso como en prosa, de Quevedo. En este trabajo, se pone de relieve la reflexión histórica sobre el presente de España, que el autor realiza a partir de la observación crítica de la decadencia romana.

La tercera y última sección del volumen presenta un estudio introductorio de carácter teórico, en el que se lleva a cabo un análisis sobre el concepto de lo fantástico en la segunda mitad del siglo xix. El artículo enfoca la recepción de lo fantástico en el lector decimonónico, a través del estudio de la prensa como principal canal de comunicación y de su contexto social e histórico. Se concibe lo fantástico según su acepción de «cuestionamiento de los límites de la realidad conocida», relacionándolo, por tanto, con las teorías científicas imperantes, que se interesan en temas como la locura, la hipnosis y el espiritismo. Se demuestra cómo, debido al influjo de la ciencia, lo fantástico, lo maravilloso y lo sobrenatural se convierten, para el lector decimonónico, en fenómenos reales cuyos fundamentos epistemológicos se podrían explicar aprovechando una aproximación científica.

Los dos capítulos sucesivos se centran en el estudio de la comedia de magia, subgénero dramático muy popular en el siglo xviii, que se puede considerar como una continuación de la comedia de santos aurisecular. El primer estudio investiga el tratamiento de los valores modernos de justicia, libertad y educación en la serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, de Nicolás González Martínez, poniendo en perspectiva la cosmovisión ilustrada y la mágica, que se sintetizan coherentemente en esta forma dramática. El segundo capítulo, en cambio, establece las coordenadas contextuales que favorecieron el nacimiento del género, sus rasgos característicos y, finalmente, la importancia de la tramoya en la puesta en escena. El volumen termina con un artículo de literatura comparada que se enmarca en pleno Romanticismo y analiza la sensibilidad peculiar de la corriente a través del paralelismo entre el cuento *Un huésped siniestro* del alemán Hoffmann y *El monte de las ánimas* de Bécquer.

OBJETIVOS

Este volumen, que abarca desde la Edad Media hasta el siglo xix, recoge un total de dieciocho trabajos elaborados en torno de una reflexión sobre lo fantástico en la literatura española.

La miscelánea ha sido concebida como una herramienta académica y científica que reúne variadas aportaciones de estudiosos e investigadores de

la literatura española: su planteamiento coral facilita la presencia de heterogéneas perspectivas teóricas y metodológicas en el acercamiento a una materia tan compleja y huidiza. Por esta razón, el volumen pretende proporcionar al lector un amplio espectro panorámico de lo que se define comúnmente como «fantástico» y bajo cuyo concepto se aglutina todo elemento sobrenatural, metarreal y, en general, ajeno a la realidad conocida. La estructura compositiva del volumen, que respeta un orden cronológico, sigue las distintas etapas evolutivas que acompañan el tratamiento de lo fantástico en literatura, hasta llegar a su plena consolidación como género independiente, con un estatuto propio, en el Romanticismo.

La publicación, que se dirige al lector especializado y al investigador interesado en este tema y en su peculiar evolución literaria a través de los siglos, pretende aportar una contribución crítica al estudio de una materia que presenta todavía muchos puntos oscuros.

PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS

Laura PACHE CARBALLO

PRINCIPIOS

Este volumen pretende ser, tal y como anuncia el título, una especie de guía orientada al tratamiento del elemento sobrenatural y la magia en la literatura española, conformando un recorrido en el que se presenta una evolución que va de lo maravilloso a lo fantástico, desde las primeras manifestaciones hasta entrado el siglo XIX. El componente mágico ha estado presente en la historia literaria desde sus inicios. Magia entendida como, según el DRAE, «arte o ciencia oculta con que se pretenden producir resultados contrarios a las leyes naturales», a la vez que como encanto, «hechizo o atractivo» en el vasto mundo de la ficción y por medio de palabras.

TEMÁTICAS

Si bien la literatura fantástica nace como género a finales del siglo XVIII y se consolida a lo largo de los siglos siguientes, lo sobrenatural entra en escena ya en los albores de la literatura, como decimos, relacionado con el miedo, la conmoción y lo extraño. Por eso encontramos ya en las primeras manifestaciones literarias ese componente mágico propio de una sociedad medieval adscrita a lo sobrenatural religioso e hiperbólico, ligado a las creencias y la superstición. El trabajo que inaugura el volumen perfila un recorrido que parte del análisis crítico de los *mirabilia* en los textos medievales, justificando de alguna manera esa tendencia intrínseca que lleva al ser humano a buscar mecanismos para concretar su propia metarrealidad con propósitos variados, que van desde el mero entretenimiento hasta la consecución de fines más concretos, traducida

en la recreación de efectos especiales con el objetivo de alterar y protagonizar la realidad. La etimología de este término remite a lo extra-ordinario, algo que trasciende lo común, la realidad, y que se personifica en lo prodigioso de forma hiperbólica. Sus efectos alcanzan la sorpresa y reacciones emotivas que aunque pueden ser positivas, también contemplan un acercamiento basado en el rechazo y el miedo. Así, desde una perspectiva antropológica, los *mirabilia* constituyen un testimonio de la propensión del ser humano a modificar la realidad superándola, proyectando sus mitos, lo que representaría la literarización de esa voluntad de individuo y sociedad a darle forma a elementos míticos o mitizados de la civilización como medios estratégicos. Todo esto hace que materialicen la admiración o el espanto que se generan frente a las desviaciones de las leyes naturales que rigen el mundo desde el punto de vista del escritor que las configura y el público que las recibe, encabezadas por el enfrentamiento entre Bien y Mal, tanto en ámbito profano como sagrado.

Los estudios que siguen a continuación toman los textos historiográficos alfonsinos como primera muestra de la inclusión del elemento sobrenatural en una literatura con voluntad testimonial. La exigencia de «realismo» en este tipo de escritos se ve contaminada por la aparición de una serie de héroes inspirados directamente en la mitología grecorromana o en la *Biblia*, desdibujando así la tenue frontera entre mito e historia, entre lo que va más allá de lo real y lo cotidiano. Se presentan, de este modo, una serie de personajes de talante fantástico hiperbólico que no cumplían otra función sino la de plantear modelos admirables siguiendo el propósito didáctico de la literatura alfonsina y que respondían, en su mayoría, a la definición técnica del perfecto caballero medieval.

En otro orden de cosas, el regio poder de los cristianos viejos, súbditos de la Monarquía española (pueblo elegido por Dios según las creencias populares), legitimaba la condena de cualquier manifestación considerada herética por vía de la Santa Inquisición, suprema institución de índole eclesial cuyo propósito principal era el de procurar el bien público y atemorizar al pueblo. Esto conducía a la represión de todo lo relacionado con la brujería, con el objetivo de educar a los súbditos de la Monarquía española bajo los cimientos de la fe católica e imponer así un modelo de conducta moral único. Lo fantástico viene introducido en este caso de mano de la religión y de la magia, constituyendo antagónicos medios de control espiritual ligados a las tradiciones frente al pensamiento racional.

Siguiendo con el motivo de la brujería, representado por el arquetípico personaje de Celestina, llegamos a una lectura en clave contemplativa hecha a finales del siglo xv que se aleja de las apreciaciones más convencionales sobre la obra. Dicha práctica pretendía establecer una relación más íntima con Dios, animándolo a acercarse a la vida de Cristo y a suplir los vacíos de esta con su propia imaginación, a través de la devoción de la *meditatio humanitatis Christi*. En este contexto, el elemento sobrenatural actúa también al servicio de la lucha contra el paganismo. Más allá de las fronteras propiamente españolas, la colo-

nización del Nuevo Mundo y su consecuente proceso de conquista inspiraron cierta producción cronística que privilegió un discurso legitimador ligado a la imposición de los ideales del católico Imperio español. La crónica en verso *Elegías de varones ilustres* de Juan de Castellanos, tal y como propone otro de los estudios del volumen, plantea una lectura épica de dicho proceso al reproducir el discurso providencialista que aprueba el ideal de cristiano declarado como verdad universal frente al mal diabólico.

La lucha maniquea entre Bien y Mal en la que se inserta el componente maravilloso adopta otro tipo de manifestaciones, alargando su campo de acción hasta el mundo cortesano. Un ejemplo de esto lo constituye el retrato de una dama maliciosa en unas *Coplas* de Cristóbal de Castillejo, en el que se centra uno de los trabajos presentados. Los ideales y manías del Siglo de Oro entran en juego aquí dentro de la prolífica corriente del *mare malorum* en boga durante todo este período, para presentar una sátira anticortesana a partir de la subversión de ciertos paradigmas idealizados de comportamiento propios del Quinientos.

Otro motivo recurrente desde los orígenes mismos de la literatura que testimonia uno de los estudios es el de las transformaciones mágicas. Entre las diversas y múltiples variantes de estas encontramos la de la zoantropía, la cual constituye un gran número de ellas. La tradición metamórfica, que inserta sus raíces en la Grecia clásica, llega hasta el Siglo de Oro español en una perspectiva dinámica y diacrónica que aborda el tema de la metamorfosis animalística para hacer entrar en escena la figura de la hechicera y los elementos sobrenaturales. Estos irrumpen en la realidad, y por tanto en la consciencia humana, desatando la esfera de lo mágico. El punto de partida de este examen se sitúa en el análisis de la obra *Para algunos* de Matías de los Reyes a través de *El asno de oro* de Apuleyo y la *Metamorfosi* del italiano Selva.

Arraigada a esta concepción de corte irreal, hallamos en la literatura de esta época toda una serie de figuras y símbolos que se identificaban de forma directa con los malos augurios dentro del ámbito de lo sobrenatural y la subversión de la naturaleza, para constituir toda una poética presagística. Figuras que preanunciaban la tragedia y el infausto final por el que en muchas obras se decanta el planteamiento literario, a través de imágenes como la del halcón y todo el simbolismo que lo acompaña. Se analizan para ello títulos como *El Romance de Doña Alda*, *El Conde Lucanor* o *El Caballero de Olmedo* en el panorama estrictamente hispánico, así como *Los Persas* o *Macbeth* en obras de la literatura universal.

Otro de los trabajos presentados se centra en la configuración de la comedia de santos en el Siglo de Oro, tanto desde una perspectiva literaria como desde la concretización de esta como fenómeno teatral, poniendo de manifiesto la necesidad de relacionar ambas dimensiones en un género en que la representación iconográfica del santo y el texto que la genera están sin duda interrelacionados, debido a que eran bien conocidos por sus destinatarios. Su aparatosa escenografía hace que susciten un gran éxito, análogo al de la

comedia de magia, y la opinión del público resultaba sin duda fundamental en su vertiente más comercial. Así, se asiste al desarrollo de un género popular que hace posible la exhibición del pecado, las contradicciones de la existencia propias de la época, y que propone binomios de contrarios como el ser y el parecer, la realidad contra la mentira o el santo frente al pecador. Su carácter de creación fantástica cuestiona los límites de lo que sería la «verdad» de la religión, yendo más allá de la concepción tradicional de heterodoxia y licitud, por lo que refleja, en definitiva, la adaptación a una nueva sensibilidad marcada por la necesidad de adaptarse al gusto del receptor.

Continuando en el ámbito del teatro, encontramos una serie de estudios dedicados a uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español. El primero gira en torno a la figura del gracioso lopesco, a la que se asocian valores como la superstición y la cobardía. Esta última conformaría la personalidad propia del arquetipo, mientras que la segunda aparece como fuente y alimento del temor, desatando de este modo la estela de lo sobrenatural, que opera como mecanismo de evasión capaz de eludir la prosaica realidad. El teatro, con Lope de Vega, se traduce en un reflejo del sentir colectivo, otorgando en ocasiones un papel decisivo a lo fantástico.

Otro análisis de Lope lo encontramos esta vez a través del tipo cómico del estudiante salmantino. El artículo trata sobre la gran difusión que alcanzó, a finales del siglo xv, la enigmática leyenda de la Cueva de Salamanca, espacio que, según la tradición popular, acogía al mismo Diablo para impartir clases relacionadas con las artes demoníacas. El análisis se centra en el comportamiento de los estudiantes-nigromantes protagonistas de algunas comedias, quienes disfrazan de «mágicas» sus acciones con un objetivo inicialmente burlesco pero que al final acaban revelándose moneda de cambio hacia la salvación.

En otra de las obras del dramaturgo consideradas «de frontera» se hace un repaso de los prototipos de las tres religiones monoteístas del momento, mostrando los usos y costumbres del moro convertido, el judío desdeñado y el cristiano honrado. De nuevo aquí asistimos al tema de la religión desde un punto de vista confrontado, estableciendo a partir de sus personajes el reflejo literario de dichos arquetipos sociales de la España de finales del siglo xvi y principios del xvii. Uno de los atractivos de esta aportación lopesca es la claridad con que se manifiesta la convivencia multicultural de las tres religiones en favor de los valores del cristianismo y la condición honrosa de los personajes.

El último estudio dedicado a Lope de Vega se adscribe al eje temático dedicado a los ideales y manías del Siglo de Oro. Pretende estudiar la interpolación de piezas dramáticas breves como son los entremeses, de carácter jocoso, en piezas teatrales más extensas y a menudo realistas o en obras narrativas a modo de capítulo integrante. En terreno novelesco se focaliza la atención en el carácter fantástico de estas piezas, el cual funcionaría como contrapunto o complemento del contexto narrativo en el que se insertan, a menudo de tipo costumbrista o picaresco. Esta particularidad hace que

todo sea posible gracias al propósito eminentemente burlesco de este breve género teatral.

Dentro del mismo período, otro estudio aborda la obra de Francisco de Quevedo con relación a la particular cosmología religiosa que desarrolló a partir de su estancia en la ciudad de Roma. Esta dejó profundas huellas sobre todo de los grandes autores y teóricos del mundo latino, que le sirvieron para reflexionar sobre la crisis política, económica y social de la España de su tiempo. Partiendo de una interpretación histórica personal, desarrolla todo un repertorio de supuestos moralizantes que concluye en la dualidad entre el pasado pagano y el presente cristiano.

Y del siglo XVII saltamos al siguiente para ilustrar los nuevos valores y la cosmovisión maravillosa de la comedia de magia en un contexto en el que la hegemónica Ilustración detentaba una teoría estética asentada en el pensamiento racional, pero que a la vez luchaba contra este. El resultado de ese enfrentamiento acabó con una manera de entender el mundo en que se imbricaban prodigios sorprendentes y modernidad, para poner de manifiesto que magia e ilustración se sintetizaban de forma coherente en la literatura dramática popular dieciochesca para dar cabida a motivaciones y críticas ilustradas.

En este mismo ámbito, otro estudio repasa las coordenadas contextuales que hicieron posible el nacimiento del género de la comedia de magia, definiéndolo como producto de una época que fomentaba la ilusión teatral como modo de escapar a la realidad impuesta. Este género, a su vez, afronta el problema barroco de la realidad y la apariencia, entre las que se percibían tenues límites escasamente diferenciables. Para ello se coloca en primer plano el intento de regularizar los vínculos entre el orden divino y el control humano a partir de un género experimental capaz de desarrollar un sentido nuevo del teatro en todas sus dimensiones.

Entrando en el siglo XIX, encontramos un trabajo que presenta una serie de reflexiones sobre el concepto de lo fantástico, centrándose en la recepción por parte del lector a partir del principal canal de comunicación de la época, la prensa. El texto trata de presentar dicha interpretación de lo fantástico sobre todo a partir de la segunda mitad de un siglo basado en el principio racional de lo científico y la idea de progreso. Esto es, plantea el cuestionamiento de la realidad cognoscible, así como la importancia de esta nueva concepción ilusoria en la sociedad, lo que remite a un cambio de mirada, entendiendo como fantástico todo lo plausible. El diálogo, pues, en estas esferas de lo comprensible, versa en torno al ser humano y al mundo sensible y suprasensible. De esta manera, el arte recoge los elementos no revocados por la ciencia como una posible dilatación de lo estrictamente real por la que acaba asimilándose la presencia de lo maravilloso. Se alcanza así la superación de lo conocido y aceptado por el lector, más interesado en el concepto de Verdad que no en el de verdad estática, apuntando a una evolución que concibe el elemento sobrenatural como parte posible de la realidad.

Por último, encontramos un estudio que versa sobre el surgimiento de lo fantástico en Europa y España de la mano de Hoffman y Bécquer. Durante el Romanticismo se privilegia la ruptura de la coherencia universal a partir de la irrupción de lo extraordinario, de fuerzas sobrehumanas traducidas en la construcción de un mundo de ficción paralelo, el cual concede prioridad a una representación que no respeta las leyes del funcionamiento lógico. Así, se rompen los esquemas que existen entre lo racional y lo irracional, configurándose una nueva conciencia de relatividad ligada a la aceptación del misterio o la recreación del mito que se proyecta a una esfera sobrenatural donde lo extraordinario acaba inscribiéndose en un horizonte global.

RESULTADOS

De este modo, encontramos en el presente volumen una amplia variedad de trabajos que recorren las primeras épocas de la literatura española bajo el denominador común de lo sobrenatural y lo fantástico, abarcando un panorama artístico donde lo extraño, lo mágico y lo desconocido intervienen en cualquiera de sus formas, motivos y géneros. Pretende ser, así, una singular miscelánea sobre las posibilidades que ha ofrecido la literatura, desde sus orígenes, de ir más allá de los estrictos límites de la realidad.

PARTE I
EDAD MEDIA

CAPÍTULO 1

Mirabilia. Efectos especiales en la literatura medieval

VERONICA ORAZI

Università di Torino

Cada época tiene sus «efectos especiales», porque el hombre es muy aficionado a la alteración, la manipulación, la afabulación, en fin a trabajar la realidad en que vive y los elementos que la componen. Es esta una inclinación que se podría definir arquetípica, puesto que nunca en la historia de la humanidad, hasta ahora por lo menos, los hombres han quedado inactivos, aceptando de manera pasiva la realidad tal y como se les caía encima, sino que siempre han intentado orientarla, forjarla, protagonizarla, tanto para pasar un buen rato como para conseguir algo a partir precisamente de esta forma de actuar. Esto lo han realizado los hombres de modo diferente según el momento histórico en que vivían, debido a la peculiar mentalidad, sensibilidad, imaginario colectivo y códigos culturales de su tiempo y debido también a la finalidad de este tipo de intervención sobre lo real y sus componentes. De hecho, este mecanismo, muy dinámico por cierto, permite al individuo de cada época concretar, a partir de la realidad, su propia metarrealidad para aprovecharla luego de varios modos: desde el puro entretenimiento hasta la propaganda con recaídas muy concretas en la sociedad y la historia.

En estas páginas trataré de enfocar, sintetizar y comentar brevemente los rasgos básicos de estos efectos especiales, los *mirabilia*, en su génesis y desarrollo a lo largo de la Edad Media, para luego identificar e interpretar las razones que llevaron a su creación, las finalidades que determinaron su empleo y la dinámica de su funcionamiento. Para que todo resulte más claro, organizaré

la reflexión sobre el tema fijando unos cuantos elementos estratégicos, unas categorías que permitan definir los caracteres fundamentales del fenómeno.

Para empezar, traduciré estas categorías en sendas preguntas clave:

¿Qué son los *mirabilia*? ¿Cómo se concretan? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Para quién?
¿Por qué?

Después de cada pregunta trazaré un esquema para indicar los aspectos constitutivos de la categoría correspondiente y a continuación desarrollaré su análisis añadiendo unos cuantos ejemplos literarios (pocos, para no ahogar la explicación de la taxonomía propuesta, pero por lo menos los más relevantes a fin de permitir al lector orientarse).

1. LA ESENCIA: ¿QUÉ SON LOS *MIRABILIA*?

- De *mirabilis*: extraordinario, sorprendente, pero también raro, extraño, maravilloso.
- Concretan lo prodigioso, lo hiperbólico que resulta tal por:
 - trascender lo natural/real/conocido y
 - producir una alteración emotiva
 - o negativa—rechazo/miedo/horror/etc.—, o positiva—admiración/bienestar/gozo/etc.
 - o según un mecanismo dinámico (supremacía del Bien sobre el Mal, ensalzamiento de la positividad, de lo bueno, respecto a lo negativo, lo malo).

La etimología del término sugiere la idea de algo extra-ordinario, es decir algo que trasciende lo común, normal y corriente, en síntesis lo real, para colocarse en una dimensión metarreal: los *mirabilia* materializan el prodigio (lo extra-ordinario) de forma hiperbólica, suscitando sorpresa y produciendo una alteración emotiva, precisamente por concretar lo raro, lo extraño, lo maravilloso, en fin todo lo que sobrepasa las leyes naturales que rigen el mundo del hombre en su época. Esto produce una reacción emotiva, puesto que enfrenta al individuo con algo que emana de otra dimensión. Tal respuesta emocional a lo prodigioso, a lo hiperbólico, puede ser positiva o negativa: puede dar paso a la admiración, a una sensación de bienestar, al gozo, al pasmo, al asombro extremado; o más bien puede producir una forma de rechazo, debida al miedo, al horror, al terror. Empezamos a entender, por lo tanto, que los *mirabilia* funcionan según un mecanismo bifronte, ambivalente, que ensalza lo positivo y estigmatiza lo negativo. A nivel compositivo, por lo que atañe al proyecto de escritura, todo ello produce un efecto muy dinámico, aprovechado para amplificar la positividad o la negatividad de los elementos implicados. Es decir que desde una perspectiva antropológica, arquetípica, los *mirabilia* ofrecen el testimonio tanto de la inclinación del hombre a modificar su realidad y la de su época, proyectando sobre ella sus

mitos y deformándola en sentido metarreal, como de la reacción individual y colectiva a esta misma metarrealidad fruto de la acción humana sobre lo real: ambos niveles resultan vinculados e interdependientes, puesto que los dos se influyen mutuamente. Desde la perspectiva del autor, este mecanismo viene a ser la literarización de la voluntad del individuo de darle forma a los elementos míticos o más bien mitizados de su época, su civilización, su sociedad, su entorno, hasta emplearlos en el proceso creativo como medios estratégicos, de propaganda, en el sentido más amplio de la palabra, pero esto se analizará en otro apartado. Los *mirabilia* pues expresan la admiración o espanto frente a las desviaciones de las leyes naturales que rigen el mundo del escritor y de su público y frente al complejo dinamismo resultante de la contraposición de Bien y Mal, amplificando su poder emocional, intensidad y eficacia.

Todo ello permite sacar a luz la esencia dinámica de este proceso. Es raro que falte la contraposición de las dos vertientes: de hecho, las obras en que los *mirabilia* juegan algún papel (o más bien cuyos autores los aprovechan para sus fines) no son monodimensionales, en ellas no aparecen *mirabilia* positivos o negativos aislados, de forma independiente y exclusiva, porque es gracias a la oposición de *mirabilia* de signo opuesto que el autor puede enfatizar ambos elementos: la bondad extraordinaria reafirmada por los *mirabilia* positivos resultará ensalzada al extremo en el choque con la maldad igualmente extraordinaria de los *mirabilia* negativos. Es decir: si los *mirabilia* de por sí concretan lo prodigioso y lo hiperbólico, la interacción entre las dos tipologías viene a ser un medio ulterior, sumamente eficaz, para la extremización de su misma esencia, de sus mismas cualidades y propiedades antropológicas, arquetípicas y socioculturales.

La esencia de los *mirabilia*, pues, coincide con algunos elementos básicos: la expresión de lo prodigioso, de lo hiperbólico y de su excepcionalidad, que puede ser tanto positiva como negativa; la consiguiente reacción emotiva a tal tipo de manifestaciones metarreales, que puede ser igualmente positiva o negativa; los mecanismos dinámicos complementarios que rigen su funcionamiento y se concretan en la contraposición de positividad y negatividad, es decir de *mirabilia* de signo opuesto.

2. LA VARIACIÓN TIPOLOGICA: ¿CÓMO SE CONCRETAN LOS MIRABILIA?

- Como prodigios: hechos/acontecimientos y/o criaturas/entidades.
- Que se perciben-presencian/ocurren-cumplen:
 - intangibles (visiones, apariciones, sueños) o
 - concretos (materiales: objetos/criaturas; inmateriales: eventos/empresas),
 - simples (un prodigio) o complejos (más prodigios: concatenación/conjunto),

- experimentados (papel activo, de protagonista)
- presenciados (papel pasivo, de espectador, receptor, testigo),
- transmitidos (papel indirecto, de mediación, gracias a un elemento mediador):
 - de forma material (representados: escritos, pintados, etc.) o
 - inmaterial (relatados, cantados, etc.).

Después de definir su esencia, fijémonos ahora en cómo se concretan los *mirabilia* a nivel textual, según cuáles y cuántas tipologías y cuáles son las características de cada una de ellas, para analizar luego las diferencias y peculiaridades de la que he definido variación tipológica.

Los *mirabilia* se concretan en los textos medievales como prodigios, que pueden coincidir con hechos, acontecimientos, hazañas, aventuras, etc., es decir con acciones prodigiosas que ocurren o se cumplen, o bien con criaturas y entidades que se perciben, se manifiestan, sobrepasando los límites humanos y reales de la actuación del individuo y de su entorno. Estas acciones/entidades metarreales materializan una dimensión alternativa por resultar ajenas a la realidad del mundo conocido y por ofrecer el testimonio de una metarrealidad extraordinaria.

Estos prodigios pueden ser intangibles, como visiones, apariciones, sueños, imágenes, fantasmas, etc.; o concretos, o sea elementos que dejan constancia de la existencia, de la presencia de la metarrealidad de forma tanto material (objetos o seres prodigiosos) como inmaterial (empresas, aventuras o hechos, eventos extraordinarios). También la articulación, la arquitectura de este entramado resulta ser bastante varia: puede producirse de forma reconcentrada a través de un prodigio simple, es decir de un solo elemento prodigioso que condensa en sí todo el potencial hiperbólico, viniendo a coincidir con el rasgo, el mecanismo esencial de acceso a la metarrealidad, en que se centra el poder excepcional y maravilloso que ocupa todo el espacio metarreal del texto. Por lo general, en cambio, nos enfrentamos con algo más complejo, con un conjunto, una secuencia o una acumulación de prodigios, con una estructura elaborada y rica que adquiere mayor profundidad, una perspectiva caleidoscópica, múltiple y cambiante, capaz de amplificar la extraordinariedad de lo que se nos describe y enseña, tal como si se tratara de un fresco, de un mosaico cuyos trazos y piezas, precisamente por su construcción, contribuyen con su variedad y composición a acelerar el dinamismo de la misma metarrealidad desplegada ante los ojos tanto de los personajes implicados en el texto (mecanismo interno, infratextual) como del receptor medieval y de épocas sucesivas (mecanismo externo, extratextual).

De todo ello se infiere la necesidad de actores, es decir de quien cumpla, realice, protagonice el prodigio; de quien lo perciba, lo presencie, lo reciba; de quien, finalmente, lo transmita, lo difunda, dé constancia de su existencia y de su excepcionalidad. Se trata de papeles complementarios: uno activo, otro pasivo y otro indirecto, de mediación entre los primeros dos; los tres

son imprescindibles para que el prodigio se concrete, se asuma y se propague (tanto en el tiempo como en el espacio: una transmisión que implica los receptores contemporáneos y los futuros y que proyecte lo prodigioso en otros contextos, en otras épocas). Estos tres papeles estratégicos activan el mecanismo de funcionamiento de los *mirabilia* y dinamizan el fenómeno, al par que otros rasgos básicos de este tipo de construcción: es tan necesario quien cumple (papel activo), quien presencia (papel pasivo), como quien transmite (papel indirecto) actuando de mediador de los *mirabilia*. Resulta por lo tanto que el prodigio debe ser experimentado por personajes y figuras que juegan el papel de protagonista; de la misma manera es imprescindible para que el prodigio conste, para su misma existencia, que alguien juegue el papel de testigo, de receptor, para dejar constancia de él; finalmente, para reforzar y perpetuar el prodigio tanto en el tiempo como en el espacio, no se puede prescindir de la mediación, de la intervención de un mediador, quien asegure su transmisión. Esta función mediadora puede activarse tanto en la fase inmediatamente sucesiva al concretarse el prodigio, realizado por un protagonista y asumido por un receptor, caso del que se dará de forma complementaria en un momento próximo al producirse el evento extraordinario; pero puede ser que el prodigio se haya realizado en el pasado y en este caso el papel de la mediación resultará ensalzado adquiriendo relevancia absoluta: el prodigio no se recibe en el momento en que se cumple, sino que algo o alguien deja constancia, informa (tanto el público infratextual y el extratextual del tiempo, como el extratextual de épocas futuras) de que ocurrió. La colocación cronológica de lo metarreal confiere a la función mediadora y al elemento/personaje mediador relevancia distinta: esta será complementaria y casi accesoria en el caso de un prodigio que se realice en el presente textual y consistirá en la posibilidad de difundirlo ulteriormente; en cambio, resultará de primaria importancia si de ellos (función mediadora, elemento/personaje mediador) depende que se conozca o se ignore la existencia, el hecho de haberse producido o haber ocurrido el prodigio. Este rasgo —como otros a que he aludido y de los que trataré más adelante— permite enriquecer el entramado metarreal, contribuyendo al mismo tiempo a dinamizar el mecanismo de funcionamiento de los *mirabilia*.

Los *mirabilia* se pueden transmitir también de forma material: es decir se pueden representar por escrito, de los que darán constancia pergaminos, manuscritos, libros, papeles, cartapacios, documentos, etc.; o bien gracias a alguna expresión figurativa y entonces se llegará a conocer su existencia, se sabrá que han ocurrido al mirar frescos, pinturas, cuadros, mosaicos, etc.; en ambos casos, el proceso de transmisión se realizará gracias a elementos mediadores materiales. Pero la difusión de los *mirabilia* se puede producir también de forma inmaterial: los prodigios se conocerán entonces al ser relatados, contados, narrados, cantados, etc.; en estas circunstancias, serán la palabra y el canto los elementos mediadores y la transmisión se realizará oralmente.

3. LA VARIACIÓN HORIZONTAL O SINCRÓNICA: ¿DÓNDE APARECEN LOS *MIRABILIA*?

— Géneros sagrado/profano (con sus subgéneros):

- sagrado: hagiografía, obras marianas, teatro religioso, etc.
- profano: épica y romancero, narraciones caballerescas y sentimentales, etc.

Analícemos ahora la que se podría definir variación horizontal o sincrónica, estudiando la presencia y especial connotación de los *mirabilia* en los distintos géneros y subgéneros literarios. Según se verá, algunos de ellos se revelan especialmente osmóticos y permeables por los *mirabilia*, se sustentan y se fundamentan en la expresión de lo prodigioso/hiperbólico, que viene a ser un componente básico en su articulación interna, sin el que vendrían abajo, desaparecerían. Se trata de géneros en que los elementos extraordinarios, sobrenaturales, raros, metarreales no son simplemente funcionales al enriquecimiento o a la mayor elaboración textual, sino que representan la esencia misma y el núcleo principal del mensaje, son consustanciales a la misma ideología que subyace a las obras que los integran. Esto nos permite trazar un mapa de la presencia de los *mirabilia* en los textos, en los géneros de la literatura medieval, sacando a luz tanto su mayor o menor concentración en algunos géneros más que en otros, como las finalidades estratégicas que determinan su misma existencia y frecuencia. Al mismo tiempo, su empleo como recurso comunicativo de especial eficacia, para fines propagandísticos, demuestra la complejidad de su esencia como elementos textuales constitutivos, de los mecanismos que rigen su uso y del papel que juegan en el desarrollo de algunos géneros literarios. Los *mirabilia* no son simplemente un recurso retórico, una forma de enriquecer estéticamente el texto o más bien de mantener enganchado el receptor a la obra literaria, sino que en algunos casos llegan hasta a coincidir con la misma estructura textual y con los fundamentos ideológicos del mensaje que la obra transmite. Así, pues, enterarse de que los *mirabilia* menudean en cierto género literario más que en otro o que resultan muy frecuentes en algunos subgéneros nos permite valorar su peso desde el punto de vista de la comunicación y difusión de los valores que estos géneros y subgéneros vehiculan. El mapa ideal de su presencia y difusión, por lo tanto, es imprescindible si se quieren enfocar y descubrir, por aproximaciones sucesivas, su esencia y los mecanismos que rigen su funcionamiento en cierta época: por esto hablo de variación horizontal (entre géneros y subgéneros) y sincrónica (durante la Edad Media).

Lo primero que resulta evidente a la hora de trazar el mapa al que aludía es asumir que la presencia de los *mirabilia* en los textos medievales se da tanto en la vertiente sagrada como en la profana: de hecho, ambas demuestran aprovechar de forma estratégica estos elementos.

Pensemos, por ejemplo, en las obras que expresan alguna forma de didacticismo religioso, como las hagiográficas (vidas y milagros de santos y santas, de mártires)¹, las mariológicas (los milagros de la Virgen)², las sagradas representaciones (ciclo de Navidad, de la Pasión, de la Ascensión, etc.)³. En la otra vertiente, acordémosnos de los cantares de gesta⁴, los romances⁵, las narraciones caballerescas y sentimentales⁶. Se trata de obras, géneros y subgéneros en que el empleo de los *mirabilia* no concreta simplemente una elección estética, estilística, retórica, no corresponde a la expresión de cierto gusto o de cierta moda literaria, sino que coincide con la ideología de cierto entorno social en cierta época. Las funciones de los *mirabilia* en estos textos son constitutivas e imprescindibles, no se podrían abstraer, quitar del texto sin destrozarlo, sin que este viniera abajo por falta de fundamento ideológico, por producirse un cortocircuito debido a la desaparición del mensaje que la obra sintetiza e intenta transmitir.

Así, pues, la historia de santos y santas consiste en una estructura narrativa organizada en la narración/evocación de su vida, muerte y milagros (tanto *in vita* como *post mortem*), que al final viene a ser una concatenación de prodigios de carácter religioso. Todo elemento en la experiencia terrenal de estas figuras es un prodigio que anticipa un mecanismo apoteósico, cuyo clímax coincidirá con la gloria celeste y la santificación, expresión de una doble perspectiva: la divina (asunción en la gloria) y la humana (el testimonio de sus 'hazañas' religiosas). De forma parecida, los milagros marianos subrayan, en un crescendo imparable, que la Virgen es la elegida del Señor, mediadora entre los hombres, su Hijo y Dios Padre, protectora de la humanidad. Tanto en la hagiografía como en la producción mariológica es evidente que el mecanismo constitutivo de ambos géneros se basa en la contraposición entre prodigios de signo positivo y otros de signo negativo. La naturaleza extraordinaria, sobrenatural, prodigiosa en sentido salvífico de lo que estas obras cuentan resulta enfatizada

¹ Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de Santa Oria, Martirio de San Lorenzo*, etc.

² Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*; Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*; etc.

³ *Representación de los Reyes Magos*; Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*; Alonso de Campo, *Auto de la Pasión* y otros *Autos de la Pasión* del siglo xv; etc.

⁴ Ciclo de los condes de Castilla: *Cantar de los siete Infantes de Lara, Cantar de la condesa traidora, Cantar del Infante García, Poema de Fernán González*; ciclo del Cid: *Cantar de mio Cid, Cantar de Sancho II, Mocedades de Rodrigo*; ciclo francés: *Roncesvalles, Mainete, Bernardo del Carpio*. Cantares que se han reconstruido aun parcialmente a través de las prosificaciones de cantares de gestas en obras historiográficas (*Estoria de España, Primera Crónica General*, etc.).

⁵ Romances épicos, históricos, fronterizos, novelescos, sobre materia de Francia, bíblicos, clásicos, etc.

⁶ Narraciones caballerescas y subgénero sentimental: novela caballeresca, desde una tradición medieval compartida (*Libro de Alexandre*, etc.), hasta los libros de caballerías que se desarrollarán en el siglo xvi (*Amadís*, etc.); novela sentimental: Juan Rodríguez del Padrón, *Servo libre de amor*; Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*; etc.

a lo sumo por el enfrentamiento, la lucha entre Bien y Mal. Es como vencedores y triunfadores contra las fuerzas del Maligno que santos y santas, mártires y sobre todo la Virgen afirman o más bien reafirman su papel estratégico en la historia de la Salvación, a la que contribuyen con sus actos milagrosos. Esto conlleva todo un conjunto de elementos, figuras, objetos extraordinarios, una vez más positivos y negativos: ángeles y criaturas celestes de todo tipo y, al mismo tiempo, demonios y diablos de los más variados, es decir ayudantes y oponentes sobrenaturales; objetos con cualidades taumatúrgicas para sanar las «heridas» procuradas por las fuerzas malignas, que concretan lo prodigioso instrumental. Algo distinto aparece en el teatro religioso, que exalta, casi como si se tratara de un fresco sempiterno en su fijeza paradigmática, los momentos clave del año litúrgico: el nacimiento y la pasión de Cristo, la ascensión de la Virgen. En este subgénero no aparece la misma lucha entre el Bien y el Mal típica de la producción hagiográfica y mariológica, sino una forma de contemplación tridimensional, un montaje que nos enseña algunos momentos fundamentales de la liturgia y de la misma historia de Salvación.

Algo parecido pasa en la vertiente profana: los canteres de gesta, los romances, las narraciones caballerescas y sentimentales aprovechan abundantemente los *mirabilia* para ensalzar la figura de sus protagonistas. Se trata de personajes extraordinarios, cuyos prodigios (empresas, hazañas, aventuras, experiencias) subrayan su condición de modelos sociales y culturales. Por ello el perfil del héroe épico, de los personajes del Romancero, de los caballeros y de los amantes cortesés se traza y enriquece por medio de los *mirabilia*: gracias a sus cualidades excepcionales (extraordinarias y prodigiosas) se vuelven referentes ideales de la sociedad de su época, de la que ensalzan los valores ideológicos, los códigos comportamentales, reflejando a la vez interesantes testimonios de la realidad de su tiempo, según se dirá más adelante. Como pasa en la dimensión religiosa, aquí también la presencia de lo positivo resulta dinámicamente delineada y amplificada por la contraposición con elementos y figuras negativas: también en este contexto encontramos ayudantes y oponentes prodigiosos (hasta sobrenaturales: por un lado la ayuda divina consiste a menudo en el envío de criaturas celestes, mientras por otro la oposición que el héroe/caballero encuentra se concreta también en figuras malignas); de allí la presencia de los enemigos, los bandos contrarios, los invasores extranjeros, los traidores, etc. de los cantares de gesta y de los romances medievales, los antagonistas de vario tipo que se oponen a lo caballeros de las narraciones caballerescas y a los amantes cortesés de las sentimentales: en todo caso, la negatividad de personajes (antagonistas), situaciones, objetos, etc. es aprovechada para exaltar al protagonista, gracias al empleo estratégico de los *mirabilia*, que reafirman a lo largo del desarrollo de la narración la positividad de los valores vehiculados por estas obras y sus personajes, en el contraste estridente entre lo bueno y lo malo, enfatizado por estos efectos especiales tan peculiares.

4. LA VARIACIÓN VERTICAL O DIACRÓNICA: ¿CUÁNDO SE CONCRETAN LOS *MIRABILIA*?

- En fases evolutivas diferentes, según los cambios de:
- ideología, imaginario colectivo, códigos culturales
 - estética, cánones artísticos
 - progreso científico

Cada época tiene cierta coherencia interna respecto a las que la preceden o la siguen (pensemos, por ejemplo, en el paso de la Antigüedad tardía a la Edad Media o de esta al sucesivo Humanismo y luego al Renacimiento), por lo que se refiere a la mentalidad, la sensibilidad, los códigos culturales, el imaginario colectivo, etc. Pero es cierto que a lo largo de una misma época se dan también cambios muy hondos que influyen en el desarrollo de la sociedad, de la forma de concebir y percibir la esencia humana y la misma realidad en que el hombre se encuentra (desde un punto de vista social, histórico, económico, cultural, etc.). Así, pues, al analizar las varias formas de manifestarse los *mirabilia* en la fase medieval destacan mecanismos evolutivos relacionados con el desarrollo de la época y los cambios que la caracterizan.

De hecho, las variaciones que atañen a la evolución de la ideología, del imaginario colectivo y de los códigos culturales influyen en la evolución de los *mirabilia*, en su concepción y forma de connotarlos y concretarlos. Pensemos en los ideales y valores feudales, en su diferente caracterización durante la Edad Media, debida a fases distintas del desarrollo sociopolítico e histórico-cultural, tanto por lo que se refiere a la política interna de los reinos medievales (evolución de la sociedad feudal de la alta Edad Media a la baja Edad Media hasta su extinción y paso a la dimensión política de la sociedad humanístico-renacentista; consolidación de los reinos peninsulares con sus altibajos, luchas intestinas, contraposición de bandos que se enfrentan para llegar al poder, etc.) como a la política exterior (enfrentamiento y alianzas entre reinos, Reconquista, etc.). Todo ello influye en la obra literaria: fijémonos por ejemplo en la realidad y en los equilibrios reflejados en los cantares de gesta y en las crónicas que los prosifican y en los valores de la sociedad feudal reflejados en las narraciones caballerescas. Pensemos en la figura/personaje del Cid: testimonio histórico-literario de dinámicas políticas peculiares y concretas (enfrentamiento entre infanzones —nobleza reciente—, y antigua nobleza decaída) y características de cierto período de la historia medieval castellana. De la misma manera, hacia el final de la Edad Media, la novela caballeresca y la sentimental concretan a nivel literario la extremización de los ideales cortesés a través de la hipérbole y del prodigio, en la fase de disolución de las mismas sociedad e ideología cortesanas de que estos procedían; estas extremizaciones se traducen en acciones (empresas/hazañas/cualidades extraordinarias del protagonista) o en manifestaciones ideológicas (alegorías ideológico-culturales). También los cambios

relacionados con la evolución del gusto, de los cánones estéticos y artísticos identifican momentos diferentes en el desarrollo del sistema de *mirabilia* que cada época —y, dentro de ella, de cada fase— aprovecha para subrayar la excepcionalidad del mensaje textual. Un ejemplo paradigmático nos lo ofrece una vez más la novela sentimental: la reconcentración quintaesenciada y exasperada de los valores cortesés los sintetiza y enfatiza por superfetación enfática, por acumulación e intensificación, precisamente en el momento en que van a desaparecer. Es decir que solo cuando se están extinguiendo la sociedad feudal, su imaginario colectivo, su sensibilidad, los mismos códigos culturales medievales, en fin todo un sistema de valores sociopolíticos e históricos además de estéticos y culturales, solo entonces se puede producir una tal reconcentración amplificada de rasgos a punto de rarefacerse y evaporar, expresada a través de modalidades compositivas, estéticas, estilísticas, retóricas que se concretan en imágenes y situaciones alegóricas inimaginables en otro contexto y en otro tiempo. Este subgénero trata inútilmente de mantener en vida un mundo que se está viniendo abajo, para dar paso al Humanismo, al Renacimiento, e intenta hacerlo extremizando e intensificando de forma artificial y alegórica estos valores e ideales a punto de transfundirse en otra fase, en otra realidad, totalmente diferente ya respecto a la medieval.

Finalmente, hay otro elemento clave en la identificación de fases distintas, dentro de la misma época, por lo que atañe a la diferenciación de los *mirabilia* y de su empleo estratégico en las obras literarias medievales. Este tercer factor de diferenciación corresponde al progreso científico y tecnológico. De hecho, algo que en cierta época es ignoto y misterioso, algo de que se desconocen la naturaleza, los mecanismos, las características y el funcionamiento en cierto momento histórico y en cierta fase de la evolución de la ciencia y de la técnica, deja de ser tal cuando los descubrimientos y los avances científico-tecnológicos lo revelan y explican. En fin, lo misterioso, incógnito y desconocido deja de serlo gracias a la evolución de la ciencia. Pensemos aun solo en los avances de la técnica militar, de los descubrimientos bélicos: armas antes prodigiosas, totalmente imaginarias, pasan a ser instrumentos concretos al evolucionar la investigación científica en tal dominio de los conocimientos humanos. Pensemos también en todo lo que permite el desarrollo del sector arquitectónico, la posibilidad de edificar contrucciones que antes eran inimaginables. O en los descubrimientos geográficos, de nuevas regiones, pueblos, costumbres, flora y fauna, etc. En este caso, no solo los avances y el progreso «normalizan» lo que antes parecía prodigioso, sino que al enfrentarse el hombre con realidades antes desconocidas aprovecha los mismos *mirabilia* para clasificarlas, describirlas, interpretarlas y contarlas: acordémonos, al final de la Edad Media, del descubrimiento de las Indias, de su descripción por parte de los primeros testigos que a menudo afirman que este nuevo mundo parece cosa de libros de caballerías: una metarrealidad (es decir, una realidad hasta entonces desconocida y del todo ajena para ellos) tan increíble e inédita que parece cosa de ficción. Todo ello pone de relieve la importancia que estos mecanismos de

comparación adquieren en la relación entre el hombre y su entorno (social, histórico, cultural, etc.) al enfrentarse y asumir lo hasta entonces desconocido, lo inédito, puesto que en esta circunstancia para entender, clasificar, explicar y explicarse lo nuevo el individuo aprovecha la ficción y los *mirabilia* para concretar y transmitir a través de una descripción, de un relato, algo totalmente nuevo, ahora posibilitado gracias al progreso.

5. LA VARIACIÓN DIASTRÁTICA: ¿PARA QUIÉN SE EMPLEAN LOS *MIRABILIA*?

- Competencias del receptor (mayor o menor capacidad de descifrar la polisemia del texto).
- Y consiguiente elección de la estrategia comunicativa por parte del autor.
 - nivel literal *vs* alusivo/evocador/metafórico/alegórico de los *mirabilia*:
 - San Agustín, *De magistro*, polisemia del signo
 - Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, corteza *vs* meollo
 - milagros *vs* tratados mariológicos, épica *vs* tratados políticos

También hay otro elemento estratégico que hay que tener en cuenta al analizar la esencia y los mecanismos que rigen el funcionamiento de los *mirabilia* y su desarrollo en la Edad Media. Se trata de la que he definido variación diastrática, correspondiente a las diferentes categorías de receptor a quien el texto va dirigido.

Esto depende de dos factores concomitantes: por un lado las competencias específicas del receptor, del público, para quien el texto se escribe, es decir su mayor o menor capacidad de reconocer e interpretar la polisemia del mensaje textual; por otro lado la consiguiente elección de una específica modalidad comunicativa y estructuración textual por parte del autor. Son estos, es evidente, dos elementos estrechamente relacionados e interdependientes, que no configuran solo la elección de un nivel expresivo, de un lenguaje llano o retóricamente elaborado, sino que determinan también la misma estructura textual, la articulación de la obra y hasta la inclinación por un género literario u otro para tratar un mismo argumento, para desarrollar un mismo núcleo temático.

De hecho, se da una doble articulación desarrollada en niveles diferentes y complementarios: por un lado encontramos el sentido literal del texto, por otro el sentido alusivo, evocador, metafórico y hasta alegórico, concretado por los *mirabilia*. Existe una forma más directa de comunicar el mensaje, más descriptiva, determinada por ejemplo por la elección del género literario (pensemos en los milagros de la Virgen y en los tratados teológicos marianos) y otra forma que necesaria o libremente concreta una elección de tipo diferente, basada en la alusión, en la evocación, en lo metafórico y en lo alegórico, en fin en los

niveles comunicativos indirectos, que aluden, evocan más que describir. Es un tipo de comunicación distinta, debida en (mínima) parte a razones estéticas, artísticas, pero de manera mucho más determinante a finalidades que dependen de las estrategias comunicativas, de los registros expresivos que resulten más adecuados y eficaces para dirigirse a cierto tipo de público o bien a otro.

Por cierto, la concepción de la polisemia del signo es algo muy antiguo, de la que habla ya San Agustín en su *De magistro*: el signo es potencialmente polisémico y la posibilidad de recepción de los varios niveles semánticos del mensaje depende de las competencias del receptor; cuanto más culto, informado, copartícipe del mismo sistema comunicativo, de valores referenciales resulte este respecto al autor, tanto mayor resultará su capacidad de identificar, interpretar y entender la variada riqueza polisémica del signo y del texto. Por el contrario, en el caso de que las competencias del receptor sean escasas y este comparta con el autor conocimientos y datos muy limitados, la interpretación se quedará en el nivel más inmediatamente perceptible, es decir en el nivel literal, perdiéndose la perspectiva, la profundidad del mensaje, que el receptor no será capaz de identificar, reconocer y por consiguiente entender.

Para citar un ejemplo muy conocido de la literatura española medieval, pensemos en la introducción de los *Milagros de nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. En el texto el autor nos describe una visión, evidentemente alegórica, que luego afirma querer explicar al público, descifrando acto seguido los elementos que aparecen en lo que acaba de describir, descodificando y subrayando el potencial simbólico y la rica referencialidad de la imagen de conjunto, con la nota alusión a los dos niveles del contenido: la corteza y el meollo, reafirmando la existencia de un nivel literal, superficial e inmediatamente perceptible y otro más hondo, rico y complejo, para cuya comprensión se necesitan competencias más profundas que permitan realizar la exegesis puntual del texto. En el caso de la introducción de los *Milagros*, el receptor no se enfrenta con contenidos que podrá comprender o ignorar, debido a sus competencias; aquí el mismo autor se preocupa de explicar la simbología y el sentido de los elementos que utiliza para construir su imagen alegórica, para que el mensaje quede claro, sorteando el riesgo de incomprensión o de imposibilidad de identificación de los significados profundos del texto, más allá de la apariencia, de la descripción literal de la escena imaginada. Es precisamente para salvar los obstáculos representados por las (eventualmente) escasas competencias del auditorio por lo que Berceo descodifica él mismo el pasaje, explicándolo todo, para que quede bien claro lo que quiere transmitir al lector, en todos sus matices. Esto corresponde a un mecanismo estratégico de comunicación: cuando Berceo se dirige a un público vario, diferenciado y no necesariamente culto, como pasa por ejemplo con los *Milagros de nuestra Señora*, ajusta las modalidades de comunicación al auditorio a quien las narraciones de los prodigios marianos van dirigidas; en cambio, cuando trata la materia mariológica (*Duelo de la Virgen*, *Loores de nuestra Señora*) dirigiéndose a un público diferente, seguramente más culto, de profesionales digamos, con competencias teológicas, entonces se

expresa de manera distinta, articula el texto, lo construye de modo diferente, porque escribe para receptores que comparten con él los mismos conocimientos mariológicos y en esos casos puede desarrollar y orientar la exégesis de forma especializada, para un público especializado.

El signo es polisémico y los autores medievales aprovechan esta polisemia para construir varios niveles referenciales y comunicativos en sus obras: esto no representa simplemente la posibilidad de montar una arquitectura textual compleja y articulada, sino que demuestra también la necesidad de ajustar el acto comunicativo al público, al auditorio a quien la obra va dirigida, para que la transmisión del mensaje resulte lo más eficaz posible, garantizando de esta manera la transferencia de los contenidos y de los sentidos de la obra. Una situación determinada tanto por la elección compositiva que puede fundarse también en elementos estéticos y retóricos, como por la exigencia comunicativa funcional a la eficacia del intercambio de información entre emisor y receptor del texto.

6. LA ESTRATEGIA, EL PROYECTO DE ESCRITURA: ¿POR QUÉ SE EMPLEAN LOS *MIRABILIA*?

- un medio para convencer, persuadir (propaganda),
- reafirmar ideales/valores aprovechando lo prodigioso/hiperbólico:
 - sagrado: hagiografía, obras marianas, teatro religioso;
 - profano: épica y romancero, narraciones caballerescas y sentimentales.

Queda por indagar cuál es la estrategia compositiva, el proyecto de escritura que está en la base del empleo de los *mirabilia* en los textos medievales. Concretamente, ¿De qué sirven estos elementos rutilantes y aparatosos? ¿Por qué el autor medieval los aprovecha en su obra?

El mecanismo básico que explica la existencia y la presencia de los *mirabilia* en los textos de la Edad Media es la propaganda, en el sentido más amplio de la palabra. Los autores medievales emplean los *mirabilia* para convencer, para persuadir el público de la bondad, de la positividad de la ideología, de los valores en que sus obras se fundamentan, reafirmandolos también al presentar estos mismos contenidos de forma enfática, prodigiosa, hiperbólica, espectacular. El emisor (autor) y el receptor (público) comparten estos mismos valores y elementos ideológicos, que se consolidan a través de unos textos que vienen a ser la representación del sistema de valores y del entramado ideológico comunes.

Todo esto corresponde a un mecanismo de consolidación, celebración, perpetuación y protección de sistemas y equilibrios sociopolíticos e histórico-culturales, cuya evolución es marcada por su crecimiento, establecimiento, auge, crisis, extinción, para dar paso a nuevas épocas y nuevos sistemas y equilibrios.

Estas estrategias propagandísticas penetran también en el arte, en la literatura y se traducen en tendencias compositivas precisas e impactantes, como los *mirabilia*. Estos en particular se emplean en una forma especial de propaganda, que consiste en enfatizar los ideales/valores que se quieren ensalzar gracias a lo prodigioso, a lo hiperbólico. Todo resultará extraordinario precisamente porque se quiere insistir en la excelencia de lo que se transmite: las cualidades y capacidades (ético-morales y físicas —desde la fuerza descomunal hasta los poderes taumatúrgicos—) de santas y santos, mártires, de la misma Virgen, de los héroes de los cantares de gesta, de los personajes y protagonistas de los romances y de las narraciones caballerescas, de los amantes de la novela sentimental demuestran la vigencia y la positividad absoluta de su sistema de valores, del trasfondo ideológico en que se mueven y actúan. Para convencernos definitivamente, todo ello se enfatiza aprovechando la dimensión metarreal, los *mirabilia*, que trascienden la realidad para proyectarnos en un nivel superior, que entonces queremos compartir en virtud de su innegable superioridad. En fin, los *mirabilia* no dejan espacio para elecciones alternativas: es tal el énfasis con que subrayan la positividad de lo que ensalzan que sería una locura rechazarlo para alistarse en otro bando. Sublime mecanismo propagandístico, creo que todavía inigualado.

Para precisar la base ideológica y el sistema de valores transmitidos por los *mirabilia* centrémonos en algunos puntos fijos de la mentalidad y de la sociedad medievales, que se podrían sintetizar en tres factores fundamentales: la perspectiva providencialista, la ideología feudal, la concepción del arte.

La perspectiva providencialista representa la *forma mentis* del hombre medieval y la manera específica de concretarse y manifestarse en los textos de la Edad Media y los *mirabilia* y su mismo empleo están estrechamente relacionados con ella. Tal perspectiva determina la presencia de lo prodigioso, de lo hiperbólico, de los *mirabilia* en los textos religiosos y en los que expresan aun solo cierto didacticismo ético-moral; pero también en la historiografía, en las crónicas (que prosifican cantares de gesta), en la épica y en el Romancero todo depende y desciende de la voluntad divina; el principio, el motor de la historia es Dios y, evidentemente, desde este punto de vista los *mirabilia* representan el medio más eficaz para subrayar esta concepción del hombre y de la realidad, desde su origen hasta el Juicio Final.

El segundo fundamento ideológico de la Edad Media es el sistema de valores sociopolíticos y culturales del mundo feudal. De ahí se engendra una dimensión cortesana, caballerescas, que se traduce en una mentalidad, unos códigos culturales, una concepción del hombre y del entorno en que actúa, de la realidad en todos sus matices (sociales, políticos, culturales, etc.) que marca de forma definitiva esta época y cuya decadencia y disolución darán paso, no sin traumas, a otra época, a una dimensión humanístico-renacentista totalmente diferente respecto a la medieval que la precede. Es en este mundo feudal, cortesano y caballeresco donde se desarrolla esta forma peculiar de concretarse los *mirabilia*, debido a los caracteres, a los rasgos específicos de la sociedad y de

la mentalidad del tiempo, como demuestran la novela caballeresca y la novela sentimental, algunas tipologías de romance, etc.

Finalmente, la Edad Media tiene también su peculiar concepción del arte: el artista, el escritor, necesita una justificación para crear; necesita una inspiración producida por su experiencia humana pero que trascienda al mismo tiempo la individualidad del sujeto y esté al servicio de una causa superior; una inspiración que no quede «reducida» a la libre expresión de la vena artística personal, concepción anacrónica para la mentalidad medieval y que irá concretándose sucesivamente. Solo más tarde se llegará a expresar la experiencia existencial subjetiva, acaso ya desde el Humanismo y luego a lo largo del Renacimiento, épocas en que el hombre se vuelve el centro del universo, algo muy distinto respecto a la perspectiva providencialista y trascendente de la Edad Media.

Así pues, tanto el autor medieval como los *mirabilia* de que se sirve están al servicio de una causa superior que, según he venido subrayando a lo largo de estas páginas, coincide con los elementos básicos del sistema de valores medievales, es decir la perspectiva providencialista, el mundo feudal y todas las implicaciones sociopolíticas e histórico-culturales que de ellos proceden. Esto explica el uso propagandístico de los *mirabilia*: los autores no los emplean con finalidades exclusivamente estéticas o acorde con su vena artística personal, sino que ponen tanto los *mirabilia* como la inspiración subjetiva al servicio de la causa por la que escriben. También por esto los *mirabilia* no se deben considerar elementos puramente retóricos: la elección estética, el gusto tanto subjetivo como de la época, no son rasgos suficientes para entenderlos y explicar su génesis, configuración y desarrollo, puesto que concretan una estrategia comunicativa social además de individual.

Los *mirabilia*, pues, están al servicio de la ideología subyacente a los textos en que aparecen y de su divulgación o propaganda, como el autor que se sirve de ellos, porque en sus textos no se expresa a sí mismo sino que se ofrece como mediador para reafirmar los ideales de la sociedad medieval en que vive y produce sus obras. Se trata de un papel funcional, pero al mismo tiempo de una forma artística y literariamente elaborada para conseguir el resultado perseguido: convencer y promover la ideología feudal, cortés, hacer propaganda para enfatizar el sistema de valores que escritor y público comparten, actuando como partidarios del bando propio y censores del opuesto.

Acabará con unas líneas conclusivas que permitan atisbar en el panorama general que he venido trazando alguna nota especialmente sugerente, por la originalidad y modernidad en el uso de los *mirabilia*. Acaso el testimonio más curioso y relevante lo ofrezca el *Ejemplo del deán de Santiago* en el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel (1360 ca.). La historia y el desarrollo de la acción son conocidos y creo que un resumen —por más breve que sea— sería superfluo: lo que me interesa aquí es subrayar la peculiaridad de este cuento, donde lo prodigioso se concreta en la alteración espacio-temporal, que se descubre en el final. Es una forma muy moderna y anticipadora de *mirabilia* (no es por

casualidad que Borges re-creó esta narración en su *El brujo postergado*, incluyéndola en la *Antología de la literatura fantástica*: al acabar el relato los personajes vuelven al punto de partida, es decir se encuentran otra vez en el lugar y en el momento en que la historia había empezado. Solo entonces el receptor del texto y el deán de Santiago (el protagonista) se enteran de que han vivido una ilusión, una visión fantasmagórica evocada por don Illán (el coprotagonista), que quería poner a prueba su huésped. Con una modernidad desconcertante don Juan Manuel produce un ejemplo de alteración de la percepción sensorial del personaje (que Todorov definiría «fantástico raro»), quien cree experimentar lo que en realidad es una impresión engañadora, una metarrealidad creada por don Illán gracias a sus conocimientos nigrománticos («fantástico maravilloso»), hecho que tanto el protagonista como el lector que con él se identifica descubren solo en el final. De hecho, en el cuento de *El Conde Lucanor* desde el principio y a lo largo de toda la narración ni el protagonista, ni el receptor del cuento tienen consciencia de la alteración espacio-temporal en que los poderes mágicos de don Illán los han metido, es decir que no se enteran de que están actuando en una dimensión ficticia, que desaparecerá de repente en el epílogo, cuando todos volverán a encontrarse en la realidad concreta del punto de partida. Nada de ayudantes u oponentes sobrenaturales, fantasmas, apariciones, monstruos, animaciones de objetos inanimados, metamorfosis, etc. Nada de poderes prodigiosos enfatizados por la hipérbole. Nada. La acción parece desarrollarse de manera muy llana: una visita, una petición, la ayuda otorgada, el apoyo en el ascenso y así hasta que el protagonista demuestra su total falta de agradecimiento. En este momento don Illán entiende que el deán de Santiago es un ingrato y no se merece su ayuda, por lo tanto deshace su visión, anula la metarrealidad que había creado. Entonces todo desaparece y nos enteramos —junto con el protagonista— de que hemos creído vivir algo que en cambio era puramente ilusorio. Lo prodigioso, los *mirabilia* aquí resultan aún más impactantes y desconcertantes porque al producirse prescinden del énfasis, de lo extraordinario, para reafirmarlos con mayor fuerza en el final, cuando se nos descubre la naturaleza metarreal de lo que nos había parecido real. Aquí hasta el objeto mediador —las perdices— por lo general prueba sobrenatural, testimonio concreto del contacto con lo metarreal funciona al revés: las perdices prueban la realidad, contraponiéndose a la metarrealidad, a lo que en el final lector y protagonista descubren ser una visión, pero no rutilante ni aparatosa, sino verosímil, posible, creíble. Las perdices demuestran la realidad y denuncian la naturaleza, la esencia ficticia de los *mirabilia*. También don Juan Manuel usa los *mirabilia* como medio de propaganda y su empleo en el *ejemplo* citado realiza la finalidad del texto, la connotación y transmisión del mensaje: poner a prueba el interlocutor, para averiguar su integridad, su solidez ético-moral, su forma de actuar en la realidad, gracias al espejismo evocado por estos *mirabilia* al revés, no para pasmarnos y sobresaltarnos de inmediato, sino para hacerlo después, cuando todo haya acabado y quede el pasmo y el sobresalto al encontrarnos de regreso a nuestra acostumbrada realidad, a nuestro plato de perdices.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Saggi sul fantastico. Dall'Antichità alle prospettive del futuro*, Turín, Einaudi, 1978.
- *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- *I piaceri dell'immaginazione: studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni, 1984.
- *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Florencia, Olschki, 1995.
- *Lo specchio dei mondi impossibili*, Florencia, Aletheia, 2001.
- *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Venecia, Fondazione Giorgio Cini, 2002.
- *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Madrid-Frankfurt a.M., Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- ALBERTAZZI, S., *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993.
- APTER, T. E., *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- AUERBACH, E., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo*, Milán, Feltrinelli, 2007 (1.ª edición de 1958).
- AYERBE-CHAUX, R., «*El Conde Lucanor*». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Porrúa, 1975.
- BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1994 (1.ª edición de 1955).
- BARROS, C., «La humanización de la Naturaleza en la Edad Media», ponencia presentada en el congreso *Mensch und Natur im Mittelalterlichen Europa*, Klagenfurt 1-5 de setiembre de 1997, cfr. <http://www.edadmedia.cl/docs/Barros/Barros,%20Carlos.%20La%20Humanizacion%20de%20la%20naturaleza%20en%20la%20Edad%20Media.pdf>.
- BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1973.
- BRIGGS, J., *Visitatori notturni*, Milán, Bompiani, 1988 (1.ª edición de 1977).
- BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S., *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 2008 (1.ª edición de 1940).
- BROOKE-ROSE, C., *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- CAILLOIS, R., *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Nápoles, Theoria, 1985 (1.ª edición de 1966).
- *Nel cuore del fantastico*, Milán, Abscondita, 2004 (1.ª edición de 1965).
- CALVINO, I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milán, Mondadori, 1995 (cfr. cap. «Definizione di terrotiri: il fantastico» y «Cibernetica e fantasmi»).
- CAMPRA, R., *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.
- CASTRO HERNÁNDEZ, P., «Los viajes y lo maravilloso», *Revista Electrónica Historia del Orbis Terrarum*, núm. 6, Santiago de Chile, 2011, págs. 110-141.
- CESERANI, R., *Il fantastico*, Bolonia, Il Mulino, 1996.
- DIZ, M.A., «El mago de Toledo: Borges y don Juan Manuel», *Modern Language Notes*, núm. 100, 2, Baltimore (MD), 1985, págs. 281-297.

- DOLEŽEL, L., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milán, Bompiani, 1999 (1.^a edición de 1998).
- FREUD, S., *Pisicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2006 (1.^a edición de 1919) (cfr. «Il perturbante»).
- GAGLIARDI, A., *Medioevo meraviglioso*, Bologna, Archimede, 1994.
- GARCÍA PRADAS, R., «Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito», *Thélème*, núm. 16, Madrid, 2001, págs. 47-59.
- HILLMAN, J., *Il sogno e il mondo infero*, Milán, Adelphi, 2006 (1.^a edición de 1979).
- JACKSON, R., *Il fantastico. Letteratura della trasgressione*, Nápoles, Pironti, 1986 (1.^a edición de 1981).
- LANZA, D.; LONGO, O., *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medioevo*, Florencia, Olschki, 1989.
- LAZZARIN, S., *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000.
- LE GOFF, J., *Le Moyen Âge*, París, Bordas, 1962.
- *Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval*, París, Presses Universitaires de France, 1971.
- *et al.*, *Histoire et imaginaire*, París, Poiesis, 1986.
- *Eroi e meraviglie del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (1.^a edición de 2005).
- *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (1.^a edición de 1983).
- *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2011 (1.^a edición de 1985) (cfr. cap. «Il meraviglioso nell'Occidente medievale»).
- LOVECRAFT, H. P., *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma-Nápoles, Theoria, 1989 (1.^a edición de 1927).
- *L'orrore della realtà*, Roma, eds. G. Turrís, S. Fusco, Edizioni Mediterranee, 2007.
- MABILLE, P., *Le miroir du merveilleux*, París, Éditions de Minuit, 1977.
- MANCIA, M., *Breve storia del sogno*, Venecia, Marsilio, 1998.
- MANNONI, O., *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, París, Seuil, 1969.
- MONTGOMERY, T., «Don Juan Manuel's Tale of Don Illán and its Revision by Jorge Luis Borges», *Hispania*, núm. 47, Madrid, 1964, págs. 458-474.
- ORAZI, V., «L'inedita *Invençió del cors de Sant Antoni abat*, racconto devoto catalano del XIV secolo», *Medioevo e Rinascimento*, núm. 8, n.s. 5, Florencia, 1994, págs. 63-99.
- «Il *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* di Francesc Alegre: cornice onirica per un'allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV secolo», *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, 1998, vol. I, págs. 289-304.
- «La *Disputa del alma y el cuerpo* a la luz de la hermenéutica bíblica», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, págs. 202-212.
- «Artù e Tristano nella letteratura spagnola (XIV-XVI sec.)», *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, ed. M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, págs. 113-140.

- ORAZI, V., «Declinazioni mariologiche in Berceo: *Loores, Duelo, Milagros*», *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, ed. G. Peron, Padova, Esedra, 2009, págs. 299-308.
- ORLANDO, F., «Statuti del soprannaturale nella narrativa», *Il Romanzo*, vol. I, ed. F. Moretti, Turín, Einaudi, 2001, págs. 195-226.
- PANELLA, G., «Dispositivi del fantastico. L'horror, il *fantasy*, la *sward & sorcery*», *Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria*, núm. 34, Bari, 2012, págs. 1-22.
- PARK, K.; LORRAINE, J. D., *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Nueva York, Zone Books, 2001.
- PAVEL, T. G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Turín, Einaudi, 1992 (1.ª edición de 1986).
- PENZOLDT, P., *The Supernatural in Fiction*, Nueva York, Humanities Press, 1965.
- POIRION, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, París, PUF, 1982.
- PROPP, V., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turín, Bollati Boringhieri, 1992 (1.ª edición de 1946).
- RABKIN, E., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1975.
- RUNCINI, R., *Abissi del reale. Per un'estetica dell'eccentrico*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2012.
- *Enigmi del fantastici*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2007.
- SANDNER, D., *Fantastic Literature: A Critical Reader*, Westport (CT), Praeger, 2004;
- SARTRE, J.-P., *Che cos'è la letteratura*, Milán, Il Saggiatore, 1995 (1.ª edición de 1948) (cfr. cap. «Aminadab» o del fantastico come linguaggio).
- SCARSELLA, A., «Profilo delle poetiche del fantastico», *Rassegna della letteratura italiana*, núm. 90, 8, Firenze, 1986, págs. 201-220.
- SCHUHL, P. M., *L'imagination et le merveilleux*, París, Flammarion, 1969.
- SOLMI, S., *Saggi sul fantastico. Dall'Antichità alle prospettive del futuro*, Turín, Einaudi, 1978.
- TÉNÈZE, M. L., «Du conte merveilleux comme genre», *Approches de nos traditions orales*, París, Maisonneuve, 1970, págs. 11-65.
- TODOROV, T., *La letteratura fantastica*, Milán, Garzanti, 2000 (1.ª edición de 1970);
- TRAILL, N., *Possible Words of the Fantastic: The Rise of the Paranormal Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- VAX, L., *L'art et la littérature fantastique*, París, Presses Universitaires de France, 1960.
- *La séduction de l'étrange*, París, Presses Universitaires de France, 1964.
- WARNER, M., *Stranger Magic*, Harvard, Harvard University Press, 2012.
- WESTON, J. L., *From Ritual to Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- WINNICOT, D. W., *Playng and Reality*, Nueva York, Basic Books, 1971.

CAPÍTULO 2

Fuerzas y poderes sobrenaturales al servicio del poder. Los héroes del mito al *exemplum* en la historiografía alfonsina

MARINE POIRIER

ERIMIT/Université Européenne de Bretagne Rennes 2

La inclusión de una serie de héroes procedentes de la mitología grecorromana o de la Biblia en los textos historiográficos —*General Estoria*¹ y *Estoria de Espanna*²— producidos por los talleres de Alfonso X el Sabio (rey de Castilla, 1252-1284) plantea la cuestión de la frontera tenue entre ficción hiperbólica y exigencia de «realismo» de la escritura historiográfica, expresada en estas palabras en el prólogo de la *General Estoria*:

Yo don Alfonso [...], después que ove fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos antiguos escogí d'ellos los más verdaderos³.

¹ Citaremos por la edición *General Estoria*, P. Sánchez-Prieto Borja (ed.), 10 volúmenes, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009. La primera parte se publicó en 2001 y se reimprimió con el conjunto de la obra en 2009. En adelante *GE* en las notas. Las citas seguirán la norma siguiente (ej. *GE* I, 1, 1, cap. X): *GE* I (parte de la *General Estoria*: aquí la primera), 1 (tomo: aquí primer tomo), 1 (libro [subdivisión en el seno de los distintos tomos, numerada o titulada]), cap. X (número del capítulo, respetando la numeración propuesta por la edición, en cifras romanas o árabes).

² Citaremos por la *Primera Crónica General*, edición de R. Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1977. En adelante *PCG*.

³ *GE* I, 1, pág. 6.

La cuestión es, pues, la de una transición del mito a la historia. Dicha historia, en los mismos prólogos, se presenta como *magistra vitae*, para retomar la expresión de Cicerón:

[...] porque de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo para fazer bien e de los fechos de los malos que recibiesen castigo por se saber guardar de lo non fazer⁴.

En particular, «los fechos de los buenos» son aquellos realizados por héroes del pasado. Hércules, Abraham, Moisés, Alejandro Magno... son todos grandes figuras del pasado cuyas fuerzas y poderes sobrenaturales enriquecen la historiografía alfonsina de relatos heroicos. ¿Cómo conciliar, sin embargo, esas fuerzas y poderes con la función nueva de esos personajes, figuras erigidas como ejemplares entre los «fechos más verdaderos» del pasado por los talleres de un rey medieval?

Este artículo se propondrá estudiar los resortes de la reconstrucción de tales grandes figuras y pues del tránsito, encarnado por los héroes, del mito al *exemplum* medieval. Veremos primero cómo se crea una realidad interna basada en el género historiográfico, que hace caduca la frontera entre realidad y ficción. Dicha realidad historiográfica es también aquella que permite la transformación de héroes inicialmente bíblicos o mitológicos en héroes historiográficos, lo que examinemos en segundo lugar, antes de interrogar el modelo ético que se crea mediante esta transformación.

1. DE FUENTES A «FUENTE» O LA CREACIÓN DE UNA REALIDAD INTERNA

«Vencen las estorias a las fabliellas»⁵, reza un capítulo de la *General Estoria*. Efectivamente, el desfase entre contenido juzgado «real» y contenido juzgado «imaginario» aparece claramente enunciado por los talleres alfonsíes, desvalorado este último frente al primero. Repetidas veces, el texto de la compilación critica los asuntos que son como «fablillas» o «fabliellas», hasta rehusarse a contarlos por serlo:

E en este logar pone Ovidio un mudamiento estraño [...]. E porque es como fablilla non lo queremos aquí dezir todo de cuemo lo él dize⁶.

A estos contenidos considerados ficticios, se oponen aquellos que los alfonsíes avalan:

⁴ *GE*, I, 1, pág. 5.

⁵ *GE* I, 1, pág. 259.

⁶ *GE* II, 1, pág. 87.

Mas però en cabo de todas las otras razones fallamos que... [...] e esta tenemos nós que es la más afincada verdad⁷.

La totalidad de los hechos contados por las compilaciones alfonsinas aparecen como representaciones dignas de crédito, al situarse bajo un título que los presenta, en sí, como el contenido de una «estoria»: *Estoria de España, General Estoria*. «Escogí [los fechos] más verdaderos», reza el prólogo de la *General Estoria*, cuando el de la *Estoria de España* afirma la necesidad de recordar los hechos históricos, que reúnen tanto a los pueblos vándalos o silingos como al personaje de Hércules⁸. Los contenidos elegidos, seleccionados para estar presentados se reúnen bajo un mismo proyecto de escritura que se afirma como un proyecto de índole historiográfica.

[...] le critère de vérité —ou plutôt de vraisemblance— que revendiquent les chroniques castillanes de la fin du XIII^e siècle, n'est en réalité pas lié aux faits décrits, mais à l'art de raconter. La chronique est moins *récit des véritables événements* que *véritable récit des événements*. L'impression de suivre une histoire vraie ne provient pas d'une prétendue adéquation entre le récit et le monde réel, extradiégétique, lui servant de référent. La chronique n'est pas le reflet de la réalité: c'est à travers le langage, à travers le Verbe, qu'elle crée une nouvelle réalité. C'est parce que les faits racontés sont présentés comme étant vrais par le narrateur qu'ils sont acceptés comme tels par le destinataire. J'insiste sur le fait que je me situe dans une perspective communicative, celle qui place l'auteur (qu'il soit créateur, compilateur, traducteur ou autre) devant l'obligation de respecter un contrat de lecture vis-à-vis de son destinataire⁹.

⁷ GE I, 2, págs. 176-177. Subrayado nuestro.

⁸ «E esto fizimos porque fuesse sabudo el comienzo de los espannoles, et de quales yentes fuera Espanna maltrecha; et que sopiessen las batallas que Hercoles de Grecia fizo contra los espannoles, et las mortandades que los romanos fizieron en ellos, et los destruymientos que les fizieron otrossi los vbandalos et los silingos et los alanos et los sueuos que los aduxieron a seer pocos», *PCG*, pág. 4.

⁹ «[...] el criterio de verdad —o más bien de verosimilitud— que reivindicán las crónicas castellanas de fines del siglo xiii en realidad no se vincula con los hechos descritos, sino con el arte de contarlos. La crónica es menos un *relato de los eventos verdaderos* que un *verdadero relato de los eventos*. La impresión de seguir una historia verdadera no proviene de una pretendida adecuación entre el relato y el mundo real, extradiégético, que le sirve de referente. La crónica no es un reflejo de la realidad: a través del lenguaje, a través del Verbo, es como crea una nueva realidad. Porque los hechos contados están presentados como verdaderos por el narrador se aceptan como tales por el destinatario. Insisto sobre el hecho de que me sitúe en una perspectiva comunicativa, la que ubica al autor (sea este creador, compilador, traductor u otro distinto) frente a la obligación de respetar un contrato de lectura para con su destinatario», M. Lacomba, «Enjeux discursifs de l'historiographie castillane à la fin du XIII^e siècle», *Poétique de la chronique, l'écriture des textes historiographiques au Moyen-Âge (Péninsule Ibérique et France)*, A. Arizaleta (ed.), Tolosa, Université Toulouse-Le Mirail, Méridiennes, 2008, págs. 229-239, pág. 231. Los subrayados son suyos y la traducción es nuestra.

Así pues, como un contrato establecido desde los prólogos por la presentación de un proyecto de escritura historiográfico, la realidad de los hechos contados viene a ser interna a la obra, garante en sí del crédito que se puede atribuir a lo que en ella se encierra; mucho más que copias de la verdad, las representaciones propuestas se afirman como fiables por crear un *continuum* histórico interno al texto, que redondea una verdad interna. En lo que a los personajes presentados se refiere, la situación en una misma línea cronológica contribuye a la uniformación de una posible heterogeneidad inicial entre personajes históricos y mitológicos. Los mitológicos, dioses o semidioses, quedan racionalizados al estar presentados como mortales. Se introducen como partes integrantes del gran *continuum* de la Historia, ubicados en una porción precisa de dicho *continuum*, como seres que nacen y mueren, uno tras otro, en distintas épocas. Para Francisco Rico, «situarlos a tal o cual altura de los tiempos equivalía a denunciarlos como mortales»¹⁰. En efecto, el hecho de situarlos entre tal año, época o evento y tal otro racionaliza la compilación de héroes, acercándola al sistema estructural de la crónica a medida que la aleja de la sucesión de leyendas o mitos como son, por ejemplo, las *Metamorfosis*. Fin y culminación¹¹ del citado *continuum*, el propio reinado alfonsí constituye un elemento creador de convergencias entre los diversos contenidos y entre personajes de distintas procedencias, cuyas acciones apuntan todas hacia el tiempo alfonsí: muy citado es el ejemplo del acueducto de Sevilla, construido por Hispán —sobrino o compañero sucesor de Hércules— y reconstruido por Alfonso X¹².

Ahora bien, más allá de la evidencia cronológica de la crónica, el presente alfonsí desempeña pues un doble papel: el de fin y culminación de toda la historia contada por las fuentes compiladas, pero también, al afirmar el conjunto de su texto como «estoria», se hace garante de la autenticidad de los hechos

¹⁰ *Alfonso el Sabio y la General Estoria: tres lecciones*, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 22.

¹¹ La *General Estoria* se divide según el criterio agustiniano de las Seis Edades del Mundo; según Francisco Rico: «más allá de las seis que constituyen la historia propiamente dicha, ha de existir una “setena edad”, en que “passarán a gloria todos los que en ella ouieren de seer” [...] y “folgarán las almas sanctas con Nuestro Sennor Dios” [...]» (Cita *GE I*, 1, pág. 509 y *GE I*, 2, pág. 240; reproducimos la transcripción adoptada por Francisco Rico, que difiere un poco de la edición de la fundación de Castro, al citarlo), así la época de Alfonso aparece como «el momento más próximo a Dios, el *tiempo de gracia* [...]. Claro está que ahora podemos comprender mucho mejor el interés de Alfonso por la cronología [...] arma esencial al servicio de los fines ejemplares de la historia», *ibíd.*, págs. 81-83.

¹² Francisco Rico cita este ejemplo para mostrar cómo Alfonso X se otorga un título de nobleza al vincularse con la Antigüedad; lo retomamos aquí para evidenciar la coherencia de la compilación, de elementos interconectados, cuyo fin es el tiempo alfonsí. «El camarada de Hércules «fizo y [en Segovia] aquella puente que es y agora —por do viniessse el agua a la villa—, que se yua ya destruyendo, e el rey don Alfonso fizola refazer e adobar, que viniessse el agua por ella a la villa como solía, ca auía ya grand tienpo que que [sic] non venié por y [...]». Pues «aquella puente» es también símbolo y cifra de la relación de Alfonso con la Antigüedad: del antaño distante, pero comunicado con la actualidad, por el acueducto de la historia, fluyen las aguas que sustentan y animan el hogaño», *ibíd.*, pág. 120. Cita *GE II*, 2, pág. 98. Esta reconstrucción del acueducto se evoca también pág. 42 del mismo libro de Francisco Rico.

contados. En vista de ello, ¿no estará aflorando la necesidad de considerar que la temporalidad interna de la obra va más allá de la mera línea cronológica? Si observamos el siguiente pasaje anunciador de la historia de Aquiles en la *General Estoria*:

E mientras Ulixes e Diomedes se guisan para ir buscar a Achilles contar vos emos el avènement por que ese Achilles fue escondido en tal lugar¹³.

Bien revela el choque de dos tiempos explicado por el crítico francés Roland Barthes, el choque entre «el tiempo de la enunciación [presente alfonsí] y el de la materia enunciada [la Historia]»¹⁴. La puesta en una misma línea cronológica de la acción de los personajes y de la narración de la historia —acciones que aparecen entonces concomitantes—, a través del uso del presente y del adverbio «mientras», quebranta la línea cronológica del pasado al presente alfonsí y afirma que la temporalidad interna creada es una temporalidad de *representaciones*. Asimismo, tal pasaje, así como el propio modo de escritura de la crónica —traducción-compilación realizada en tiempos del rey Sabio—, lleva a plantear una pregunta: ¿cuál es, realmente, la «fuente»? ¿Son los textos compilados o más bien el propio presente alfonsí, ordenador del hilo de la historia? Este último no es tanto el fin como el origen que actualiza los contenidos, convirtiéndose así en la verdadera «fuente» de escritura, en su «punto de anclaje». En las actualizaciones, no solo se trata de subrayar las medievalizaciones de técnicas de guerra o de vestiduras¹⁵. El presente alfonsí construye este *continuum*, lo hace en función de sus representaciones, de su proyecto, en fin, de su meta.

De ahí emerge la convergencia de la totalidad de los contenidos hacia un mismo proyecto de escritura «historiográfico»; se borra la frontera inicial entre sucesos o personajes «reales» y «ficticios», puesto que todos y cada uno vienen

¹³ *GE* II, 2, pág. 255. Encontramos otros casos, como por ejemplo en Moisés: «Agora dexamos aquí a Moisés e a Arón estar con el pueblo de Israel fablando sobr'este fecho, e amonestándolos e enformándolos en lo que sabién que era la voluntad de Dios e tornaremos a contar de los gentiles e de las cosas que acacieron entr'ellos en aquellos días», *GE* I, 2, pág. 88.

¹⁴ «[...] le temps de l'énonciation et le temps de la matière énoncée», R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Le bruissement de la langue*, París, Seuil, 1993, págs. 163-177, pág. 164.

¹⁵ Victoria Cirlot explica que el anacronismo es habitual en la traducción (*translatio*) de la materia antigua, en *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1995, págs. 15-16. Por ejemplo, el combate de Aquiles y Héctor se hace según una técnica propia de los caballeros medievales, con la gran «lanza de caballero»; se evocan también las «espuelas» y de la «loriga» de caballeros —también citadas en la *Estoria de España*, por ejemplo Pompeyo y César, *PCG*, págs. 67 y 84: «[...] e Éctor en aquello que se encorvava contra tierra corriéronle las faldas de la loriga contra la cabeça e fincóle el cuerpo descubierto de la cinta ayuso, e Achilles quando lo así vio estar descubierto puso las espuelas al cavallo e fue lo ferrir que lo non vio Éctor, e dióle de la lança por el cuerpo tal golpe que tres palmos gela metió en el cuerpo», *GE* II, 2, pág. 284, técnica que, según Jean Flori, aparece a partir del siglo XI, «Les chevaliers: armes et méthodes de combat», capítulo 4 de *La chevalerie*, París, Gisserot, 1998, págs. 42-52.

a responder a una actualización historiográfica alfonsina. Se trata, pues, de interrogar el tránsito de una índole «mitológica» o «bíblica» de los héroes a otra propiamente «historiográfica».

2. LA ACTUALIZACIÓN DE LOS HÉROES O LA CREACIÓN DE PERSONAJES HISTORIOGRÁFICOS

[...] los cronistas crean un discurso historiográfico vernacular nuevo, que procura anclar la verdad histórica en un nuevo sistema de autenticación basado en la prosa como lenguaje de la «verdad», y que resulta pues especialmente apropiado para la articulación y transmisión del saber histórico¹⁶.

Estas palabras de Gabrielle Spiegel nos recuerdan que el «lenguaje de la verdad» cronístico tiene como principal meta la «transmisión». La afirmada voluntad de transmitir enseñanzas aparece tanto en los prólogos de las *estorias* como en códigos de leyes redactados en los talleres del rey Sabio. Así, la ley 20 del título XXI de las *Siete Partidas*, «Cómo ante los caballeros deben leer las historias de los grandes fechos de armas quando comieren», sitúa las «historias de los grandes fechos de armas»¹⁷ de héroes del pasado como fuente de enseñanzas para los del presente. Asimismo, dicha ley converge con los textos historiográficos al establecer una jerarquía de los relatos del pasado, situando las *estorias* escritas por encima de los poemas de juglares, lo cual refuerza el estatuto didáctico de los contenidos transmitidos por la historiografía¹⁸. La *General Estoria* y *Estoria de Espanna* aparecen así como un receptáculo idóneo para acoger a dichos héroes ejemplares, modelos de comportamiento. Héroes que, por lo tanto, cuadrarán con el «contrato de escritura» antes citado; tal será la definición que tomaremos como base para el «héroe historiográfico»: un personaje ejemplar como modelo de comportamiento, un personaje cuyas acciones quedan plasmadas como «verídicas» y no irreales, y un guerrero cuyos «grandes fechos de armas» serán las fuentes de aleccionamiento de los oyentes-

¹⁶ «[...] chroniclers created a novel vernacular historiographic discourse, one that attempted to ground historical truth in a new system of authentication based on prose as a language of *truth*, hence uniquely appropriate for the articulation and dissemination of historical knowledge», G. Spiegel, *Romancing the past: the rise of vernacular prose historiography in thirteenth-century France*, Berkeley; Los Ángeles; Londres, University of California Press, 1995, pág. 2.

¹⁷ *Las Siete Partidas de Alfonso X: cotejadas con varios códices antiguos*, Real Academia de la Historia (ed.), Madrid, Imprenta Real, 1807. *Partidas II*, título XXI, ley 20, pág. 213.

¹⁸ Para Georges Martin, «[...] el Rey Sabio instaló la historiografía en una nueva relación de comunicación entre él y *sus reinos*, perfectamente homóloga (eso sí) a la relación sociopolítica estructural rey/pueblo que proclama la *Segunda Partida*», participando así la historiografía «en el proyecto de subordinar al ideario de la realeza las élites del reino», «El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes», *La historia alfonsí y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Casa de Velázquez, 68, 2000, págs. 9-40, págs. 13-15.

lectores. Ahora bien, ¿cómo pueden llegar a responder a tal estatuto los grandes personajes del pasado —bíblicos como Abraham o Moisés, mitológicos como Hércules— que recogen las *estorias* alfonsinas?

En el caso de los héroes mitológicos, quedan presentes episodios sobrenaturales; los alfonsíes exponen entonces claramente el carácter alegórico de tales contenidos, como las *Metamorfosis* por ejemplo. Cuando se trata de las hazañas de un gran personaje, de un héroe como, por ejemplo, Perseo, los alfonsíes afirman también esta necesidad de una explicitación mediante una interpretación racional:

Con el muy grant poder que ganó Perseo allí estonces cometió después grandes fechos contra otras yentes e contra reyes segunt diremos [...]. E pero que es razón estraña e semeja como fablilla conviene que lo digamos, [...]; e en cabo dezir vos emos lo que dan algunos de los nuestros sabios a entender por ello¹⁹.

Ahora bien, ¿cuáles pueden ser estas explicaciones más o menos racionales para actos heroicos y hazañas sobrenaturales de los grandes personajes? Tomemos el ejemplo de Hércules: uno de los más famosos episodios de su historia heroica está interpretado como alegórico. En el episodio de las manzanas de oro, el héroe, en vez de hacerse con verdaderas manzanas, conquista saberes, lo cual plasma en el relato maravilloso inicial en una interpretación moral:

[...] e por estos saberes que levó d'ellas dixeron los gentiles en sus fablas que les levara las mançanas del oro que avién en su huerta, ca los sabios de los gentiles dixeron a los saberes mançanas de oro porque son cosa preciada e de que se pagan los omnes como de fermosa fruta e buena²⁰.

La racionalización de este contenido, mediante el hecho de subrayar una necesaria interpretación alegórica, constituye un buen ejemplo del tránsito que se produce en la prosa alfonsina del mito al *exemplum* medieval: «los mitos han caducado, pero retienen un elemento crucial para su aceptación, asimilación y recepción en la Edad Media: el ser *historias ejemplares*»²¹. En este caso, el héroe por antonomasia, el fuerte Hércules, además de ser un buen combatiente que conserva sus impresionantes fuerzas y poderes, llega a ser un sabio. La virtud de la sabiduría aparece como una de las muchas cualidades que le sirven en sus numerosas hazañas:

¹⁹ GE II, 1, pág. 386.

²⁰ GE II, 2, pág. 91.

²¹ A. Biglieri, «Mito griego y *exemplum* medieval», *Medea en la literatura española medieval*, La Plata (República Argentina), Fundación Decus, 2005, págs. 311-340, pág. 311. El octavo y también último capítulo del libro trata de este tránsito en relación con la figura de Medea. El subrayado es suyo.

[...] por que venció Ércules e alcançó aquellos saberes, e dizen d'él muchos que después que en los saberes fue entrando e guiándose por ellos que mas aína acabó los grandes fechos que fizo que por otras lides nin por otra fuerça²².

La sabiduría ejemplar de Hércules le permite entrar en convergencia con otro tipo de héroes: los inicialmente bíblicos, también convertidos en héroes historiográficos. En este caso, podemos observar otro procedimiento. La técnica misma de la compilación permite que los alfonsíes transformen, reconstruyan también a estas figuras bíblicas utilizando fuentes de diversos orígenes. Así, enriquecen a héroes bíblicos evocando su historia a través de fuentes árabes, por ejemplo:

Pues cuenta Abul Ubeyt Abda Allah, fijo de Abda Albaziz Albacrí, en el XXI capítulo de su Libro sobr'el nacimiento de Abraham [...] e cuenta aquel Abul Ubeyt en aquel capítulo que al tiempo en que Abraham ovo de nacer que pareció el cielo una estrella muy luzia, como nacen las estrellas a que llaman cometas, e aquella estrella non solió y parecer d'antes²³.

En varios casos, enriquecen así a los personajes con una evocación detallada de su juventud, lo que permite desarrollar un interés por la formación del personaje, por su proceso de adquisición del heroísmo y pues, de una ética —en la óptica didáctica de estos textos, el proceso de aprendizaje cobra toda su importancia. La juventud constituye un espacio idóneo para asignarles una aureola de gloria militar. De esta forma, la «primera salida» de Moisés, que no aparece en la Biblia, y se sitúa al principio de su historia individual, orienta toda la visión que tiene el receptor del personaje en este texto:

[Faraón] non falló y ninguno que tan guisado fuesse pora ello como Moisés, que era mancebo entendudo e sabidor de cort, e abinié en todo buen fecho. [...] rogaron a Moisés que fuesse con aquella hueste, e que aprovasse y por bueno e esforçado²⁴.

E fue esta la sabiduría e la maestría que Moisés falló pora defenderse [...] a sí e a su hueste²⁵.

Igual aureola de gloria militar se le otorga a Abraham en la batalla contra los cuatro reyes:

²² *GE* II, 2, pág. 91.

²³ *GE* I, 1, págs. 160-161.

²⁴ *GE* I, 2, pág. 49.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 51. Subrayado nuestro.

[...] mostró Abraham que las fazendas non se vencen por muchedumbre de omnes si non por esfuerço de coraçones, e por fortaleza de lidiadores, e por seso²⁶.

Dichos episodios militares permiten atribuirles una importancia épica, integrándolos así, verdaderamente, en el género historiográfico. De héroes bíblicos, pasan a ser héroes historiográficos. Pero hay algo más en los pasajes citados. La juventud de los héroes proporciona una oportunidad para orientar una virtud intrínseca de los personajes bíblicos, la sabiduría, hacia lo que interesa a los alfonsíes: la conversión en un héroe historiográfico a la par que ejemplar. La sabiduría de Abraham, conocida más bien por ser la de un patriarca —la sabiduría tópica, pues, de un anciano—, o la de Moisés, se aprovechan para glosar los episodios militares en que participan en su juventud.

En fin, tanto Hércules como Abraham o Moisés, héroes mitológicos como bíblicos, llegan a ser héroes historiográficos y convergen hacia un mismo ideal: un guerrero con cualidades ejemplares, como la sabiduría que aquí nos ha servido de ejemplo. Siguiendo el propósito didáctico de los textos, las figuras heroicas pasan a ser modelos de comportamiento. Asistimos así a una transición del mito al *exemplum* medieval, «relato breve dado como verídico y destinado a ser integrado en un discurso para convencer a un auditorio mediante un beneficioso aleccionamiento»²⁷; el relato de sus hazañas, efectivamente, se integra racionalizado en el texto historiográfico, destinado a ser leído ante los nobles —según la ley 20 del título XXI de la *Segunda Partida*— con objetivo didáctico. Nos toca pues ahora situar a estos héroes ejemplares en su contexto y encontrar a qué modelo de la época corresponden.

3. EL PROPÓSITO DIDÁCTICO O LA CREACIÓN DE UN MODELO CABALLERESCO EJEMPLAR

Si, convergiendo con los prólogos de la *General Estoria* y de la *Estoria de Espanna*, el título XXI de *Partidas II* establece la historiografía como reserva de modelos de guerreros virtuosos, este es también el que define al caballero según la norma. Para Jesús D. Rodríguez Velasco, «la caballería castellana es un invento de Alfonso X el Sabio»²⁸, siendo las *Partidas* el primer texto que

²⁶ GE I, 1, pág. 239. Subrayado nuestro.

²⁷ La definición es de Claude Brémond, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt: «un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire», *Typologie des sources du Moyen-Âge occidental*, núm. 40, «L'exemplum», Turnhout, 1982, págs. 37-38.

²⁸ J. D. Rodríguez Velasco, «Invención y consecuencias de la caballería», *La caballería y el mundo caballeresco*, J. Fleckenstein, Madrid, Siglo XXI, 2006, págs. XI-LXIV, pág. XI. La misma idea de creación de la caballería por Alfonso X (en los textos, se entiende) se repite en otros trabajos como «Para una periodización de las ideas sobre la caballería en Castilla (1250-1500)»,

teoriza de manera sistemática sobre la caballería, con clara intención didáctica, por no decir política:

[...] la gran tesis alfonsina consiste en sujetar a la nobleza entera a un modelo social, político y ético como el de la caballería. Su interés, por supuesto, no es el de construir un modelo militar [...] sino el de construir un medio de control del espacio nobiliario a través de la formación de un sistema de comportamiento de resonancias éticas, políticas y culturales²⁹.

Por primera vez, en efecto, en lugar de referirse puntualmente a «la caballería» como concepto abarcador de una realidad múltiple —desde el caballero villano, encargado de defender una ciudad, hasta el noble—, el texto le dedica un discurso sistemático con un título entero de 25 leyes a la caballería como «estado». Esta creación de un «estado caballeresco» pasa principalmente por la creación de una ética, expresada mediante la presentación de un modelo individual. En vez de centrarse en la función militar o en la organización y el funcionamiento de un colectivo³⁰, el título XXI enfoca «el ciclo vital-personal y social-ético y estamental del caballero, [...] metáfora de la vida caballeresca»³¹; la estructura misma del título XXI demuestra un atención hacia la trayectoria individual del caballero y establece una serie de virtudes que no deben dejar de tener los caballeros o —si seguimos a Jesús D. Rodríguez Velasco— la «nobleza entera» que el título pretende encerrar en este modelo ético caballeresco. Considerando que dicho modelo caballeresco es aquel que se pretende transmitir, según la ley 20, mediante la lectura de historias de guerreros del pasado, habrá que preguntarse en qué medida los héroes antes identificados como transformados en «historiográficos» llegan a ser «caballeros».

Actas del VI congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16/09/1995), J. M. Lucía Megías (ed.), 1997, págs. 1335-1346. El mecanismo se estudió por primera vez en «De oficio a estado. La caballería entre el *Espéculo* y las *Siete Partidas*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 18-19 (1993-1994), págs. 49-77, sacado de su tesina *La caballería castellana: introducción a un episodio político y cultural*, Universidad de Salamanca bajo la dirección de P. Cátedra, 1993.

²⁹ *Ibíd.* Sobre esta hipótesis, ver también G. Martin, «Control regio de la violencia nobiliaria. La caballería según Alfonso X de Castilla (comentario al título XXI de la *Segunda Partida*)», *Lucha política: condena y legitimación en la España medieval, Annexes des Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 16, I. Alfonso; J. Escalona; G. Martin (ed.), 2004, págs. 219-234.

³⁰ Es el caso de textos anteriores, tanto alfonsíes —como el libro III sobre los guerreros del *Espéculo*, texto legislativo anterior a las *Partidas*, que se centra en la función militar — como anteriores y que le sirven de fuente— como el *De Re Militari* de Vegecio, que describe la organización de un posible ejército romano permanente.

³¹ G. I. Lizabe de Savastano, «El título XXI de la *Segunda Partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico», *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, M. E. Lacarra (ed.), Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, págs. 81-102, pág. 87.

Acabamos de ver que los héroes bíblicos y mitológicos pasaban a ser héroes historiográficos; son sabios, son guerreros, pero ¿en qué medida se puede decir que son *caballeros*? Veamos primero qué papel se les asigna a los héroes. Una relación de los sustantivos que aparecen en el texto para sustituir el nombre propio de los personajes que nos interesan permitirá precisar esta cuestión del papel de los héroes y de lo que puede significar su común conversión en «héroes propiamente historiográficos». Retomemos los ejemplos antes comentados:

CUADRO 1.—*Sustantivos que definen el papel de los héroes*

ABRAHAM	MOISÉS	HÉRCULES
<ul style="list-style-type: none"> – Padre, patriarca. – Maestro. – Señor. – Caudillo [con su «hueste»]. – Lidiador. 	<ul style="list-style-type: none"> – Caudillo. – Defendedor. 	<ul style="list-style-type: none"> – Príncipe. – Señor. – Domador. – Cabdillo. – Rey. – Defendedor. – Cavallería. – Luchador. – Fijo d'algo.

Abraham —también calificado una vez de «lidiador»— o Moisés aparecen con su propia «hueste». Subrayemos asimismo, y sobre todo, la palabra «defendedor» que califica a Moisés y al Hércules de la *General Estoria*, el cual aparece para la gente como «su *defendedor* e que quebrantava las sobervias e vedava los tuertos»³², o que es «como rey e *defendedor* de toda Grecia»³³, palabra que, asociada además con la participación de Hércules en «la cavallería de Grecia»³⁴, no deja de recordar la apertura del título XXI de *Partidas, II*:

Defensores son uno de los tres estados por que Dios quiso que se mantuviese el mundo. [...] los caballeros á quien los antiguos decían defensores [...]»³⁵.

Si a un papel social responde el conjunto de los héroes, este es: el de «defensor», equivalente, para la ley alfonsina, al estatuto de «caballero».

En cuanto a las principales características de esta ética caballeresca, nos ceñiremos a la observación de la virtud que ya antes nos sirvió de ejemplo: la sabiduría. En el caso de Hércules como en el de Abraham y Moisés, comentamos que los héroes articulaban fuerza guerrera y sabiduría. Una articulación que corresponde con la descripción del caballero dada por el título XXI de la

³² *GE II*, 2, pág. 64. Subrayado nuestro.

³³ *Ibíd.*, pág. 72. Subrayado nuestro.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 75.

³⁵ *Las Siete Partidas*, ob. cit., *II*, título XXI, prólogo, pág. 197.

Segunda Partida. Efectivamente, al querer excluir comportamientos indebidos de parte de la nobleza, el texto jurídico alfonsí insiste en la importancia de las cualidades morales e intelectuales del caballero, construyendo así un modelo caballeresco tan guerrero como letrado. Se evocan primero, en la leyes 1 y 2, las capacidades guerreras exigidas por «los antiguos»: «lazaradores», «usados á ferir», «cruels», «recios et fuertes et ligeros»³⁶. Sin embargo, estas ya no bastan; esta insuficiencia de las posibilidades guerreras desemboca en una cascada de virtudes morales y mentales concentradas entre las leyes 3 y 10: «cordura et fortaleza et mesura et justicia»³⁷, «entendimiento»³⁸, «sabidoria»³⁹. Se crea así una *ética* caballeresca, que no aparecía en textos anteriores (castellanos o antiguos). La particularidad del título XXI radica en este retrato de unos «caballeros intelectuales [...] investidos con una especial prudencia» producto del ansia de «querer culturizar a todo el mundo»⁴⁰, en palabras de Jesús Rodríguez Velasco. La sabiduría «útil» en las batallas de Hércules, Abraham y Moisés responde a tal ética nueva; la historia de Hércules, en cierta medida, cierra un círculo. En efecto, en su utilización de las letras, dicho (nuevo) caballero a la vez fuerte y letrado reconoce un ardid de su enemigo por haberlo oído y leído en otras historias de héroes, y consigue anticipar su acción y vencerlo finalmente:

[...] e apretól tanto que se quexava Anteo mucho, e desamparós pora dexarse caer en tierra por levantarse de cabo con dos tanta de fuerça e vencer a Hércules; e Hércules entendiógelo, ca lo avié oído, como dixiemos, e aun leído en las fazañas de sus autores, ca leyó Hércules [...]. E en las guerras e en las lides muy grand algo es la sabiduría e la maestría contra los enemigos⁴¹.

Hércules representa así el perfecto espejo del lector u oyente de la historiografía tal y como se espera y describe en las *Partidas*: un guerrero culto que utiliza sus conocimientos de las historias de los combatientes del pasado en sus batallas. Corresponde así, al igual que Moisés o Abraham, con la descripción del «caballero» según las *Partidas*.

CONCLUSIÓN

En conclusión, la prosa historiográfica alfonsina reutiliza materiales del pasado —bíblicos, mitológicos— compilándolos bajo un verdadero «contra-

³⁶ *Ibid.*, título XXI, ley 2, pág. 198.

³⁷ *Ibid.*, título XXI, ley 4, págs. 200-201.

³⁸ *Ibid.*, título XXI, ley 5, págs. 201-202.

³⁹ *Ibid.*, título XXI, ley 6, pág. 202, y ley 10 (a propósito de los saberes en relación con su función), pág. 204.

⁴⁰ J. D. Rodríguez Velasco, *La caballería castellana: introducción a un episodio político y cultural*, ob. cit., pág. 279.

⁴¹ *GEI*, 2, págs. 43-44.

to alfonsí» de lectura, garante de una «verdad interna» a la obra. Más que un final, el presente alfonsí, presente de enunciación, pasa a ser el origen, la verdadera fuente de la escritura, por encima de las propias «fuentes». Así, héroes con fuerzas y poderes sobrenaturales pasan a ser personajes historiográficos cuyas fuerzas y virtudes llegan a ser ejemplares para el público nobiliario de la época.

Los diferentes valores inyectados en los héroes no se inventan: se adoptan en lo ya disponible, se reorientan, se deducen del contenido legado por las fuentes en función de una referencia alfonsina; lo mitológico, sobrenatural, maravilloso no desaparece, sino que se interpreta de manera alegórica y moral. Sin perder un ápice de sus fuerzas y poderes sobrenaturales, los héroes del pasado conocen en este *corpus*, en adecuación con su función nueva de figuras erigidas en ejemplares por los talleres de un rey medieval, una reorientación, una reconstrucción... una actualización, en fin, que los incluye en el sistema de valores que subtienden el propósito didáctico de la historiografía alfonsina. Nuestra hipótesis es que todos convergen hacia un mismo modelo admirable, modelo que puede ser cotejado con un punto de referencia proporcionado por el título XXI de la *Segunda Partida*, código jurídico contemporáneo de los textos historiográficos en cuestión y que ofrece, por primera vez en la Edad Media, la definición técnica del caballero medieval. Figuras idóneas para encarnar el ideal caballeresco, los héroes combinan lo hiperbólico de sus hazañas y virtudes —presente en las fuentes de las que proceden— con valores propiamente medievales —que llegan a cobrar mediante esta actualización— y sirven entonces el didactismo de estos textos historiográficos. El cotejo de la reescritura de los héroes con el modelo jurídico podría extenderse a otras virtudes y otras actitudes: dejaremos tales observaciones para futuras reflexiones, quedando así este artículo como un punto de partida.

CAPÍTULO 3

La Inquisición española y la brujería

HAYET BELHMAIED

Universidad de Cartago, Túnez

Durante la Edad Media y hasta los siglos XVI y XVII, la herejía fue considerada como el peor crimen que se podía cometer contra el ideal de religiosidad de aquel entonces. Dada la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado, todo acto que se cometía en contra de la religión católica se percibía como un verdadero ataque en contra del Estado mismo.

Para adoptar una medida tan importante en la historia político-religiosa de los españoles, los Reyes Católicos recurrieron a consultar y a tomar en serio los consejos de muchas personas de autoridad moral para el establecimiento del tribunal de la Inquisición.

El cardenal Mendoza, llamado por antonomasia gran cardenal o cardenal de España, aconsejó a los reyes el establecimiento de la Inquisición. Pocos años antes... fray Alonso de Espina, en su «Fortalitium Fidei» alzaba su voz contra el peligro de los conversos y proponía como el único remedio los rigores de la Inquisición. Con mayor vehemencia... fray Alonso de Hojeda, el cual, ante los disturbios persistentes, promovidos por los falsos conversos..., recabó por fin de los reyes, que pidieron al Romano Pontífice el establecimiento del tribunal de la Inquisición¹.

¹ Llorca, Bernardino, *La Inquisición Española*, Sarpe, Madrid, 1986, pág. 23.

De hecho, el 1 de noviembre de 1478 el Papa Sixto IV, por medio de una bula, dio permiso a los Reyes Católicos para establecer la Inquisición y nombrar nuevos inquisidores, quienes recibieron la jurisdicción necesaria para el ejercicio de tal oficio.

El Inquisidor General y los inquisidores que de él dependían, desempeñaban un oficio al servicio de la fe y ejercían su ministerio por delegación de la autoridad eclesiástica y, en consecuencia, esta solo podía ser autorizada por la Santa Sede².

El objetivo principal de la Inquisición fue perseguir a los herejes que adoptaban actitudes contrarias a las creencias teológicas de aquel entonces. En el siglo XVI, la herejía se definía como un error *voluntario y pertinaz contra la doctrina o verdad católica, mantenido por aquellos que han recibido la fe*³, considerado un pecado moral con repercusiones sociales.

En virtud de la evolución histórica del tribunal del Santo Oficio, se introdujeron muchas reformas en el sistema del proceso inquisitorial, sin tocar, por supuesto, sus bases primordiales. A partir del siglo XVII, se optó por el alargamiento de la fase indiciaria con el objetivo de sacar el mayor número de confesiones posibles teniendo en cuenta que las pruebas testificales habían perdido su fiabilidad y su importancia.

Durante los primeros años del establecimiento de la Inquisición, hubo períodos de gracia durante los cuales los herejes confesaban su culpabilidad de manera voluntaria. Merced a esta medida adoptada, podemos confirmar que hay un número importante de reconciliados.

En cuanto al número de las personas que fueron detenidas por el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición y condenados a la abjuración o bien a las diversas sentencias, podemos afirmar que no tenemos la cuantificación exacta ya que el número varía de un tribunal a otro y de un año a otro. Además de la uniformidad de la represión, en el tiempo y en el espacio, la mucha cautela con la cual se desarrollaba el proceso inquisitorial y el secreto que envolvía las actuaciones del tribunal hacían imposible llegar a tener la cifra exacta de las personas que pasaron por la Inquisición, aunque algunos historiadores *no contentos con los treinta mil quemados que calcula Llorente, suben el número hasta el doble de esta cantidad, mientras otros hablan de más de cien mil*⁴. Pero, Bernardino Llorca afirma que:

De las relaciones, bastante completas, de los autos de fe pertenecientes a las inquisiciones de Barcelona, Zaragoza y Valencia, hemos hecho una breve

² Contreras, Jaime, *Historia de la Inquisición Española (1478-1834)*, Arco Libros, Madrid, 1997, pág. 20.

³ García Carcel, Ricardo y Moreno Martínez, Doris, *Inquisición Historia crítica*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, pág. 195.

⁴ Llorca, B., ob. cit. pág. 55.

estadística de los relajados y penitenciados que aparecieron en ellos entre 1566 y 1600, de donde resulta que en Zaragoza pasaron de un centenar los quemados en persona, mientras en Valencia y en Barcelona son, poco más o menos, la mitad⁵.

Al principio, el Santo Oficio de la Inquisición española se estableció con el objetivo de procurar reprimir y acabar con la herejía judaizante, por lo que se persiguió a todos los judíos conversos. Más tarde, desde mediados hasta finales del siglo XVI, aquella persecución se extendió a todos los cristianos nuevos o moriscos y a otros tipos de herejes como fue el caso de los brujos, adivinos, astrólogos, hechiceros y nigromantes. Merced a esa gran presión inquisitorial, se alcanzó la represión de la herejía en todo el territorio peninsular y la confirmación del espíritu católico intransigente de España en aquel entonces. También se logró atajar el peligro que podían suponer los falsos conversos que amenazaban la unidad nacional española.

La conclusión a la que llega es que en el ámbito confesional España estuvo al nivel superior de intolerancia contra los herejes en los siglos XVI y XVII, comparable, eso sí, a Inglaterra, Polonia, Imperio, Holanda, Suiza, Noruega y Francia en ese tiempo⁶.

Los conceptos «brujo» o «mago», «bruja» y «brujería» aparecieron tras poner fin al pensamiento de San Agustín, que defendía que todo lo que pasaba en la tierra era obra de Dios Único Poderoso. A principios del siglo XIII surgió otro pensamiento defendido por Santo Tomás de Aquino que divulgaba que el diablo o el demonio podía actuar también en la tierra y causar males a ciertas personas. Así, las brujeras se convirtieron en intermediarias entre los demonios y lo que pasaba en la tierra. De modo general, las actuaciones de las brujas eran mal vistas por los eclesiásticos y teólogos, ya que ofendían la religión cristiana causando muchas desgracias para toda la cristiandad. Se les consideraban capaces de causar pestes, epidemias, fracasos, hechicerías...

Seguro que se les tenía mucho miedo sobre todo a las que volaban por el aire, asistían a aquelarres y cometían muchas fechorías difíciles de imaginar. Sin embargo ello no impidió que se les persiguiera, en menor o mayor medida, en muchas partes de Europa. Se las temía sobre todo en los momentos más duros, como por ejemplo en crisis sociales, políticas e incluso religiosas. Lo malo se explicaba o se justificaba siempre por la actuación de las brujas y su colaboración con el demonio. La magia se vivía como una verdadera amenaza para la estabilidad social, económica y religiosa.

Fueron los teólogos quienes afianzaron la creencia en las brujas, ya que si hablamos de las sociedades europeas de aquel momento, podemos decir que

⁵ *Ibíd.*, págs. 56-57.

⁶ García Carcel, R. y Moreno Martínez, D., *ob. cit.*, pág. 352.

en su mayoría eran incultas e incluso ignorantes. Por ello, el ambiente reinante era de un tremendo miedo a todo lo desconocido como acciones sobrenaturales que podían tener lugar. El desconocimiento de algunas enfermedades psíquicas y aspectos socio-psicológicos impidió confirmar la absurdidad de las actuaciones de las brujas, pues todo estaba relacionado con realidades totalmente distintas de lo sobrenatural.

Desde la Edad Media y hasta los siglos XVI y XVII, en muchas sociedades europeas había una tremenda obsesión por la brujería y por el poder de las hechicerías. En este sentido, España fue culturalmente diferente, ya que no se preocupó tanto de este aspecto hasta bien entado el siglo XVI. En aquella época, hablamos de un hermetismo hispánico que rechazaba ciertos aspectos de la cultura europea.

HORA es ya de que contemplemos la revisión cronológica que se ha hecho de la persecución de brujas en Europa. No hace aún mucho tiempo que los historiadores coincidían en culpar a la Inquisición del surgimiento de dicha persecución. Según Joseph Hansen la primera quema de una bruja habría tenido lugar en 1275, cuando la Inquisición de Toulouse condenara a una tal Angela de la Barthe por haber comido carne de niños y tenido relaciones con el demonio. Alo largo del siglo siguiente, o sea, durante todo el siglo XIV, de acuerdo con dicha gran autoridad alemana, cientos de hombres y mujeres, acusados de brujería, habrían sido quemados por las Inquisiciones de Toulouse y Carcassonne⁷.

Durante los siglos XVI y XVII se persiguió ferozmente a las brujas en toda Europa, tanto por las autoridades civiles como por las eclesiásticas. España y algunos países más, los considerados como los más católicos, los más conservadores, se apartaron de dicha persecución, la famosa «caza de brujas», como la denominan la mayoría de los historiadores.

A España se la liquida con el siguiente párrafo: «España. País donde la brujería corresponde a la Inquisición, hay que señalar pocos procesos exceptuado el de Logroño, donde seis brujos fueron quemados en 1610» (pág. 68) Si tenemos en cuenta que en el vecino Burdeos en esa misma época el juez De Lancre envió a la hoguera a quinientas personas, entre ellas numerosas jovencitas y niños (pág. 65) tenemos un buen punto de comparación. Por cierto en Lorena el juez N. Rémy (+1612) envió a la hoguera a tres mil personas (pág. 64)⁸.

⁷ Henningsen, Gustav, *La Inquisición y la brujería*, [en línea] disponible en <http://mercaba.org/dossieres/brujas.htm>.

⁸ Trevijano, Pedro, «Inquisición y brujería», en InfoCatólica, [en línea] disponible en <http://infocatomica.com/?t=opinion&cod=3723>.

En España, a finales del siglo xv, las brujas empezaron a sufrir las peores vejaciones imaginables por ser servidores del diablo sin que pasaran por los tribunales del Santo Oficio de la Inquisición. A partir del siglo xvi, acusar a una persona por ser brujo o bruja era un pretexto más para acabar con la vida de alguien. Algunos supuestos brujos y brujas acertaron en afirmar su inocencia, otros en cambio no lo consiguieron, por lo que murieron ajusticiados sufriendo muchos tormentos.

Para sacar confesiones de los supuestos reos, el Santo Oficio de la Inquisición recurría a la tortura. Tenemos tres tipos de tortura empleados por el tribunal de la Inquisición que consistían en los cordeles, el agua en combinación del llamado burro y la garrucha. Estas dos primeras clases de tortura eran las más aplicadas.

La garrucha suponía el ser colgado por las muñecas de polea en el techo, con grandes pesos sujetos a los pies. La víctima era alzada lentamente y de pronto era soltada de un estirón. El efecto era tensar y quizá dislocar brazos y piernas. La toca o tortura del agua, era más complicada. La víctima era atada sobre un bastidor, le forzaban a abrir la boca y se metía una toca o paño por la boca hasta la garganta para obligarle a tragar agua vertida lentamente de un jarro⁹.

Se ponía fin al tormento cuando el reo mostraba estar dispuesto a decir toda la verdad y hacer una confesión entera de su culpabilidad. Por lo tanto, si

el reo confesaba durante el tormento, debía ratificar su declaración dos o tres días más tarde. Si no confesaba pero si no había prueba plena de su inocencia, las Instrucciones recomendaban que el reo fuese reconciliado abjurando de sus errores de *levi* o de *vehementi* (según el grado de sospecha, leves o de mayor gravedad)¹⁰.

Sin embargo, el castigo de los herejes no se limitaba a esto, sino que llegaban también a la confiscación de bienes. Además, los reconciliados estaban obligados a llevar un distintivo que les acompañaba durante toda su vida o bien durante algunos años. Además, había otras penas tales como la abjuración, en la que se imponía la abjuración de *vehementi* o de *levi* según la gravedad de la sospecha, la obligación de oír misa, confesar y comulgar de una manera continua, recluir a los procesados en determinados monasterios sin ocupar ningún cargo, etc.

Así fue el caso para las brujas juzgadas por la Inquisición española. En efecto, en comparación con los demás países europeos, las brujas acusadas en España por actos de hechicería recibían el menor castigo posible e incluso

⁹ Kamen, Henry, *La Inquisición Española*, ed. Crítica, Barcelona, 1988, pág. 232.

¹⁰ García Carcel, R. y Moreno Martínez, D., ob. cit., pág. 169.

en muchos casos fueron puestas de nuevo en libertad sin sufrir ninguna sentencia mientras que en Inglaterra y en Alemania se registró el mayor número de víctimas¹¹.

1526 fue una fecha clave para decidir la suerte de las brujas en España, ya que el Inquisidor General, Fernando de Valdés, convocó en Granada una reunión para buscar soluciones al problema de la brujería. Teniendo en cuenta los informes realizados por Salazar y Frías, de más de cinco mil páginas¹², y el estudio detallado del caso de las brujas de Logroño del mismo inquisidor, quien divulgaba que «la mejor manera de actuar contra la brujería era ignorarla, el silencio absoluto»¹³, se optó por la instrucción y la evangelización de la gente que desconocía este tipo de realidad, sobre todo en los pueblos donde el grado de incultura en materia de brujería, magia o superstición resultaba bastante alto.

La actuación del tribunal del Santo Oficio para con las brujas españolas se debía al empeño en instruir la población ignorante bajo los postulados de la fe cristiana. Al adoptar tal política moderada, el Santo Oficio pudo asegurar la vida a un número bastante importante de estas, que pudieron, merced a dicha política, salvar la vida y empezar de nuevo como una buena cristiana, olvidándose para siempre de sus antiguas prácticas supersticiosas. A pesar de todo, nadie podía asegurar que no volvieran a practicarlas posteriormente con mucha precaución para que no se las detuviera otra vez: en este caso el castigo iba a ser mucho más tajante.

De ello confirmamos que la actuación de la Inquisición española hacia las brujas y los hechiceros era bastante moderada en comparación con los demás países europeos. Acusados de estar al servicio del diablo, hombres y mujeres fueron perseguidos en España por el tribunal del Santo Oficio pero sin ser un problema de tanta gravedad como en el caso de los moriscos o de los judeoconversos.

En realidad, la creencia en las brujas no había calado a nivel popular, y la posición del Santo Oficio sería puesta a prueba con ocasión de los problemas surgidos en Navarra, cuando en 1612, el inquisidor de Logroño, Salazar y Frías, hizo notar en un célebre informe dirigido a la Suprema, hasta qué punto carecían de fundamento los supuestos aquelarres e intervenciones diabólicas, reduciendo todo aquello a su real dimensión de hablaturías y chismes, fruto de la ignorancia. Ese informe, donde textualmente se dice que no hubo brujas ni embrujados hasta que se habló y se escribió de ello, ha sido considerado como un monumento a la razón por encima de la superstición general reinante entonces¹⁴.

¹¹ Escudero, José Antonio, «La Inquisición en España» en *Historia 16*, 1985, pág. 33

¹² «*Curiosidades inquisitoriales*» [en línea] disponible en <http://www.congreso.gob.pe/museo/temas/brujas.htm>

¹³ García Carcel, Ricardo, «*Brujería o brujerías*» [en línea] disponible en <http://www.vallejajerilla.com/berceo/florilegio/inquisicion/brujerias.htm>

¹⁴ Escudero, José Antonio, ob. cit. pág. 34

Tratando los campos en los que se practica la brujería, podemos referirnos al artículo de Francisco Fajardo Spínola «Las Palmas en 1524: hechicería y sexualidad»¹⁵ en el que el autor hace un análisis pormenorizado de la documentación inquisitorial con relación a la brujería y el curanderismo en las Palmas en 1524.

Los que acuden al concurso de la hechicería buscan satisfacer y resolver, por medios extraordinarios, cualquier suerte de anhelo o inquietud. Los motivos del recurso a la magia pueden ser, en principio, tan variados como puedan serlo los deseos, problemas y preocupaciones humanas, aunque podrían agruparse bajo los títulos de salud, dinero, amor, saber y poder, añadiendo los maleficios, que pretenden privar al enemigo de alguno de esos bienes. No obstante, entre diversas culturas, entre sociedades distintas, entre un momento histórico y otro, puede haber, y de hecho hay, importantes diferencias no solo en cuanto a los medios empleados, sino en relación con cuáles sean las aspiraciones prioritarias, colectivamente sentidas como tales. Y, además, puede diferirse mucho respecto a cuáles de esos propósitos se intenten alcanzar por medios supersticiosos¹⁶.

Este artículo resulta relevante en la medida en que nos da una idea sobre quiénes practicaban la brujería. La participación en actos de hechicerías no estaba reservada únicamente a las mujeres, sino que también se ejercitaban en ella algunos hombres, aunque en menor medida

De las testificaciones por hechicería, 136 (4/3) son realizadas por mujeres y 37 (1/3) por hombres. Las supersticiones, y particularmente la magia amorosa, parecen sobre todo asunto de mujeres: ellas las solicitan, ellas las practican, ellas las comentan y denuncian¹⁷.

Además de las razones amatorias, se recurría también a la brujería y a las actividades supersticiosas para asegurarse una buena salud y la obtención de dinero, sobre todo sacado de los tesoros enterrados por los antepasados.

A continuación, tratamos la repartición de los procesos inquisitoriales relativos a la brujería en España entre 1560-1700 a partir del cuadro realizado por Jaime Contreras¹⁸ y reproducido por Ricardo García Cárcel¹⁹. En dicho cuadro, se ponen de relieve las zonas de mayor propaganda de las actividades de brujería o de magia. De tales datos, podemos destacar que el fenómeno de la aparición

¹⁵ Spínola Fajardo, Francisco, «Las Palmas en 1525: hechicería y sexualidad», en *Anuarios de Estudios Atlánticos*, núm. 31, 1985.

¹⁶ *Ibíd.* pág. 181

¹⁷ *Ibíd.* pág. 180

¹⁸ Contreras, Jaime, «*Las causas de fe en la Inquisición Española, 1540-1700, Análisis de una estadística*», Simposio interdisciplinario de la Inquisición medieval y moderna, Copenhague, septiembre de 1978.

¹⁹ García Cárcel, Ricardo, *ob. cit.*

de las brujas no se limitaba a una sola región de España, sino que se extendía a todas partes. Los que practicaban dichas actividades supersticiosas eran de diferentes religiones y en algunos de los casos, los practicantes de brujería eran cristianos viejos, como lo muestran los procesados por el tribunal del Santo Oficio de Valencia²⁰. Aunque estaba prohibido tanto por la ley cristiana como por la ley musulmana, dicho detalle refleja que en la sociedad de aquel entonces, fuese cual fuese la religión del practicante de brujería, gobernaba una creencia popular generalizada por la que se solía recurrir a otras fuerzas extraordinarias para apropiarse o apoderarse de ciertas capacidades que les permitieran ser los principales actores en la vida social, política y religiosa de la época.

Tribunales	1560-1614	1614-1700	Total
Canarias	69	67	163
Galicia	30	110	140
Lima	50	69	119
Murcia	17	99	116
Llerena	45	55	100
México	36	38	74
Valladolid	-	57	57
Sevilla	11	34	45
Córdoba	3	37	40
Sicilia	146	310	456
Logroño	200	165	365
Valencia	65	266	331
Zaragoza	50	271	321
Toledo	34	232	266
Cartagena	7	257	264
Barcelona	74	189	263
Granada	97	127	224
Mallorca	42	138	180
Cerdeña	123	40	163

²⁰ «En el caso valenciano merece destacarse que la sociedad se caracteriza por la promiscuidad con los moriscos, que, aunque odiados en lo religioso, salpicarían de pautas de conducta a sus vecinos cristianos viejos. Curiosamente, de los 67 procesados por la Inquisición valenciana en el siglo XVI, 46 eran cristianos viejos y 21 moriscos», *ibíd.*

También en el libro de Vernet, Juan, *Los musulmanes españoles*, Sayma, Barcelona, 1961, pág. 49, aparece una lámina escrita en aljamiado que representa una escena de brujería de un códice de al-Biruni.

En definitiva, podemos confirmar que en España la actuación del Santo Oficio de la Inquisición era diferente al de los demás tribunales europeos. En España, la persecución era mucho menor y menos cruel. La Inquisición española no se preocupaba tanto por la brujería, lo que más interesaba era la falsa conversión y la infidelidad de los judíos, hasta que se les expulsara en 1492. En segundo lugar se encontraba la persecución de los musulmanes conversos al cristianismo, los llamados moriscos, hasta que se dictara su expulsión general del territorio peninsular entre 1609-1614. Estos dos grupos étnicos formaban un verdadero peligro para la unidad religiosa de la Monarquía española, por lo que hubo un gran empeño a la hora de perseguirlos, hasta conseguir expulsarlos de forma generalizada. Las sentencias efectuadas en contra de brujas y moriscos constituyen una prueba de ello, teniendo en cuenta el número de procesos inquisitoriales y el tipo de sentencias otorgadas a ambos tipos de procesados.

Tras el auto de fe de Logroño, de 1610, la actuación moderada de la Inquisición española siguió siendo vigente. Aunque los acusados por prácticas de brujería seguían apareciendo en los distintos tribunales inquisitoriales, las sentencias eran muy leves e incluso se ponían en libertad a los reos tras haber concluido el interrogatorio y no encontrar ninguna ofensa directa en contra de la fe católica.

PARTE II
SIGLO DE ORO

CAPÍTULO 4

La «comedia de santos» y sus riesgos

MARIA GRAZIA PROFETI

Università degli studi di Firenze

1. EL «GÉNERO» COMEDIA DE SANTOS

El tema de esta publicación me ha estimulado a retomar un argumento sobre el cual he trabajado varias veces, y que me ha parecido siempre muy interesante: cómo se configura la comedia de santos en los siglos de oro, fenómeno de gran importancia, que por lo tanto ha sido repetidamente estudiado¹. También en Italia este tipo de representación es importante, y ha sido objeto de intervenciones de Franco Carmelo Greco y Fabrizio Fiaschini².

Evidentemente la comedia de santos se puede analizar desde varios puntos de vista: *in primis* desde una perspectiva literaria y desde la concreta organiza-

¹ Recuerdo el coloquio que se celebró en Almagro, en 2006, con varias e interesantes intervenciones: *La comedia de santos*, ed. de F. Pedraza Jiménez y A. García González, Almagro, UCLM, 2008, donde apareció una primera reflexión mía sobre el tema: M. G. Profeti, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, texto literario», págs 233-253. Precedentemente véase AA.VV., *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, XIII jornadas del teatro clásico, Almagro, Kassel, Reichenberger, 1991. Véase también F. Taviani, «Né profano né sacro: prospettive teatrali», *Luoghi sacri e spazi della santità*, ed. S. Boesch y L. Scaraffia, Turín, Rosenberg e Sellier, 1990; y más recientemente dos reuniones de investigadores italianos: AA.VV., *Martiri e santi in scena*, ed. M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2000; y *Drammaturgia e iconografia della Santità*, Nápoles, Electa, 2006.

² *Santi a teatro*, ed. T. Fiorino y V. Pacelli, Napoli, Electa, 2006; F. Fiaschini, *L'«incessabile agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religiosa*, Pisa, Giardini, 2007.

ción del fenómeno teatral: los encargos, el lugar del espectáculo (plaza, iglesia, corral) y consecuentemente el público destinatario.

Como he dicho en otra circunstancia, parece fundamental examinar la interrelación entre texto literario y representación iconográfica del santo, representación que se propone y se desarrolla dentro del espectáculo mismo. La iconografía del «sanctus» es, habitualmente, bien conocida por los destinatarios, forma parte de su enciclopedia, como diría Umberto Eco; es un dato esencial de la relación del texto con el espectador, que permite el re-conocimiento no solo del santo exhaltado, sino de la obra misma como perteneciente a la tipología «comedia de santos». El desarrollo de este tipo de comedia se relaciona con la fiesta pública, destinada muchas veces a la exaltación del santo local³; mientras una parte importante de su auge se debió también a las prácticas teatrales de los jesuitas⁴.

Mencionaré algunos episodios bien conocidos, que pueden ser útiles para subrayar aspectos peculiares y casi constitutivos del espectáculo; recuerdo, por ejemplo, la representación organizada por los jesuitas en Sevilla en 1580, en ocasión de la inauguración de su colegio, con la *Tragedia de san Hermenegildo*, escrita por el padre Hernando de Ávila:

El tablado era un estado de alto y 39 pies en cuadro; en el frontispicio había una gran puerta de muy galana arquitectura, que representaba a la ciudad de Sevilla, en cuyo friso estaba un tarjetón con aquestas letras: S.P.Q.H. A los dos lados de la puerta, de una parte y otra, corría un hermoso lienzo de un muro con almenas, fuera del cual, como espacio de tres pies, salían dos torres algo más altas, de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió de cárcel a San Hermenegildo; y la que estaba a mano derecha sirvió de castillo de los entretenimientos. A los lados de estas dos torres quedaba suficiente campo, por donde salían todas aquellas personas que representaban estar fuera de Sevilla, como el rey Leovigildo y otros; porque por la puerta de en medio solamente entraban y salían los que representaban estar dentro de Sevilla⁵.

Las tres puertas (todas en el fondo) y la separación alto-bajo identifican ya la escena del *corral*, como se presentaba por aquellos años. Desde el punto de vista literario, Hernando de Ávila tiene que seguir la leyenda del mártir

³ M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Florencia, La casa Usher, 1994, págs. 126-130.

⁴ Cfr. *ibíd.*, pág. 128, para una bibliografía sobre el argumento; véase también A. Rodríguez de Ceballos, «Teatro y espacio sacro en el barroco», AAVV, *Espacios teatrales del barroco español*, cit., págs. 116-117; *La vida de S. Eustacio, comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Estudio, edición y notas por A. de la Granja, Granada, Universidad, 1982; AAVV, *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, ed. de M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1994.

⁵ J. García Soriano, «El teatro de colegio en España», *Boletín de la Real Academia Española*, 14, 1927, págs. 538-539.

visogodo-cristiano Hermenegildo, patrono de Sevilla; pero utiliza algunos recursos interesantes, como la mezcla lingüística (los personajes reales y los prelados se expresan a veces en latín, algunos italianos utilizan el «toscano», con ecos laciales); aparecen figuras alegóricas como Temor, Deseo, Celo, Fe, Constancia; y el texto culmina con la muerte del mártir y la apoteosis final cantada por un ángel⁶.

El autor de la *Tragedia de San Hermenegildo* es un eclesiástico y no un comediógrafo de profesión; pero muy pronto los textos se encargan a autores de prestigio, como Lope de Vega. Es el caso de la Universidad de Salamanca, que contrata al Fénix para la celebración de la Inmaculada Concepción en 1618:

Lunes 29 de octubre se representó en el patio de las escuelas mayores una comedia de la Concepción, escrita por Lope de Vega Carpio, clérigo, presbítero y familiar del Santo Oficio, a quien la Universidad le encomendó, fiando el desempeño de la expectación general de la dulzura de su pluma. El suceso respondió al deseo, porque la obra salió tan dulce, devota y regocijada cuanto mostró la satisfacción del pueblo, que no habiendo faltado a verla persona de cuenta de él, la pidió otras veces en el teatro dentro de seis días; cosa de tan pocos ejemplos, y por ventura vista en Salamanca. Representóla la compañía de Baltasar de Pinedo⁷.

O sea, la Universidad no solo encarga el texto a un comediógrafo famoso, sino que llama para su puesta en escena a un director de compañía célebre, Baltasar de Pinedo; y proporciona el lugar teatral, donde se reúnen sea «persona[s] de cuenta», sea el «pueblo», que después «la pidió otras veces en el teatro dentro de seis días».

Un encargo análogo lo recibe Lope de la ciudad de Madrid para la canonización de San Isidro, en 1622: escribe *La niñez* y *La juventud de San Isidro* y después, en la *Relación* de los festejos, igualmente encargada por el Ayuntamiento, relata el espléndido espectáculo al que dieron lugar las dos comedias:

Lo que hubo móvil fue una tramoya sobre un teatro; era de 40 pies de alto, su fundamento un fuerte, su extremo una nube, encima de ella la Fama con una bandera en la mano, y cuatro ángeles que volaban alrededor, sin ver su movimiento, como si fuera una máquina semovente o autómeta, de la que escribe Herón [sic] Alejandrino, jamás vista en España...

⁶ Véase A. Hermenegildo, *El teatro del Siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, págs. 142-143.

⁷ A. de la Granja, «El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas», *Espacios teatrales del barroco español*, cit., págs. 139-140. En la transcripción modernizo la grafía, introduciendo una puntuación interpretativa.

Hubo asimismo cuatro medios carros de extremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias: la primera de las *Niñeces de S. Isidro*; la segunda de su *Juventud*. Quiso la villa que fuesen más; representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño; irán al fin de esta relación, porque los que no las oyeron puedan, leyéndolas, gozarlas. [...]

La riqueza de los vestidos fue la mayor que hasta aquel día se vio en teatro, porque ahora representan las galas, como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones. Salieron sus Magestades y Altezas a los balcones bajos de Palacio, en el lienzo que confina con la torre nueva, donde estaban los carros, que con las casas que sirven de vestuarios, invenciones y apariencias, guarnecían el teatro, que los divide, y en parte eminente al concurso del pueblo las chimirías y trompetas⁸.

Lo que Lope subraya es, como se ve, el lujo de la realización escénica y su novedad («jamás vista en España»), digna de la antigüedad clásica, como atestigua la cita de «Herón Alejandrino»; recuerda las dos compañías que pusieron en escena los textos, y el lujo de los trajes exhibidos; el público está constituido por todo el pueblo reunido en la plaza frente al palacio real, pero también asisten los mismos reyes y la corte «a los balcones bajos de Palacio»; finalmente los textos se entregan en la relación misma: «irán al fin de esta relación, porque los que no las oyeron puedan, leyéndolas, gozarlas».

Igualmente Lope recibe el encargo del poderoso orden de la Merced para las fiestas del Padre Nolasco, celebradas el 8 de mayo de 1629; el texto lo pondrá en escena la compañía de Roque de Figueroa:

El lunes adelante salieron dos de los carros que tiene la Villa de Madrid para el día del Santísimo Sacramento; y habiéndolos adornado a su costa, y a propósito, el mismo Convento de Nuestra Señora de la Merced, y dado orden a Lope de Vega Carpio, ingenio tan peregrino como se sabe, que compusiese una comedia de la vida del Santo, la representó Roque de Figueroa a su Magestad con grandes galas y apariencias, acudiendo el Convento a todo lo necesario. El Martes la representó al señor Presidente de Castilla y Señores del Consejo Real. Miércoles al señor Presidente y Señores del Consejo de Aragón, y al mismo Convento de la Merced y religiosos, con que se dio fin a estas grandiosas fiestas⁹.

⁸ L. de Vega, *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de San Isidro*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1622, ff. qqqqv-qqqq4+4v. Véase también la transcripción ofrecida por M. Gallego Roca, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, 45, 1989, págs. 112-130.

⁹ B. López Remón, *Relación de las fiestas que el orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos hizo a su glorioso Padre, y Patriarca san Pedro Nolasco en este Convento de Madrid, desde 21 de Abril hasta 8 de mayo deste año 1629*, en J. Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pág. 378.

Aquí, como se ve, para la puesta en escena se utilizan dos carros del Corpus, prestados por el Ayuntamiento de Madrid, pero con nuevos y costosos adornos («adornado a su costa [...] acudiendo el convento a todo lo necesario»), y se invitan por turnos al propio monarca, al «señor Presidente de Castilla y Señores del Consejo Real», al «señor Presidente y Señores del Consejo de Aragón»; y asisten al último espectáculo los mismos religiosos del Convento.

En todos estos casos se vislumbra muy bien el mecanismo al que obedecen las representaciones: los comitentes eligen el tema, el lugar del espectáculo, la escenografía y la compañía que lo va a representar, lo cual constituye otro vínculo para el dramaturgo; el texto literario tiene una función casi puramente instrumental.

Y no solo esta praxis se da en la capital; recuerdo el espectáculo organizado por los jesuitas en Pamplona en 1657, para la canonización de S. Francisco Xavier, que las *Actas* de la Diputación describen así:

El tablado donde se representó se hizo desde la capilla en que está el púlpito del evangelio, que corría hasta la mitad de la iglesia y la capilla servía de vestuario. En la de la tribuna había muchos bancos, en que asistieron prelados, sacerdotes y religiosos. En la capilla mayor [...] se hicieron tabladros en los que asistieron el Exc.mo Virrey con los Señores de la ciudad. Delante de la capilla de Santa Catalina y Santa Ana corría desde el tablado de los Señores otro hacia la puerta del claustro, con una escalera para los hombres, el cual estaba con alfombra y con una barandilla baja delante, colgada de tafetanes¹⁰.

Aquí también se subraya el lugar de la representación, en el interior de la iglesia, su decoración con alfombras y tafetanes, y se identifica al público, desde el Virrey hasta las autoridades de la Ciudad.

En conclusión el sistema férreo de producción del espectáculo nos sugiere algunos datos muy importantes desde un punto de vista metodológico: al examinar y «evaluar» la comedia de santos, el estudioso siempre tendrá que preguntarse si las características del texto literario que está examinando son elección libre del propio autor o bien si obedecen a las necesidades del encargo. Pongo solo el ejemplo de *La niñez* y *La juventud de San Isidro*: los juegos de tramoyas preparados por Lope se conforman a la necesidad de entretener a un público amontonado de pie, en la plaza del Alcázar de Madrid; y al mismo fin obedecen las cancioncillas populares insertadas en el texto. Las exigencias serían distintas en el caso de San Pedro Nolasco, cuya representación se dirige a un público selecto.

¹⁰ A. de la Granja, «El templo disfrazado», cit., pág. 123.

2. LA «COMEDIA DE SANTOS» Y LA VENTA DEL ESPECTÁCULO

Pero, al lado de comedias de este tipo, puestas en escena en ocasión de celebraciones especiales y no siempre abiertas a todos, aparecen muchas otras que se encargan a autores de prestigio, no solo a Lope, en cuya producción de los últimos años las comedias de santos parecen intensificarse¹¹, sino, por ejemplo, a Vélez de Guevara¹², y se venden en el *corral*. El espectador que paga aprecia mucho la comedia de santos por su escenografía aparatosa y el uso de tramoyas; el género tiene un gran éxito, análogo al de la comedia de magia¹³, según va avanzando el siglo, cuando el teatro comercial aparece cada vez más expuesto al influjo del teatro de corte y a los inventos de los escenógrafos italianos. Hay varias etapas en el desarrollo de la comedia áurea: siempre hay que considerarlo.

Un testimonio importante de dicho éxito lo constituye la relación de Alberto Monanni, uno de los episodios que he examinado ya¹⁴. Monanni era secretario del embajador florentino en Madrid, y describe minuciosamente el estreno de *La Baltasara*, de Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla, el 11 de Noviembre 1634¹⁵; identifica bien el género y su dimensión incluso didáctica (habla en efecto de «una rappresentazione spirituale»), y subraya su éxito, incluso comercial («sichè i comedianti ci hanno guadagnato assaissimo»). Un éxito atestiguado también por la representación de títeres de la misma pieza en Palacio, algunos meses después, el 17 de marzo de 1635¹⁶.

Es evidente que los argumentos de la comedia de santos escrita para el corral tienen que ser «extremos»: se vende muy bien al bandolero redimido,

¹¹ En la *Parte XXII perfecta, XXIII y XXIV perfecta* se repiten títulos como *La vida de San Pedro Nolasco, El saber por no saber y vida de San Julián de Alcalá, San Nicolás de Tolentino*. Las tres partes se publican en Madrid, Viuda de J. González, D. de Palacio Villegas, P. Verges, 1635; Madrid, M. de Quiñones, P. Coello, 1638; Zaragoza, P. Verges, 1641: cfr. M. G. Profeti, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 203-206.

¹² Cfr. M. G. Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi iberici*, Pisa, Università, 1965, págs. 115-123; y la carta «de D. Gerónimo Dalmao y Casanate a los diputados del Reyno de Aragón», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII, 1898, cartas 7 y 9, págs. 76a y 77a-b: «no está aquí Lope de Vega, a quien me manda V. S. que se la haga componer de la santa vida de la Reina [...] pero hanme asegurado algunas personas pláticas que Luis Vélez, poeta moderno, la hará muy bien, porque las que son a lo divino hace casi mejor que Lope de Vega».

¹³ Cfr. *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983; *Teatro de magia, 2*, Roma, Bulzoni, 1991; *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.

¹⁴ M. G. Profeti, «Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena», *Percorsi europei*, Florencia, Alinea, 1977, págs. 39-61.

¹⁵ Véanse los documentos conservados en el Archivo di Stato de Florencia, Mediceo, filza 4960, c. 667v; y también S. B. Whitaker, «*La Baltasara* in Performance, 1634-35: Report from the Tuscan Embassy», *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. G. Peale, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins Publishing Company, 1983, págs. 203-204.

¹⁶ Véase la carta de Monanni, Archivo di Stato de Florencia, Mediceo, filza 4960.

con su maldad titánica, que puede llegar a ser *sanctus* a través de un simétrico titanismo en la salvación¹⁷. Es el caso, por ejemplo, del *Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. O de un pecador desmedido como Ludovico Enio, protagonista de *El purgatorio de San Patricio*; en este caso la redacción de dos comedias, de dos autores señeros como Lope y Calderón, se debe también a un fenómeno de moda «literaria», y responde al eco que había tenido el libro de Montalbán, que he estudiado en su momento¹⁸. El uso de una misma fuente, utilizada sea por Lope que por Calderón, permite medir el distinto sistema dramático de los dos dramaturgos¹⁹.

Tendrá gran éxito también la figura del marginado, por ejemplo el actor: recuerdo solo el *Mejor representante San Ginés*, de Lope de Vega²⁰. O el santo algo simple como *El hijo del Serafín* de Juan Pérez de Montalbán²¹. Perfecta, como en el caso de la *Baltasara*, la mujer libre²² que se convierte a la manera de Magdalena: la existencia pecaminosa prepara una simétrica vida de redención y penitencia. Y además, al ser la *Baltasara* una actriz, ofrece la oportunidad de proponer el juego de la escena en la escena²³.

Muy interesante a este propósito *La gitana de Memphis, Santa María Egipciaca* de Juan Pérez de Montalbán, donde la futura santa, joven rebelde en la primera jornada, explica su visión del mundo, que repite, ya arrepentida y penitente, en la tercera jornada; de forma análoga, en las palabras de su antiguo enamorado llegan a entrelazarse la libertad pecaminosa y la salvación a través de la penitencia²⁴.

También se puede examinar la figura de Celia en el *Condenado por desconfiado*, heredera de la tradición de la prostituta-literata, a la manera de Verónica Franco: la primera jornada de la comedia nos la presenta en una prueba de habilidad intelectual, mientras dicta tres cartas al mismo tiempo; pero en la

¹⁷ *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Universidad autónoma de Madrid, 1989; la intervención de Pablo Jauralde Pou, págs. 243-250.

¹⁸ J. Pérez de Montalbán, *El purgatorio de San Patricio*, ed. de M. G. Profeti, Pisa, Università, 1972; la obra se publicó en 1627. L. de Vega, *El mayor prodigio y purgatorio en la vida*, Introducción, texto crítico e note a cura di M. G. Profeti, Verona, Università, 1980; Lope escribió la comedia en 1627; véase *ibid.*, pág. 12. También la comedia de Calderón es anterior a 1628: M. G. Profeti, *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 105-108.

¹⁹ Véase *ibid.*, las conclusiones acerca de las dos comedias.

²⁰ L. de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. de M. T. Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.

²¹ Sobre las numerosas comedias de santos de Montalbán, véase M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università, 1970, págs. 97-106.

²² M. G. Profeti, «Mujer libre/mujer perdida: una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII», *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles* (París 1992), París, CNRS, 1994, págs. 187-197. Véase también R. González Cañal, «Santa Taz de Rojas Zorrilla: de cortesana a santa», *La comedia de santos*, cit., págs. 219-232; y Fiaschini, *L'incessabile agitazione*, cit.

²³ M. G. Profeti, «Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena», *Percorsi europei*, Florencia, Alinea, 1977, págs. 39-61.

²⁴ J. Pérez de Montalbán, *La gitana de Memphis Santa María Egipciaca* (suelta s.l.s.a., Ejemplar de la Biblioteca Marciana de Venecia 110.C.28.3), págs. 3-4, 22a, 22b.

tercera ya se ha conformado al canon a través del matrimonio, y exhorta a Enrique al arrepentimiento²⁵.

Un caso extremo es también el del protagonista negro, que representa el punto de partida más bajo para la subida a la santidad; a esto se debe, yo creo, la existencia de un verdadero microgénero²⁶. De dicho microgénero forma parte *El santo negro Rosambuco*, de Lope, atribuida bajo el título de *El negro del mejor amo* a Antonio Mira de Amescua, dedicada a San Benito de Palermo: al corsario Rosambuco le venden como esclavo, pero entra en la orden franciscana y su santidad queda atestiguada por grandes milagros²⁷. Al mismo tema Luis Vélez de Guevara dedica *El negro del Serafín*.

A Lope se atribuye *El prodigio de Etiopía*²⁸ y otra comedia, también titulada *El negro del mejor amo*, que se conserva en un ms. en Parma²⁹ y parece ser la primera que se escribió con protagonista negro³⁰. Es una comedia donde no falta nada de lo que puede gustar al público: un protagonista musulmán, que se convierte y que combate su antigua fe, el uso de la jerga deformada, y por lo tanto ridícula, de los negros, y juegos escénicos llamativos. El protagonista lucha contra los turcos incluso después de su muerte, como el propio Santiago.

Además, siempre bajo forma de cuerpo incorrupto, rehúsa el amor de una tal Juana, viuda por cierto muy poco digna, que intenta ponerle al dedo una sortija: el muerto la rechaza, y solo la acepta cuando la mujer se arrepiente y decide fundar un convento dedicado al santo, al cual destina todas sus riquezas³¹; episodio en que confluyen diversas leyendas de la pecadora penitente. Naturalmente la comedia termina con los loores del santo, que la propia Juana profiere, donde se concentran las antítesis negro-blanco:

Negro que en el cielo vives,
más que sus estrellas blanco,
pues sobre los cielos puesto
gozas del sol de los rayos;
guarnición de ébano fino
de aquel divino retrato

²⁵ Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, ed. C. Morón y R. Adorno, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 72-74, 173-174.

²⁶ Cfr. M. G. Profeti, «Il negro nella commedia aurea», *La maschera e l'altro*, Florencia, Alinea, 2005, págs. 223-238.

²⁷ L. de Vega, *El santo negro Rosambuco*, *Obras de Lope de Vega*, vol. X, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 178, Madrid, Atlas, 1965, págs. 133-177.

²⁸ L. de Vega, *El prodigio de Etiopía*, *Obras de Lope de Vega*, vol. IX, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 177, Madrid, Atlas, 1964, págs. 165-206.

²⁹ Prólogo de J. García Soriano a L. de Vega, *El negro del mejor amo*, Nueva Edición Académica, vol. XI, Madrid, Imprenta de G. Sáez, 1929, págs. XI-XII.

³⁰ La paternidad de Lope de este último texto parece más certera; sería de 1599-1603: Profeti, «Il negro nella commedia aurea», cit., págs. 223-238.

³¹ L. de Vega, *El negro del mejor amo*, cit., pág. 97a.

del sol de justicia, Cristo,
 más blanco que el alabastro...³²

Ebano-alabastro, materiales preciosos que connotan la santidad y que pueden intercambiarse; se lleva así a cabo la rehabilitación del color «oscuro»: no es el color de la piel el que discrimina a los hombres, sino la adhesión a la fe «verdadera». En casos semejantes el éxito no puede faltar, incluso por la maravilla que provocan los juegos de tramoyas con que las comedias terminan.

O sea: estamos frente a un género «popular» (en su sentido mejor), que permite la representación del pecado (con todos sus alicientes), que excita la identificación, la «contaminación» de los espectadores, un género donde pueden estallar todas las contradicciones de la existencia, y donde se puede presentar el sistema de opuestos peculiar del teatro:

ser *vs.* parecer
 realidad *vs.* mentira

Que se sustancian en la pareja:

santus *vs.* pecador

Como en el *Purgatorio de San Patricio*, donde la maldad de Ludovico Enio puede ser tan acentuada porque tiene a su lado a Patricio, que es el «paradigma» del bien³³.

3. LA COMEDIA DE SANTOS COMO LECTURA

Pero existen también comedias de santos «nunca vistas ni representadas», que se difunden a través de la imprenta. Y en efecto la difusión impresa del género es muy interesante y la estudió Germán Vega García Luengos³⁴, tanto que la «comedia de santos» puede llegar a proponerse como género experimental.

Recuerdo el caso de Cubillo de Aragón³⁵, que en 1654, al seleccionar lo mejor de su producción literaria para publicarla en *El Enano de las musas*, inserta,

³² *Ibíd.*

³³ Profeti, *Paradigma y desviación*, cit., págs. 150-151.

³⁴ G. Vega García Luengos, «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», *La comedia de santos*, cit., págs. 21-37.

³⁵ Cfr. M. G. Profeti, «La Comedia famosa *Los triunfos de S. Miguel, nunca vista ni representada*, de Alvaro Cubillo de Aragón», *Homenaje a Luis Quirante*, Valencia, Universidad, 2003, I, págs. 277-287. Para otros aspectos de la obra de Cubillo, como su cultivo de la comedia trágica o heroica, y sus sucesos teatrales, cfr. M. G. Profeti, «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», *Tragedia, comedia y canon, III Congreso internacional de Teoría del teatro*, Vigo, 16-17 de marzo de 2000, *Teatralia*, III, 2000, págs. 99-122.

entre líricas y poemas encomiásticos, diez comedias. Ocho de ellas presentan, como se hacía frecuentemente, el nombre del director de la compañía que las había representado³⁶. Pero las dos primeras, la *Comedia famosa La honestidad defendida de Elisa Dido* y la *Comedia famosa Los triunfos de san Miguel*, ostentan la dicción *Nueva, nunca vista ni representada*.

O sea, en la segunda mitad del siglo, el texto dramático «de santos» se puede proponer incluso solo en su versión literaria, virgen de una adecuada puesta en escena. Se invierte así el proceso que había experimentado el teatro español en sus comienzos, de textos escritos exclusivamente para las compañías teatrales y que solo en un segundo momento, y a menudo de forma azarosa, llegan a imprimirse. Lo que le había parecido a Cervantes un lamentable defecto, o sea no hallar «autor que me las pidiese»³⁷, ahora se puede exhibir con coquetería.

Por cierto, a Cubillo no le habían faltado los triunfos teatrales, ni las alabanzas de los contemporáneos, como la mención de Montalbán en el *Para todos* («bizarro poeta, hace excelentes comedias...»), o la de Vélez en el *Diablo cojuelo* («excelente cómico y gran versificador, con aquel fuego andaluz que todos los que nacen en aquel clima tienen») ³⁸.

Su producción, además, no es enorme, pero sí sustanciosa: a las diez comedias que imprime en el *Enano* hay que añadir otras dieciséis, y por lo menos tres autos³⁹, supervivientes de una producción que seguramente fue más amplia, aunque puede adivinarse una cierta exageración en la declaración del autor:

Avivó y puso espuelas a este intento [publicar un libro] el haber escrito y sacado a las tablas más de cien comedias, y ver algunas impresas sin orden mía, llenas de errores...⁴⁰.

Pero los dos textos mencionados, en alguna medida extravagantes, si no transgresivos, aparecen publicados antes de su paso por el tablado⁴¹. *Los triunfos de S. Miguel*⁴² es muy interesante por el protagonismo del arcángel guerrero, símbolo del prevalecer del bien sobre el mal, tan celebrado en la iconografía

³⁶ A. Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, Madrid, M. de Quiñones, 1654, tabla en los ff. q4+3v-q4+4v. Cfr. descripción bibliográfica y ejemplares en M. G. Profeti y U. M. Zancanari, *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*, Verona, Università, 1983, págs. 15-21.

³⁷ M. de Cervantes, *Teatro completo*, Edición, introducción y notas de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Barcelona, Planeta, 1987, pág. 11.

³⁸ Cfr. E. Cotarelo y Mori, «Alvaro Cubillo de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918, págs. 7-9.

³⁹ Profeti y Zancanari, *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*, cit.

⁴⁰ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, cit., f. q4+3r

⁴¹ Para el segundo texto «nunca representado», es decir *La honestidad defendida de Elisa Dido*, cfr. Profeti, *La «Comedia famosa Los triunfos de S. Miguel»*, cit.

⁴² Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, cit., págs. 101-138.

barroca⁴³. En la comedia dichos «triumfos» constituyen el hilo para tejer una historia de la humanidad, a través de tres «cuadros» sin relación entre sí, como un retablo: la primera jornada ilustra el fratricidio de Caín; la segunda se dedica a la conversión de la ciudad de Nínive; la tercera a la coronación de Bamba, rey de los Visigodos. Tres episodios unidos solo a través de la lucha entre Miguel y Luzbel: esta es la primera traza «experimental» del texto, de la cual Cubillo es muy consciente, ya que al terminar cada jornada Miguel anuncia el enlace hacia la siguiente⁴⁴.

La comedia se constituye así como meta-literatura. Meta literatura también porque el primero y el último episodios habían sido objeto de la *Creación del Mundo y primera culpa del hombre* y de *El Rey Bamba* de Lope de Vega⁴⁵, y Cubillo disemina en su texto varios rastros de las dos comedias del Fénix⁴⁶. Es evidente que no se trata de volver a la polémica positivista sobre las reescrituras teatrales⁴⁷; si Valbuena otorgaba a Cubillo la palma sobre *La creación del mundo* de Lope, tenemos hoy que trabajar con instrumentos distintos.

La primera y evidente «invención» de Cubillo (respeto a la controlada dignidad de la *Creación del Mundo* y de *El Rey Bamba*) es el haber puesto al lado de Luzbel, como su fiel *gracioso*, al «diablo Cojuelo», personaje folclórico al cual había otorgado actualidad literaria Vélez de Guevara en 1641⁴⁸. Y de ello se jacta el personaje, con perspectiva meta-literaria:

Con letras góticas anda
mi nombre escrito en un libro
que un ingeniazo de chapa
de mis inauditos hechos
sacó a luz y dió a la stampa⁴⁹.

⁴³ Recuerdo, como mínimo muestrario, *San Michele abbatte Lucifero* de Orazio Gentileschi en la iglesia de S. Salvatore en Farnese (Viterbo), o bien la *Caduta di Lucifero* de Luca Giordano en la iglesia de la Ascensión a Chiaia, en Nápoles; o *L'arcangelo Michele* de Guido Reni, en la iglesia de Santa Maria della Concezione de Roma, prototipo de las futuras imágenes devotas, que llegan hasta nuestros días.

⁴⁴ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, cit., págs. 112b, 124b.

⁴⁵ L. de Vega, *Vida y muerte del Rey Bamba*, *Obras de Lope de Vega*, vol. XVI, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 195, Madrid, Atlas, 1988, págs. 297-342.

⁴⁶ S. B. Withaker, *The dramatic art of Alvaro Cubillo de Aragón*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1985. También *El rayo de Andalucía* es una reescritura de *El bastardo Mudarra* de Lope: cfr. Profeti, «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», cit.

⁴⁷ M. G. Profeti, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscurdividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (Madrid, 20-25 de junio de 1983), Madrid, CSIC, 1986, I, págs. 673-682 (después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, págs. 107-118).

⁴⁸ L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Edición de Ramón Valdés, Estudio preliminar de B. Periñán, Barcelona, Crítica, 1999, LVIII-LXVI. Esto nos permite establecer una referencia *post-quem*, y colocar la comedia de Cubillo entre 1641 y su fecha de publicación.

⁴⁹ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, cit., pág. 131a.

Hasta se autodescribe con su característica cojera:

Soy una veloz centella
que, estropeada del salto,
traigo invisibles muletas:
el Diablo Cojuelo soy⁵⁰.

O hace referencia a los «graciosos hambrientos» que aparecían en las comedias, de los cuales pretende alejarse:

Soy gracioso horro de hambre,
graciosidad que ha tomado
posesión en los corrales⁵¹.

Así, Cubillo coloca en perspectiva las características típicas de la comedia áurea, y puede reírse de ellas, como de la presencia de «villanos» estilizados:

Yo soy Gila, porque nunca
un Gil o una Gila falta⁵².

Esta mirada meta-literaria se complace de su acronia; a Caín se le aparece Luzbel vestido de seda, y explica:

Hoy no la hay en el mundo,
no es invención descubierta;
pero habrála con el tiempo,
y usarán los hombres della⁵³.

Y después traza una historia del lujo futuro, con toques «realistas» por parte del Cojuelo⁵⁴.

En la segunda jornada, con un anacronismo parecido, se describe la ciudad de Nínive, donde se adivinan ecos de las polémicas sobre las leyes suntuarias, y el motivo pasa a la tercera jornada⁵⁵. La mirada meta-textual predispone a la cita literaria⁵⁶, como la mención de las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique, insertada en el apóstrofe de Jonás:

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 103b.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 120a.

⁵² *Ibíd.*, pág. 130b.

⁵³ *Ibíd.*, pág. 107a.

⁵⁴ *Ibíd.*, págs. 107b-108b.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 113b, pág. 126.

⁵⁶ Para la práctica de la glosa en la commedia, cfr. I. Ravasini, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», *Siglo de Oro, Actas del IV Congreso internacional de Aiso*, Alcalá, 1998, págs. 1295-1304; E. Scoles - I. Ravasini,

Ruegue y llore arrepentida
 tu gente y deste letargo
 podrido, acedo y amargo,
recuerde el alma dormida,
 enmiende su mala vida
 con el temor de su muerte;
 tema el trance duro y fuerte,
 que preciso ha de pasar,
 y para mejor llorar
avive el seso y despierte.
 Busque a Dios, llorando pida,
 en sus culpas contemplando,
 como el tiempo va volando,
como se pasa la vida.
 Y aunque siempre apetecida,
 como de la humana suerte
 el peligro no se advierte,
 como es frágil nuestro ser,
 como se ausenta el placer,
*como se viene la muerte*⁵⁷.

En la tercera jornada, además, detectamos la cita del *romance* «En el tiempo de los godos», que de la *Rosa gentil* de Timoneda había pasado al texto de Lope⁵⁸:

En el tiempo de los godos
 no había rey en Castilla;
 cada cual quiere ser rey,
 aunque le cueste la vida⁵⁹.

Y a través del punto de vista de la España medieval, cuando una reina podía hablar *sayagués* como una campesina, se podrá mirar a un futuro, ya pasado en tiempos de Cubillo, mencionado a los reyes españoles:

LUZBEL [...] Yo haré que España,
 perdida, se anegue en llanto
 por un mal godo, por un
 Rodrigo.

«Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa», *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje de B. Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

⁵⁷ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, cit., pág. 122a.

⁵⁸ L. de Vega, *Vida y muerte del Rey Bamba*, cit., págs. 297-342.

⁵⁹ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, cit., pág. 128a.

MIGUEL Por un Pelayo
se empezará a restaurar.
LUZBEL No faltará un Mauregato,
que con farda de doncellas
aumente nuevos pecados
y ofensas muchas de Dios.
MIGUEL Yo le daré a Santiago,
su patrón, legiones muchas
que destruyan este pacto,
y cobrando lo perdido
de Alfonsos y de Fernandos,
de Jaime, Pedros, y Enriques,
cuatro Felipes y un Carlos
procederán, que levanten
al cielo su nombre claro.
Y para más pena tuya,
vuelve, y considera este árbol.

*Descúbrese un árbol con Felipe el I, el II, el III, Carlos V
y Felipe IV en el pimpollo*⁶⁰.

El tiempo aparece por lo tanto curvo: desde un remoto pasado se mira repetidamente al futuro, bien desde la perspectiva moralista de las polémicas sobre el lujo, bien en el *excursus* histórico que termina con la exaltación encomiástica.

La práctica de la reescritura, la perspectiva meta-literaria que induce a la cita, el mismo «fraccionarse» de una materia tan distinta en las tres jornadas, dan a los *Triunfos* un carácter de texto experimental. Y como tal su autor lo entrega a la lectura del sabio, antes que al «vulgo» en el escenario. O, dicho de otra forma, una comedia «nunca vista ni representada» puede constituir un aliciente para la venta de un libro.

El análisis de la comedia de Cubillo nos permite una obvia observación: la valoración de las comedias de santos no podrá prescindir de establecer su relación con el teatro contemporáneo y la existencia de diferentes épocas teatrales. Es útil repetirlo, porque en ocasiones se realizan lecturas que parecen considerar el teatro áureo como un corpus homogéneo, a pesar de que ya se conocen bien los cambios que experimenta a lo largo de más de un siglo y en relación a destinatarios distintos.

Y se tendrá también que subrayar que la comedia de santos se acerca en varios momentos a la comedia de materia bíblica, igualmente importante y con ejemplos numerosos, tanto que el congreso sobre *La biblia en el teatro español* ha producido un volumen de actas de 983 páginas⁶¹.

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 138a.

⁶¹ Cfr. *La biblia en el teatro español*, San Millán de la Cogolla, Academia del hispanismo, 2012.

4. LOS «RIESGOS» Y LOS VIAJES DE LA «COMEDIA DE SANTOS»

La comedia de santos, o «bíblica», por su carácter de creación fantástica que linda con la «verdad» de la religión, presenta sin embargo unos riesgos que quizás se tendrían que estudiar detenidamente, y que quiero solo aludir en esta parte final. Son los peligros que radican en su situarse entre la heterodoxia y la licitud, como subraya Martínez Berbel⁶²; o bien los que aparecen por ejemplo en *El niño de la guarda*, estudiada por Donatella Pini⁶³, donde obviamente Lope acepta todos los lugares comunes sobre la «maldad» de los hebreos.

Se trata de «peligros» que muy bien experimentó Felipe Godínez, como se sabe; ya que su afición a los temas bíblicos le acarreó un proceso inquisitorial, que terminó en un auto de fe público, celebrado en Sevilla el 30 de Noviembre de 1624, donde fue acusado

que había sido hereje, judaizante, fautor y encubridor de herejes; que había dicho en el púlpito algunas proposiciones equívocas; que había hecho una proposición malsonante de la Santísima Trinidad; compuesto dos comedias del Testamento Viejo, una de *La arpa de David* y otra de *la Reina Ester*, inventando en la una que el Angel san Gabriel había revelado a la Reina Ester que el Mesías había de nacer de madre concebida sin pecado original...⁶⁴.

Un último aspecto muy interesante de la comedia de santos es su viaje a través de toda Europa. Marco Lombardi ha trazado recientemente el recorrido intrincado de *El mejor representante* de Lope, adaptado en Francia por Desfontaines, en 1645, bajo el título *L'illustre comédien ou Le Martyre de Sainct Genest*; y sucesivamente reescrito por Rotrou en *Le véritable Saint Genest* en 1647 (que se vuelve a editar en 1666). Además Michele Stanchi prepara un *San Ginnesio* que se representó en Roma ante Cristina de Suecia, y se imprimió en 1687. A su vez en Bolonia, en 1730, apareció una traducción de la obra de Rotrou. Hay muchas otras presencias, como dos manuscritos de Michelangelo Buonarroti *il giovine*, sobrino de Miguel Angel: una serie de «transustanciaciones», como las denomina Lombardi⁶⁵.

⁶² J. A. Martínez Berbel, «La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud», *La comedia de santos*, cit., págs. 39-53.

⁶³ D. Pini, «Giudei deicidi», *Leyendas negras e leggende auree*, Florencia, Alinea, 2011, págs. 9-25.

⁶⁴ A. de Castro, «Noticias de la vida del Doctor Felipe Godínez», *Memorias de la RAE*, VIII, 1902, págs. 278-279. Véase también F. Godínez, *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, edición, introducción y notas de P. Bolaños Donoso y P. M. Piñero Ramírez, Kassel, Reichenberger, 1991, pág. 18.

⁶⁵ *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, ed. Marco Lombardi, Florencia, Alinea, 2003.

Analogamente *La Baltasara* ofrecerá a Rospigliosi, Papa Clemente IX, el argumento para la *Comica del cielo*⁶⁶; o Andrea Perrucci re-escribirá en italiano *El hijo del Serafin* de Juan Pérez de Montalbán⁶⁷. Recuerdo también dos obras, cuya relación con *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua se tendría que estudiar: *La figliuola disubbidiente, ovvero lo schiavo del demonio*, de Benigno Vadi Zonda y Giovanni Acevedo⁶⁸; y *L'Egidio ovvero lo schiavo del demonio*, de Pietro Paolo Todini⁶⁹. Además el catálogo de piezas «de santos» napolitanas es muy abundante⁷⁰: sería interesante ver cuántas de ellas tienen como inspiración comedias españolas.

Estos «recorridos europeos»⁷¹ son muy importantes, ya que los cambios realizados por los autores en una materia en cierto sentido pre-determinada subrayan cómo es necesario medir el texto con el horizonte de los destinatarios, que siempre es fundamental al hablar de teatro, y más fundamental aún, como hemos visto, en relación con la comedia de santos.

⁶⁶ Profeti, «Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena», cit., págs. 39-61.

⁶⁷ L. Pierozzi, «*El hijo del Serafin* di J. Pérez de Montalbán, tradotta da A. Perrucci», *Spagna e dintorni*, Florencia, Alinea, 2000, págs. 151-202.

⁶⁸ *La figliuola disubbidiente, ovvero lo schiavo del demonio. Tragicomedia spirituale di Benigno Vadi Zonda y Giovanni Acevedo*, Roma, Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1653; ejemplar en la Biblioteca Casanatense [340/3].

⁶⁹ *L'Egidio ovvero lo schiavo del demonio, opera scenica spirituale da altri già dallo spagnolo tradotta ed ultimamente distesa ed ampliata da don Pietro Paolo Todini, Canonico di Atri*, Roma, Paolo Moneta, 1672; un ejemplar en la Biblioteca Casanatense [238]; se conoce también una edición de Bologna, Gioseffo Longhi, 1677, de la cual no he hallado ejemplares.

⁷⁰ Véase el catálogo «Testi sei-settecenteschi», *Santi a teatro*, cit., págs. 301-305.

⁷¹ Véase también M. G. Profeti, «*Cangiò le scene in boschi, i teatri in deserti*»: iconografia della peccatrice redenta tra Spagna e Italia», Plenaria del Convegno della Società degli ispanisti italiani, Trento, 27-30 Ottobre 2010.

CAPÍTULO 5

La recepción de *Celestina* como objeto de meditación

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
University of Oxford

Desde que Paul Sanger¹ estudiara la influencia de los libros de horas sobre los hábitos de lectura en la Baja Edad Media, la crítica parece haber aceptado su visi3n de que las devociones laicas tardomedievales desempeñaron un papel determinante en el surgimiento y la configuraci3n de la lectura silenciosa en privado. Entre estas destaca la meditaci3n y, muy especialmente, la así llamada *meditatio humanitatis Christi*, cuya metodología result3 determinante a la hora de configurar la lectura silenciosa en privado.

A grandes rasgos, la meditaci3n puede definirse como la reflexi3n concienzuda y detenida sobre una idea, texto u objeto religiosos, que el devoto lleva a cabo en privado, mentalmente y con cierta asiduidad. El objetivo es interiorizar el mensaje implícito en los objetos sobre los que se medita, para así recuperar sus enseñanzas más fácilmente y en las situaciones en que pueda ser necesario:

Eliges ergo in his meditantis aliquam horam quietam, postea infra diem poteris discere moralitatem et auctoritates, et eas studiose memorie commendare. Quod omnino te facere convenit, quia pulcherrime sunt, et quae te quasi

¹ P. H. Sanger, «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages», *The Culture of Print: Power and Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. R. Chartier, Princeton, Princeton University Press, 1989, págs. 143-173.

in tota vita spirituali valeant informare. [...] Et sic per singulas hebdomadas facias, vt ipsas meditationes tibi reddas familiares. Quod quanto magis facies, tanto facilius tibi occurrent, atque iocundius².

Esta práctica conforma el escalón más bajo de la contemplación mística y, por lo tanto, se ofrece como el único accesible a todos los creyentes y aquel recomendado para el laico, cuya sujeción al mundo le estorba para alcanzar las cotas de mayor elevación espiritual:

Scire autem debes contemplationis tria esse genera, duo principalia propter perfectos, tertium additur pro imperfectis. Duorum perfectiorum sunt contemplatio maiestatis dei, et contemplatio celestis curie. Tertium pro incipientibus et imperfectis est contemplatio humanitatis christi quam in hoc libello tibi describo [...] Et ideo ista de humanitate christi rectius et proprius meditatio quam contemplatio nominari debet³.

Para facilitar el acceso a los menos elevados espiritualmente, dicha reflexión no tiene por qué hacerse en términos exclusivamente abstractos, sino puede apoyarse en toda una serie de soportes visuales, tanto físicos (artes plásticas), como psíquicos (representaciones mentales originales o sugeridas por un texto escrito):

The supreme, especially monastic, ideal was always imageless devotion, meditation beyond the realm of corporeal inducements and deceits. But from a very early date, even the monastic elite occasionally allowed the visual image to play a part. [...] In addition, it was felt to be legitimate that *an image could evoke a powerful emotion in the viewer, as well as teach a holy story*. This last point was especially valid for the unlettered. Thus even within monastic confines images played a part: they could initially accompany meditation; they were not to be the result or focus of it⁴.

² Pseudo-Buenaventura, *Meditationes vitae Christi*, In Monasterio BVM de Montserrat, Johannes Luschner, 1499, fols. ?2v-?3r. Las ediciones modernas atribuyen las *Meditationes vitae Christi* definitivamente a Juan de Caulibus (cfr. J. de Caulibus, *Johannis de Caulibus «Meditationes vitae Christi»*, olim. *S. Bonaventure attributae*, ed. M. Stallings-Taney, Turnholt, Brepols, 1997), sin embargo, el *explicit* del incunable a partir del cual citamos conserva la atribución al Pseudo-Buenaventura, que respetamos en la bibliografía.

Por otra parte, al transcribir ediciones o manuscritos antiguos, en latín o en vernáculo, lo hacemos siempre sin indicar el desarrollo de las abreviaturas, los signos especiales, o los saltos de línea y/o página. Respetamos, en cambio, la distribución de mayúsculas y minúsculas y, en los casos en que no entorpece la comprensión del texto, la puntuación del ejemplar consultado, si bien recurriendo a los signos de puntuación actuales más cercanos.

³ Pseudo-Buenaventura, *Meditationes vitae Christi*, fols. o6v-o7r, p1v.

⁴ C. Harbison, «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», *Simiolus*, núm. 15 (2), 1985, pág. 113.

En la *meditatio humanitatis Christi*, este soporte estaba representado por la recreación mental de las escenas de la vida de Cristo, que el devoto tenía que figurarse «ac si tuis auribus audires, et oculis ea videres»⁵ para, de esta manera, involucrarse personal y emocionalmente en las experiencias y las enseñanzas del Salvador. En este sentido de recreación imaginativa afectiva es en el que utilizaremos, en adelante, el término «meditación».

Independientemente de su naturaleza, las ayudas visuales a la meditación desempeñaban, en realidad, la misma función que lo que en el *ars memoriae* clásico recibe el nombre de *imagines agentes*. Sin detenernos a exponer lo que puede leerse en los excelentes estudios de Frances Yates⁶ y Mary Carruthers⁷, el *ars memoriae* clásico puede definirse como la utilización de representaciones mentales visuales para, a través de estas, organizar la información y facilitar su memorización y posterior recuperación. Entre las estructuras visuales que pueden participar en el proceso, las *imagines agentes* destacan por su capacidad para grabarse indeleblemente en la memoria de quien las visualiza. Esta permanencia responde a que representan escenas incapaces de dejar indiferente al observador, en razón sea ya de una belleza o fealdad extraordinarias, ya de su adorno exquisito o chabacano, de su ternura desusada, de su violencia extrema, de su comicidad ridícula o de su patetismo⁸. Sin embargo, en su paso a la Edad Media, el *ars memoriae* no se conformó con la función mnemotécnica de las *imagines agentes* y, a partir de la dependencia entre la memoria y la virtud cardinal de la Prudencia establecida por Santo Tomás, desarrolló una finalidad moral:

Respondeo dicendum quod prudentia est circa contingentia operabilia, sicut dictum est. In his autem non potest homo dirigi per ea quae sunt simpliciter et ex necessitate vera, sed ex his quae ut in pluribus accidunt, oportet enim principia conclusionibus esse proportionata, et ex talibus talia concludere, ut dicitur in VI Ethic. Quid autem in pluribus sit verum oportet per experimentum considerare, unde et in II Ethic. philosophus dicit quod *virtus intellectualis habet generationem et augmentum ex experimento et tempore*. Experimentum autem est ex pluribus memoriis; ut patet in I Metaphys. Unde consequens est quod ad prudentiam requiritur plurimum memoriam habere. Unde convenienter memoria ponitur pars prudentiae⁹.

De esta manera, las *imagines agentes* se transformaron en símbolos de vicios y virtudes, en concreto, en «beautiful or hideous human figures as “corporeal similitudes” of spiritual intentions of gaining Heaven or avoiding Hell»¹⁰.

⁵ Pseudo-Buenaventura, *Meditationes vitae Christi*, fol. b2r.

⁶ F. A. Yates, *The Art of Memory*, London, Random House, 2011.

⁷ M. J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

⁸ *Ibíd.* pág. 168; F. A. Yates, *The Art of Memory*, pág. 22.

⁹ T. de Aquino, *Summa Theologiae*, p. II^a-II^{ae}, q. 49, a. 1, 1 co.

¹⁰ F. A. Yates, *The Art of Memory*, pág. 79.

Tal fue el éxito entre los laicos de la utilización de apoyos visuales, luego de *imagines agentes*, para la meditación que, desde muy pronto, comenzaron a depender de soportes físicos para sus devociones, particularmente, libros de horas, vidas de Cristo y tratados meditativos. La familiaridad con estos libros devotos era tal, y su lectura tan constante, que el hombre tardomedieval desarrolló lo que Craig Harbison¹¹ denomina «prayer-book mentality», es decir, una inclinación a interpretar las artes visuales como recreaciones plásticas de las visiones experimentadas con la ayuda de los libros devotos durante la meditación; luego a pasar por el filtro de estos objetos que, en un principio, escapaban al ámbito de la meditación, pero que los devotos reinterpretaban desde una perspectiva meditativa porque veían en ellos alguna concomitancia con dicha práctica. En el caso de las artes plásticas, el punto de contacto residía en su naturaleza visual, mientras que la literatura profana estaba sujeta al influjo de la «prayer-book mentality» en función de su lectura bajo unas mismas circunstancias de silencio y privacidad. Dicho de otro modo, el hombre tardomedieval era incapaz de disociar las condiciones de silencio y privacidad de la práctica de la meditación, por lo que la lectura en silencio de un texto, independientemente de su carácter religioso o profano, quedaba sujeta a la metodología de representación visual mental de la meditación, así como a su finalidad didáctico-moral¹².

De la misma manera que la estrofa de las *Octavas Proaza* bajo la rúbrica «Dice el modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia» (vv. 25-32) permite suponer la lectura en alto, ligeramente dramatizada y ante un auditorio, de *Celestina*¹³:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes:
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces airado, con gran turbación.
Finge, leyendo, mil artes y modos;
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riyendo en tiempo y sazón.

Creemos que tanto del acróstico como de las coplas finales *Concluye el autor* se desprende no solo una lectura privada y silenciosa de la obra, sino también en clave meditativa. Así pues, en la última octava acróstica encontramos un

¹¹ C. Harbison, «Visions and Meditations in Early Flemish Painting».

¹² P. H. Sängner, «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages».

¹³ Todas las citas de *Celestina* a partir F. de Rojas y antiguo autor, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. Lobera *et al.*, Barcelona, Crítica, 2000. Por cuestiones prácticas citamos indicando entre paréntesis únicamente el número de página o, en el caso de los paratextos poéticos, de verso.

imperativo de verbo de visión¹⁴ —«*Notad* bien la vida que aquestos hicieron» (v. 82, la cursiva es mía)— que invita a observar con atención la acción de *Celestina*, mientras que *Concluye el autor* empieza con una referencia a la visualización pretérita de la misma —«Pues aquí *vemos* cuán mal fenecieron» (v. 1, el énfasis es mío). En consecuencia, la lectura adquiere la dimensión de una recreación mental visual de los amores de Calisto y Melibea, tal como exigía la práctica de la meditación.

Si los verbos de visión anteriores invitan a leer *Celestina* imaginándose la trama visualmente, la utilización del verbo preposicional «ver en» en los versos 47 y 48 del acróstico —«Teman groseros y en obra tan alta / O vean y callen, o no den enojos»— viene no solo a confirmarlo, sino también introduce los elementos reflexivo y didáctico implícitos en toda meditación. Además de las connotaciones visuales del verbo «ver», en la época en que *Celestina* habría estado gestándose, la construcción preposicional «ver en» era sentida como sinónimo de «contemplar», no en su sentido sensorial de «mirar», sino en sus acepciones de «poner atención en algo material o espiritual» y «considerar»¹⁵. Así en en los siguientes ejemplos¹⁶:

Y dijo a la fin que las razones sobredichas eran de *contemplar*; y que quería *ver en* ellas, para replicar¹⁷.

Aqui puedes *ver en* estos enxemplos si puedes escoger & si faze mester buen confesor¹⁸.

Pues ál [no] ay de *ver en* ello syno çofrir paçiençia en las penas y trabajosos males [e] solamente exerçer sus actos¹⁹.

Asimismo, los dos últimos ejemplos demuestran que, más allá del significado de «reflexionar», el verbo preposicional «ver en» conllevaba también los sentidos de «aprender de» o «inferir». Por consiguiente, la presencia de «ver en» en los versos vistos más arriba implica que *Celestina* era obra que se destinaba a reflexión, es decir, a meditación, de la que el lector «grosero» podía extraer una enseñanza.

¹⁴ Sobre «notar» como verbo de visión, valga su correspondencia con «observar» en la segunda acepción recogida por el *Diccionario de la lengua española*, ed. Real Academia Española (DRAE).

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Resultados obtenidos de la consulta del *Corpus diacrónico del español* (CORDE), para el rango de fechas 1450-1500.

¹⁷ D. de Valencia, *Tratados castellanos sobre la Predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación, del maestro Fray Diego de Valencia OFM, siglo XV*, ed. I. Vázquez Janeiro, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pág. 167. La cursiva es mía.

¹⁸ M. Pérez, «Libro de las confesiones», *Textos medievales misceláneos: textos y concordancias*, ed. M. N. Sánchez *et al.*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2003, fol. 112v. La cursiva es mía.

¹⁹ T. de Cartagena, *Arboleda de los enfermos*, ed. L. J. Hutton, Madrid, Real Academia Española, 1967, pág. 53.

Dejando para otra ocasión la cuestión de la pertinencia de las argumentaciones basadas en los paratextos celestinescos²⁰, así como los abundantes argumentos textuales —por oposición a los paratextuales— a favor de la lectura meditativa de *Celestina*²¹, solo queda describir las consecuencias de lo anterior para su interpretación. Lo primero que llama la atención es que, desde el punto de vista de la meditación, toda la crudeza, la irreverencia, la violencia, la hipérbole y la comicidad de *Celestina* pueden explicarse a partir del concepto de *imago agens*. Lejos de la interpretación heterodoxa que un sector importante de la crítica celestinesca les ha dado²², el carácter sorprendente —incluso irreverente— de estos rasgos parece responder a la necesidad de las *imagines agentes* de no dejar indiferente al lector, si bien desde la perspectiva de que el vicio y la impiedad son tan memorables como los actos de fe extremos y la virtud. En consecuencia, la inmoralidad de *Celestina* es una prolongada *imago agens* que, como corresponde a las *imagines agentes* en la Baja Edad Media, explota el escándalo del observador para infundirle un mensaje moralizante, en esta ocasión, de carácter anti-erótico: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios» (23). Así pues, cualquier acercamiento a *Celestina* desde el punto de vista de la lectura privada en silencio y, por lo tanto, de la meditación, implica la aceptación de la finalidad didáctico-moral que pregonan los paratextos.

Detrás del aprovechamiento didáctico-moral de las *imagines agentes* disuasorias, luego de *Celestina*, se reconocen los planteamientos sobre el libre albedrío de la escuela voluntarista-agustiniana, para la cual la capacidad de elección del hombre solo adquiere valor si se ve enfrentado a lo bueno y a lo malo por igual, entre los que puede escoger gracias al don divino de la razón, como queda perfectamente expuesto en el prólogo al *Libro de buen amor*:

E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien et escogiere salvación e obrare bien amando a Dios,

²⁰ Los paratextos de *Celestina* y, en particular, las octavas acrósticas gozan de poca credibilidad dadas las dudas en torno a su autoría y a su pertenencia al plan original del texto. Para no abundar en el tema, puede servir como revisión del estado de la cuestión el artículo de F. Cantalapiedra, «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, núm. 19, 2011, págs. 20-78.

²¹ Véase la tesis doctoral de la autora.

²² Para una lectura en clave conversa, léanse A. Castro, «*La Celestina*» como contienda literaria: castas y casticismos, Madrid, Revista de Occidente, 1965; y, particularmente, M. da Costa Fontes, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005. Defienden la perspectiva epicúreo-hedonista C. Baranda, «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004; y O. Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, págs. 69-82. Finalmente, la tesis nihilista viene fundamentalmente representada por J. G. Maestro, *El personaje nihilista: «La Celestina» y el teatro europeo*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2001.

otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere puede cada uno bien deçir: *Intellectum tibi dabo*²³.

Este fue el criterio dominante en la moralidad medieval, hasta el punto de que «Ongoing exposure to both positive and negative examples was one way the individual could be trained to select a proper continuation, to “hold always to the good”»²⁴. Sin embargo, la evolución del moralismo en el siglo XVI comenzó a ver en la exposición a la maldad un riesgo innecesario. En el caso de las *imagenes agentes* inmorales, el mayor peligro para el observador residía en el deleite voyeurista que tales representaciones de la maldad, el vicio o el pecado podían suscitar y, muy seguramente, suscitaban²⁵. En concreto, comenzó a dudarse no sobre la efectividad de dichas *imagenes agentes* para grabarse en la memoria del espectador, sino sobre la naturaleza de lo que realmente perduraba en su mente; sobre si era el rechazo al vicio o el vicio mismo lo que se imponía y a lo que se incitaba. Ante la duda, así como ante la imposibilidad de controlar lo que ocurría en la intimidad del cerebro de cada persona, los moralistas decidieron curarse en salud y, desautorizando los criterios de la razón individual, adoptaron una actitud marcadamente paternalista, destinada a proteger la sociedad de toda influencia potencialmente perniciosa. Aplicado a *Celestina*, nada mejor que el diálogo XXV de la *Agricultura cristiana* para entender la nueva postura ante las *imagenes agentes* y los peligros de visualizarlas mentalmente, es decir, imaginarlas:

PAMPHILO: Por lo que dixistes del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal, para lo huir: digo que muchas vezes he tenido rehiertas con otros mancebos que veo cargados de Celestinas, y leerlas hasta las saber de coro: y reprehendidos de mi por ello, se piensan descartar con dezir que assi se enseñan a huir de malas mugeres, y a conoscer sus embustes, y que *viendo pintadas alli como al natural las carnalidades de los malos hombres y mugeres, daran mas en rostro, y se apartarán dellas mejor*: mas yo con sant Pablo pregono que la fornicacion ha de ser huida, y no estudiada, ni aun *ymaginada*: y que el que lee como van procediendo en los grados de las carnalidades, no puede sino sentirse llamado a ellas, y se halla metido en la pelea con lo que el por lo menos ignorantemente dize tomar para preseruativo. Si la fealdad que lee de tales actos le ha de conseruar libre de ellos, mas feos le parecieran viendolos: mas quien osa embiar a los mancebos a que vean tal, para que huyan de ello? No ay cosa en el mundo tan atractiva, aun con solo pensarla, y aun sin *ymaginarla*: y dezis que la leeis como se pone por obra para huirlo?²⁶.

²³ J. Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Crítica, 2001, pág. 11.

²⁴ J. F. Burke, *Desire Against the Law: The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998, pág. 4.

²⁵ P. H. Sängner, «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages», pág. 156.

²⁶ J. de Pineda, *Segvnda parte de la Agricultura Christiana que contiene los diezynueve Dialogos postreros dende el decimo setimo, con la mas bien prouada, y explicada, y prouechosa*

En este cambio de actitud confluyen varias circunstancias, pareciéndonos la más importante la transición hacia un nuevo modelo gubernamental y social, donde «La responsabilidad que el Rey como Rey asume en ultimidad frente a sus súbditos, es la del bien supremo de la salvación de sus almas»²⁷. En otras palabras:

En verdad el objetivo de iglesia y Estado era uno y el mismo: el «servicio de Dios» y «el de la corona» se confundían, y aun cuando la observación externa y rápida pudiera hacer creer otra cosa, el examen histórico muestra que, durante buena parte del siglo XVI, no es la iglesia la que conducía al Estado, sino el Estado quien llevaba a la iglesia a su lado y como auxiliar a fin de cumplir la misión trascendente que a sí mismo se había asignado²⁸.

Siendo esto así, puede decirse que tanto Iglesia como Estado adoptan una actitud paternalista respecto a las almas de los españoles, que redundará en el establecimiento de toda una serie de mecanismos de control para asegurar, por un lado, la moralidad de sus vidas, por otro, la ortodoxia de sus pensamientos: tribunal de la Inquisición, censura, sacramento de la confesión... Sin embargo, la fe voluntarista-agustiniana en el criterio de la razón individual para elegir el bien sobre el mal tardará todavía en olvidarse, por lo que el rigorismo que traslucen las palabras de Juan de Pineda contra la lectura de *Celestina* no se generalizará hasta entrado el siglo XVII²⁹, lo que explicaría la sucesión de juicios contradictorios sobre la moralidad de la obra que observamos en el siglo XVI³⁰.

La pérdida de consideración de la meditación como devoción religiosa en el siglo XVI pudo haber influido también sobre este cambio de actitud ante *Celestina*. En 1529 se lee en *Diálogo de doctrina cristiana*:

ARZOBISPO: [...] Que esas otras imaginaciones —no sé de qué arte—, que algunos tienen por contemplaciones, yo no sé qué son, ni qué fruto sacan de ellas, sino un seco contentamiento de parecerles que han empleado bien

doctrina que al Autor se le entendio; dirigida tambien a la siempre Virgen Maria Madre de Dios omnipotente, y electa del mesmo para abogada de pecadores, Salamanca, Diego López y Pedro de Aduřa, 1589, fol. 116r. La cursiva es mía.

²⁷ A. M. Rouco Varela, «Antecedentes históricos de las relaciones actuales entre la Iglesia y la comunidad política de España», *Teología y Derecho: escritos sobre aspectos fundamentales de Derecho Canónico y de las relaciones Iglesia-Estado*, ed. R. Serres, Madrid, Cristiandad, 2003, pág. 563.

²⁸ F. de los Ríos, *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, ed. A. García Pérez, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces Renacimiento, 2007, pág. 282.

²⁹ Cfr. J. T. Snow, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, núm. 26 (1-2), 2002, págs. 53-121.

³⁰ Cfr. J. T. Snow, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, núm. 25 (1-2), 2001, págs. 199-282.

aquel tiempo; y llámole seco porque de estas tales imaginaciones se queda el alma, que es la que ha de gozar de ellas, muy fría y seca³¹.

Nótese cómo el arzobispo usa el término «imaginaciones» como sinónimo de lo que, a lo largo de este trabajo, se ha denominado «meditación» y, más específicamente, de la llamada *meditatio humanitatis Christi*³². Con ello niega la trascendencia de este tipo particular de contemplación, del mismo modo que los moralistas habían negado a la observación de las *imagines agentes* inmorales su función disuasoria.

No obstante el indudable regusto evangélico de esta afirmación, que difícilmente compartiría el grueso de la sociedad hispana del siglo xvi, lo cierto es que en el paso del siglo xv al siglo xvi la meditación como forma de devoción laica había perdido parte de su justificación. Lo que en la Baja Edad Media había sido una manera de acercar a los laicos a Jesucristo y establecer una relación más personal con la religión había degenerado, por un lado, en heterodoxia —la herejía de los alumbrados sería el caso más conocido—, por otro, en comportamientos que se acercaban peligrosamente a la idolatría y a la superstición —por ejemplo, cuando un cuadro destinado a ayudar a la meditación acaba convirtiéndose en objeto de la misma o cuando a la meditación se le atribuían efectos distintos de los meramente piadosos. A la luz de estos resultados, lo normal es que el siglo xvi desconfíe de los efectos benéficos de la meditación, de donde podría derivar la prevención contra la imaginación que muestra el diálogo de la *Agricultura cristiana* visto más arriba. Así, la lectura meditativa —imaginativa— habría comenzado a percibirse como una fuente de peligros, errores y malas ideas; ¡cuánto más si el texto de por sí estaba plagado de estos!

Sea como fuere, lo que se extrae de todo lo anterior es que, aunque escrita desde parámetros morales voluntarista-agustinianos³³, *la recepción de Celestina* transcurre paralela al progresivo abandono de estos, en favor de una moral

³¹ J. de Valdés, *Diálogo de doctrina cristiana*, Madrid, Editora Nacional, 1979, pág. 139. No ignoramos la reciente atribución a Juan Luis Vives de la obra (cfr. J. L. Vives, *Diálogo de doctrina christiana*, ed. F. Calero y M. A. Coronel Ramos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), sin embargo, en tanto esta no afecta a nuestra argumentación, respetamos la autoría de la edición de que citamos.

³² Á. Fernández de Mendiola, *Juan de Valdés. 1498 (?)-1541. Su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Romae, Apud Aedes Universitatis Gregoriana, 1957, págs. 82-83.

³³ Cfr. J. L. Canet, «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 43-59; «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, núm. 633, 1999, págs. 22-24; «La *Celestina* en la contienda intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, núm. 32, 2008, págs. 80-107; «La *Celestina* y el paulinismo», «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*»: estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow, ed. D. Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, págs. 69-83.

marcadamente rigorista y paternalista. En consecuencia, el temprano cuestionamiento de la efectividad didáctico-moral de *Celestina* da la falsa impresión de estar relacionado con algún elemento inherente al texto o a la intención del autor, no obstante estar exclusivamente vinculado al devenir de los tiempos y las ideologías. No en vano, las primeras décadas del siglo XVI fueron tan convulsas que un cambio de actitud tan radical respecto a los últimos años del siglo XV no debe sorprendernos. Sin embargo, dentro de su contexto y con la perspectiva meditativa con que se esperaba que fuera leída, *Celestina* se revela como una obra estrictamente didáctico moral.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO, T. de, *Summa Theologiae*. Libro electrónico <<http://www.corpusthomisticum.org>> (último acceso: 07/2013).
- BARANDA, C., *«La Celestina» y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- BURKE, J. F., *Desire Against the Law: The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- CANET, J. L., «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 43-59.
- «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, núm. 633, 1999, págs. 22-24.
- «La *Celestina* en la contienda intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, núm. 32, 2008, págs. 80-107.
- «La *Celestina* y el paulinismo», *«De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía»: estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. D. Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, págs. 69-83.
- CANTALAPIEDRA, F., «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, núm. 19, 2011, págs. 20-78. Artículo electrónico <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_19/index.shtml> (último acceso: 07/2013).
- CARRUTHERS, M. J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (1.ª edición de 1990).
- CARTAGENA, T. de, *Arboleda de los enfermos*, ed. L. J. Hutton, Madrid, Real Academia Española, 1967.
- CASTRO, A., «*La Celestina*» como contienda literaria: castas y casticismos, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- CAULIBUS, J. de, *Iohannis de Caulibus «Meditationes vitae Christi», olim. S. Bonaventure attributae*, ed. M. Stallings-Taney, Turnholt, Brepols, 1997.
- CORPUS diacrónico del español, CORDE. Base de datos electrónica <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> (último acceso: 07/2013).

- COSTA FONTES, M. da, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
- DI CAMILLO, O., «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, págs. 69-82.
- DICCIONARIO de la Lengua Española, DRAE, ed. Real Academia Española. Diccionario electrónico <<http://lema.rae.es/drae>> (último acceso: 07/2013).
- FERNÁNDEZ DE MENDIOLA, Á., *Juan de Valdés. 1498 (?) - 1541. Su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Romae, Apud Aedes Universitatis Gregoriana, 1957.
- HARBISON, C., «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», *Simiolus*, núm. 15 (2), 1985, págs. 87-118.
- MAESTRO, J. G., *El personaje nihilista: «La Celestina» y el teatro europeo*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- PÉREZ, M., «Libro de las confesiones», *Textos medievales misceláneos: textos y concordancias*, ed. M. N. Sánchez et al., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2003. Libro electrónico.
- PINEDA, J. DE, *Segvnda parte de la Agricultura Christiana que contiene los diezynueve Dialogos postreros dende el decimo setimo, con la mas bien prouada, y explicada, y prouechosa doctrina que al Autor se le entendio; dirigida tambien a la siempre Virgen María Madre de Dios omnipotente, y electa del mesmo para abogada de pecadores*, Salamanca, Diego López y Pedro de Adurça, 1589. Libro electrónico <<http://books.google.co.uk/books?id=wEoX4R2p56AC>> (último acceso: 04/2013).
- PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditationes vitae Christi*, In Monasterio BVM de Montserrat, Johannes Luschner, 1499. Libro electrónico <<http://zaguan.unizar.es/documents/incunables/I120A/directory.djvu>> (último acceso: 02/2013).
- RÍOS, F. de los, *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, ed. A. García Pérez, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces Renacimiento, 2007 (1.ª edición de 1927).
- ROJAS, F. de y antiguo autor, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. Lobera et al., Barcelona, Crítica, 2000.
- ROUCO VARELA, A. M., «Antecedentes históricos de las relaciones actuales entre la Iglesia y la comunidad política de España», *Teología y Derecho: escritos sobre aspectos fundamentales de Derecho Canónico y de las relaciones Iglesia-Estado*, ed. R. Serres, Madrid, Cristiandad, 2003, págs. 559-579.
- RUIZ, J., *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Crítica, 2001.
- SÄNGER, P. H., «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages», *The Culture of Print: Power and Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. R. Chartier, Princeton, Princeton University Press, 1989, págs. 143-173.
- SNOW, J. T., «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, núm. 25 (1-2), 2001, págs. 199-282.
- «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, núm. 26 (1-2), 2002, págs. 53-121.
- VALDÉS, J. de, *Diálogo de doctrina cristiana*, Madrid, Editora Nacional, 1979.

- VALENCIA, D. de, *Tratados castellanos sobre la Predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación, del maestro Fray Diego de Valencia OFM, siglo XV*, ed. I. Vázquez Janeiro, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- VIVES, J. L., *Diálogo de doctrina christiana*, ed. F. Calero y M. A. Coronel Ramos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- YATES, F. A., *The Art of Memory*, London, Random House, 2011 (1.^a edición de 1966). Libro electrónico.

CAPÍTULO 6

En busca de La Cortesía: la dama «que se oye y no se ve» en unas *Coplas* de Cristóbal de Castillejo

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
Universidad de Sevilla

Las *Coplas a la Cortesía* (o *A la Cortesía*)¹ de Cristóbal de Castillejo están estructuradas sobre una apelación al personaje de la Cortesía y constituyen un alegato anticortesano «contra la degradación social de ese viejo valor»². En ellas la figura femenina cortesana cobra un mayor protagonismo y es diana de las mordaces críticas del poeta, pues suponen un ejercicio literario de inversión de los paradigmas idealizados de comportamiento del Quinientos y una reacción a la tratadística sobre las buenas maneras que descubre la falsedad del mundo áulico. Como indica M. D. Beccaria, se trata de «una composición alegórico-narrativa que da pie al diálogo entre el autor-narrador y la que se hace pasar por Cortesía» y en la que se concluye que «la verdadera cortesía, como tal virtud, es una entelequia»³. En este discurso, la palabra Cortesía «ha sido usurpada para encubrir una realidad muy distinta, de signo negativo, compuesta de adulación y de ceremonial externo»⁴.

¹ El texto es analizado en mi Tesis Doctoral «La literatura anticortesana en el Renacimiento español: Cristóbal de Castillejo».

² C. de Castillejo, *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pág. XX.

³ M. D. Beccaria, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo LV, 1997, pág. 479.

⁴ M. D. Beccaria, *ibíd.*

En efecto, bajo este planteamiento inicial en forma apostrofal dirigido a la Cortesía, que recuerda el alegorismo de los *dicterios* medievales⁵, el texto sirve de base no solo para denunciar el desencanto del autor ante la corte, como hace a lo largo del conjunto de su producción antiáulica, sino también para vaciar el propio concepto, a modo de parodia, subrayando «la trivialización de la práctica de la *cortesía*, que en su opinión, ha dejado de ser un valor moral y social para reducirse a un conjunto de fórmulas y rituales sin sustancia»⁶. Pero antes de entrar en materia, conozcamos con más detalle al personaje protagonista, esa mujer «que se llama Cortesía» (v 6)⁷ y a la que el poeta conoce de oídas, según declara.

La Cortesía es una joven «hermosa en todos extremos / de doncella» (vv 1756-1757)⁸, hija de la Adulación y del Favor, linaje del que presume con orgullo su progenitora en el *Diálogo entre la Adulación y la Verdad*⁹, también del salmantino. Por el contrario, la elogiosa prosopografía que la Adulación realiza de su vástago tiene poco que ver con la negativa impresión que de ella tiene Castillejo, ya que para él la Cortesía nunca se encuentra cuando se la necesita y no ha sido vista jamás; por tanto, es un mito del que se habla y que simboliza todo un mundo de apariencias (vv 7-9):

De todo el mundo bienquista
pero de ninguno vista
jamás de noche ni día¹⁰.

En este sentido, su anómalo comportamiento recuerda a una indeterminada ave a la que se oye no cantar¹¹ sino «chillar», pero de la que no se «halla el nido», o a la voz del eco, «que se oye y no se ve». Puede que Castillejo esté invirtiendo irónicamente la asociación medieval cristiana de los bestiarios de las aves con las virtudes doctrinales, o bien describiendo a la Cortesía según la superstición popular; es decir, como un ave de mal agüero cuyos espeluznantes gritos acarrearán infortunio y que anida en lugares poco accesibles (vv 55-72):

⁵ C. de Castillejo, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 291, en nota.

⁶ C. de Castillejo, *ibíd.*

⁷ Pág. 639. Para todas las citas textuales se ha seguido la edición de la *Obra completa* del autor.

⁸ Pág. 701.

⁹ El poeta contradice esta información al recriminarle en su denuedo que es ella la madre de la Adulación según el verso 406 de las *Coplas*. Considero más lógica esta variante al entender la Cortesía como el concepto negativo general (la matriarca) del que derivan los demás vicios y no al revés.

¹⁰ Pág. 639.

¹¹ A través de este chillido opuesto al canto, como hace Quevedo, el mirobrigense parece invertir paródicamente uno de los motivos tradicionales del *beatus ille* horaciano y en el concreto del *locus amoenus* como es la idealización del canto de las aves que recrean autores como L. L. Argensola (véase R. Cacho, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pág. 35).

Viendo, pues, que no hallava
 por agena relación
 ninguna cierta razón
 de quien tanto deseava
 conoscer,
 tomé nuevo parescer
 de dar voces en el viento,
 en demanda y seguimiento
 desta tan linda muger.
 Y dixе: «¿Dó os avéis ido,
 Cortesía, a retirar?,
 que os oye el hombre chillar
 y no os hallamos el nido?
 no se cree,
 y pienso, según se lee
 (perdonad si en ello peco),
 que vos sois la boz del eco,
 que se oye y no se vee¹².

A partir de su desfavorable criterio, Castillejo se ciñe, según R. Reyes, a un «cauce alegórico muy usado en la tradición literaria del Medievo»¹³, pues en ella el propio poeta, como un *feñedor* despechado por la incapacidad de encontrarla y sin haberla visto jamás, decide buscarla afanosamente (vv 1-6):

Al sonido de la fama,
 de oídas enamorado,
 puse todo mi cuidado
 en la busca de una dama
 de valía,
 que se llama Cortesía¹⁴.

Pero en ningún lugar «desde el uno al otro norte» (v 16)¹⁵ la ve (vv 44-45):

todos dizen: «Aquí está»,
 mas, en fin, yo no la hallo¹⁶.

¹² Págs. 640-641.

¹³ R. Reyes, *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980, pág. 37.

¹⁴ Pág. 639.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pág. 640.

Por ello es por lo que la acusa de escurridiza y fantasmagórica doncella, ausente incluso en las mesas curiales donde «suele ser convidada» (vv 37-38)¹⁷ de honor, como es el caso de Roma, capital de la cristiandad y hábitat familiar de esta *rara avis*, y adonde el «enamorado» va expresamente con la esperanza de hallarla y conocerla en persona, en vano. Los pasajes traslucen una marcada parodia del código del amor cortés y de algunos de sus principales motivos como el enamoramiento de oídas, el amor elevado o el convite cortesano. Se ironiza, así, con el concepto amoroso de una cortesía personificada y el pensamiento clasista del amor como sentimiento refinado exclusivo de la sociedad cortesana de los manuales de cortesía (*Facetus* «Moribus et vita», *Tractatus de Amore...*) que se mantuvo hasta el siglo xv. Castillejo expresa su sarcasmo hacia todo ese formulismo y, resignado, no duda en mostrar su grotesca *cuitta amoris* por el mal de ausencia de la inalcanzable dama, a quien invoca (vv 73-77):

Si es así y no se puede
ver vuestra cara hermosa,
respondedme alguna cosa
con que mi corazón quede
en sosiego¹⁸.

Tras la infructuosa búsqueda de la señora, la Cortesía, siguiendo el *modus operandi* recurrente de la visión sobrenatural, quizás fruto del sueño del poeta, se le revela *ipso facto* en una actitud que podríamos calificar como propia de una *dame sans merci* altiva e insolente. Con su parlamento recurre al políptoton o polípote, propio de las coplas medievales, con los términos de *corte*, *cortesía* y *cortesano* repetido a lo largo del texto (vv 91-94) y al que volveremos:

Semejante bovería
gran vergüença es, hermano,
que siendo vos cortessano,
no sepáis qué es cortesía¹⁹.

La percepción de pura apariencia que el poeta tiene de la vida cortesana la teatraliza con este recurso de la revelación y la visión cuasi espectral de la mujer, como prueba de otro juego semántico basado en la aliteración de palabras con los significados cercanos de *apariciencia* (s) —de la vida cortesana— y *aparición* de la «anticortesana» Cortesía.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Pág. 641.

¹⁹ *Ibíd.*

En su intervención el personaje femenino procede a hacer una laudatoria, estilizada e invertida presentación de sus malas artes y se critica, con ello, uno de los inconvenientes de la vida de corte personificado por ella misma, consistente en la «necesidad de establecer buenas relaciones con los poderosos con el fin de lograr el éxito en la política o en los negocios, lo que es designado mediante el término latino *ambitio*»²⁰, que lleva aparejado consigo el uso de la hipocresía, propia de este tipo de ambientes, motivo de origen horaciano. Por ello, desde el primer momento reconoce que es experta en el *ars* de la improvisación, de la diplomacia, de la persuasión y de traicionar sus propios principios con tal de embaucar a todos los cortesanos con los que se codea; y es que esta doncella explota la risa del cortesano faceto, en su caso hipócrita, como elemento manipulador de voluntades, poder que le atribuía la retórica clásica (vv 127-149):

Soy amorosa y afable,
 dulce, blanda, halagüeña,
 alegre, mansa, risueña,
 apazible y amigable.
 Las entradas
 con esto tengo ganadas
 aun en casa de tiranos;
 muchas vezes beso manos
 que querría ver cortadas.
 En cubriendo la malicia,
 uso de benivolencia,
 de requiebro y reverencia,
 de regalo y de caricia
 y humildad.
 Por ganar la voluntad
 agena fuerço la mía,
 nuestro gesto de alegría
 y Dios sabe la verdad.
 Saludo por cumplimiento
 al que enqüentro allá y acá,
 y acompaño al que se va,
 por dexar su pensamiento
 sin querella.
 Soy una simple donzella
 al parescer, y muy llana;
 ríome de buena gana,
 y algunas vezes sin ella²¹.

²⁰ R. M. Marina *et al.*, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga Fierro Editores, 2002, pág. 180.

²¹ Págs. 642-643.

Además, a través de este autorretrato «pone al descubierto el forzado y a veces humillante e hipócrita comportamiento a que obligan las normas cortesanas»²², personalidad que hereda de su pariente. De hecho, ambas féminas aparecen vinculadas no solo por su parentesco sino también por el malicioso propósito común de «besar manos y pies que querrían ver cortadas», proverbio de origen bíblico elegido por el autor en boca de la Cortesía y la Verdad²³ para satirizar la hipocresía y el menosprecio ocultos en un acto meramente social de «aquellos que hazen muchos cumplimientos con los que no les son muy gratos en lo interior»²⁴.

La lisonja y el favor según conveniencia acompañan a la Cortesía en su solemne ritual con ademanes de captación de cortesanos cual canto de sirena, pero no de forma igualatoria, ya que ella procura hacer distinción de clases, siendo una mujer capaz de usar el registro oportuno en cada situación. La Cortesía sigue al pie de la letra de forma burlesca la doctrina ciceroniana del *decorum* justificada por Erasmo o Giovanni della Casa, para quienes a veces es absolutamente necesario fingir para agradar; es decir, como explica F. J. Laspalas, adobar «con la dulzura que se llama (según yo creo) gracia y gentileza» que choca con el utópico concepto de «transparencia» y bondad interior inherentes a la *civilitas* erasmiana, «ingenuo resplandor de la bondad interior»²⁵ (vv 154-171):

Uso mucho de alabança
 en mis palabras compuestas,
 y siempre van mis respuestas
 llenas de buena criança
 y de amor.
 A todos presto favor
 y procuro de agradar,
 hazer honra y contentar
 al pequeño y al mayor.
 Bien que hago diferencia
 de las personas y estados,
 que a los ricos y privados
 trato con más apariencia
 de afección;
 y según la condición
 del estado de las gentes,

²² M. D. Beccaria, ob. cit., pág. 480, en nota.

²³ Véanse los vv 674-683 del *Diálogo entre la Adulación y la Verdad*.

²⁴ D. García de Castro, *Seniloquium: refranes que dizen los viejos*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006, pág. 192.

²⁵ F. J. Laspalas, «El problema de la insinceridad en cuatro tratados de cortesía del Renacimiento», *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España, siglos XIV-XVIII*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005, págs. 41-42.

tengo bocas diferentes,
con que doy satisfacción²⁶.

La Cortesía infringe y se burla de las normas de funcionamiento de la corte, ya que su fingimiento es exclusivamente en pro de su beneficio personal, pues el deseo de agradar estaba limitado por valores morales de los que ella prescinde, al estar los usos sociales sometidos a las exigencias de la virtud. Es por lo que la dama está paradójicamente en todos lados y en ninguno a la vez (vv 181-189):

De morada permanente
no tengo cierto lugar,
porque me conviene estar
en todos continuamente;
mas diría
que resido todavía
más en la corte romana,
y por ser tan cortesana,
soy llamada cortesía²⁷.

En los dos últimos versos Castillejo aprovecha esta alusión a la corrupta corte romana como cabeza de la prostitución (*civitas meretrix*) para volver a ese sutil juego de palabras y deturpar el sentido de la doncella con una hábil dilogía del sustantivo *cortesana*, puesto que su nombre implica etimológicamente esa labor y condición de ramera —como ella bien dice— si entendemos la acepción y sentido peyorativos de «prostituta» o «mujer del partido» en la jerga de germanía que a lo largo del siglo XVI fue tomando el vocablo en castellano²⁸. Otra de las alusiones que indican, bajo mi consideración, que la Cortesía es una especie de *regina meretrix*, siempre presente la asociación de los términos referidos al mundo de la corte (trabajo y molestias cortesanas— quehaceres carnales) que los juegos de palabras le proporcionan, sería la de aquellos versos en que ella, con un comportamiento amoroso inaceptable para su condición, le sale al encuentro descomedida²⁹ (sin contener su libido) y aborda al poeta para proponerle relaciones, quien incluso llega a tutearla (v 436); tentación que en ocasiones él, «no siendo templado» (v 285), esto es, no moderado, no puede resistir (vv 289-302):

²⁶ Pág. 643.

²⁷ Pág. 644.

²⁸ «Cortesana, la muger libre, que en la guerra seguía la cohorte, lo qual era permitido por euitar mayor mal; de allí les quedó el nombre de cortesanas a las que en la Corte viuen licenciosamente, vnas más que otras, por admitir gentes de diuersos estados y calidades». (*Cov.*, fol. 243 rº).

²⁹ Según las doctrinas de san Bernardo de Claraval, «todo amor debe ser mesurado» (G. de Lorris / J. de Meun, *Roman de la Rose*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 19).

Desseando ser cumplida,
 no tenéis en ello tiento,
 y en lugar de cumplimento
 soléis ser descomedida
 y sobrada.
 Si me topáis de passada,
 queréis sin nesciedad
 y contra mi voluntad
 ir conmigo a mi passada.
 Voy por mi calle seguro,
 salísme vos al atajo
 a darme nuevo trabajo
 quando menos lo procuro
 ni lo digo³⁰.

En la *Reprehensión* que hace el autor a la fémica en forma de contrapunto al puro estilo cancioneril, sin dejar de aludir con sorna a su dudosa reputación y en el terreno de la ambigüedad erótica, Castillejo ofrece una descripción paródica y animalizada del personaje, a la que tilda de «raposa», por su nefasta condición de disimulada (como burla de la simulación cortesana) y astuta, lisonjera y convenida, mediante un nuevo desplazamiento del significado con el sentido metafórico y figurado de «prostituta» que le ofrece la oportuna y fácil sinonimia con la palabra *zorra*³¹ (vv 406-410):

Sois de casta de raposa
 en la dissimulación,
 Natural de la Ventosa
 y Llerena³².

Por otra parte, el autor la acusa de ser natural de Ventosa, lugar que, según J. Domínguez Bordona, podría estar vinculado a la negativa cualidad de charlatana o parlera del personaje, tal y como aparece en *La pícaro Justina*³³, y de Llerena, localidad pacense intrínsecamente asociada en la época a la elevada presencia de prostitutas³⁴. El oficio prostibulario del personaje obedece, asimismo, al hecho de que se la busque no por casualidad por «las calles y cantones» (v 29)³⁵. Si atendemos a la definición de la palabra *cantonera*, se

³⁰ Págs. 646-647.

³¹ En la mitología precisamente la zorra teumesia es una criatura inalcanzable que jamás puede ser cazada. Como ya hemos referido, la Cortesía nunca se ve tampoco.

³² Pág. 650.

³³ C. de Castillejo, *Obras*, iv, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pág. 85, en nota.

³⁴ C. de Castillejo, *Antología* ob. cit., pág. 296, en nota.

³⁵ Pág. 640.

comprueba que se llamaba así a las ramer³⁶ porque «de allí se dixo Cantonera la muger enamorada, porque siempre procura la casa en lo postrero de la calle al cantón, para que los que entraren y salieren en su casa, se traspongan luego sin atrauessar toda la calle»³⁷.

El origen de esta marca pública de la prostitución procede de la sentencia «Ad omne caput via edificasti signum prostitutionis tua» (*Ez* 16: 25)³⁸ y aparece ya con ese sentido de «prostituta» en las *Coplas de las comadres* de Reinosa³⁹. Del mismo modo lo hace en el capítulo octavo del *Tractado de la Corte Romana* de Baltasar del Río⁴⁰.

A estas heteras, «cáncer de romanos» (v 440), se refiere Alethio en el *Diálogo de mujeres* de Castillejo y ejemplifica en la corte romana mediante el refrán «Cuando Marta hila, y Pedro devana, todo es nada» (vv 2851-2854), con las populares figuras bíblicas de Marta la hilandera y Pedro el tejedor, pertenecientes a las relaciones entre lo diabólico y la imagen de la mala mujer invocada en los conjuros amatorios del siglo xvi y del hombre mujeriego que atestiguan varios refranes y obras. Todo lo relacionado con el *hilar y el tejer* es un vocabulario marcado, que en un contexto adecuado toma precisamente ese «valor erótico» usado en este y otros testimonios⁴¹.

Otra grotesca connotación sexual del amor puro, los *gradus amoris* y la teoría de la cortesía es aquella presente en el juego semántico entre los términos *cortés* / *descortés*, *cortesía* / *descortesía*, atendiendo a este valor erótico opuesto de los vocablos *cortés* y *descortés* en la época. En relación con el significado de «comedido, apazible, oficioso»⁴² del adjetivo *cortés* o del sustantivo *cortesía*, si tenemos en cuenta ya no su sentido de «el cortes y bien criado»⁴³, sino su interpretación de «comedido» como (deseo sexual) «contenido» o «moderado», entendemos remitiría a la fingida y refinada continencia sexual del amante cortesano arquetípico —el falso cortés—, por el supuesto respeto decoroso a su dama en la lírica cancioneril, a quien en este caso, la irónica e invertida *descriptio puellae* la presenta, aparte de las esperables condiciones físicas y morales de la inmisericorde dama al uso (hermosa, ambigua y altiva), como una

³⁶ C. de Castillejo, *Obras*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pág. 195, en nota.

³⁷ *Cov.*, fol. 190 vº.

³⁸ Véase *Dictionnaire universel de l'Écriture Sainte...*, par M. Charles Huré..., a París, aux dépens de François Godard, Libraire à Reims, pág. 408.

³⁹ C. de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, Madrid, Castalia, 1986, pág. 145, en nota.

⁴⁰ Véase C. J. Hernando, «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, pág. 214.

⁴¹ A. Redondo, «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones para-literarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, págs. 117-118.

⁴² *Cov.*, fol. 243 rº.

⁴³ *Cov.*, fol. 217 rº.

impostora y farsante doncella con dos caras: una ficticia de señora respetable e inaccesible, pero experimentada y desde luego ya no virgen; y otra real de lasciva, vil y falaz ramera con aires de grandeza que practica el amor carnal y libre con los cortesanos y, por tanto, antagónica al ideal virtuoso de reticencia femenina. Para Castillejo, el amor cortés y la cortesía, por extensión, son puras «expresiones eufemísticas»⁴⁴ de una realidad bien distinta y lejos del sentido originario. El autor, sin duda, rechaza intencionadamente ese ideal al degradar a la Cortesía a una vulgar villana que sobrevive, tiene éxito, vive en la lujuria y profesa sin pudor el *loco amor*⁴⁵. Su amabilidad y lisonja interesadas parece que funcionan para aludir a una corte desagradecida donde reinan los intereses efímeros (vv 388-396):

Del mismo modo se mide
también lo de las mugeres,
que lo que toca a plazer
por vuestro nombre se pide
y platica;
y pidiendo el que suplica
cortesía a la señora,
se entiende luego a la hora
lo que aquello significa⁴⁶.

La descortesía pasa a ser sinónimo de la pérdida de la virginidad o doncellez y de la honestidad, preciados valores en la concepción de la época, virtud anulada por una corte ingrata, decadente y mancillada. Lo visible y lo superficial que se expone en el juego cortés resultarían ser nada más que una ilusión y un engaño, pues no es oro todo lo que reluce. Con ello, Castillejo ironiza sobre el uso del galanteo cortesano, sujeto a normas concretas, como un formalismo más de la etiqueta cortesana pero que realmente escondía el ansia por el encuentro sexual, al tiempo que hace hincapié en la inmoralidad del personaje de la Cortesía y en el «consiguiente alejamiento de Dios, que hace de la corte [...] un lugar incompatible con la virtud cristiana»⁴⁷. La Cortesía es una loca (invertida social), hereje y pagana comparada, a mi juicio, a un «anticristo» de la cortesanía, es decir, a un ser maligno, a una serpiente que seduce con su verborrea a los cortesanos para apartarlos de la fe (la buena cortesanía) e inducirlos al pecado (vv 361-405):

Pecáis en que vanamente
el tiempo hazéis perder

⁴⁴ M. D. Beccaria, ob. cit., pág. 481.

⁴⁵ *loco amor*, “el basado en el mero placer, descontrolado, contrario al *buen amor* y considerado antinatural” (Lorris / Meun, ob. cit., pág. 22).

⁴⁶ Pág. 649.

⁴⁷ R. Reyes, ob. cit., pág. 38.

en hablar y responder,
 y sembráis entre la gente
 liviandades.
 Quitáisnos las libertades
 con vuestros pesados modos,
 y manan de vos a todos
 cient mil incomodidades.
 [...]

Y sobre tocar de loca
 tocáis también en herege
 y pagana.
 Adoráis cada mañana
 al hombre, que es criatura,
 y no os curáis por ventura
 de Dios en una semana.
 [...]

Sois doblada y mentirosa
 sobre vana y lisongera,
 sobre enhadosa, grosera,
 sobre nescia, maliciosa,
 burladora;
 y assí el título, señora,
 que ya las gentes os dan,
 es traeros por refrán
 de falsa y engañadora⁴⁸.

La asimilación de la mujer al Diablo era un rasgo frecuente de la literatura misógina y así lo hace Alethio en el *Diálogo de mujeres* (vv 44, 54 y 495) al abordar la escena bíblica de la caída de Eva en el Paraíso, donde la mujer reafirmaría «el aprendizaje de la burla y la mentira»⁴⁹.

De esta forma, Castillejo, en la línea del tópico satírico antipetrarquista del encarecimiento de las damas, traduce un arte «prequevedesco» de la descortesía y del insulto y extiende su invectiva con humor e ironía a las dobleces, incongruencias y artificios del mundo áulico, representados por una Cortesía bicéfala, vanidosa y engatusadora, ajena a la del código cortés. El autor incluso recurre a la hipérbole y a los grados del adjetivo para criticar su altivez y los excesos de la corte en los tratamientos que ella representa. Además, la acusa de «exterminar la sencillez castellana», «cuestión de viva actualidad»⁵⁰ en la época. El ideal de llaneza cortesano desaparece por completo con ella (vv 424-432 y 442-450):

⁴⁸ Págs. 648-650.

⁴⁹ C. de Castillejo, *Diálogo de mujeres* ob. cit, págs. 66-67, en notas 36-39 y 54.

⁵⁰ M. D. Beccaria, ob. cit., pág. 269.

Havéis sido la inventora
de títulos escusados,
superfluos, demasiados,
que crecen más cada hora,
noveleros,
tan altos, bravos y fieros,
que no bastan los lenguages
a hablar tantos linages
de vocablos lisongeros⁵¹.

En el grado positivo
era costumbre hablar;
ya no podemos usar
sino del superlativo
con qualquiera.
Estáis ya tan altanera
en el hablar y escribir,
que la forma de dezir
va mil leguas de lo qu'era⁵².

El autor argumenta que las molestias cortesanas desmienten paradójicamente su propio nombre de pila, pues para él es un sustantivo risible y antitético cuyo significado no concuerda con lo que allí se vive a diario (vv 415-423):

Sois locura en que pecamos,
amasada con falsía,
por donde al que tras vos guía
falso cortés le llamamos,
qual él es.
Dos hazes con un envés
mostráis, y assí no sois nada;
y si sois, seréis llamada
cortesía descortés⁵³.

Por consiguiente, una Cortesía descortés (la descortesía) es sinónimo de villanía, idea ya referida, por ejemplo, en el *Auto de los Reyes Magos* de Gil Vicente (vv 268-269). Castillejo de esta manera rompe «con la tradición de alabanza de la palabra *cortés*, tan insistente en los Cancioneros y en las obras doctrinales anteriores», al querer «responsabilizar a los nuevos usos y prác-

⁵¹ Pág. 650.

⁵² Págs. 650-651.

⁵³ Pág. 650.

ticas de lo *cortés* de la pérdida de la virtud tradicional. De ahí que devalúe expresamente el concepto de *cortesía*, que queda reducida en su poema a una pura apariencia, a un formalismo de modales y usos lingüísticos. *Cortesía* pierde, pues, el valor encomiástico que venía manteniendo desde los primeros documentos literarios frente al más pronto desvalorizado *cortesano*⁵⁴.

Como ha puesto de manifiesto R. Reyes, lo que le otorga al texto su excepcionalidad y que no puede pasarse por alto es precisamente ese inteligente y agudo ejercicio retórico que lleva a cabo el autor a través de este personaje y que refleja a la perfección el espíritu anticortesano, «opuesto a la valoración que los seguidores de Castiglione estaban haciendo por entonces de los términos *cortés* y *cortesía*»⁵⁵. No es preciso esperar, por tanto, al Barroco para contraponer a manera de chiste lo *cortesano* y lo *cortés*, pues Castillejo se presenta como el antecedente de un refinado juego lingüístico a partir del prefijo privativo que contrapone «a manera de chiste lo *cortesano* y lo *cortés*»⁵⁶. Mediante tal perspectiva moralista vacía de valor positivo y «noble contenido un término que en la estimación literaria del idealismo procortesano a lo Castiglione representaba todavía un paradigma de virtudes morales»⁵⁷. Con este giro nominal a partir de la inmoralidad de la Cortesía, podemos entender que ella misma refuerza y justifica su denominación ya no refinada como antaño; esto es, está tan desvirtuada que aparece en todos lados, alejándose de aquella virtuosa Cortesía añorada y perdida a consecuencia de la degradación interna de la corte. Castillejo con las *Coplas* se aparta del ideal tradicional, pues como hemos señalado, la Cortesía está degradada a una frívola villana muy distinta a esa *domina* de rango superior.

El enamorado burlado, en su fantasmal encuentro con la fingida fémica, se percata, desengañado, de que esta es un individuo desvalorizado e hipócrita que, como metonimia de la corte, personifica meramente «los usos y prácticas habituales del ambiente cortesano conocido y vivido por el autor»⁵⁸, e invierte, una vez más, los ideales del amor cortés, mientras se lamenta del infeliz *allogium*, que lo deja aún más decepcionado, desilusionado y «desenamorado», si cabe, que al principio y, en definitiva, perdido (vv 203-221):

Mas hallada,
y hallando no ser nada
lo que de vos esperé,
sé que no conseguiré
el fin desta mi jornada.
No sois vos la que quería;
engañado estava yo;

⁵⁴ R. Reyes, ob. cit., pág. 38.

⁵⁵ R. Reyes, ibíd.

⁵⁶ R. Reyes, ibíd.

⁵⁷ R. Reyes, ob. cit., pág. 39.

⁵⁸ R. Reyes, ob. cit., pág. 38; M. D. Beccaria, ob. cit., pág. 482.

por el nombre se engaño
 mi simpleza y fantasía.
 [...].
 Por las señas que me dais
 de vos misma, no sois vos
 la que busco, o vos sois dos,
 que dos figuras tomáis
 cautelosas⁵⁹.

En conclusión, la atenta lectura de estas *Coplas* evidencia que, a través de la personificación alegórico-femenina contenida en el apóstrofe, se lleva a cabo un misógino e hiperbólico retrato de la idea de la cortesanía, concepto irreal y contaminado en el entorno palaciego del que Castillejo fue inquilino y buen conocedor debido a su vasta experiencia como secretario real. La Cortesía está encarnada por una mujer falsa, maliciosa, adulatora, demoníaca, ramera y descortés, entre otros calificativos despectivos que restan irónicamente todo el sentido al significado de su nombre y que responden, en suma, a una inversión en clave neoplatónica de la singular dama como antiparadigma del perfecto hombre de corte.

Castillejo, mediante sus conseguidos juegos de inversión paródica del ideal cortesano, se mofa con plena intención de las máximas cortesanas y es que, como indica F. J. Laspalas, «la «cortesía» resulta ser una máscara o un velo protector que todos (los cortesanos) deben emplear, so pena de sucumbir en la escena social, aunque de ellos pueda hacerse [...] un uso fraudulento, o más bien precisamente por eso»⁶⁰. En la corte el secreto del éxito reside en esa cortesía, «pero ya no forma parte de un «ideal de formación» —tal y como sucede en *El Cortesano*—, sino que consiste en dominar un conjunto de habilidades que se pueden emplear tanto para el bien como para el mal, lo cual depende del carácter de quien se sirva de ellas»⁶¹.

El monstruo bifronte, encubierto de una sensual y peligrosa belleza que atrae irresistiblemente hacia el mal, no escatima en mostrar y vanagloriarse de su carente calidad moral. La Cortesía ya no es una *virtus* ni ese valor consustancial al amor cortés, y los hábitos negativos de esta *femme fatale*, entre ellos, su dominio invertido de la retórica, nos llevan a aseverar que es un mal que se propaga por las cortes y que acaba por destruir a sus habitantes, pues el hombre que la posee ya no representa ese arquetipo del buen cortesano que debe huir de la villanía y evitar la maldad.

La Cortesía es materialista y maestra de la elocuencia, pero la utiliza para hacer el mal y, como un «edificio sobre arena» (v 411)⁶², derrumba consigo un

⁵⁹ Págs. 644-645.

⁶⁰ F. J. Laspalas, «Cortesía y sociedad: las «Artes de vivir» de Gerolamo Cardano y Eustache de Refuge», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, III, 2004, pág. 36.

⁶¹ F. J. Laspalas, «Cortesía» art. cit., pág. 42.

⁶² Pág. 650.

ideal, ahora convertido en un «engaño bien manifiesto» (v 412)⁶³. El personaje y Castillejo viven en una corte donde no funcionan las reglas y preceptos de la cortesanía. Nada que ver tiene con esa Cortesía que invita a bailar al peregrino de amor del *Roman de la Rose*, pues uno de los *mandamientos de Amor* ordena el distanciarse de la Villanía y seguir a la Cortesía, quienes para el mirobrigense son, sin embargo, lo mismo. Por consiguiente, al final del texto el poeta le aconseja su destierro; deseo que contrasta con ese concepto positivo de la cortesía como valor social expresado por Castiglione y otros autores.

BIBLIOGRAFÍA

- BECCARIA, M. D., *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo LV, 1997.
- CACHO, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- CASTILLEJO, C. de, *Obras*, vols. I y IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- *Diálogo de mujeres*, Madrid, Castalia, 1986.
- *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2004.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española, compuesto por el licenciado don Sebastian de Couarrubias Orozco, en Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N. S.*, 1611.
- GARCÍA DE CASTRO, D., *Seniloquium: refranes que dizen los viejos*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.
- HERNANDO, C. J., «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, págs. 189-237.
- HURÉ, C., *Dictionnaire universel de l'Écriture Sainte...*, par M. Charles Huré..., a Paris, aux dépens de François Godard, Libraire à Reims, avec approbation et privilege du Roy, 1715.
- LASPALAS, F. J., «Cortesía y sociedad: las «Artes de vivir» de Gerolamo Cardano y Eustache de Refuge», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, III, 2004, págs. 23-57.
- «El problema de la insinceridad en cuatro tratados de cortesía del Renacimiento», *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España, siglos XIV-XVIII*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005, págs. 30-31.
- LORRIS, G. de y MEUN, J. de, *Roman de la Rose*, Madrid, Cátedra, 1987.
- MARINA, R. M. et al., *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga Fierro Editores, 2002.

⁶³ *Ibíd.*

- REDONDO, A., «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, págs. 109-132.
- REYES, R., *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.

CAPÍTULO 7

El poder de la cruz contra el demonio en el nuevo mundo. Manifestaciones sobrenaturales de la providencia en tierra pagana en las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos

VIVIAN CAMARGO CORTÉS
Université de Lorraine

INTRODUCCIÓN

La crónica en verso *Elegías de varones ilustres*¹ de Juan de Castellanos (1561-1589), propone una lectura específica del proceso de conquista y colonización del nuevo mundo. El autor sitúa la Monarquía española dentro de un discurso histórico de tipo providencialista cuyo objetivo es la instauración de la verdadera fe en el mundo, la lucha contra la infidelidad y la herejía en Europa y contra la idolatría en el nuevo mundo. Este último sirve como teatro para perpetuar la batalla espiritual llevada a cabo en el viejo continente convirtiéndose en terreno fértil para la lucha maniquea entre el bien (el cristianismo declarado como verdad universal), y el mal, las creencias indígenas consideradas como demoniacas, pues el demonio actúa en tierra de indios como falso dios. Castellanos elabora su discurso de alabanza a la figura del conquistador, modelo de cristiandad, que busca la instauración de la verdadera

¹ Para el presente estudio me remito a la edición de Gerardo Rivas Moreno: *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, Cali, Gerardo Rivas Moreno editor, 1997 (1.ª edición de 1589).

fe. Nos proponemos estudiar la manera en que Juan de Castellanos reactualiza el discurso providencialista. Para ello nos centraremos en el análisis de algunas historias ejemplares en las que la intervención de lo sobrenatural constituye la manifestación concreta de la providencia cristiana en su lucha contra el paganismo. Intentaremos mostrar cómo la cruz se encargará de ejemplificar la superioridad del Dios cristiano. La cruz se convierte en dispositivo retórico-pedagógico, símbolo del poder redentor de Cristo en tierras paganas.

1. TELEOLOGÍA PROVIDENCIALISTA: LA MONARQUÍA ESPAÑOLA A LA CABEZA DE LA CRISTIANDAD

Elegías de varones ilustres nos propone una lectura específica del proceso de conquista y colonización desde el descubrimiento y la exploración del Caribe por Cristóbal Colón, hasta la conquista y fundación del nuevo reino de Granada, lugar de residencia del autor. La escritura de Castellanos ejemplifica la visión teleológica de la Monarquía española como cabeza de la cristiandad y defensora universal de la fe. La lectura hecha por Castellanos coincide con la política de «cristianización» llevada a cabo en la península ibérica que comienza con la conquista del reino de Granada, la expulsión de los judíos de España y la consagración de la Inquisición como instrumento de lucha contra la herejía. Los reinados de Carlos V y Felipe II van encaminados a una asimilación del proyecto político imperial con la expansión universal del catolicismo. Para el autor de las *Elegías*, Dios y la virgen intervienen constantemente a favor de los castellanos en el proceso de conquista y colonización del nuevo mundo. Esto se manifiesta desde el primer canto de su obra, cuando propone a la virgen María como musa inspiradora de su crónica en verso:

¡Oh musa celestial! Sacra María,
A quien el alto cielo reverencia,
Favorecedme vos, Señora mía,
Con soplo del dador de toda ciencia,
Para que con socorro de tal guía,
Proceda con bastante suficiencia;
Pues como vos seáis presidio mío,
No quiero más Calíope ni Clío (s. 15, v. 1-8.)².

Las figuras clásicas de Calíope y Clío son desplazadas por la figura de la católica virgen María, fuente de inspiración y guía en la escritura de los acontecimientos del nuevo mundo. Como lo nota Alain Milhou, la cristianización conlleva un proceso de «aculturación» dedicado a erradicar las creencias paga-

² J. de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Cali, Gerardo Rivas Moreno editor, 1997, pág.,19.

nas y «a fortalecer la identidad cristiana». Esto implica la puesta en práctica de «un cristianismo excluyente, lo que supone forzosamente un rechazo del otro, de todo lo que no fuera cristiano: el hereje, el cismático, el infiel y el pagano, si bien con este la Cristiandad tenía obligaciones misionales»³. La evangelización se convierte en deber y prioridad de los conquistadores cristianos en el nuevo mundo. La figura heroica de Cristóbal Colón se presenta como instrumento divino, figura mesiánica encargada de descubrir un mundo nuevo como primer paso para el comienzo del triunfo universal del catolicismo y del poderío hispánico. Castellanos interpreta dicho descubrimiento como lugar «desocultado» por Dios y prueba irrefutable del advenimiento de una nueva era cristiana:

Pues porque nuestro mundo poseyese
 Un mundo tan remoto y escondido,
 Y el sumo Hacedor se conociese
 En mundo donde no fue conocido,
 Levantó Dios un hombre, que lo diese
 A rey que lo tenía merecido.
 (Elegía I, Canto primero, s. 22, vv. 1-6).

El inicio de los dos últimos versos pone de realce el advenimiento de la nueva era cristiana a través de la figura de Colón y aquella del rey meritorio cuyo destino va ligado a la expansión de la fe. Ambos han sido elegidos por Dios para descubrir nuevas tierras y llevar a cabo su conquista e integración al dominio hispánico. El concepto de conocimiento es utilizado doblemente por Castellanos para apoyar su discurso histórico providencialista. El conocimiento es una doble revelación, pues un mundo oculto es «desocultado» a los hombres y una nueva expansión de la fe es posible, gracias a la acción evangelizadora que revela la verdadera fe a los naturales. El autor legitima la labor política y espiritual de la Monarquía en la constitución de un Imperio que promulgue la visión teleológica cristiana como cimiento de su devenir histórico.

2. LA LUCHA CONTRA EL DEMONIO EN EL NUEVO MUNDO: EL PODER DE LA CRUZ CONTRA LAS IDOLATRÍAS

Juan de Castellanos propone una lectura maniquea de la lucha librada en el nuevo mundo entre Dios y el diablo, quien había logrado engañar a los naturales y establecer su dominio en dichas tierras. La Monarquía católica integraría a los indios en su seno tras un proceso de comunión religiosa y política. Tal como lo plantea en la primera parte de las *Elegías* el personaje

³ A. Milhou, *Pouvoir royale et absolutisme dans l'Espagne du XVI^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, págs.,167-209 .

de Cristóbal Colón, los pueblos del nuevo mundo vendrían a ser «deudos y parientes» mediante la acción unificadora de la evangelización y la integración como súbditos de la Corona. Le erradicación de las idolatrías y la conversión a la fe católica constituyen para Castellanos el motor principal de la conquista. Todo acto de idolatría debe ser erradicado, pues es considerado como resultado de la acción demoniaca en el nuevo mundo. El personaje de Cristóbal Colón, tras encallar en una isla, recuerda a su descontenta tripulación su misión cristiana:

Porque nave quedar en este suelo
 No fue sin provisión del alto cielo (Canto cuarto, s. 22, v.7-8)
 De manera que si para lo visto
 Católicos sentidos dan la llave,
 Diremos ser la piedra Jesucristo
 Y el reino de la Iglesia ser la llave; (s. 24, v.1-4.)⁴

Colón recurre a la figura de la nave como alegoría de la Iglesia. La nao del Almirante se convierte en vehículo de salvación para el nuevo mundo y Colón en agente de la historia cristiana. Todos los acontecimientos han sido determinados previamente por Dios. La nao encallada representa la piedra inaugural del dominio cristiano en tierras paganas y el comienzo de un nuevo orden cristiano⁵ basado en la predicación del catolicismo como dogma verdadero y luz del mundo en tierras idólatras. El personaje de Colón reitera la influencia del demonio en la propagación de falsas doctrinas en el nuevo mundo (s. 31, vv. 1-4). Contrariamente a la lectura aristotélica del indio retomada por Juan Ginés de Sepúlveda —homúnculo u hombre inferior y esclavo por naturaleza— Castellanos nos propone una lectura del indígena como «menor de edad»⁶. Como ser racional, pero en proceso de crecimiento —a imagen del niño— el indígena debe seguir un proceso de conversión profundo para entender cabalmente los principios del dogma católico antes de recibir el sacramento del bautismo. Los indios distan de la figura del hereje europeo que conoce la doctrina cristiana. La infidelidad de los indios es el resultado de la ignorancia de los preceptos cristianos y no constituye por lo tanto un acto de herejía pues no hay un conocimiento previo de la palabra de Dios⁷. El personaje de Colón exalta la especificidad espaciotemporal de la elección divina. La Monarquía católica, estandarte de la nueva cristiandad,

⁴ J. de Castellanos, ob. cit., pág. 35.

⁵ *Ibíd.*

⁶ Antonio de Montesinos y Bartolomé de las Casas popularizaron la idea del indio como menor de edad, ser racional que necesita de la tutela de sus mayores en los primeros años de su vida.

⁷ Francisco de Vitoria desarrolla el concepto de blasfemia indirecta o *per accidens* en su cátedra *Sobre los indios* (1539). La infidelidad no constituye ni herejía, ni pecado, pues es anterior al conocimiento de Dios y a la doctrina cristiana.

supera con creces el mérito de otros reyes y señores pasados. Los reyes católicos han sido «elegidos» para la instauración de la nueva cristiandad, cuyos límites irán expandiendo:

Que bien pudiera Dios dar estas gentes
A muchos otros reyes y señores
De los pasados siglos o presentes;
Mas escogió los nuestros por mejores:
Queriendo dellos y sus descendientes
Hacer para su Iglesia protectores,
Porque la suerte del primer talento
Vaya sin reparar en crecimiento (s. 26, vv. 1-8).

El protectorado espiritual sobre los infieles presupone la coincidencia del plan divino con el devenir histórico de la Monarquía llamada a crear un orden depurado de los cismas que azotan al viejo continente, ya que en las nuevas tierras no han penetrado las ideas heterodoxas presentes en el viejo continente: «y acá no la veremos combatida / con las olas de falsas herejías, / por caer estas tierras en las manos / de reyes fidelísimos cristianos» (s.31, vv.5-8).

3. JUAN DE CASTELLANOS: UNA LECTURA DIDÁCTICO-MORALIZANTE DE LOS SÍMBOLOS SAGRADOS

El concilio de Trento (1545-1563) había emprendido una serie de reformas encaminadas a la instrucción de los fieles. La devoción a las imágenes y símbolos cristianos constituye un punto de reflexión importante. Para los reformistas tridentinos la devoción y culto a las figuras del panteón cristiano era fundamental para la enseñanza y comprensión del dogma⁸. Castellanos pone de realce en sus relatos edificantes la imagen de la cruz como símbolo de la redención de Cristo que tras su sacrificio logra vencer al demonio y otorgar a los hombres una nueva posibilidad de salvación. La llegada de los españoles al nuevo mundo es la prolongación de la acción salvadora de Cristo, pues la redención de los naturales es posible gracias al conocimiento de la verdadera fe vehiculada por la acción evangelizadora. El poder persuasivo de la cruz se convierte en arma espiritual, ya que la misma manifiesta la omnipotencia del Dios cristiano de diversas maneras. Esta permanece intacta tras el fallido intento de destrucción por los naturales, quienes convencidos por el demonio, intentan quemarla. La supremacía divina en la batalla contra el demonio hace que la cruz sirva igualmente de frontera. Su sola presencia sirve de repelente contra el demonio y prueba del triunfo inminente del cristianismo.

⁸ Concilio de Trento sesión XXV (1563): decreto sobre *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*.

Las narraciones intentan persuadir al indio de la necesidad de su conversión espiritual y reiteran la superioridad del Dios cristiano. La cruz como dispositivo retórico-pedagógico vehicula el contenido abstracto del sermón sobre la redención, lo que implica una demostración concreta de la superioridad del Dios cristiano como vencedor del diablo. El discurso suasorio de Castellanos sirve para confirmar las verdades de la fe y exhortar a los naturales a seguir la doctrina cristiana⁹, confirmando la inferioridad del demonio. Teniendo en cuenta la capacidad racional del indio-niño, el poder de la imagen actúa como catalizador para el proceso evangelizador que requiere una comprensión básica de la lucha sostenida por la Iglesia para lograr la salvación de los indios.

Juan de Castellanos nos propone dos relatos ejemplares sobre el poder de la cruz como manifestación de la superioridad del Dios cristiano. El primero aparece en la primera parte-elegía V sobre la muerte de Diego Colón¹⁰—. La historia se sitúa en la ciudad de Concepción de la Vega en la isla la Española (1576). Dotada de una catedral y de un obispo, la ciudad cumple con los requisitos reiterados por los sínodos para el buen gobierno cristiano. Se respeta igualmente lo establecido por el Concilio pues se sitúan figuras del panteón cristiano en los lugares de culto. Una devoción específica hacia el «santo palo», comienza a establecerse, resultado de las manifestaciones milagrosas sucedidas en dicha población. Como acto fundador de la ciudad, Diego Colón dictamina «levantar una cruz a los cristianos». Doce marineros plantan una cruz en el lugar, elaborada por «honestos y devotos oficiales» a partir de plantas excepcionales. El número reactualiza la imagen predicadora de los 12 apóstoles. Los marineros-apóstoles son calificados con dos epítetos que hacen uso de la estrategia laudatoria en retórica, pues revelan y amplifican las cualidades morales y religiosas de los personajes. Los españoles veneran diariamente la cruz ante la mirada incomprensiva de los naturales. Un indio calificado de «hechicero y adevino» invoca a un espíritu maligno. Pero el espíritu no aparece ante el indio, por lo que decide invocarlo en uno de sus antiguos santuarios. El indio se queja de la ausencia del espíritu a pesar de sus invocaciones. El espíritu es descrito por Castellanos como diablo, figura oculta tras toda idolatría indígena. El indio, como depositario del culto indígena es el instrumento del diablo y su apóstol. El diablo explica al indio «que aquella cruz me da muy gran espanto / por tanto quien contento me desea / póngala donde nunca yo la vea»¹¹. (Elegía V, Canto primero s.16, vv.6-8). La cruz se convierte en frontera entre el mundo profano-idólatra y el territorio cristiano, pues su presencia sirve como repelente a la figura del demonio en las tierras consagradas por los españoles para la cristiandad. La impotencia

⁹ E. Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2008, págs. 153-171.

¹⁰ J. de Castellanos, ob. cit., pág. 93.

¹¹ *Ibíd.*

del demonio frente al poder cristiano, se convierte en tópico del triunfo del bien sobre el mal en el nuevo mundo.

El indígena decide obedecer al diablo, reuniendo un gran número de indios para retirar el símbolo sagrado de su lugar. Tras los intentos fallidos de arrancar la cruz de su sitio, los indios deciden quemarla, «mas víanla quedar desta batalla / más sana, más lucida, más entera / al fin como bestiales engañados / pecaban por quedar maravillados» (s.18, vv.5-8). El demonio pierde todo poder ante la cruz; el uso del estilo hiperbólico apela a una gradación ascendiente cuyo objetivo es demostrar la superioridad del cristianismo en el mundo. El uso del adjetivo «entera» al final del segundo verso, confirma la imagen de una Iglesia fortalecida. La cruz, como garante del orden cristiano, gana la batalla espiritual. Frente a un intento fallido del demonio que busca perpetuar su dominio, el símbolo de Cristo permanece firme y adquiere un mayor poder ya que los naturales han comprobado su superioridad. Los indios son caracterizados como bestias engañadas por la acción demoniaca que solo puede ser desacreditada mediante pruebas concretas como la manifestación milagrosa del poder del Dios cristiano a través de la cruz invulnerable y fortalecida.

Los indios interpretan dicho acto como una «maravilla». Lo maravilloso (*mirabilis*) designaba en la Edad Media todo lo relacionado con una lectura pagana o precristiana de acontecimientos fuera de lo común¹². La interpretación del relato de la cruz como un hecho milagroso (*miraculosus*) sigue por el contrario una lectura cristiana con la que Castellanos pretende argumentar la intervención de lo divino en la instauración de un nuevo orden cristiano. Covarrubias, como Castellanos, propone una lectura histórica de los actos milagrosos¹³ que «tan solamente se pueden hazer por virtud divina»¹⁴. Símbolo de victoria en la lucha contra el mal, la cruz se convierte en ejemplo de la omnipotencia divina para los indios paganos que deben imitar el comportamiento cristiano y reconocer al demonio que se halla oculto tras las idolatrías.

El segundo relato se encuentra en la tercera parte de las *Elegías* en el *Elogio del capitán Gaspar de Rodas*¹⁵. Tras la pacificación y el vasallaje de la nación Catía¹⁶, un suceso viene a perturbar el frágil orden en el valle de Penco. Castellanos introduce su relato ejemplar poniendo de relieve las «tramas y embustes» utilizados por el demonio en el nuevo mundo «para cazar las almas miserables /

¹² J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008, pág. 25.

¹³ Alfonso X había definido ya en *Las Siete Partidas* el origen divino del acto milagroso.

¹⁴ Página internet de la Universidad de Sevilla: INFIEL URL: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/280/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/estructura/>, consultada el 5 de abril de 2013.

¹⁵ J. de Castellanos, ob. cit., pág. 1036.

¹⁶ Los pueblos catíos nutaves a los que se refiere Castellanos pertenecían a la familia caribe y habitaban la región antioqueña —actual Colombia—. Fueron conocidos por los conquistadores como pueblos de difícil pacificación. Gaspar Rodas es nombrado gobernador de Antioquia en 1576. Su primera misión es la expedición punitiva contra los catíos culpables del asesinato del gobernador Andrés de Valdivia.

desta gentilidad prompta y atenta / a recibir cualquier desvarío»¹⁷. Castellanos recalca la torpe credulidad de los naturales reactualizando así la figura del niño que, bajo tutela, aprende a distinguir el bien del mal. El demonio acecha como cazador de almas, imagen agresiva que contrasta con los pescadores de almas cristianos. El símbolo crístico servirá una vez más como dispositivo pedagógico, prueba tangible de la omnipotencia de Dios contra el demonio y símbolo de la redención del nuevo mundo. El demonio busca la conservación del orden precristiano y el fracaso de la misión redentora cristiana. La figura mediadora entre lo humano y lo demoniaco es una mujer que se comunica directamente con el demonio, Sobce, con quien ha establecido una relación maternal. Al igual que el indio de la primera historia, la mujer es calificada de pitonisa y guía espiritual de los pueblos indígenas, imagen invertida del intermediario eclesiástico, pues sirve de mediadora con lo profano.

Sobce se caracteriza por su astucia. Sus falsos milagros o «artes» buscan persuadir a los indios que es él el «Hacedor de alta y baja Monarquía». El demonio utiliza el discurso providencialista cristiano para recuperar el terreno perdido tras el comienzo de la evangelización de los indios. Para ello intenta convencerlos de que «las ceremonias que tenían / antes de que conociesen a los cristianos / eran buenas y tales, que con ellas / habían de serville si querían / gozar de su favor en todo tiempo / porque las que tenían españoles / en gran manera las aborrecía»¹⁸. El autor nos propone un discurso didáctico-moralizante acerca del peligro inminente de la falta de conocimiento de la verdadera fe. El demonio induciría a los indios a perpetuar sus ritos paganos. Pero con el nacimiento de Jesucristo Redentor, el demonio comienza a temer su inmenso poder, hecho que será reiterado por el personaje de Juan Bautista.

El diablo intenta persuadir a los naturales para que vuelvan a sus viejos rituales, pues su objetivo es conseguir la perdición de las almas indígenas. Para esto utiliza una nueva estratagema retórica. Aludiendo al episodio bíblico del diluvio, el demonio persuade a los indígenas de que libraría sus tierras de la sujeción a los españoles desatando un gran diluvio del cual solo sobrevivirían aquellos indios que le reconocieran vasallaje. Figura invertida del Noé bíblico, el demonio pide a los indios acudir a tres lugares que son: «cumbres altas, páramos solitarios y desiertos» rodeados todos de precipicios, y llevar consigo todo tipo de semillas, necesarias para la reconstrucción de la sociedad posdiluviana.

Castellanos advierte del objetivo del maléfico plan de Sobce: hacer que los indios se despeñen por el precipicio y que las almas de aquellos indios que aún no habían recibido el «agua santa», fuesen condenadas al infierno. La ignorancia de los indios y su falta de instrucción en la «verdad católica cristiana», los condenaría. Tres hombres viejos y hechiceros —alusión a la imagen invertida del personaje bíblico de Noé y los profetas Moisés y Jesucristo— son enviados por el demonio a pregonar el advenimiento del gran diluvio. Cientos

¹⁷ J. de Castellanos, *ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 1037.

de indígenas acuden al lugar señalado por el demonio. Los españoles deciden seguir a los indígenas, que entre sollozos explican el motivo de su huida. Los cristianos ríen ante el relato del diluvio, pues saben que los indios poseen un «entendimiento torpe». Intentan entonces «ponellos en razón y desengaño». Aparece el soldado Juan Baptista Vaquero —homónimo de Juan Bautista— predicador de la conversión, quien busca exhortar a los indios a la creencia en el Dios verdadero y hacerlos conscientes de la manipulación demoniaca de la que han sido víctimas. El personaje construye su discurso suasorio gracias a la enumeración de varios argumentos para hacer entrar en razón a los tres falsos profetas. Juan Baptista incita a los hombres a no creer en las palabras de Sobce. El vituperio contra el demonio comienza con una caracterización de Sobce como «tirano de condición horrenda» que solo busca su perdición. El verdadero Dios busca, gracias al conocimiento de la verdadera fe, su salvación y no su perdición¹⁹. Para acceder a la salvación, los indios deben creer «lo que canta la fe». Solo el bautismo los hará escapar del «infernabismo». El segundo argumento es la llegada del Redentor que libera la humanidad de sus pecados, otorgándoles una nueva oportunidad para lograr la salvación eterna. Su sacrificio constituye un triunfo espiritual. El demonio pierde su poder sobre aquellos cristianos que hubieran aceptado el sacramento del bautismo. Prueba de ello es la visibilidad del demonio, cuyo rostro se descubre únicamente ante los indios no bautizados; solo ellos pueden ver las «cosas monstruosas» que el demonio les hace ver como milagros. Las palabras de Juan Baptista logran persuadir a dos de los tres falsos predicadores. El último desafía al soldado cristiano; quiere que Dios otorgue a los ojos de los indios pruebas tangibles de su omnipotencia y aclare «quién es el que más puede destos dioses». El duelo ha sido entablado. Baptista replica que ayudado de su fe logrará hacer lo que le pide para lo cual parte con la cruz en su poder, sabiendo que su poder lo protegerá de las artes demoniacas. El indio entabla la batalla ayudado de ceremonias rituales para invocar al demonio:

El indio hechicero, confiado
De que Sobce no haría falta
En cualquier señal que le pidiese,
El cuerpo se lavó primeramente,
Y luego hizo sus ofrecimientos
De mantas y de oro y otras cosas,
Y sahumó las ponderosas piedras
Que quiso que volasen por el aire,
Dándoles de varazos, invocando
Con gritos y alaridos al demonio,
Mas ellas no por eso se movían²⁰.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 1038.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 1039.

Castellanos escenifica las costumbres paganas mediante la descripción meticolosa de los rituales y ceremoniales como la ablución y las ofrendas, que recuerdan ciertos relatos bíblicos como la adoración a Baal y el regreso a la idolatría. Su construcción retórica se basa en la alabanza de Baptista que busca la salvación de los naturales y la vituperación de los falsos profetas como el hechicero, falso apóstol e instrumento del demonio. Baptista logra que los indígenas que presencian la escena la consideren como «una novela» al reconocer el gran «desvarío» del viejo hechicero cuyas invocaciones han fracasado. Castellanos enfatiza la superchería del indígena gracias al uso de la amplificación que hace del personaje un farsante, que ha convencido a los indios de sus dones milagrosos. La gradación de las invocaciones, que comienza con actos rituales reconocidos por el lector europeo, culmina en la ridiculización del personaje. Juan Baptista explica cómo el demonio no podía acudir tras sus invocaciones, pues «huye del santo palo». La cruz redentora desautoriza la idolatría indígena y el poder del demonio en el nuevo mundo. La llegada de los españoles, profetas de la verdadera fe había puesto fin al dominio del demonio en tierras indígenas, reactualizando el rol de Jesucristo como gran redentor y de la Monarquía católica como instrumento divino. Como herederos de Colón, Castellanos hace de los conquistadores cristianos los actores de la nueva era cristiana. Como dispositivo didáctico-pedagógico, la cruz constituye la manifestación de la omnipotencia divina, prueba de la supremacía de la Corona hispánica elegida por Dios para el triunfo universal de la fe católica. La impotencia del demonio frente a la presencia de la cruz es un signo de su pérdida de poder en el nuevo mundo. Los indígenas abren los ojos ante el engaño del demonio. La batalla entre el bien y el mal se reactualiza en la imagen narrativa de la cruz vencedora del demonio que restablece las fronteras entre lo sagrado y lo profano. Los indios, convencidos de la omnipotencia de la cruz y por sermón de Baptista deciden renegar sus creencias, abrazar la cristiana fe y aborrecer al demonio.

CONCLUSIÓN

Las historias edificantes de Castellanos reactualizan la visión providencialista que legitima el proceso de conquista como una empresa espiritual y triunfo inminente del cristianismo en tierras paganas. La cruz se convierte en un dispositivo didáctico-moralizante que busca la comprensión práctica por parte de los naturales de una verdad cristiana como la redención. El autor utiliza dichos relatos con el fin retórico de legitimar la conquista como un proceso de instauración de una nueva era cristiana. La conversión de un nuevo mundo «desocultado» por Dios a la monarquía hispánica, nuevo pueblo «elegido» para la expansión espiritual de la cristiandad en el mundo, constituye el fin último de la conquista. Los españoles heredan la empresa espiritual inaugurada por Cristóbal Colón, cuyo objetivo principal se convierte en la lucha contra la

idolatría en un mundo precristiano. La tutela espiritual de los españoles es justificada como medio para lograr la salvación de los indígenas. Para lograr la conversión de los naturales, el símbolo crístico adquiere una enorme importancia pues se convierte en el principal vehículo de las manifestaciones divinas para persuadir al indio de la superioridad del Dios cristiano. La cruz es el símbolo privilegiado por la providencia para manifestar su omnipotencia actuando cómo repelente contra el demonio y restableciendo las fronteras entre lo sagrado y lo profano.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAZA E., *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2008.
- BORJA, J. H., *La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII*, Bogotá, Colciencias, 2002.
- CASTELLANOS, JUAN DE, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Cali, Gerardo Rivas Moreno Editor, 1997 (1.ª edición de 1589).
- HERNANDEZ MARTIN, R., *Francisco de Vitoria: vida y pensamiento internacionalista*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- LÓPEZ Grigera, L., *La retorica en la España del siglo de oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- MILHOU, *Antología de textos. La «Monarquía católica» de Felipe II y los españoles*, París, Editions du Temps, 1998.
- «Pouvoir royale et absolutisme dans l'Espagne du XVIe siècle», Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- «Fronteras, puentes y barreras. Identidad hispano-cristiana y rechazo de lo semítico (siglos XV-XVII)», *Intérêts et Transgressions*, Rouen, *Les cahiers du Centre de Recherches d'études Ibériques et Ibéro-américaines*, núm.18-19, Madrid, 2002, págs. 34-54.
- PANOFSKY, E., *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 1995.
- PASTOR, B., *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hannover, Ediciones del Norte, 1998.
- RESTREPO, L. F., *Un nuevo reino imaginado. Las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1995.
- TODOROV, T., *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, París, Editions du Seuil, 1982.
- VALCALCER MARTINEZ, S., *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1997.
- VITORIA, F., *Leçon sur les Indiens et sur le droit de guerre*, Genève, Librairie Droz, 1966.

CAPÍTULO 8

De metamorfosis y zoantropías. El caso particular de *Para algunos* de Matías de los Reyes

ALBA GÓMEZ MORAL
Universidad de Jaén

En 1640 veía la luz en Madrid el *Para algunos*, la quinta y postrera obra del madrileño Matías de los Reyes. Ya desde el título, el autor establecía un juego intertextual con la tan polémica obra que Pérez de Montalbán había publicado solo ocho años antes, en 1632, con título *Para todos*. No obstante, lo cierto es que la última producción de Matías de los Reyes fue inicialmente nombrada *La culebra de oro*, título que ostenta el único manuscrito de la obra que hoy día se conserva y que remeda, inexcusablemente, a la tradición metamórfica que se remonta a *El asno de oro* de Apuleyo, en la que el *Para algunos* se ensarta como eslabón.

La última producción de Matías de los Reyes, al igual que el *Para todos* u obras estructuralmente similares como *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, plantea serias dificultades a la hora de precisar su adscripción genérica dada la naturaleza dispar de los diversos materiales que incluye: una comedia —*El agravio agradecido*— y trece discursos que contienen disertaciones pseudoeruditas, una narración extensa, varias novelas cortas, poemas, etc. Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad formal de las distintas piezas que aparecen en el *Para algunos*, lo cierto es que existe un eje temático vertebrador, tanto teórico como ficcional, bajo el que se imbrican sus diversas partes. Se trata del juego aparential, de la relación difusa entre la realidad y las apariencias que tanto preocupara al hombre del seiscientos; de modo que el disfraz, la igualdad inexplicable de rostros entre quienes no guardan parentesco alguno y, en

especial, la magia, cobran aquí vital importancia. En suma, el principal cauce de la brujería tendrá que ver con las metamorfosis de hombre en animal, esto es, con zoantropías.

Tal y como era usual en las colecciones de novela corta barrocas, en las que parte de la crítica ha querido incluir el *Para algunos*, la obra cuenta con una historia marco en la que se engarzan diversos planos narrativos. En ella, Matías de los Reyes narra autobiográficamente que, yendo en peregrinación a Guadalupe y tras haber parado a descansar en una posada, coincide con Acrisio, cura italiano de avanzada edad. Ambos entablan una cordial conversación y el religioso italiano, que casualmente se dirige hacia el mismo destino, acepta acompañar a Matías de los Reyes a visitar a un amigo de Talavera, también cura. Una vez allí, el autor, dentro de la ficción, halla fortuitamente en la biblioteca de su amigo la que se ha considerado su mejor comedia, esto es, *El agravio agradecido*, que no es sino una reescritura del *Anfitrión* de Plauto, publicada en Jaén en 1629 por Pedro de la Cuesta. En la lectura propagandística que de la comedia llevan a cabo, tiene lugar un suceso trascendental para el desarrollo ulterior de la obra: se trata de un hechizo mágico que posibilita la transmutación física de un personaje en otro.

Una vez acabada la lectura de la comedia, la transformación mágica en ella recogida será el motor que desencadene los sucesivos trece discursos del *Para algunos*, ya que los tres amigos discurrirán a propósito de la naturaleza de las transformaciones. Matías de los Reyes, que muestra sus dudas con respecto a las metamorfosis, asevera que:

se me quedaron pegados en el ánimo algunos escrúpulos de que deseo limpiarme. Estos son sobre los metamorforsios o transformaciones que los prestigiosos profesores de esta ciencia hacen con sus encantos de unos cuerpos en otros [...] Y para que de una vez yo proponga mis escrúpulos y causas, que me los han introducido, y me dejéis limpio de ellos, quiero saber también cómo se entiende a nuestro propósito.

A partir de este momento, los tres contertulios llevan a cabo una serie de disertaciones en torno a la magia. Ya en el primer discurso, que lleva por título «Sobre las magias y reprobación de sus supersticiones», el religioso de Talavera refiere la transmigración en asno de un joven por efecto de una mujer que, a consecuencia del amor, deseaba retenerlo consigo. Vinculada también con las relaciones amorosas, tiene lugar la zoantropía más destacada de las que aparecen en el *Para algunos*. Y es que Acrisio, para esclarecer su opinión sobre las metamorfosis, refiere una experiencia zoantrópica personal incluida en la lectura que de sus memorias lleva a cabo, las cuales ocupan la mayor parte de los trece discursos del *Para algunos* y se convierten, por tanto, en la narración principal y más extensa de la obra. Es necesario destacar que el relato autobiográfico de Acrisio puede considerarse, a pesar de sustanciales diferencias estructurales, una traducción de una obra italiana del quinientos: *Della me-*

tamorfosi cioè trasformazione del virtuoso, del religioso italiano Lorenzo Selva, publicada por primera vez en Orvieto en 1582 y ubicada en el declive de la *novella* italiana. Esta metamorfosis no es sino una reescritura de *El asno de oro* de Apuleyo filtrada por el tamiz de la imperante ideología contrarreformista y adepta a los clichés de la narrativa italiana de la época.

Cuenta Acrisio, que así se llama tanto en la obra española como en la italiana, cómo mientras vivía apaciblemente en su tierra natal, acompañado por sus valles y sumido en el amor que profesaba a Olimpia (en la obra de Matías de los Reyes) / Clori (en la obra de Selva), es instigado por su madre a viajar a Nápoles para recuperar parte de una herencia que allí custodiaban sus parientes. Tras varias negativas —motivadas por el distanciamiento que de su amada supondría tal peregrinaje—, el protagonista acaba aceptando resignado la encomienda de su madre. Una vez llegado a su destino y entabladas cordiales relaciones con su familia, empiezan los problemas en el instante mismo en que Silvia, una de sus primas, se enamora perdidamente de él. Varias tentativas fracasadas de acercamiento por parte de la joven, siempre rehuidas por Acrisio, hacen que Silvia se valga de la ayuda de su mentora, Corsina, para vengarse del imposible Acrisio.

La noche antes de la partida del protagonista hacia su lugar de origen, sufre una pesadilla en la que ve sufrir a su amada. Se despierta de repente e, inmerso en ese estado difuso entre la vigilia y el sueño, ve cómo Corsina penetra en su dependencia *por arte de magia*. La bruja, dice Acrisio en la obra de Matías de los Reyes,

puso sobre un bufete que cerca de la cama estaba una mediana caja que consigo traía, llena al parecer de bujetas y botecillos de diversos ungüentos. [...] Fijando en mí la vista, me miró atentamente, en tanto que entre dientes murmuró cosas que no pude entender. Después, escupiéndose las manos me fricó el cuerpo todo, desde el vértice de la cabeza hasta las plantas de los pies, causando en mis sentidos tan íntimo sentimiento, como si con una pungente piel de erizo me hiciera la fricación. Y abriendo la caja, custodia de sus embustes, tomó con el pulgar dedo ungüento de uno de los botes, ungiéndome desde la garganta hasta la extremidad del vientre, figurando así una perfecta figura de culebra. [...] Después, tomando un hilo me ligó el brazo diestro sobre el codo, diciendo con voz distinta este verso:

«Con este débil hilo
su diestro brazo ligo»
Y tomando con el dedo mismo ungüento de otro bote, ungiendo el nudo, dijo:
«Tenga el nudo esta forma,
en tanto que en culebra se transforma»
Luego, tomando en la boca agua de una pequeña ampolla de vidrio, me roció el rostro y dijo:

«Al pie del Apenino,
 la forma de serpiente
 beberá en los cristales de una fuente»
 Y sacando del infernal archivo un pellejo de culebra, me ciñó con
 él la garganta, la cintura, los muslos de los brazos y piernas,
 diciendo.
 «De escama serpentina
 se vista su dureza diamantina».
 Hecho esto, con una sutil aguja me picó en siete diversas partes del
 cuerpo con íntimo dolor mío, diciendo.
 «Padezca mil fortunas
 en tanto que giraren siete lunas».
 Últimamente, abriéndome los brazos en forma de cruz, dijo:
 «Con sangre de la dama que celebra
 se libre de la forma de culebra»

Así, Acrisio, que al despertarse aturdido, le pregunta al criado con el que comparte dormitorio dónde estuvo la noche anterior mientras le sucedía aquello tan extraño. El compañero, al responder que de su cama no se había movido, suscita ciertas reticencias en el joven, que empieza a considerar lo ocurrido una manifestación onírica. No obstante, en su peregrinar a casa, inmerso aún en continuas dudas sobre la veracidad de lo ocurrido, intenta reprimir la sed en un esfuerzo por evitar una maltrecha consecuencia. Sin embargo, su voluntad sucumbe y, tras saciarse, siente una agitación «de dos opuestos efectos cuales son calor y frío» (Reyes, *Para algunos*, pág. 262). Ante su malestar, el protagonista decide tumbarse en la hierba, y confiesa:

me sentí oprimido el diestro brazo, en la parte que el hilo me fue atado [...] y echando la siniestra mano a su favor, sentí la cuerda al tacto, pero apenas la toqué [...] con sonoro estrépito se rompió [...] Rota así la cuerda, en un instante me pareció hallarme despojado de todos mis vestidos como salí del vientre de mi madre [...]. Sentí que las piernas se reducían a sola una y que esta procedía a la figura de una cola de una larga culebra, y que semejantemente, sin intermisión, los brazos se embebieron en las espaldas y caderas formando el cuerpo del fiero animal. Luego creciendo la nariz y aplanándose la frente, se constituyó una cabeza semejante al cuerpo ya formado, y todo junto, a todo mi entender, quedé perfecta culebra. Ya olvidado o destituido de los movimientos a un humano cuerpo propios, en vez de pasos comencé a serpear por entre la verde yerba haciendo diversos giros y lazos con el flexible cuerpo y cola, todo en orden a huir de mi desdicha (Reyes, *Para algunos*, págs. 263-264).

A partir de la zoantropía, no será nada fácil para una culebra sobrevivir en el mundo adverso de los humanos, por lo que el regreso a su tierra natal y el reencuentro con Olimpia se convertirán en una auténtica quimera. Mil y

una desgracia sufrirá Acrisio en forma de serpiente hasta poder recobrar su apariencia. Y esta, como predijera la maga en su hechizo, vendrá dada «con sangre de la dama que celebra». Y es que una vez que Acrisio retorna a su tierra y localiza a Olimpia, intenta hacerle ver que bajo aquella serpiente se encuentra en realidad su anhelado Acrisio. La joven, ante los extraños movimientos de la sierpe, teme que sea un mal agüero y, al preguntarle directamente a la serpiente si es así, Acrisio profiere el único sonido que le es posible, esto es, un siseo, que la joven asume como respuesta afirmativa. De modo que se rasga las vestiduras, se autolesiona y llega a perder el conocimiento pensando en un funesto destino para Acrisio. En ese momento, el joven se acerca al cuerpo desfallecido de su amada y, al lamer sus heridas, recupera su apariencia humana.

Matías de los Reyes, retomando también este aspecto de la metamorfosis italiana de Lorenzo Selva, declara en el Prólogo del *Para algunos* que concibió esta obra como una gran alegoría, donde pretendía «representar en el teatro de la humana vida la ciencia del buen vivir». De modo que dota a cada uno de los personajes principales de una función simbólica en aras de una explicación didáctica. Sirva de muestra cómo «la ley de la carne» o el pecado viene representado por la madre de Acrisio, que insta a su hijo a un largo peregrinar con fines meramente pecuniarios. Esta figura representa, por tanto, la debilidad de los ánimos humanos y la inclinación a los bienes materiales. En este sentido, se opone a la virtud, encarnada por la figura de la amada de Acrisio, Olimpia —en el caso de Matías de los Reyes— y Clori —para Lorenzo Selva—. La búsqueda de los placeres mundanos conlleva inevitablemente el alejamiento de la virtud y el consecuente castigo a través de la zoantropía, además del sufrimiento constante hasta poder rescatar su estado originario, que se muestra como un destino inaccesible. La dicha de los jóvenes se verá prontamente truncada, puesto que la maga Corsina, metamorfoseada en araña, picará de forma letal a Olimpia. Y es que afirma Matías de los Reyes que «porque ya restituido a la gracia [—es decir, a la virtud—], de lo sensible 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». La ilustración religiosa se reafirma al final de la obra cuando, una vez que Acrisio ha concluido la lectura de sus memorias, afirma que el cúmulo de desdichas vividas lo movió a ordenarse religioso de la orden camaldulense. Era esta, verdaderamente, la vía espiritual que mencionaba el autor en el prólogo. En este sentido, es necesario apuntar que la historia de Acrisio en la obra de Matías de los Reyes excede la metamorfosis italiana, que concluye con la muerte de Olimpia. La declaración, en el *Para algunos*, de la vida contemplativa que elige Acrisio hace más notables las similitudes entre el *Para algunos* y *El asno de oro*, donde Lucio decide emplear sus días en el culto isiático.

A pesar de tan fervientes pretensiones morales, lo cierto es que, amén de numerosas referencias bíblico-religiosas, el moralismo se limita a una única y concreta declaración en el Prólogo, explicación que se desdibuja a favor de la

ficción en el discurrir de la obra: la zoantropía de Acrisio habría sido el consecuente castigo por la búsqueda de los bienes materiales y el distanciamiento de la virtud. Sin embargo, Matías de los Reyes, consciente de la indeterminación de las fronteras del didactismo y la fantasía en el *Para algunos*, confiesa que «en esta alegoría, mirando a las manos a aquellos excelentes espíritus, he procurado el deleite en lo moral y alegórico para algunos doctos, y para algunos vulgares lo literal» (Reyes, *Para algunos*, pág.17), desdoblado así los planos de lectura e identificándolos con sendos tipos de lector.

Más allá de la intencionada perspectiva alegórica, resulta cuanto menos sorprendente la simbiosis entre una alegoría moral enraizada en el cristianismo contrarreformista imperante y las continuas prácticas mágicas que en la obra tienen lugar. Como no podía ser de otra manera, todas las zoantropías, así como sus artífices, no son sino producto de la actividad y la permisión divinas, como así lo asevera Acrisio en el siguiente fragmento:

Y porque sepáis lo que es magia y como es una de las ciencias que con las demás fue infusa en nuestro primero padre, y como tal reverenciada y respectada por cosa divina, pues con su nombre se exaltaban los monarcas y sumos sacerdotes, cognominándose por excelencia «magos». Entre los griegos se llamaron «filósofos»; entre latinos, «sabios»; los persas, «magos»; etc.

En suma, Acrisio, pese a haber referido su propia experiencia zoantrópica en términos reales, cataloga su transformación como un estado mental o engaño de los sentidos solo en base a lo aparente. De este modo afirma que

las palabras, y en especial las de los magos, no tienen eficacia para obrar tales transformaciones mágicas, en quien se experimentan, con engaños de los sentidos, tan estupendas maravillas. Ni yo asiento por verdad en mi suceso, que los versos y palabras pronunciadas por aquel infernal ministro, ni el uso de aquellos supersticiosos ungüentos obraron en mí tan prodigiosa inmutación [...] Que aunque mis iludidos y prestigiados sentidos, y los de los demás que en siete meses me trataron, padecieron este engaño, se ha de entender todo dentro de los límites de estas doctrinas, y no en más (Reyes, *Para algunos*, pág. 252).

Aunque Acrisio no explica la causa, lo cierto es que atribuye su transformación a un engaño sensorial sufrido no solo por quien experimenta la zoantropía sino también por los que lo tratan, de manera que alega que «persuadidos los que me veían y comunicaban, y yo con ellos que realmente era culebra, padecía yo o gozaba, y me conferían ellos los daños o beneficios que hemos visto y veremos de aquí adelante».

Una consideración similar es la de Doristeo, personaje secundario cuya historia, la de una metamorfosis en cuervo, de nuevo a consecuencia de un rechazo amoroso, la refiere Acrisio en la lectura de su autobiografía. Tal personaje, considerando su estado, corrobora que

No me causaba novedad el ser en que me hallaba, porque yo había leído en autores graves semejantes sucesos, que importó a mi consuelo, si bien admiraba mucho mirarme cuervo, ejerciendo acciones de tal y raciocinar como hombre, de donde llegué a averiguar con la experiencia que no pasa esta transformación de los sentidos exteriores que informan a la fantasía, en cuyo teatro se representan privadamente estas tragedias (Reyes, *Para algunos*, pág. 395).

En efecto, uno de los rasgos más destacados de las zoantropías de todos los tiempos es la conservación de la capacidad de raciocinio frente a la pérdida de otras facultades humanas externas como el habla. La imposibilidad de comunicación, más allá de la apariencia, es significativamente restrictiva en tanto que aísla a los jóvenes metamorfoseados en su pésimo estado, acrecienta su angustia y reduce sus cualidades humanas acercándolos de forma considerable a la categoría de fieras.

Además de las consideraciones particulares de quienes han sufrido una zoantropía, como es el caso de Acrisio o Doristeo, el primero de los trece discursos que integran el *Para algunos*, «Sobre las magias y reprobación de sus supersticiones», resulta de especial interés en tanto que en él se recogen teóricamente los dictámenes de los tres contertulios en referencia a la magia. Para ello se valen de obras señeras en demonología como son el *Canon Episcopi*, el *Malleus Maleficarum*, o las obras de Martín del Río y Torreblanca. En lo concerniente a las metamorfosis, aclara el cura de Talavera que hay dos tipos, si bien ambas son aparentes y no substanciales. En unas actúa el demonio, y es él quien realmente efectúa los comportamientos de las bestias que escapan a la capacidad humana (por ejemplo, soportar enormes cargas, volar, etc.), mientras que las otras, sin embargo, consisten en la convicción particular por parte del individuo de ser un animal o un objeto, lo cual provoca una serie de comportamientos anómalos derivados únicamente de la fantasía.

Este tipo de zoantropías, en las que se afirma que el demonio no interfiere, sino que serían algo similar a un estado mental del afectado así como de todos los que lo tratan, son algo confusas. Ciertamente, la teoría que justifica los casos de magia en el *Para algunos*, resulta enrevesada y aún más inverosímil, en ocasiones, que los propios ejemplos. Sea como fuere, la realidad es que más allá de demonios, brujas, hechizos, metamorfosis y demás partícipes de prácticas oscuras, era necesario sacar a relucir en la España ultracatólica del seiscientos la supremacía divina, por lo que afirma el religioso que: «todas las [cosas] que dudáis poder obrarse por medio de los encantos y supersticiones mágicas que llaman demoníacas se obran sin duda precediendo primero la divina permisión, como vos lo entendéis católicamente» (Reyes, *Para algunos*, pág. 111).

Tal vez el propio Matías de los Reyes fue consciente de sus desajustes teóricos así como de la aridez prosística de aquel primer discurso eminentemente expositivo, y por ello avisaba al lector, nada más abrir la obra, de que

si se hallare embarazado su gusto con la lección del primer discurso, por lo que le parezca contradiciente a lo que promete de entretenido este libro en la disputa de la magia, podrá pasar al siguiente, en que se da principio a la narración, que fue necesario escribirle para algunos que no son prácticos en las operaciones de estas ciencias, que ya será posible le vuelva a buscar después de haber leído el libro, por infor[mar]se de lo duro que ofrecerán a su crédito los admirables sucesos de Acrisio (Reyes, *Para algunos*, pág. 1).

En definitiva, la permisión del propio autor de omitir ese primer discurso teórico hace pensar que el pretendido y declarado carácter alegórico, moral y doctrinario no es sino una justificación a priori ante posibles críticas por el tratamiento de la magia de forma tan acusada. En efecto, una vez franqueado el primer discurso, la ficción cobra protagonismo y cualquier atisbo de aleccionamiento teórico o didáctico es inexistente. Por último, lo más interesante del *Para algunos* es reconocer un esqueleto común que nació con Lucio de Patras en el siglo I d.C, pasó y se consolidó con Apuleyo, resucitó en la Italia del quinientos y ha ido adquiriendo diversos cuerpos a lo largo de la tradición literaria occidental remodelándose acorde a las circunstancias culturales, históricas y sociales que lo rodeaban, pero manteniendo su esencia en cualquier caso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L., «La novela corta española en los siglos XVI y XVII», en Alonso Hernández, José Luis; Gosman, Martin; Rinaldi, Rinaldo, *La nouvelle romane (Italia-France-España)*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- BONILLA CEREZO, R. (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- CABRERO, M.^a DEL C., «La sabiduría del burro (*Lucio* o *El asno* de Luciano de Samósata)», *CFC (G), Estudios griegos e indoeuropeos*, nº16, 2006, págs. 165-179.
- CALERO CALERO, F., «*El asno de oro* de Apuleyo, el Lazarillo y Vives: reconocimiento a Antonio Vilanova», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 43, 2009-2010, Madrid, Universidad Complutense.
- COLÓN CALDERÓN, I., *La novela corta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2001.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C., «Las *Metamorfosis*» en CODOÑER, Carmen, *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 679-692.
- HIGHET, G. (1954). *La tradición clásica, Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- JOHNSON, C. B., *Matías de los Reyes and the craft of the fiction*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- LARA ALBEROLA, E., *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Parnaseo (Universidad de Valencia), 2010.
- LASPÉRAS, J.-M., *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castillet, 1987.

- LÓPEZ SOTO, V. (ed.), *El asno de oro* de Apuleyo, Barcelona, Editorial Juventud, 1984.
- MENCZEL, G. y SCHOLZ, L. (eds.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2006.
- PATRIZI, G., «La tradizione della novella tra Quattrocento e Seicento» en ALONSO Hernández, José Luis; Gosman, Martin; Rinaldi, Rinaldo, *La nouvelle romane (Italia-France-España)*, Amsterdam, Rodopi, 1993, págs. 38-47.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J., *Para todos* en *Obra no dramática*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1999, págs. 461-890.
- PLACE, E. B., *Manual elemental de novelística española* (Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro), Madrid, Biblioteca española de divulgación científica VII, 1926.
- POZZO, G. DA, *Il Cinquecento*, in Balduino, A (dir.), *Storia letteraria d' Italia*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 2007.
- REYES, M. DE LOS, *Para algunos*, ed. A. Gómez Moral (Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación sin publicar), Universidad de Jaén, 2011.
- RIPOLL, B., *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Valencia, Serie Maior, 1979.
- RUIZ Sánchez, M., «Asinus in fabula. Relaciones intratextuales e intertextuales en la primera parte del *Asno de oro* de Apuleyo», *Estudios clásicos*, tomo 42, núm. 117, 2000, págs.. 35-74.
- SELVA, L., *Della metamorfosi, cioè trasformazione del virtuoso*, Florencia, Imprenta de Filippo Giunti, 1598.
- SIGNES CODOÑER, J.; ANTÓN MARTÍNEZ, B.; CONDE PARRADO, P.; GONZÁLEZ MANGARRÉS, M. Á. (eds.), *Antiquae Lectiones*, Madrid, Cátedra, 2005.

CAPÍTULO 9

«Un sueño soñé, doncellas,
que me ha dado gran pesar»

El nefasto augurio del águila vencida por el halcón a lo largo del tiempo

FERNANDO LATORRE ROMERO
Universitat de València

Un sueño soñé, doncellas,
que me ha dado gran pesar.

1. EL NEFASTO AUGURIO DEL ÁGUILA VENCIDA POR EL HALCÓN A LO LARGO DEL TIEMPO

Este estudio pretende seguir la evolución de un motivo folclórico a través de los tiempos y las tradiciones literarias: el del halcón que ataca y mata a un águila. Dicho episodio sufre diversas modificaciones a lo largo de veinticinco siglos desde su primera aparición en *Los Persas*, de Esquilo, en el 472 a.C. y la última consignada, ya en el siglo XX, *Francesca da Rimini*, de Gabriele D'Annunzio. En una primera parte estableceremos la cronología del motivo, siguiendo muy de cerca el artículo de Donald McGrady y I. Cecil Beach: «The Hawk Vanquishes the Eagle: Notes on a Motif from Aeschylus to D'Annunzio»¹.

¹ *Romance Philology*, Vol. XXIX, núm. .2, noviembre 1975, págs. 193-201. Este artículo nos fue amablemente proporcionado por el Prof. Julio Alonso Asenjo, cuya colaboración ha

La segunda parte del mismo la centraremos en el análisis de las relaciones que entendemos, se establecen entre *El sueño de Doña Alda* y dos obras de Lope, *El Caballero de Olmedo* y, menos conocida, *El casamiento en la muerte*.

2. CRONOLOGÍA DE UN MOTIVO

Como ya hemos dicho, es en *Los Persas* (472 a.C.) donde aparece por primera vez el motivo que nos ocupa. Atossa, la reina madre, describe así el terrible augurio sobre la expedición de su hijo contra los griegos²:

Desde que mi hijo, reuniendo su ejército, partió contra la Grecia que él quiere devastar, cada noche unos ensueños vienen a inquietarme: pero jamás los había tenido tan inteligibles como el de la pasada noche: escuchad. Dos mujeres se me han aparecido, soberbiamente vestidas, una a la moda de los persas, la otra a la usanza de los dorios: las dos de una estatura superior a la nuestra, de hermosura perfecta, y visiblemente las dos hijas del mismo padre. La suerte les había asignado para residir a la una el país de Grecia, a la otra la tierra de los bárbaros. He creído ver surgir entre ellas una discusión. Mi hijo, avisado de ello, acude, quiere calmarlas, contenerlas, y poniéndolas bajo el yugo, las unce al mismo carro. La una se enorgullecía de ese estado, y con boca dócil obedecía a las riendas. Pero la otra, rebelde al freno, se encabrita, se exalta, rompe con sus manos las piezas del carro, las dispersa y quebranta el yugo. Mi hijo cae. Llega Darío, su padre, y llora por él. Jerjes le ve y rasga sus vestiduras. Tal es el sueño que he tenido esta pasada noche.

A continuación, y no como sueño, sino como realidad vivida nada más despertar, como muy bien nos lo hace notar el autor, nos narra la pelea entre las aves:

Al despertar, baño mis manos en una fuente pura, y seguida de esclavas cargadas de ofrendas, me acerco a los altares para presentar a los dioses conservadores los dones que les son gratos. Veo un águila que se refugia en el hogar del sol. Asustada, me quedo sin voz. Poco después, con vuelo rápido, descende un buitre, el cual con sus garras destroza la cabeza del águila que, temblando, no supo hacer otra cosa que entregarse sin defensa».

La elección de águila y halcón está fundamentada en que la primera, aparte de representar a Zeus, es el emblema de la monarquía persa y así, su derrota por el halcón, inferior como luchador, augura la derrota del superior poder militar Médico por la más débil Grecia.

sido inestimable.

² Citamos por la edición de Juan Godó y Carlos Ayala de las *Tragedias* de Esquilo, Barcelona, Ed. Zeus, 1968.

La inversión del orden militar se simboliza con una inversión en el orden natural. Atossa acude a pedir consejo al Coro, que ignora el obvio significado del presagio y trata de animarla sugiriendo un feliz desenlace.

Atossa: Lo que he visto, lo que os cuento, sin duda, es alarmante. Sin embargo, después de todo, ¿Qué es lo que mi hijo arriesga?...

El Coro: Reina, nosotros no queremos ni asustarte demasiado, ni en demasía tranquilizarte: ve a adorar a los dioses: si ese presagio es siniestro, que lo aparten: si es feliz que se cumpla para ti, para tus hijos, para el imperio y para todos tus amigos. Después ofrecerás libaciones a la Tierra y a los Manes... mi corazón es el adivino que te da este consejo: creo que te será de provecho.

Atossa: Benévolo intérprete de mi sueño, tu celo por mi hijo y por mí te inspira: ¡Que el Cielo te escuche! Voy a entrar de nuevo y siguiendo tus consejos sacrificar a los dioses y a los Manes que nos son queridos.

Sin embargo, pocos versos después, un mensajero trae la noticia de la aplastante victoria de los griegos en Salamina:

El Mensajero: ¡Oh ciudades de Asia! ¡Oh Persia, y tú, que antaño fuiste la sede de la opulencia! ¡Un solo golpe ha destruido tanta gloria! La flor de los persas ha sido cortada. ¡Ay! ¡Qué desgracia para mí tener que anunciar tales desgracias! Sin embargo, es preciso explicar todos vuestros males. ¡...Persas, nuestro ejército ha sido destruido!

Al final, la reina se lamenta de la desgracia de su pueblo y de la falta de pericia de los adivinadores:

Atossa: ¡Oh desventurada Atossa! ¡Oh ejército aniquilado! ¡Visiones nocturnas y verídicas, cuán bien me habíais anunciado nuestras desgracias! ¡Y vosotros, cuán mal las habíais interpretado!

La siguiente aparición de tan inusual pelea es algo que podemos apreciar, cerca de 16 siglos después, en *De Naturis Rerum* (Ca. 1190) de Alexander Neckam. En esta ocasión un azor mata en legítima defensa a un águila. El suceso es presenciado por el rey de Inglaterra y sus cortesanos. Estos alaban el valor del ave más pequeña y débil, pero el rey, sin embargo, censura a sus acompañantes por defender la rebelión de un inferior contra su soberano y ordena que cuelguen al ave por traición.

Neckam introduce varios cambios significativos. El más relevante es que el *topos* es ahora una historia autónoma y antes estaba situado dentro de una obra mayor. Ya no está, por lo tanto, subordinado a una historia más larga. Ahora las aves en litigio representan individualidades, no fuerzas bélicas: el águila simboliza al rey y el halcón a un súbdito rebelde. Mientras Esquilo representaba la guerra entre dos naciones —un enfrentamiento legítimo, aun-

que se tratara de una guerra de conquista— Neckam representa un regicidio. El castigo del azor viene añadido por lo grave del crimen: la persona del rey es inviolable y cualquier intento de acabar con su vida es castigado con una muerte infame, en este caso, la horca. La supuesta experiencia verídica vale al rey para poner sobre aviso a los posibles disidentes del fin que les espera en caso de alzarse contra él.

Las innovaciones de Neckam, como veremos, determinan a partir de su importante difusión en la sociedad medieval del *De Naturis Rerum*, libro muy conocido, la evolución futura del motivo.

La tercera aparición se produce en las *Cento Novelle Antiche*, compiladas a finales del siglo XIII pero publicadas por primera vez en 1525. Sigue muy directamente la historia de Neckam y lo único que resalta es la mayor concreción que con el tiempo alcanza el relato. En este caso, el rey castigador es Federico (1194-1250), personaje muy relacionado con la cultura y la política italianas del momento, además de famoso cetrerista.

La primera aparición en nuestra literatura se produce de la mano de Don Juan Manuel, que introduce la historia en el Exemplo XXXIII del *Conde Lucanor* (1335), titulándolo «De lo que contesçio a un falcón sacre del infante Don Manuel con una águila et con una garça». Como las dos anteriores, pretende narrar una experiencia real, en este caso, del padre del escritor. Un día, Don Manuel divisó una garza y azuzó a su halcón favorito contra ella. El ave persigue a su presa pero es atacado a su vez por un águila. Esta se aleja y el halcón vuelve contra la garza, reapareciendo el águila y espantando así al halcón otra vez. Dicha escaramuza se produce varias veces hasta que el halcón se revuelve contra el águila rompiendo un ala y, ya sin impedimentos, mata a la indefensa garza. Aunque sigue a Neckam, Don Juan Manuel presenta importantes modificaciones. La más interesante, la inversión de roles de víctima y depredador. La simpatía del narrador está con el halcón en vez de con el águila, lo cual hace de esta un persistente agresor. Otro cambio es que el halcón no mata a su señor natural —sí a un tercero: la garza—, solo lo hiere y únicamente al cabo de muchas provocaciones. El autor, pues, no llega tan lejos como para justificar el regicidio, pero sí defiende al vasallo que se rebela contra su señor por una buena razón. La biografía del propio Don Juan Manuel nos ayudaría a comprender los cambios que introduce: en los tumultuosos tiempos que le tocó vivir, cambió varias veces de bando convirtiendo a los antiguos aliados en enemigos y viceversa. Como ejemplo más notable, las varias desnaturalizaciones de su señor Alfonso XI a lo largo de su vida. Así, a nivel personal vendría a justificar sus propias acciones con este relato.

Cronológicamente, la siguiente aparición es en el romance *El sueño de Doña Alda*, de mediados del siglo XVI. De esta nos ocuparemos más adelante junto con las obras de Lope *El Caballero de Olmedo* y *El casamiento en la muerte*.

Dentro del folclore hebreo aparece en una colección titulada *Kaftor wa-Ferah* (1580), compilada por Jacob Luzzato. Parece ser que la historia les llega a

través de *Cento Novelle Antiche*, siendo, por tanto, muy cercana a la de Neckam. Incorporada luego al libro de Ma'aseh como la historia número 238, titulada *El rey y el halcón*, será publicada en yiddish en 1602.

Finalizando con el folclore judío aparece en otro libro de anécdotas reunidas por A.M. Tendlau, bajo el título de *Fellmeiers Abende* (1856), con el título «Der junge König und sein Falke».

La versión más breve del episodio aparece en la *Floresta Española* (1584) de Melchor de Santa Cruz³:

El rey don Philippe Primero, a un falcón que fue tras un águila y la mató, le mandó cortar la cabeza, diciendo «Nunca nadie contra su señor».

Como vemos la historia viene directamente de Neckam, pero añade el atractivo de la concisión del libro de apotegmas.

También en nuestra literatura, aparece el episodio en la primera parte de los *Comentarios Reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega⁴. En esta ocasión el relato aparece más relacionado con la versión de Esquilo y la de Doña Alda, en cuanto es un augurio negativo que anuncia la futura destrucción del Imperio Inca:

Vieron venir por el aire un águila real... que la iban persiguiendo cinco o seis cernícalos y otros tantos halconcillos... los cuales, trocándose ya los unos, ya los otros, caían sobre el águila que no la dejaban volar sino que la mataban a golpes. Ella, no pudiendo defenderse, se dejó caer en medio de la plaza mayor de aquella ciudad, entre los Incas, para que la socorriesen... Diéronle de comer y procuraron regalarla: más nada le aprovechó, que dentro de pocos días murió sin poderse levantar del suelo. El Inca y los suyos lo tomaron por mal agüero... de la pérdida de su imperio, de la destrucción de su república y de su idolatría.

Una de las más famosas recreaciones del episodio aparece en la obra de William Shakespeare *Macbeth* (1606)⁵ donde no constituye en sí mismo un augurio profético, sino que enfatiza el horror que produce un fenómeno sobrenatural o antinatural:

Ross: Ay, buen anciano, contempla como el cielo, turbado por los actos del hombre, amenaza su sangriento escenario. Por el reloj es día, pero la oscura noche atenaza ya la luz errante: ¿Es porque triunfa la noche, o porque el día

³ Melchor de Santa Cruz, *Floresta Española*, Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1947.

⁴ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Ed. BAE, CXXXIII, 1963.

⁵ William Shakespeare, *Macbeth*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, núm. 55, Madrid, Cátedra, 1992.

se avergüenza por lo que la oscuridad sepulta el rostro de la tierra cuando tendría que besarla la luz viva?

Viejo: Todo es contra natura, como lo es el acto que se cometió. El martes ya cumplido un halcón que ascendía al cénit de su vuelo fue atacado por un búho ratonero y muerto.

Como vemos, siguiendo la línea de Neckam, el episodio también simboliza el futuro regicidio del rey Duncan. Para mayor degradación, el agresor es un búho ratonero (Macbeth) que acabará con el halcón (Duncan). El acierto de Shakespeare consiste en presentar el motivo en una breve escena de transición donde lo que resalta es la importante figura del Viejo, que actúa como espectador externo a la acción a la manera del Coro griego.

La última variante del motivo, ya en nuestro siglo, se la debemos a Gabriele D'Annunzio, que repite, casi palabra por palabra, en su *Francesca da Rimini* la historia del *Novellino*, pero no tenemos aquí un regicidio, sino la historia del amor pasional que siente Francesca por su cuñado. Francesca está casada con Gianciotto, pero ama a su hermano Paolo. Un tercer hermano, Malatestino, el más joven de todos, conoce el ilícito amor de ambos y en la obra es el quien mata al halcón favorito de Francesca, como represalia, ya que esta no responde a sus requerimientos amorosos.

En conclusión, el motivo del halcón que ataca al águila presenta dos variantes principales. En la primera —la más antigua, de Esquilo— la historia aparece dentro de un drama como *Los Persas*; un género que roza lo dramático, como es el romance de *Doña Alda*, y los *Comentarios Reales*, obra cercana a la historiografía. En estos ejemplos, el sueño simboliza la derrota militar en todos, además del fin de un imperio en el primer y último caso (el Persa y el Inca, respectivamente).

En la segunda variante, que quizás provenga de la primera, el motivo cristaliza en una historia autónoma donde la inversión del orden natural del reino animal simboliza el regicidio, crimen castigado con la muerte. El resto de versiones comentadas siguen con mayor o menor fidelidad la de Neckam y su *De Naturis Rerum*, aunque ya hemos observado cómo se aparta el relato de D'Annunzio.

3. *EL SUEÑO DE DOÑA ALDA, EL CABALLERO DE OLMEDO Y EL CASAMIENTO EN LA MUERTE*

Pretendemos profundizar ahora en la fecundidad del motivo del sueño en tres obras literarias. La primera, *El sueño de Doña Alda*, es la que sorprendentemente más relacionada está con *Los Persas* de Esquilo. Ello hace que nos planteemos como hipótesis que los refundidores de la gesta de Roncesvalles que escribieron la *Chanson de Roland* rimada del siglo XII y el *Ronsasvals* provenzal, dado el alto índice de similitudes y paralelismos que

aparecen en ambas obras, conocieran de primera mano la obra, lo cual nos hace pensar en un autor culto, ya que, desde *Los Persas* hasta el romance que nos ocupa, el motivo no había reaparecido bajo esta variante (el halcón que presagia el desastre). Además, en el Roncesvalles primitivo el episodio de la muerte de Alda es muy breve, ocupando las estancias 268-269 (de los versos 3705-3733). Reproducimos el episodio de la muerte de Alda en el *Cantar de Roldán*⁶.

El emperador ha regresado de España y llega a Aix, la mejor sede de Francia: sube al palacio y entra en la sala. He aquí que se le ha acercado Alda, una hermosa doncella, y dice al rey: «¿Dónde está el capitán Roldán, que me juró tomarme por compañera?». Carlos siente dolor y pesadumbre, lloran sus ojos y mesa su barba blanca: «Hermana, querida amiga, me preguntas por hombre muerto. Te daré compensación muy ventajosa: es Ludovico, no podría decir otro mejor: es mi hijo y poseerá mis marcas». Alda responde: «Extraño me es este lenguaje. No plazca a Dios, a sus santos ni a sus ángeles que yo siga viva después de Roldán». Pierde el color, cae a los pies de Carlomagno. Al instante ha muerto: ¡Dios tenga piedad de su alma! Los varones franceses la lloran y la lamentan.

Este episodio fue ampliado exageradamente y llegaría a alcanzar en algunas versiones los novecientos versos, además de insistir en los sueños premonitorios. Como anota Martín de Riquer, así sucedería con el Roncesvalles Navarro y de él o de un texto similar procedería el romance que nos ocupa. Pero lo que más nos interesa señalar son las similitudes entre la protagonista de *Los Persas* y la novia de Roldán. Así, Atossa y Alda:

- Esperan ansiosas el desenlace de la batalla en la que se encuentran sus seres queridos, Roldán y Jerjes, prometido e hijo, respectivamente.
- Han tenido un terrible augurio. Alda lo sueña mientras Atossa tiene un sueño (ya comentado) y a continuación presencia la pelea entre las aves.
- Ven cómo el pájaro agresor viola un santuario para acabar con su presa. En Esquilo el templo de Apolo y en el romance las faldas de Doña Alda.
- Después del augurio buscan consejo en sus acompañantes para que las ayuden a interpretar el suceso. Doña Alda en la camarera y Atossa en el Coro. A las dos se les responde con un intencionado cambio de significación a fin de tranquilizarlas.
- Ambas ven confirmados inmediatamente el funesto augurio con un desastre militar. Atossa ve cómo comienza el fin del Imperio Persa y

⁶ Martín de Riquer, *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el «Roncesvalles Narraro»*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1983.

Alda muere de amor. En un caso viene de mano del mensajero y en el otro son cartas escritas con sangre las que traen la funesta noticia.

Es sorprendente que la obra de Esquilo, que permanece desconocida durante tanto tiempo, reaparezca con tanta intensidad, pero debemos pensar que como modelo de derrota militar podía ser usado para el caso de la derrota de Roncesvalles. Aunque en la historia griega haya una batalla mucho más parecida a Roncesvalles, las Termópilas, esta no fue tratada por ningún autor, por lo cual falta un referente literario que bien hubiera podido aplicarse a la derrota francesa.

Menéndez y Pelayo creía que la balada en cuestión fue compuesta en el siglo xv y que su simbolismo puede tener su origen en el sueño de Penélope en la *Odissea*. Menéndez Pidal, por otra parte, rebate esto diciendo que «*es producto de esa elaboración tradicional de que conocemos numerosas muestras: un largo episodio se reduce, mediante una prolija tradición principalmente oral, a una breve escena de sesgo rápido y semilírico*». A continuación propone el origen de la balada en el español Roncesvalles. El interés por las baladas de motivos carolingios entre los españoles es lo que explica en gran medida la popularidad del romance *El sueño de Doña Alda*:

En París está Doña Alda, la esposa de Don Roldán,
 trescientas damas con ella para la acompañar:
 todas visten un vestido, todas calzan un calzado,
 todas comen a una mesa, todas comían de un pan
 sino era Doña Alda que era la mayoral.
 Las ciento hilaban oro, las ciento tejen cendal,
 las ciento tañen instrumentos para Doña Alda holgar.
 Al son de los instrumentos Doña Alda adormido se ha:
 Ensoñado había un sueño, un sueño de gran pesar.
 Recordó despavorida y con un pavor muy grande,
 los gritos daba tan grandes que se oían en la ciudad.
 Allí hablaron sus doncellas, bien oiréis lo que dirán:
 ¿Qué es aquesto, mi señora? ¿Quién es el que os hizo mal?
 Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar:
 que me veía en un monte en un desierto lugar:
 de so los montes muy altos un azor vide volar,
 tras dél viene una aguililla que lo ahínca muy mal;
 el azor, con grande cuita, metiose so mi brial;
 el aguililla, con grande ira, de allí lo iba a sacar.
 Con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace.
 Allí habló su camarera, bien oiréis lo que dirá:
 Aquese sueño señora, bien os lo entiendo soltar:
 el azor es vuestro esposo que viene de allén la mar,
 el águila sodes vos con la cual ha de casar

y aquel monte es la iglesia donde os han de velar.
Si así es, mi camarera, bien te lo entiendo pagar.
Otro día de mañana cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre:
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

El romance que nos ocupa aparece recogido por primera vez en el *Cancionero de Romances* (Martín Nucio, 1550) y es retomado por Lope en la escena I, acto II de *El casamiento en la muerte*⁷. En esta obra conforma la base del sueño de Belerma, que profetiza la muerte de Durandarte:

Belerma:

¡Ay, Montesinos, que temo
a un sueño duro y cruel,
que por ser amante fiel,
en el me transformo y quemol!

Montesinos:

Nunca del sueño hagas caso.

Durandarte:

¿Que habéis, dulce amor, soñado?

Belerma:

Un sueño ha sido pesado,
para mí de mucho caso:
soñaba mi Durandarte,
que en esta jornada triste,
apenas de mí partiste,
cuando en una inculta parte,
andando en fiera batalla
con Alfonso y su cuadrilla,
vi una estraña maravilla
que me espanto de contalla.
Y es, que un azor muy airado
bajaba en fiero semblante,
y con uñas de diamante
el corazón te ha sacado.
Y presentado ante mí
fue aqueste corazón triste:
pues mira, si no partiste

⁷ Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, Obras de Lope de Vega, BAE, Tomo CXCVL.

ni estás ausente de mí,
 y siento tu muerte ya
 figurada aquí delante.
 ¿Qué corazón de diamante
 este dolor sufrirá?
 Cáusame tal agonía
 a questo sueño cruel,
 que a questo corazón fiel
 está de noche y de día
 imaginando perderte.

Durandarte:

Nos dé pena, mi señora,
 el sueño, pues hasta agora
 gozo de veros presente
 que aunque este azor que apuntáis
 venga con tanta braveza,
 llevando vuestra belleza no hay por qué mi mal temáis.
 Y así, es mejor, dulce vida,
 que, dando al sueño de mano,
 me deis vuestra dulce mano
 en esta triste partida.

El casamiento en la muerte se escribió con anterioridad al 22 de junio de 1597. Por tanto, Lope debería estar familiarizado con el romance mucho antes de escribir *El Caballero de Olmedo*⁸, compuesta entre 1615-1626. En *El casamiento en la muerte*, el motivo responde a un propósito estructural: el presagio de la muerte de Durandarte, al mismo tiempo que incorpora el elemento del destino.

Al final del acto II de *El Caballero de Olmedo*, Don Alonso le cuenta a Tello, su criado, la escena premonitoria que ha presenciado esa madrugada:

Hoy, Tello, al salir el alba,
 con la inquietud de la noche,
 me levanté de la cama,
 abrí la ventana aprisa,
 y mirando flores y aguas
 que adornan nuestro jardín,
 sobre una verde retama
 veo ponerse un jilguero,
 cuyas esmaltada alas

⁸ Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo. Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Amando Ísasi Angulo, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1983.

con lo amarillo añadían
flores a las verdes ramas.
Y estando al aire trinando
de la pequeña garganta
con naturales pasajes
las quejas enamoradas,
sale un azor de un almendro,
adonde escondido estaba.
Y como eran en los dos
tan desiguales las armas
tiñó de sangre las flores
plumas al aire derrama.
Al triste chillido, Tello,
débiles ecos del aura
respondieron, y, no lejos,
lamentando su desgracia,
su esposa, que en un jazmín
la tragedia viendo estaba.
Yo, midiendo con los sueños
estos avisos del alma,
apenas puedo alentarme:
que con saber que son falsas
todas estas cosas tengo
tan perdida la esperanza,
que no me aliento a vivir.

La visión de Don Alonso tiene una afinidad más cercana con el romance que el sueño de Belerma. Los paralelismos versales entre los dos dramas y el romance merecen atención. En las tiradas de *El casamiento en la muerte* hay dos estrofas que inmediatamente nos remiten a la balada:

Doña Alda

Un sueño soñé, doncellas,
que me ha dado gran pesar

Casamiento

¡Ay Montesinos, que temo
a un sueño duro y cruel!

...

Un sueño ha sido pesado
para mí de mucho caso

El participio «pesado», en las redondillas de *El casamiento en la muerte*, parece señalar un contacto directo con el romance, que podría provenir fácilmente del sustantivo «pesar». Además las dos formas aparecen antecediendo al relato del sueño en ambos fragmentos, es decir en los mismos puntos estructurales.

Otro elemento de contacto entre el discurso de Belerma y el de Doña Alda lo encontramos en la descripción del hostil paisaje donde se producen las visiones:

Doña Alda	Casamiento
Que me veía en un monte en un desierto lugar	Apenas de mí partiste, cuando en una inculta parte
	...
	vi una estraña maravilla

La alusión a los yermos es en ambas inmediatamente anterior a la escena de las aves. Esto indica que Lope tendría en mente el romance cuando compuso su visión de Belerma. Mientras los paralelismos versales entre el romance y *El Caballero de Olmedo* son más leves, los motivos de la acción están más próximos. En ambos se da una situación de diálogo entre criado/amo. Don Alonso cuenta a Tello su experiencia y este le advierte que los augurios son «cosas a la fe contrarias». Doña Alda escucha de su camarera una interpretación que resultará errónea. No obstante, en el análisis final tanto el rechazo de Tello como la explicación de la sirvienta son no válidas. Así ambas, que representan un elemento esperanzador —Tello se remite a la confianza de la religión, la ortodoxia cristiana—, pronto se verán desbaratadas por el destino.

En *El casamiento en la muerte*, aunque Montesinos, como el gracioso, rechaza el sueño por ser un augurio, el diálogo criado/señor, no aparece, ya que ambos son iguales. Esto nos hace concluir que su presencia en *El Caballero de Olmedo* denota una mayor relación con el romance que la obra más temprana.

Dicha relación es en el simbolismo de los sueños donde más se patentiza. La sanguinaria escena de las aves se convierte en una metáfora que proyecta la destrucción del amor a través de la violencia y une con claridad ambas obras. También Durandarte en *El casamiento en la muerte* se lamenta de la inevitabilidad del presagio:

Durandarte:
 ¡Oh sueño, ya te cumpliste,
 yo muero: sin duda fuiste
 en hacer que con traición
 sacasen el corazón
 que a Belerma en Francia diste.

El temperamento lírico de Lope transforma el azor carolingio en un jilguero, al que describe con mucha delicadeza, mientras que la versión de la balada presenta unos rasgos mínimos. Lope se recrea en los elementos visuales y auditivos, metamorfoseando el «desierto lugar» en un jardín primaveral, haciendo

más dramática la matanza. El significado metafórico del escenario se intensifica mediante la utilización de la retama, cuyo simbolismo es la muerte contrapuesta al almendro, árbol que, en flor, nos remite inmediatamente a la dulzura. La lucha de las aves simbólicas y sus resultados son los mismos, aunque la descripción es mucho más brutal y abiertamente sexual en el romance, con la violación del espacio protector que supone el brial de la dama. Lope, por otra parte, añade una dimensión poética delicadamente trágica a su descripción de la escena de la muerte: incide en la desigualdad de los oponentes, en la sangre derramada sobre las flores y las plumas del pobre jilguero despedazado.

Lope, como vemos, tenía muy presente *El sueño de Doña Alda* cuando compuso la secuencia que presagiaba la muerte de Don Alonso. Tomándolo como punto de partida, construye el funesto augurio que da unidad a la obra al mismo tiempo que enfatiza el destino del héroe y su enorme categoría trágica. Don Alonso, en este punto, vislumbra su patético final, mientras que Lope proporciona a su audiencia un avance de la evolución de la obra. La acción entera del drama está ambiguamente predicha mediante un vaticinio. Al igual que en la tragedia griega, la acción no consiste básicamente en la invención de sucesos nuevos e inesperados para el espectador, sino en mostrar cómo se cumple por misteriosas vías aquello que este ya sabe —porque se le ha anunciado— desde casi el comienzo del drama. Una de las funciones teatrales de la escena del vaticinio es hacer sabedor al espectador de qué va a suceder, lo que permite al dramaturgo concentrarse en el cómo va a suceder, a la vez que, por esta misma razón, produce un desplazamiento del suspense inherente a la construcción de la obra dramática en el Siglo de Oro. Al mismo tiempo, los augurios tienen el efecto estético de concentrar la expectación en un punto del futuro, de modo que por una parte incrementan el suspense y por otra, a la vez, hacen más trabada la estructura. Mediante el augurio, la dirección del destino, y consecuentemente de la acción, es dada o sugerida de antemano. Tal y como el estribillo «Que de noche lo mataron...» debe haber despertado la atención de la audiencia y aludir directamente a la tragedia que va a desarrollarse, la referencia del romance de Doña Alda debe haber aumentado la anticipación de la llegada de los fatales acontecimientos.

BIBLIOGRAFÍA

- GODÓ, J. y AYALA, C. (eds.), *Tragedias de Esquilo*, Barcelona, Ed. Zeus, 1968.
- MCGRADY, D. y CECIL BEACH, I., «The Hawk Vanquishes the Eagle: Notes on a Motif from Aeschylus to D'Annunzio», *Romance Philology*, Vol. XXIX, núm. 2, noviembre de 1975, págs. 193-201.
- RIQUER, M. DE, *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el «Roncesvalles Navarro»*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1983.
- SANTA CRUZ, M. DE, *Floresta Española*, Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1947.

SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, núm. 55, Madrid, Cátedra, 1992.

VEGA, INCA GARCILASO DE LA, *Comentarios Reales*, Ed. BAE, CXXXIII, 1963.

VEGA, LOPE DE, *El Caballero de Olmedo. Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Amando Isasi Angulo, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1983.

VEGA, LOPE DE, *El casamiento en la muerte*, Obras de Lope de Vega, BAE, Tomo CXCVL.

CUADRO I.—*Cronología*

A)	Esquilo. <i>Los Persas</i> . 472 a.C.
B)	Alexander Neckam. <i>De Naturis Rerum</i> . Ca. 1190.
C)	<i>Cento Novelle Antiche (Novellino)</i> . Compilación de finales del s. XIII
D)	Don Juan Manuel. <i>El Conde Lucanor</i> . 1335.
E)	<i>Romance de Doña Alda</i> . Cancionero. 1550.
E1)	Lope de Vega. <i>El casamiento en la muerte</i> . Anterior a 1597.
E2)	Lope de Vega. <i>El Caballero de Olmedo</i> . Entre 1615 y 1626.
F)	Folclore judío. <i>Kaftor wa-Ferah</i> . 1580. <i>Libro Ma'aseh</i> . 1602. <i>Fellmeiers Abende</i> . 1856.
G)	Melchor de Santa Cruz. <i>Floresta Española</i> . 1584.
H)	Inca Garcilaso de la Vega. Primera parte de los <i>Comentarios Reales</i> . 1609.
I)	William Shakespeare. <i>Macbeth</i> . 1606.
J)	Gabriele D'Annunzio. <i>Francesca Da Rimini</i> . 1901.

CUADRO II

	<i>Los Persas</i>	<i>Doña Alda</i>	<i>El casamiento en la muerte</i>	<i>El Caballero de Olmedo</i>
Personaje que sueña	Atossa (madre)	Alda (prometida)	Belerma (prometida)	Don Alonso (héroe)
Personajes afectados	Jerjes (hijo)	Roldán (héroe)	Durandarte (héroe)	Don Alonso (héroe)
Partícipes	El coro / Mensajero	Camarera / Cartas	Montesinos	Tello / Labrador
Consecuencias	Fin del Imperio Persa	Mueren ambos	Muere el héroe	Muere el héroe

CAPÍTULO 10

«Señor muerto, ¿podreme ir?» Superstición y cobardía en el gracioso lopesco

JESSICA ROADE RIVEIRO
Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN

Lope de Vega conforma sus comedias en base a una serie de personajes-tipo, tomados de la *commedia dell'arte*, que, como tales, presentan unas características similares en todas sus obras. Entre ellos, hemos de destacar al gracioso o figura del donaire, que según J. H. Arjona:

El gracioso es uno de los personajes más importantes de la inmensa producción dramática de Lope de Vega. Trabajó en él más que en ningún otro personaje de toda su obra, pues es el que con más frecuencia se nos presenta. Empleó en su elaboración todo el talento de que le había dotado la naturaleza, y virtió en él los rasgos más sinceros de su carácter, pues si al gracioso se le quitan la bufonadas que exigía el vulgo y se nos presenta en su verdadera intimidad, se verá que es el personaje más sincero y más humano de toda la obra de nuestro autor¹.

Independientemente de si estamos de acuerdo con esta afirmación o no, o de la polémica que pueda suscitar, es innegable que el gracioso es una

¹ J. H. Arjona, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*: VII, EE. UU., 1939, pág. 1.

figura representativa en la obra de Lope de Vega, sobre la que el propio poeta llamó la atención al escribir la dedicatoria de *La francesilla* a Montalbán, una de las primeras obras que había escrito pero que fue publicada poco antes de su muerte: «Repare V. M. en que fue la primera comedia en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes».

Mucho se ha discutido acerca de qué personajes pueden ser considerados figuras del donaire y cuáles no. La afirmación del poeta, citada anteriormente, no hace más que aumentar la polémica, porque, si *La francesilla* es la primera que incluye a un gracioso, no se podrían considerar dentro de esta categoría los personajes cómicos que aparecen en los dramas anteriores.

Quizá el error está en intentar dilucidar si un personaje es o no un gracioso en base a un cierre categorial y no pensar que puede tratarse de una categoría abierta en la que lo que habría que considerar es si es o no una figura del donaire atendiendo a los rasgos que comparte con los «miembros prototípicos», es decir, la discusión no sería si el personaje es o no una figura del donaire, sino si es más o menos figura del donaire, atendiendo a sus características.

En base a ellas, podríamos tomar a la figura del donaire, no como un tipo de personaje, sino como una función dentro de la comedia. De esta manera, veríamos qué personaje o personajes cumplen esta función, pues, en ocasiones, encontramos que no es uno solo el que engloba todas las características que prototípicamente se le atribuyen al gracioso, sino varios.

1. EL CASO DE *EL VAQUERO DE MORANA*: TIRRENO Y DON JUAN

En *El vaquero de Moraña*, si bien es Tirreno el que más se asemeja al carácter de la figura del donaire, es don Juan el que actúa como confidente y cómplice del galán, el que lo acompaña durante toda la pieza y el que le aconseja y lo encubre; por tanto, don Juan encarnaría una parte de las funciones del gracioso, dejando para Tirreno todas aquellas características que entran en contradicción con la condición noble del personaje.

El argumento de la obra es el siguiente: Don Manrique, conde de Saldaña, se encuentra en prisión y condenado a muerte por haber mancillado el honor del rey de León, debido a su relación con la hermana de este, la infanta doña Elvira, quien se encuentra en un convento a punto de tomar los hábitos. Don Juan, primo del conde, traza un enredo para liberarlo, tras lo cual huyen a la Moraña, un lugar donde, tras deshacerse de sus cadenas y trocar su ropa por la de villanos, entran al servicio de Don Fernando.

Paralelamente, llega a la Moraña Marina, una mujer a la que persigue un soldado para abusar de ella, según las palabras de la villana, que, en realidad, es la infanta doña Elvira, huída del convento, a la que el soldado pretendía llevar de vuelta. El hijo de don Fernando acaba con la vida del soldado y ofrecen a Marina un puesto como sirvienta en la casa de este.

A partir de ahí, la acción se desarrolla en base a una serie de equívocos ocasionados por el fingimiento de los protagonistas, que en ocasiones actúan como villanos, pero en otras muestran comportamientos impropios de su estado. Hasta que se dan cita en este mismo lugar, el rey de León y el conde de Castilla, que llegan a la Moraña para reclutar soldados para la guerra contra el rey moro, entre los cuales contarán con el conde disfrazado de vaquero y Tirreno. Debido a un equívoco, el conde se cree traicionado por don Juan y muestra ante todos su verdadera identidad, revelando también la de Marina. El rey pretende castigarlos nuevamente, pero la intervención del conde de Castilla obliga al monarca a perdonarlos y permitir que se casen.

Tanto don Juan como Tirreno contribuyen al feliz desenlace de la comedia: el primero con el enredo que ha planeado, en el que se finge el casamiento de Marina y don Félix; y el segundo con su indiscreción, contándose al Conde, que no tarda en revelar su identidad. Por tanto, ambos son premiados al final de la pieza con el matrimonio, que se concierta a la par que el del protagonista, y otros dones.

En el caso de Don Juan:

D. Juan.	Gran señor, yo tengo a doña Ana amor.
Rey.	Dad, hidalgo, a vuestra hija a don Juan, pues no hay que elija otro marido mejor. Un título de marqués le doy ² .

Y en el de Tirreno:

Tirreno.	Y Tirreno hase quedado hecho gigante arrimado donde tantos reyes veo. Dame esa mano, Lucinda, ¿qué aquesa gloria interesa teniendo esposa tan linda?
Conde.	Yo te doy una dehesa, que hierba y fruto te rinda ³ .

No obstante, es Tirreno el que engloba más características propias de la figura del donaire y, de hecho, ya se nos presenta como tal en su primera apa-

² Lope de Vega, *El Fénix de España Lope de Vega Carpio: octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, Madrid 1617, f. 223.

³ ob. cit., 223v.

rición, en la que la acotación previa a su llegada reza así: «Sale Tirreno, pastor gracioso»⁴.

Constantemente hace gala de su indiscreción, entrometiéndose en los asuntos de su amo e informando a unos y a otros de las cosas que ocurren en su ausencia, provocando con frecuencia enredos y equívocos. Dice estar enamorado de Lucinda, pero su sentido práctico prima por encima del amor, de manera que cuando se le ofrece la oportunidad de casarse con Marina, no duda en aceptar, pues para el matrimonio con Lucinda necesitaría una dispensación papal, ya que son primos.

Tirreno. Lucinda, la boca tapa.
 Tu primo soy, yo no quiero
 casarme donde primero
 lo haya de saber el Papa.
 ¿Qué sirve a un pobre villano
 el tener dispensaciones?
 ¿Quién hay que quiera cuestiones
 teniendo el bien en la mano?
 Marina es linda mujer
 y, aunque eres linda Lucinda,
 ¿qué sirve una cosa linda
 donde no se puede ver?
 Señor me casa, esto es hecho⁵.

Otro ejemplo de esta practicidad lo hallamos en su comportamiento como pícaro, cuando vuelve al lugar en el que se haya el muerto al que le ordenaron despeñar para quitarle la ropa, pues al muerto poco ha de servirle ya⁶, cuando

⁴ ob. cit., 203v.

⁵ ob. cit., 215v.

⁶ ob. cit., 205r.

Tirreno El demonio tentador,
 que hasta el más vil labrador
 a loca soberbia incita,
 el hombre que hoy despeñé,
 que el buen don Félix mató,
 a quitalle me tentó
 la ropa que le dejé.
 Que, como se ha de podrir
 en medio de este hondo valle,
 mejor será desnudalle
 y a los que vienen vestir.
 Por aquí, tengo pensado
 que le debí de arrojar
 y, aunque noche, no he de errar,
 que en el monte me he criado.

muestra su constante preocupación por la comodidad y el bienestar físico⁷ o en su constante desvelo por la comida y la bebida⁸, que el granjea la fama de borracho⁹.

⁷ ob. cit., 211r.

D. Fernando Tirreno, ¿tienes deseo
de casarte?
Tirreno Sí, por Dios,
que mejor lo pasan dos
a lo que imagino y creo.
Es muy terrible el rigor
del invierno y Guadarrama,
y siento mucho en la cama
la falta de aquel calor.
El señor, con chimenea,
con buen lumbre y buen vino,
duerme solo y imagino
que su libertad desea,
que los gustos que pretende
los hurta, con más favor
y la fuerza del rigor,
a quien nada se defiende.
Halla en su esposa el villano,
pues no tiene otro gobierno,
la chimenea en invierno
y la sombra de verano.

⁸ ob. cit., 218r.

Tirreno A Dios, señora doña Ana.
D. Ana ¿Qué? Al fin, ¿os partís los dos?
Tirreno Sola una cosa, por Dios,
me lleva de mala gana.
Capitán ¡Gran soldado os imagino!
Tirreno Tomaos vos vuestros tesoros,
que, en ser guerra contra moros,
no habrá vino ni tocino.

⁹ ob. cit., 216r.

D. Fernando Aquí está.
Tirreno ¡Cuenta y a Dios!
D. Fernando ¿Qué dices?
Tirreno Que a vos
bien el casaros está.
D. Fernando Borracho, ¿qué quieres?
Tirreno Quiero
hablar con vos al oído
y, pues veis que me despido,
que me paguéis mi dinero.
D. Fernando ¡Este ha bebido!

Es el encargado de dotar de humor a la pieza, a veces por medio de un lenguaje muy bajo, pero también con juegos de palabras, parodiando constantemente al galán y convirtiéndose en su contrapunto, sobre todo en cuestiones de amor. De manera que, mientras el Conde usa la tan conocida comparación del cabello con el sol, propia de la *descriptio puellae*, de manera tradicional:

Antón Desde el oro gentil, desde el cabello
que el Sol entre sus rayos se adelanta
a hacer un lazo a mi amoroso cuello,
admírase la tierra, el mundo espanta,
de ver tu cuerpo, tan hermoso y bello,
en esas ropas desiguales, como
el índico diamante puesto en plomo¹⁰.

Tirreno no dudará en usarla de manera jocosa:

Lucinda Tómese allá esos cabellos,
pero no me ha de olvidar.
Tirreno Siempre me quisiera estar
cabe ellos, por ser tan bellos.
(...)
¡Ay, cabellos, cuántas veces,
eclipsado el sol dorado,
más liendres os han sacado
que este río lleva peces!¹¹

De esta manera, actúa como contrafigura del galán, oponiendo su visión grosera y materialista del mundo a la idealización caballeresca del héroe. Antón, el conde disfrazado de vaquero, representa, pues, todos estos ideales, entre los que se incluye la valentía, característica propia de la nobleza; en cambio, Tirreno no necesita hacer alarde de valor, ya que el estado llano no tiene entre sus mandamientos el del honor.

Lucinda Mira, mi bien, que te guardes
de los moros más valientes,
que, al fin, perros tienen dientes.
Tirreno Yo andaré entre los cobardes.
Lucinda No entres tú en la batalla,
no te muerda y ladre el perro.
Tirreno Yo me subiré en un cerro
de donde pueda miralla.

¹⁰ ob. cit., 211v.

¹¹ ob. cit., 220v.

Lucinda ¿Traírasme algún moro?
Tirreno Sí,
 si alguno sobrare allá¹².

2. EL CASO DE TIRRENO: SUPERSTICIÓN Y COBARDÍA

Podemos distinguir dos tipos de cobardía: aquella que se funda en un referente real y la que parte de causas ficticias o ilusorias. En la comedia, Tirreno hará alarde de su falta de valor en ambas situaciones.

Cuando el Rey de León y el Conde de Castilla llegan para reclutar soldados para la guerra contra el rey moro, Tirreno no dudará en esconderse para librarse de ir con ellos. Su cobardía se basa aquí en un peligro real, la guerra y las calamidades que puede padecer en ella, sin contar la amenaza que esta puede suponer para su vida.

Alférez Mirad aquí, ¡qué soldado!
Capitán ¿Qué es eso?
D. Juan A Tirreno ha hallado,
 que estaba en la troj del trigo.
D. Fernando Pues, ¡Tirreno!
Tirreno El diablo fue.
 Yo estaba bien en la harina.
 Sacome della Marina
 y su consejo tomé:
 díjome que me metiera
 en la troj, sin que un cabello
 se me viese y que el resuello
 mas resumido tuviera
 que una imagen de alabastro.
 Vino el alférez del Conde,
 resollé por no sé donde
 y sacome por el rastro¹³.

Pero no siempre la cobardía del gracioso se verá reflejada en algo realista, sino que en muchas ocasiones los hechos que la causan son producto de su imaginación, del miedo y de la superstición.

*Dan golpes, como que se quita la cadena, y Tirreno, como los oye,
se espanta y prosigue.*

¹² ob. cit., 220.

¹³ ob. cit., 218r.

¡Válgame el cielo bendito
 que golpe y cadenas son;
 él murió sin confesión,
 él se condenó precito!
 ¡Misericordia! ¡Ay de mí!
 ¡Ay Jesús!
 Conde ¿Quién habla allá?
 Tirreno (¡Penando, por dicha, está!)
 D. Juan ¿Eres pastor?
 Tirreno Señor, sí.
 Mi amo me lo mandó,
 yo no tengo culpa.
 Conde (Espera,
 este villano se altera
 de los golpes que sintió.)
 ¿De dónde eres?
 Tirreno De aquí junto.
 Conde ¿De adónde?
 Tirreno De esta alcaidía,
 y cierto que no sabía
 que era su mercé el difunto.
 D. Juan (De algún muerto tiene miedo.)
 Conde ¿Quién vive en esta alcaidía?
 Tirreno Después que murió mi tía
 Constanza de Rebolledo,
 vive mi tío y mi prima.
 D. Juan ¿Cuya es la hacienda que labra?
 Tirreno Desde el buey hasta la cabra
 es de un hidalgo de clima,
 que aquí, en Ávila, reside.
 Conde ¿Y llámase?
 Tirreno Don Fernando.
 (Si desta me voy librando,
 a fe que no se me olvide.)
 (...)
 Señor muerto, ¿podreme ir?
 Conde Si quién somos sí sospechas.
 Tirreno Señores, un hombre muerto
 que hoy dejé en este desierto,
 que va a llorar sus endechas,
 como otros que por ahí.
 Conde Dices bien, que somos dos.
 Tirreno Pues, adiós.
 Conde Vete con Dios.

Tirreno (¡Gran desmayo siento en mí!
Sin duda se me ha bajado
la sangre hasta los tobillos;
yo, que alcanzaba novillos,
como un plomo estoy pesado.
Voyme a lavar en dos vuelos,
que, si va a decir verdad,
yo siento gran humedad,
¡pardiez!, en los entresuelos.
A decillo voy al Cura.
¡Agua bendita, San Blas!)

*Vase corriendo Tirreno*¹⁴.

La cobardía del gracioso se halla, pues, en esta ocasión, supeditada a una superstición: la creencia en ánimas o fantasmas, incentivada por la atmósfera que lo rodea durante toda la escena, que Lope crea deliberadamente: la soledad de las montañas, la oscuridad de la noche, el ruido de las cadenas, la mala conciencia por disponerse a robar a un muerto y la aprensión que le produce la presencia de un cadáver. Una inquietud que ya había manifestado en el momento que le ordenaron despeñar al soldado: «No hay álamo cuya hoja / tiemble tanto como yo»¹⁵.

El soldado, en palabras de Tirreno, «murió sin confesión» y por ello «se condenó precito», es decir, se condenó a las penas del infierno, penas que infunden temor y respeto, hasta el punto de hacer que huya en busca del cura, para que le ponga remedio con el agua bendita.

Así, el poeta, por medio del gracioso, dota de comicidad un recurso usado frecuentemente en la literatura doctrinal desde la Edad Media, las constantes alusiones al infierno o purgatorio y sus *digresio* descriptivas, que pretendían, en palabras de Gómez Redondo, «maravillar a la audiencia, asombrarla con los prodigios revelados y atenzar sus almas con los castigos descritos»¹⁶, siempre dando una mayor importancia a estos últimos. Pues la finalidad principal no es mostrar los deleites del paraíso, sino asustar con los castigos y horrores del infierno para conseguir, así, el arrepentimiento de los pecadores y su renacimiento a una nueva vida de virtud.

De esta manera, el encuentro de Tirreno, con el supuesto fantasma lo lleva a querer huir del lugar en el que se halla el cadáver. Inmediatamente el miedo, nacido de la superstición, provoca que abandone su idea de robar las vestiduras al muerto y vaya a decirlo al cura.

¹⁴ ob. cit., 205v.

¹⁵ ob. cit., 203v.

¹⁶ F. Gómez Redondo, «Los viajes alegóricos», *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 1843.

Sin embargo, no debemos olvidar el carácter paródico o burlesco de la escena, pues no se trata de un ánimo condenada que arrastra sus cadenas en la oscuridad del monte, sino del Conde de Saldaña que, guarecido en la noche, intenta romper sus grilletes y aprovecha el equívoco que Tirreno crea para no ser descubierto; y tampoco es el arrepentimiento lo que lleva a Tirreno a abandonar su propósito, sino la cobardía característica de su condición de gracioso.

CONCLUSIÓN

Tirreno es, pues, la figura del donaire en la comedia, pese a que Don Juan también realice algunas de las funciones de este tipo de personaje, ya que la condición de pastor del primero lo imposibilita como confidente y cómplice del Conde, de la misma manera que la nobleza de don Juan le impide mostrar cobardía, ya sea en base a referentes reales, como el caso de la guerra, como a causas propias de la psicología del individuo y las supersticiones populares.

BIBLIOGRAFÍA

- ARJONA, J. H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*: VII, EE. UU., 1939, págs. 1-21.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- GÓMEZ REDONDO, F., «Los viajes alegóricos», *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 1833-1852.
- HERRERO GARCÍA, M., *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- LOPE DE VEGA, *El Fénix de España Lope de Vega Carpio: octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, Madrid, 1617.
- MONTESINOS, J. F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire», *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, págs. 21-64.
- PEÑAS IBÁÑEZ, M. A., *Análisis lingüístico-semántico del lenguaje del «Gracioso» en algunas comedias de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- SÁNCHEZ GARRIDO, A., «Algunas constantes de la figura del donaire», *Lope de Vega: Estudios reunidos en conmemoración del IVº Centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1963, págs. 122-131.

CAPÍTULO 11

Los conocimientos herméticos de los estudiantes salmantinos: los casos de *La serrana de Tormes* y *La boda entre dos maridos* de Lope de Vega

SERENA MAGNAGHI
Universidad de Salamanca

Ya a partir del siglo XIV, el renombre de la Universidad de Salamanca como centro de enseñanza de excelencia va aparejado con la fama de su escuela bruñida y de los supuestos conocimientos hechiceros profesados por sus estudiantes¹. La existencia de esta escuela, foco de transmisión de un saber pretendidamente diabólico, es defendida por la tradición local, según la cual en el seno de la misma universidad² se había instituido una cátedra especial dedicada exclusivamente a su cultivo³.

¹ En este sentido, las palabras de Buezo (2004:128-129), a propósito del estudiante protagonista del entremés cervantino *La cueva de Salamanca*, son aclaradoras: «[...] la vinculación del estudiante con lo mágico responde a un contexto y una época determinados, pues era la magia una disciplina considerada durante el Medievo una de las siete artes liberales. Impartida en la Universidad de Salamanca, el estudiante salmanticense formaba, en consiguiente, parte de la realidad histórica».

² «Il problema della magia naturale nel Rinascimento» (Zambelli, 1973), es decir, la dificultad de distinguir entre magia blanca, buena y practicable, y magia negra, de orden demoníaco, había generado mucha confusión en el vulgo acerca de la «licitud» de algunas ciencias académicas, regularmente previstas por los estatutos universitarios, y, por consiguiente, había dañado la reputación de la universidad y sus estudiantes.

³ La voz de esta tradición ha sido recogida por Cortés Vázquez (1973:66), que precisa la naturaleza de las «ciencias nefandas» allí cursadas: «adivinación y quiromancia, hidromancia, geomancia, rústica coscinomancia; en una palabra la nigromancia que a todas abarca».

La leyenda narra que estas clases se impartían en la sacristía de la iglesia de San Cebrián⁴, más bien conocida como la Cueva de Salamanca⁵. Allí, era el diablo en persona el docto catedrático que sembraba su sabiduría en la cavernaria aula; los discípulos que admitía cada curso eran siete, como siete eran los años de estudio requeridos para salir graduados en ciencia hechiceril, con la condición, aceptada al iniciar el aprendizaje, de que uno de ellos, a quien le tocara en suerte, había de quedarse al servicio del demonio tras finalizar sus estudios⁶.

A principio del siglo xv, a la tradición hechiceril relacionada con la Cueva se vincula la figura del marqués de Villena⁷, famoso mago y astrologo que, según se decía, había sido uno de los estudiantes que tuvo que permanecer al servicio del maligno, aunque había sido el único que había conseguido engañar al diablo, dejándole su sombra en vez de su cuerpo.

Este motivo acrecienta la popularidad de la leyenda de la Cueva de Salamanca de tal manera que, dos siglos más tarde, esta fantástica cripta, sus alumnos endiablados y un fabuloso marqués de Villena entran a formar parte del imaginario de los escritores del Siglo de Oro, que no dudan en integrarlos con frecuencia en su repertorio de temas⁸. En lo específico, la presencia del estudiante-mago, estudiante-nigromante⁹, según afirma Buezo (2004:135), se convierte, a partir del éxito del entremés cervantino *La cueva de Salamanca*,

⁴ Estaba situada muy cerca de la universidad. Sobre la figura de San Cebrián y el perfil de la iglesia homónima en el entorno urbano de Salamanca véase el estudio de Marcos Celestino (1993:163-165).

⁵ El padre Feijoo (1883:376-377) señala que la costumbre de destinar cuevas o sitios subterráneos a «sacrílegas imprecaciones» era circunstancia del rito entre «los magos gentiles». Otras famosas «cátedras del diablo» eran la cueva de Sevilla, la de Granada, la de Córdoba y, sobre todo, la de Toledo.

⁶ Durante los siglos, la leyenda ha sido transmitida por muchos autores; en nuestro día, es a Marcos Celestino (2004) a quien cabe el mérito de haberse desenredado con destreza entre sus numerosas variantes. Para más información sobre la sucesiva introducción de nuevos elementos folclóricos, se remite a su estudio.

⁷ Personaje mítico inspirado en el histórico Don Enrique de Villena (1384–1434), que fue un erudito del Medievo tardío con conocimientos tan enciclopédicos —desde lo puramente humanístico hasta la medicina— como variados, y no todos precisamente ortodoxos, al menos según la visión que se ha transmitido del personaje; alguno de sus escritos acabó en la hoguera, un destino que compartieron algunas de sus obras y de los libros que acumuló sobre el tema en su biblioteca (Torres Alcalá, 1983).

⁸ Entre las comedias más significativas están *La cueva de Salamanca* (1628) por Juan Ruiz de Alarcón, *Lo que quería ver el marqués de Villena* (1645) por Francisco de Rojas Zorrilla, y *La redoma encantada* (1839) por Hartzenbusch; en el grupo de los entremeses, además del de Cervantes, se recuerdan *El dragoncillo* por Calderón, *El astrólogo tunante* (1697 aprox.) por Francisco de Bances de Candamo, y el *Entremés de la fantasma* por Francisco de Castro. Un listado más completo se encuentra en Pavia (1959:74-77,140-144).

⁹ A la luz de cuanto dicho, el personaje folclórico del estudiante, así como presentado por Chevalier (1982), se completaría con una faceta más: «además de su hambre, carácter burlón y engañador, afición a las mujeres, holgazanería e ignorancia, se incluirían entre sus señas de identidad conocimientos de nigromancia» (Buezo, 2004:129).

en una constante de las piezas de teatro cómico breve de los siglos XVII y XVIII. Pero no solo: el estudiante experto de magia «negra» hace su aparición también en el teatro propiamente dicho, tanto es que su presencia es detectable en unas cuantas comedias de Lope de Vega, en las que esa caracterización a veces es solo nominal¹⁰, mientras que otras, como se verá a continuación, es lo que lo convierte en el protagonista de unas divertidas escenas de carácter «sobrenatural».

Objetivo de este trabajo es analizar cómo actúan y con qué finalidades los estudiantes-nigromantes que aparecen en dos comedias de Lope de Vega, respectivamente en *La serrana de Tormes* (1590-1595) y *La boda entre dos maridos* (1595-1601), a partir de la premisa de que las burlas ingeniosas que idean y que disfrazan de «mágicas» no cumplen, de manera exclusiva, con la función de diversión, porque, de ser así, no se justificaría la presencia de estudiantes salmantinos doctos en las artes ocultas.

* * *

Protagonista de *La serrana de Tormes* es la pareja Alejandro y Diana, separada al principio del primer acto por el padre del joven, que, tras descubrir la relación que su hijo tiene con Diana, decide mandarlo a Salamanca para que finalice sus estudios. Los dos se reencuentran, sin reconocerse, a mitad del segundo acto, en el mercado de Salamanca, donde Diana, disfrazada de serrana, ha acudido a vender huevos acompañada por unos carboneros. El parecido de la serrana con su antigua amada anima a Alejandro a pedirle que se quede con él para trabajar en su casa. Diana, atormentada por los celos, acepta, con el propósito de comprobar si su amado le es infiel. Así, una noche que este sale con sus amigos por Salamanca, ayudada por el capigorrón¹¹ Tarreño, amigo de Alejandro, decide seguirlo disfrazada de estudiante. En esta ocasión, se entera de que su amado adama a Narcisa: desesperada, revela su verdadera identidad, y, acto seguido, huye al monte, en busca de refugio entre los carboneros. De inmediato, Alejandro se precipita detrás de ella y, cuando llega al monte, al encontrarla en compañía del carbonero Elenco, que a su vez la pretende, se ofusca por los celos e hiere de muerte a su supuesto rival. En seguida, es hecho prisionero por los demás carboneros, que lo sentencian a muerte en un proceso judicial cómicamente rústico. Diana, que ha asistido a la escena y que está muy preocupada por la suerte de su amado, se resuelve a pedir la ayuda de Tarreño y de otro estudiante, Mauricio, para que, juntos, consigan salvar a Alejandro.

¹⁰ Por ejemplo, Beltrán, estudiante de filosofía y loco fingido, protagonista de *Los locos de Valencia* (edición de Hélène Trope, 2003), en palabras de una Laida asombrada frente a las muchas invenciones de este, es «Estudiante o Satanás/ que esto debiste de ser» (II, vv. 1841-1842).

¹¹ El capigorrón es el estudiante pobre que sirve de criado al estudiante rico y que, de paso, aprovecha los estudios de su amo para instruirse a su vez (definición en *Autoridades*, 1729:143a).

La ingeniosa estratagema que ponen en marcha y la «mágica» huida del preso, que se analizan en detalle a continuación, anticipan el clásico *happy ending*: el matrimonio de Diana y Alejandro y su definitiva huida del monte.

Inmediatamente después de la muerte de su amigo, la primeras palabras que el carbonero Chamizo dirige hacia Alejandro, aún antes de procesarlo, son: «¡Heis hecho buen maleficio!/ ¡Rinde la espada!» (III, pág. 200). La elección de la palabra «maleficio» resulta ser muy sugerente: su significado, recogido por el *Diccionario de Autoridades* (1734:463a) es «daño, o perjuicio que se causa a otro», pero en una segunda entrada se precisa que «se toma también por hechicería, para dañar o hacer mal a otro». No cabe duda que en este contexto Lope utilice esta palabra como sinónimo de «daño», pero la presencia de un segundo nivel de significación obliga a prestarle más atención: funciona como una alarma que avisa que se está dando un cambio en los parámetros habituales y se está bordeando otra realidad, donde imperan brujos y hechiceros en forma de «estudiantes». Es el mismo Chamizo que lo confirma cuando, más adelante (III, p.203), preocupado de que se hayan subestimado los recursos del prisionero y que, por lo tanto, este pueda escaparse, exclama hacia sus compañeros: «¡Mal conocéis estodiantes,/ harán un monte de un puerro!/ ¿Es de buen hierro y acero/ la cadena?». Aunque Cueto le responda que la cadena puede «atar a un diablo», y por tanto amarrar a unos personajes que tenían fama de poder volar por sus tratados con el demonio, como después pretenderán haber hecho, no parece tranquilizarse, y, receloso, advierte a sus compañeros que hay que tener cuidado cuando se habla de estudiantes porque, aunque no todos sean brujos, claro está que, como mínimo, han sido iniciados en las artes mágicas:

Chamizo Advertiros quiero
 que se puede rezumar
 por algún resquebradero.
 Que estos hacen que se alteren
 hechos trasgos los que mueren;
 apedrean los sembrados,
 saben conjurar nublados
 y aun llover cuando ellos quieren¹².
 Tienen libros y dibujos,
 crecen y menguan la mar
 sus crecientes y reflujos,
 y aun he oído contar
 que algunos destos son brujos¹³.

¹² Detrás de este verso se descubre el relato de origen folclórico del «Embuste del llovista», que narra de un pobre estudiante, que fingía ser mago y, así, saber llover y serenar el cielo a su discreción. Este cuento ha sido registrado por Luis Galindo, en sus *Sentencias filosóficas y verdades morales, que otros llaman proverbios o adagios castellanos* (Chevalier, 1999:100-101).

¹³ A este propósito Díez Borque (1995:47), reflexionando sobre el especial estatuto de conjuros, oraciones y ensalmos en el Siglo de Oro, señala: «Estamos ante un complejo mundo

Estas conversaciones preceden la llegada de Mauricio, que se presenta con la vara de justicia y, desde su primera intervención, se expresa en un latín «arrusticado»¹⁴ (III, p.209). Hasta ahora, solo el capigorrón Tarreño, de acuerdo con su tradición dramática, se ha expresado en una lengua mixta, en que frases y palabras latinas se han yuxtapuesto a un discurso articulado en castellano. La combinación de estas dos lenguas, de por sí, tiene evidentes finalidades cómicas (Canonica, 1991:42); sin embargo, analizando los contextos situacionales en que se da, se destaca una profunda diferencia de intencionalidades según el hablante y los receptores: Tarreño utiliza el latín como una prolongación, y, a la vez, seña distintiva de su personalidad¹⁵, mientras que Mauricio lo habla para conferir un tono oficial, formal y autoritario, y, a la vez, intimidatorio. De hecho, el entorno en que está actuando, disfrazado de alguacil, es lo que sugiere que el personaje no quiere ser cómico, sino todo lo contrario: la carta del latín es el último recurso que le queda para que los carboneros lo tomen en serio y actúen según lo que mande.

La eficacia de sus palabras es evidente acto seguido, ya que los carboneros cambian inmediatamente el tipo de trato que tienen con él, y no tardan en decidir entregar al preso. Las razones de este cambio repentino podrían ser dos: de un lado, han supuesto haber reconocido a la autoridad, ya que el latín era la lengua del poder, y le tienen miedo (tesis de Canonica, 1991:49); del otro lado, lo han tomado equivocadamente por fórmulas mágicas, ya que los implicados, en su opinión, son estudiantes-nigromantes, de los que tampoco hay que fiarse. La segunda no deja de ser una mera suposición, pero es bastante plausible si se considera la naturaleza del latín, una lengua oscura, apenas ininteligible y enrevesada, pero de gran prestigio por su uso en contextos muy específicos, que no tenía que resonar de manera muy diferente a las invocaciones diabólicas o a los ritos mágicos. De todas formas, en esta ocasión, no es ridículo quien habla latín, sino quienes lo escuchan, que no acaban de comprenderlo y reaccionan ingenuamente.

Los carboneros, por lo tanto, acompañan a Mauricio a la prisión, donde se encuentran con el guardián Bartolo y Tarreño, que acaban de salir corriendo de la misma (III, pág. 211):

en que se asocia palabra y acción para conseguir fines amatorios, curativos, causar mal por venganza, etc., con un ritual formulístico de abstrusos conceptos, invocaciones diabólicas, y también con la tecnificación del especialista (brujas, hechiceras, magas...) que controla y domina los recursos.»

¹⁴ La expresión ha sido acuñada por Weber de Kurlat (1947:167); el adjetivo «arrusticado» delata la naturaleza del origen de los latinismos empleados por Mauricio: son «incorrectos» porque «no guardan la adecuación debida a las formas latinas de las cuales provienen» y, por eso, saben a «rústico».

¹⁵ Tarreño se dirige en latín, primeramente, a Alejandro, pidiéndole dinero y comida (II), y, sucesivamente, a Diana (III), en un ridículo cortejo. A través de los latinajos, por lo tanto, expresa tres rasgos distintivos de su carácter: su hambre atávica, su afición al dinero y su pasión por las mujeres.

Tarreño ¡Gentil crédito cobra
 vuestra prisión y guardia!

Batavo Algún conjuro
 apostaré que ha hecho.

Chamizo ¿Qué tenemos?

Bartolo Salióse por el techo.

Mauricio ¿Quién?

Chamizo El preso estudiante,
 que solo estaba allí este hombre honrado
 que aquí tenéis delante,
 y dice que es del alguacil criado,
 y que a buscalte entraba.

Tarreño Yo le vi que los techos conjuraba,
 y que a ciertas razones
 en lenguas nigrománticas formadas
 se abrieron los tablones,
 los cepos y cadenas derribadas,
 aunque saliendo afuera
 quedóse el techo como de antes era.

Chamizo Eso yo lo decía.
 ¡Voto a mí, que era brujo!

La relación de los hechos presentada por Tarreño, bajo sugerencia del crédulo Batavo, es una pura invención: la liberación de Alejandro ha sido realizada por Diana, que, disfrazada de serrana y con la ayuda del mismo Tarreño, a su vez disfrazado de vieja carbonera, ha convencido al guardián para que la deje entrar en la prisión, donde, con unas limas, ha roto las cadenas del preso, que ha podido salir inadvertido junto a ella, vestido con traje de carbonera que se ha quitado capigorrón¹⁶. Sin embargo, la mentira que Tarreño cuenta a los carboneros funciona y, aún más sorprendente, la aceptan como incuestionable verdad. Una tal reacción se puede comprender a la luz de las muchas tradiciones folclóricas acerca de la naturaleza del diablo y de sus múltiples «encarnaciones»: duendes, trasgos, *folletti*, y, la más famosa de todas, el diablo cojuelo¹⁷, forman parte de la vida cotidiana y se cree que intervienen en ella.

¹⁶ Se trata de una vieja estratagema, muy aprovechada en la épica y en la cuentística de las literaturas románicas de la Edad Media y del Renacimiento, como oportunamente señala König (2003). En el estudio, tras aportar una serie de ejemplos, concluye (2003:43): «A pesar de las variantes en la creación y elaboración de los relatos, en todos los casos analizados el disfraz es siempre un medio para librarse de la cárcel y del castigo de la muerte».

¹⁷ «Figura emblemática por antonomasia de esta “demonología folclórica” o pandemónium menor», el diablo cojuelo se ha convertido, a partir de la novela de Luis Vélez de Guevara (1641), en «el prototipo ideal del diablo “popular” hispánico, a medio camino entre lo fantástico y lo irónico» (Delpech, 2004:106).

Hechiceras¹⁸, brujos y los estudiantes sus aprendices los invocan a menudo, siempre a través de conjuros, y suelen imponerles su voluntad mediante el poder mágico de la fórmula. Conformándose con el imaginario folclórico, por lo tanto, el hallazgo de Tarreño se percibe como algo habitual: nada más sencillo que engañar a los carboneros con sus mismos miedos y supersticiones, y, así, salir exitosos de una situación muy comprometida.

* * *

La boda entre dos maridos es protagonizada por dos ex-estudiantes de Salamanca, Lauro y Febo, íntimos amigos, enamorados de la misma dama, Fabia. Por el gran afecto y la profunda lealtad que Lauro siente por su amigo, renuncia a su prometida y la engaña para que acabe casada con Febo. Cuando el intercambio de maridos se hace público, Lauro es repudiado por su padre y sus coterráneos. Desesperado por haberlo perdido todo, decide marchar a París, adonde, previamente, Febo se había visto obligado a partir, con motivo de la muerte repentina de su padre. Después de unas aventuras más, la comedia se cierra con la boda entre Lauro y la hermana de Fabia, Celia, de Febo y Fabia y de una tercera pareja.

A lo largo de toda la comedia, Lauro es acompañado por el capigorrón Pinabel. Su primera aparición se da al principio de la obra, pero es justo antes del cierre del primer acto cuando Lope le confiere todo el protagonismo y lo convierte en el actor principal de una escena muy divertida. La acción se desarrolla en el jardín de la casa de Fabia, donde Lauro había acudido para galantear a su amada. Descubierta por Prudencio, el padre de la joven, y frente a las amenazas de ser castigado, Pinabel no tarda mucho en delatar a su amo, librándose así del viejo¹⁹. Sin embargo, sus problemas no se han acabado todavía: los dos criados, Felino y Tebano, se han quedado con él e, irritados por la suspensión inesperada del castigo, quieren tener igualmente su parte de diversión, azotando al pobre capigorrón. El nuevo peligro en que se ve implicado impulsa a Pinabel a comprometerse de esta manera:

Pinabel Quedo; y si no me dan, les daré a entrambos,
 porque soy quiromántico espantoso,
 dos cédulas que valen mil escudos.

¹⁸ La más conocida de todas es la inolvidable Celestina; se recuerda, además, otra famosa bruja, la madre del Buscón, entre cuyas habilidades se da también la de entrar por las chimeneas y sacar a la gente por el tejado (Quevedo, *La vida del Buscón*, Libro I, Cap. I).

¹⁹ De acuerdo con su tradición dramática, Pinabel se presenta al público con una estrofa de diez versos (vv. 636-645) en latín macarrónico y, en buena parte de sus siguientes intervenciones, durante su diálogo con Prudencio, no deja de insertar palabras que saben a latín. Como señalado para Tarreño, el latín es uno de los rasgos distintivos del capigorrón y la manera en que expresa su personalidad.

Felino	¿Es alguna de amor, por vida mía?	
Pinabel	La una es para amor, y otra de juego.	750
Tebano	Ésa quiero.	
Felino	Yo esotra.	

Al hacer referencia a sus poderes de adivino y al nombrar unos papeles mágicos, los criados cambian de repente su actitud hacia Pinabel. El primero en creerle incondicionalmente es Felino, él que, en principio, parecía menos dispuesto a dejar libre al capigorrón. De hecho, unos versos después, a solas con Tebano, frente a las dudas de este sobre la eficacia de las cédulas, lo tranquiliza aclarándole:

Tebano	¿Si será aquesto verdad?	755
Felino	Sí, que estos capigorriones siempre estudian invenciones en toda Universidad. Danse a la quiromancia y a las rayas de la mano; cargan de Agripa y Cardano, y estudian hechicería.	760

La explicación de Felino insiste en que los centros de aprendizaje de las artes mágicas privilegiados por los estudiantes son las universidades: es allí donde aprenden quiromancia, estudian las artes adivinatorias y practican las ciencias ocultas. Sus conocimientos, precisa, se asientan nada menos que en los saberes de Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim²⁰ y Jerónimo Cardano²¹, dos célebres nigromantes del siglo XVI.

La mención de autoridades tan ilustradas en las artes nefandas consigue convencer a Tebano, que, sin dudarle más, empieza a leer su papel:

Tebano	Está atento: cédula para ganar.	770
Felino	Titón, Tirín, Tulimán... Nombres del gran turco son.	
Tebano	Birlimboto, Escotillón, Xerlín, Girón, Carimán.	
Felino	Él leyó en el Araucana.	775

²⁰ Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim (1486-1535) publicó en 1533 su obra maestra, el *De occulta philosophia libri tres*, un tratado de magia y ocultismo, que se hizo desgraciadamente famoso en su época por ser incluido en el *Index librorum prohibitorum*.

²¹ Jerónimo Cardano (1501-1576), gran matemático y astrólogo, fue acusado de herejía en 1570 debido al tono polémico y agudo de sus textos y a haber escrito el horóscopo de Jesús en 1554. Su sistema filosófico se basaba en la creencia en los sueños, la magia y la astrología.

La fórmula mágica contenida en la cédula no es otra cosa que una lengua inventada; sin embargo, los dos criados no dudan ni un momento de su estatus de veracidad, ya que el ritmo interno y el estilo repetitivo le confieren la fuerza y el poder del rito²². Los primeros tres términos tienen un gran parecido con la jerga morisca²³ y, justamente, Felino piensa de inmediato en el «Gran Turco». El contexto y la asonancia de las palabras justifican tal asociación: se creía que el folclore oriental había sido llevado a España en el siglo XIII por los moros y que estos eran expertos conocedores de las artes ocultas, en particular, de las prácticas adivinatorias (Pavia, 1959:149-150). Diversamente, las palabras²⁴ de la segunda parte de la cédula infieren más en una onomástica india: es esta la sensación que suscitan en Felino, que, más competente en materia que su compañero, se lanza en relacionarlas con *La Araucana*²⁵, libro en que se basa toda la tradición literaria española del tema indio.

La pareja de términos «Birlimboto» y «Escotillón» parece ser un guiño del capigorrón sobre la estratagema para huir que se acaba de inventar. La primera es una de las fórmulas de encantamiento más conocidas; su origen se hace remontar al verbo «birlar», que significa «estafar, hurtar», y, más en específico, hace referencia a un tipo de hurto premeditado que se lleva a término a través de engaños (*Tesoro de Villanos*, 2002:152). La segunda, al contrario, es un tecnicismo teatral con el que se define «la puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámense así las aberturas que hai en los tablados donde se representan las comedias» (*Autoridades*, 1732:571,2). «En ambos casos, se sugiere la idea de “trampa” o de “hurto por magia”», concluye Canonica (1991:495).

Los dos criados pasan a la lectura de la segunda cédula, la de Felino, para obtener el amor de las mujeres:

Felino	[...] Rimoteros, Caratrafa.	
Tebano	Espíritus son, no leas; Mas ¿qué importa? No los creas.	785
Felino	Serpentimurrio, Engarrafa.	

²² A nivel formal, «ese tono reiterativo y rítmico refuerza el carácter misterioso y hermético del conjuro, de la fórmula ritual» (Perez Priego, 2000:84). Véase, también, el estudio muy detallado de Diez Borque (1995) acerca de la «constitución artística» de conjuros, oraciones y ensalmos.

²³ Aunque, a lo mejor, no desde un punto de vista fonológico, ya que aquí se está evocando un ambiente a través de una onomástica exótica. Sobre los rasgos distintivos del lenguaje teatral de los moriscos se remite al estudio de Santos Domínguez (1987).

²⁴ Para sus significados, véase el análisis de Canonica (1991:494-497).

²⁵ Se trata del poema épico del español Alonso de Ercilla, cuyas tres partes se publicaron entre 1569 y 1589. La cita de este libro, aunque evidentemente sugerida por la terminación en «án» del nombre inventado «Carimán», asume un relieve diferente al recordar que, en su segunda parte, el autor deja constancia nada menos de la fama de la universidad salmantina conjuntamente a la de su escuela brujeil (Cortés Vázquez, 1973:76).

Tebano	¿Engarrafa? Ése, sin duda, es algún diablo corchete ²⁶ .	
Felino	Matacán del cochoflete, apio, murta, salvia y ruda.	790
Tebano	¿Dice más?	
Felino	Coscoscriscás, tuf, tuf.	
Tebano	Bernardinas son.	
Felino	Tienes poca discreción; esto es griego.	
Tebano	¿Y lo demás?	
Felino	Lo demás será diablesco;	795

Con respeto a la fórmula precedente, la dificultad en su interpretación parece aumentar de un grado: los comentarios de Tebano, que interrumpen constantemente la lectura de su compañero, delatan los sentimientos contradictorios que prueba frente a tantos términos incomprensibles. Al principio parece tener miedo, ya que no conoce el estatuto de los espíritus invocados: en la tradición folclórica, el diablo se podía manifestar a través de entes de diversas índoles que, normalmente, eran «reacios a conformarse con la dicotomía entre bien y mal, ya que [podían] aparecer en cantidad de empleos a veces contradictorios» (Delpech, 2004:103). Un momento después, al contrario, revela su parte más racional, que, más escépticamente, lo anima a no creer en tales despropósitos.

En la receta burlesca²⁷ de Pinabel hay elementos para todos los gustos: veneno para matar perros, hierbas aromáticas, plantas medicinales, además de palabras inventadas y sonidos ininteligibles. La presencia de hierbas y plantas en esta insólita lista de los ingredientes se conforma con la costumbre de las escenas de magia, donde aparecen con frecuencia entre los componentes esenciales para la elaboración de la poción (Canonica, 1991:497)²⁸. Llama la atención también otro ingrediente, el «serpentinurrio»: se trata de una palabra que, además de su significado literal²⁹, resulta muy sugerente

²⁶ La referencia a los ministros de justicia que se ocupaban de llevarse presos a los delincuentes (*Autoridades*, 1729:591b) pudiera proceder de una acepción de engarrafar en el habla de germanías, recogida en el *Tesoro de Villanos* (261): «asir, trabar, agarrar».

²⁷ Esta larga enumeración de Pinabel no se diferencia mucho de las parodias de las recetas farmacéuticas «que complementaban los estudios médicos de la época, aunque a menudo tales conocimientos habían sido incorporados a la medicina popular» (García Bermejo, 1993:210).

²⁸ No hay que olvidarse que «en el rito mágico [...] son esenciales las sustancias y las preparaciones, de las que resultará lo que los antiguos llamaban el *farmacon*, el *poculum*, o sencillamente el *filtro*» (Pérez Priego, 2000:79).

²⁹ Palabra compuesta formada por «serpiente» y el adjetivo «murrio», triste (Canonica, 1991:496).

por recordar al «aceite serpentino» utilizado por Celestina en su invocación a Plutón³⁰.

La diferencia de composición de los últimos dos ingredientes, «Coscosris-cás,/ tuf, tuf», es detectada por Tebano, que, una vez más, tacha de engaño la fórmula. Sin embargo, Felino reprocha la falta de juicio de su compañero y le explica que, sin duda, están frente a una suma de griego y diabesco: ellos, no habiendo sido iniciados en las artes ocultas, no pueden descifrar la oscuridad³¹ y el hermetismo del texto, cuya fiabilidad no está en discusión.

* * *

En conclusión, desde el punto de vista de la dinámica teatral interna, hay que destacar el uso de la magia como un recurso bien logrado para la solución de un complicado momento dramático. Los protagonistas de las escenas analizadas, como se ha visto, apelan a las artes mágicas como último expediente para conseguir su salvación. Las situaciones muy comprometidas en que se han implicado, apuntan a que la invocación a poderes sobrenaturales no es prevalentemente una manera de ocasionar risa, ya que la risa surge más bien como consecuencia de las reacciones disparatadas de sus interlocutores, sino de proporcionarles la solución inesperada, y, así, permitirles recuperar la libertad y evitar castigos.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, R., 1942. «Capítulo XVIII: Gente de letras», *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, págs. 659-713.
- BUEZO, C., 2004. «La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de la Cueva de Salamanca», *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, págs. 127-135.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, E., 1991. *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, págs. 33-106, 491-500.
- CHEVALIER, M., 1999. «Sobre el entremés cervantino», *Cuento tradicional, cultura, literatura: (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 99-104.

³⁰ «Debido a la asociación comúnmente establecida entre el diablo y la serpiente, ese aceite se consideraba particularmente eficaz en las artes y encantamientos diabólicos» (Pérez Priego, 2000:79-80).

³¹ El griego para Lope era sinónimo de oscuridad: «el desprecio que durante toda su vida sintió Lope hacia los numerosos grecizantes de su tiempo [fue] casi tan fuerte como el que aplicó a los *cultos*, conceptos entrambos sinónimos de oscuridad» (Arco y Garay, 1942:665).

- CHEVALIER, M., 1982. *Tipos cómicos y folklore: (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6.
- CORTÉS VÁZQUEZ, L., y GONZÁLEZ, Z., 1973. *Salamanca en la literatura*, Salamanca, Librería Cervantes.
- DELPECH, F., 2004. «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», *El diablo en la Edad Moderna*, eds. María Tausiet, James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons Historia, págs. 99-131.
- DÍEZ BORQUE, J. M., 1995. «La “literatura” de conjuros, oraciones, ensalmos...», *Culturas en la Edad de Oro*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Complutense, Pp. 11-44.
- FEIJÓO, B. J., y FUENTE, V. DE LA, 1883. «Cuevas de Salamanca y Toledo, y mágica de España», *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro*, eds. Benito Jerónimo Feijóo, Vicente de la Fuente, vol. 56, Madrid, Rivadeneyra, págs. 374-381.
- GARCÍA BERMEJO, M., 1996. «La parodia en la génesis de los “gallos” universitarios», *Studia aurea: Actas del III congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, GRISO, págs. 203-211.
- KÖNIG, B., 2003. «“Salvación gracias a un disfraz”. Variaciones de un motivo presente en la épica y en la cuentística de las literaturas románicas de la Edad Media y del Renacimiento», *Novela picaresca y libros de caballerías: homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*, eds. Folke Gernert, Javier Gómez Montero, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, págs. 17-44.
- MARCOS CELESTINO, M., 2004. «El Marqués de Villena y la Cueva de Salamanca. Entre literatura, historia y leyenda», *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 26, págs. 155-186.
- PAVIA, M. N., 1959. *Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic, Witchcraft and Other Occult Beliefs*, New York, Hispanic Institute.
- PÉREZ PRIEGO, M.A., 2000. «El conjuro de Celestina», *El mundo como contienda: Estudios sobre la Celestina*, vol. 31, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, págs. 77-88.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, L. A., 1987. «El lenguaje teatral del morisco», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 63, págs. 5-16.
- TORRES ALCALÁ, A., 1983. *Don Enrique de Villena: un mago al dintel del Renacimiento*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- VEGA, L. DE , 1993. «La serrana de Tormes», *Comedias*, vol. 4, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, págs. 113-216.
- 2002. «La boda entre dos maridos», *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. II, eds. Ramón Giuliani, Ramón Valdés, Lleida, Milenio, págs. 791-922.
- WEBER DE KURLAT, F., 1947. «Latinismos arrusticados en el sayagués», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 1, págs. 166-170.
- ZAMBELLI, P., 1973. «Il problema della magia naturale nel Rinascimento», *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, vol. 28, págs. 271-196.

CAPÍTULO 12

El moro convertido, el judío desdeñado y el cristiano honrado: prototipos de las tres religiones en *La pobreza estimada*, de Lope de Vega

JESÚS MURILLO SAGREDO
Universidad de La Rioja

Mucho se ha escrito y hablado sobre el personaje en el teatro del Siglo de Oro, pero en las páginas siguientes vamos a acotar nuestra investigación al establecimiento de los rasgos definitorios de varios personajes de *La pobreza estimada*, de Lope de Vega, a través de su vinculación con las tres religiones monoteístas. Para tal fin, nos hemos centrado en 10 del total de 42 personajes que aparecen en la comedia citada: Leónido, Dorotea, Aurelio, Tancredo, Julio, Felisardo, Audalla, Zulema, Isabel y Ricardo.

La pobreza estimada aparece publicada por primera vez en 1623 en la *Décima octava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, pero su redacción es anterior y todo hace indicar que se trata de una comedia escrita durante el primer período de producción lopesca que abarca los años comprendidos entre 1579 (1579-1583, cuando se cree publicada *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfè*) y 1603, que coinciden con el destierro de la Corte y su regreso a Madrid; años decisivos para la producción dramática de Lope, ya que son los años de iniciación e influencia en los ambientes teatrales valencianos.

Para ir entrando en materia, es necesario referirnos aquí al argumento. Dorotea, una dama valenciana pobre y sola, vive con su esclava Isabel ya que su padre está cautivo en Argel, por lo que decide casarse para guardar su honor, a pesar de sus ya famosos castidad y recato. Los pretendientes que tiene son Leónido, un hidalgo pobre, y Ricardo, un judío converso rico. A través del

consejo del padre, Aurelio, influido por su amo, el rey Audalla de Argel, se casa con el hidalgo desdeñando así la sangre nueva de Ricardo. Pero la alegría dura poco en el joven matrimonio y pese al amor que ambos se profesan, al año de casarse, Leónido decide ingresar en el ejército para aliviar el estado de pobreza de la familia dadas sus penurias económicas. Durante la travesía, el barco en que viaja Leónido naufraga y él es el único que se salva, yendo a parar a las costas de Argel, donde captura en su quinta a Audalla, lo que posibilita, tras el reconocimiento mutuo de ambos personajes, que Leónido pueda rescatar a su suegro a cambio de la regia figura y regresar a Valencia. Mientras, Ricardo no ha cejado en su empeño de acosar y conquistar el favor de Dorotea y finalmente no lo consigue, ya que Aurelio y Leónido regresan a Valencia vivos pero pobres, ya que acaban de ser atacados por unos salteadores que les han robado los presentes que les había entregado Audalla. Entonces, Ricardo decide dedicarse a la vida contemplativa y entrar en un monasterio. Al poco reaparece Zulema, hijo de Audalla, a pagar el rescate por su hermana cautiva en Valencia, que resulta ser Isabel. Así acaba la comedia, anunciando la conversión al cristianismo de la familia real de Argel.

El argumento de esta comedia no es una ficción original de Lope, sino que está tomado de una fuente literaria anterior que el poeta modifica y reorganiza en torno a su nueva estética. Nos referimos al cuento XXV, «De lo que contecjó al conde de Provença, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín», de *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel. En él, el conde Lucanor pide consejo a Patronio sobre qué recomendación dar a un vasallo suyo que tenía que dar en matrimonio a su hija, con lo que Patronio le narra la historia referida del cuento.

Cabe decir que este mismo relato manuelino, ha dado argumento a una comedia de Calderón de la Barca, *El conde Lucanor*, editada en la *Cuarta parte* de sus comedias, en 1672. Para José Fradejas «*El conde Lucanor*, de don Pedro Calderón de la Barca, no es una obra maestra; antes bien, yo diría que es un centón adocenado» [1966: 73]. Al contrario que Lope, Calderón se sitúa ante el texto base de una forma más lineal, aunque con evidentes cambios argumentales.

Con variaciones propias del espacio/tiempo, Lope de Vega traslada este cuento a *La pobreza estimada*, una pieza que, en palabras de José Fradejas «es una de las más bellas de Lope por su profundo lirismo, por la facilidad versificadora y por la galanura de su estilo» [1955: 69]. En cuanto al trasvase del texto de don Juan Manuel a la comedia de Lope, advierte Fradejas que «la disposición del plan es de lo más grato y simplísimo que se puede dar y que le prestan un encanto singular» [1955: 69].

A partir de esta fuente manuelina, Lope reorganiza el argumento hacia su nuevo teatro, llegando hasta nosotros esta «comedia famosa» que nos indica que en el momento de su publicación ya había sido representada con bastante éxito. Siguiendo las características que otorga Oleza [1986: 153-223] a este nuevo género, nos damos cuenta de que podemos derivar la pieza hacia un tipo

de comedia urbana, donde «[se] eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, [y] nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres» [1986: 166] aunque también debemos hablar de diversos tintes novelescos y picarescos en el texto.

La comedia trata de historias de cautivos y de viajes y en este punto encontramos una diferencia con el cuento manuelino. Lope de Vega, como ya se ha comentado, crea la subtrama de Isabel para completar la comedia. La esclava de Dorotea, Isabel, es la hija cautiva en España del rey de Argel y es descubierta por Zulema, su hermano, anunciando, al final de la comedia, la conversión de padre e hijo al cristianismo.

Otro ejemplo de ese costumbrismo es el episodio de la embarcación de Leónido (acto III, vv. 2327-2410) para luchar en el Mediterráneo contra la amenaza berberisca, ya que en ese momento vemos el tipo de avituallamiento que la soldadesca preparaba para las travesías, desde comida hasta mujeres.

Refiriéndonos a este pasaje, enlazamos con el mundo de la picaresca, encarnado aquí por la prostituta y el pícaro que los soldados llevan consigo a la mar (acto III, vv. 2363-2366). Como buena historia de amor del siglo de Oro, en *La pobreza estimada* también encontramos diversas referencias celestinescas, como por ejemplo, cuando Julio, criado de Ricardo, advierte la posible necesidad de contratar los servicios de una hechicera para remediar el mal de amores de su amo, frente a los desdenes de Dorotea (acto III, vv. 2215-2238).

Por otro lado, y como advierte Jesús Gómez [1998: 3-42], las referencias a *La Celestina* se concretan en dos escenas consecutivas del primer acto de *La pobreza estimada*. En los versos 359 a 471, cuando Ricardo entra en casa de Dorotea con la excusa de buscar su azor, que se había metido en la azotea de la vivienda. Esta imagen nos lleva a pensar en la similitud de esta escena con la primera de la famosa tragicomedia, donde Calixto entra en el huerto de Melibea buscando *un falcón suyo*.

Más adelante, la segunda reminiscencia celestinesca se da cuando Leónido recibe a Isabel, quien le trae la noticia de Dorotea para verse por la noche (acto I, vv. 560-588), escena que recuerda a la de la reunión entre Calisto y Celestina, donde la segunda trae concertado un encuentro nocturno entre los amantes.

Una vez advertidas las dificultades para la acotación cronológica y catalogación de una comedia como *La pobreza estimada* dentro de la monumental producción dramática de Lope de Vega, seguiremos la clasificación temática configurada por Ramón Menéndez Pidal y que recoge Alonso Zamora Vicente [1969: 228-229], dentro de la cual, tenemos que encasillar nuestra comedia dentro de la etiqueta de «comedias de argumento extraído de novelas», debido a la base del anteriormente referido Cuento XXV de *El conde Lucanor*, que a su vez, es deudor de la literatura que trata la figura de Saladino.

Por otro lado, uno de los atractivos de esta comedia es la convivencia multicultural de las tres religiones monoteístas, en este caso en Valencia, y por

extensión en toda España. Por un lado los cristianos viejos son encarnados por Aurelio, Dorotea y Leónido, por otro, el mundo hebreo que se materializa en la figura de Ricardo, que es judío converso, y por otro, el universo árabe con los moros Audalla y Zulema y la morisca Isabel. En toda la obra se suceden interpelaciones entre los personajes que hacen referencia a su condición religiosa y unas veces son en tono despectivo (quien más sufre a este respecto es Ricardo) y otras, alabando al contrario, como hace Aurelio con Audalla (acto III, vv. 2804-2806). A este respecto, cabría citar las palabras de Thomas E. Case, quien afirma: «[...]Just how seriously the Spanish public took the action of a play like *La pobreza estimada* is difficult to determine. The Islamic characters are not all bad, for the King of Algiers befriends of Aurelio and gives him valuable advice, and his son, Zulema, on contact with Valencians converts himself and his men to Christianity. The real loser is Ricardo, the *marrano* [...]» [1993: 115].

Quizá por este hecho, también podamos incluir esta obra dentro del género de las «comedias moriscas» o «de frontera», ya que en *La pobreza estimada* se trata de una forma u otra el contacto entre las tres religiones monoteísta.

Por otro lado, no tenemos que olvidar la caracterización que reciben los judíos en esta comedia, en concreto los conversos, que están encarnados en Ricardo. Sobre este hecho reflexiona David. M. Gitlitz quien ve el lado bueno del personaje de Ricardo, en el que se pueden encontrar sinceridad y reconciliación religiosa. En este sentido, tal y como apunta Gitlitz «Lope has gone out of his way to show both sides of the *converso problem*» [1982: 76].

En concreto, se refiere Gitlitz al dilema converso en tanto en cuanto tienen que reafirmar su pureza de sangre, casi siempre a través de dos caminos, que son los que muestra Lope: casándose con una cristiana vieja o tomando los hábitos de alguna orden, despejando así cualquier duda sobre la conversión a la nueva fe, pero como la historia ha demostrado, esto no era tan sencillo y los judíos fueron perseguidos aun llevando una vida de cristianos viejos.

Lope de Vega se preocupa en el *dramatis personae* de caracterizar a sus personajes, y los va encasillando en su rol, como hace con Dorotea *dama*, Risela *su prima*, Isabel *esclava*, Leónido *hidalgo*, Tancredo *criado suyo*, Ricardo *caballero*, Celio y Julio *sus criados*, Felisardo *amigo de Leónido*, Aurelio *viejo*, Audalla *rey de Argel*, don Francisco *capitán*, Ribera *soldado*, Rosado *alférez*...

Con todo, el número total de las «figuras» de *La pobreza estimada* asciende a 31, que son los personajes que tienen réplica, a los que habría que sumar 11 más: *bandera*, *caja*, *pícaro* y *ocho moros*, personajes todos ellos que carecen de diálogo. De este modo, el total de «figuras» alcanzado suma 42.

Ahora nos vamos a centrar en la caracterización de 10 de estos personajes (Leónido, Dorotea, Aurelio, Tancredo, Julio, Felisardo, Audalla, Zulema, Isabel y Ricardo) a través de la información que tenemos de ellos en el texto. Dada la presencia total en el texto del componente religioso, nos parece adecuado establecer un cuadro con la relación entre los personajes y sus cultos. De este modo, nos podemos encontrar con el siguiente cuadro:

CUADRO 1.—*Evolución de la religión de los personajes principales en La pobreza estimada*

1.ª RELIGIÓN	PERSONAJE(S)	2.ª RELIGIÓN
Cristianismo (<i>cristianos viejos</i>)	Leónido, Dorotea, Aurelio, Tancredo, Julio, Felisardo	Cristianismo (<i>cristianos viejos</i>) (<i>moriscos, sarracenos</i> ¹) (<i>conversos, marranos</i>) (<i>cristianos nuevos</i>)
Islamismo (<i>moros</i>)	Audalla, Zulema, Alara/ Isabel	
Judaísmo (<i>judíos</i>)	Ricardo	

¹ Se apunta aquí la denominación de *sarracenos* ya que en el reino de Valencia (lugar donde se sitúa parte de la acción) los moriscos eran conocidos por este nombre.

Con este cuadro observamos que todos los personajes acaban convertidos al cristianismo, unos ya desde el principio aparecen, aunque su origen religioso sea otro, como Ricardo e Isabel (Alara) y otros al final de la obra aceptan la religión cristiana, como Audalla y Zulema. De este modo:

- a) Leónido. Galán. Amante y futuro esposo de Dorotea. Según Dorotea e Isabel su nacimiento es honrado, es gentilhombre y en extremo bien nacido, ya que tiene sus cuatro abuelos limpios:

Isabel Señora sí, y que es Leónido
 a lo que pienso su nombre.
 [...]
 sino aquel que tiene solo
 un gentilhombre de espada
 que pasea la estacada
 a pie, más bello que Apolo.

(acto I, vv. 223-232).

Por otro lado, el único defecto que Dorotea le ve a Leónido es su pobreza:

Dorotea ¿No puede ser ese hombre
 pobre e hidalgo?
 [...]
Isabel El ser hidalgo es el diablo
 para que sospecha cobre
 que parece que ser pobre
 anda con este vocablo.
 Luego le verás asido
 como si fuese su hermano:
 «Hidalgo honrado es fulano,
 y aunque es pobre, es bien nacido.»

(acto I, vv. 293-308).

En cualquier caso, la mayor (y mejor) descripción que se nos da de Leónido es la que hace Dorotea por carta a Aurelio:

«[...] Es el vino hidalgo y pobre,
de sus cuatro abuelos limpio,
y tanto, que lo es también
de entendimiento y vestido.
Es galán por todo extremo,
es bien hablado y bien quisto,
que se conocen los hombres,
a veces por los amigos.
Ha estudiado en su niñez,
de que sabe unos principios,
que el hombre que no los tiene
no puede ser entendido.
Nunca le he visto a caballo,
por dos cosas que me han dicho:
si no es porque no le tiene,
por no perder el juicio.
No juega, porque no sabe,
que no por pobre, que he visto
mil que son pobres y juegan,
más que los que son más ricos.
No se acompaña de mozos
valientes ni distraídos,
que amigos de poco seso
destruyen a los amigos. [...]»

(acto II, vv. 1193-1216).

Durante el proceso de noviazgo con Dorotea, Leónido utiliza armas más sentimentales que Ricardo, como cartas y una exposición clara de sus intenciones durante la escena del balcón (acto I, vv. 890-940).

Para salir de la pobreza decide ir como soldado para ganar fama y fortuna. Se podría decir que Leónido encarna las cualidades del hidalgo castellano de estos siglos: *pobre pero honrado*, y es por ello por lo que Audalla lo elige como marido de Dorotea en el fragmento ya referido del acto II (vv. 1282-1285). Esa nobleza de Leónido (implícita a su hidalguía), así como su buena disposición hacia los moros se muestra en el momento de su boda, cuando también enlaza a Isabel con Tancredo:

Leónido	Tancredo escucha.
Tancredo	Di.
Leónido	Digo, que aunque esta es mora, los moros

Tancredo son nombres, son bien nacidos,
 mayormente los de Argel,
 más sabios que los antiguos.
 ¿Qué pleito me han sentenciado
 que siendo yo un hombre limpio
 me quieren mezclar con ellos?
 Si el rey dijera lo mismo,
 nunca diera a Dorotea
 a hombre pobre, sino al rico.

(acto II, vv. 1772-1782).

De este modo vemos caracterizado a Leónido como un hidalgo, cristiano viejo, honrado y de sentimientos nobles hacia Dorotea. Con igual nobleza se comporta con los moros, ya que la única afectación religiosa y personal la tiene con Ricardo, su contrincante en las lides amatorias y al que denuesta en este pasaje:

Leónido ¡Ah, vil Ricardo! No esperes
 ni tu infame espada aguarde
 que en solo verte cobarde
 he conocido quien eres.

(acto I, vv. 993-996).

- b) Dorotea. Es la dama de la comedia. Mujer cuerda, respeta la voluntad de su padre de casarse con Leónido, del que se enamora. En ausencia de su padre y su marido, se comporta de una forma recta conforme al código de la honra, ya que no claudica al cortejo con que le sigue agasajando Ricardo. Antes de su matrimonio y después de él, el único sustento que tiene es el dinero que le dan con la venta de sus paños bordados (acto III, vv. 2119-2120). Por otro lado, Dorotea es, en palabras de Ricardo, el prototipo de mujer que desea todo hombre:

Ricardo [...] y que nunca ha sido oída
 de la fama en altas cumbres
 tal santidad de costumbres
 ni tal limpieza de vida.
 Esto solo he menester,
 que es virtud y gentileza
 el pobre busque riqueza
 y el rico honra de mujer. [...]

(acto I, vv. 433-444).

Tal es el grado de celo con que Dorotea guarda su honra, que Leónido la describe como si fuese un castillo inexpugnable:

Leónido En aquella torre fuerte
 con el terraplano, y foso
 de su desdén victorioso,
 contra el amor y la muerte.
 [...]

 Tiene incluso contra el mar,
 tiros, ingenios, defensas
 contra amorosas ofensas
 y fuegos para arrojar.
 [...]

 En fin, es inexpugnable
 porque desde el caballero
 de su valor verdadero
 no yerra tiro notable.

(acto I, vv. 634-652).

Ella misma se encarga de decirle a su padre en la carta que no sale de casa y que se cuida de compañía alguna que no sea la de Isabel:

[...] Dos a un tiempo se me ofrecen,
 no buscados ni adquiridos
 en las ventanas, las noches,
 ni en la iglesia los domingos;
 no con galas, que no tengo,
 ni con requiebros que digo,
 ni con visitas que hago,
 ni con billetes que escribo;
 porque mejor las doncellas
 hallan remedio y maridos,
 encerradas en su casa,
 entre la labor y el libro. [...]

(acto II, vv. 1177-1188).

Igualmente, Dorotea es una mujer de armas tomar, ya que harta de los constantes requiebros de Ricardo, decide sacar su espada y echarlo de casa (acto III, vv. 2775-2802). Del mismo modo nos podemos referir por último a su nobleza, ya que intuyendo, ya al final de la obra, quién ha dejado en su puerta una bolsa con dinero, en vez de cogerlo, va a buscar a un pregonero que anuncie el dinero perdido (acto III, vv. 3002-3026).

- c) Aurelio. Es el viejo o barba. Se nos presenta como una persona mayor y sensata que intenta procurar el bien de su hija con su boda, pero duda entre dar la mano de Dorotea a Ricardo o a Leónido, ya que como él mismo dice: «en España no hay honra sin dineros.» (acto II, v. 1305).

Finalmente acepta el consejo de Audalla y toma por yerno a Leónido. Aurelio también se muestra (con todos sus prejuicios) admirado por la figura del rey Audalla, como le dice a Leónido:

Leónido Hízolo el moro honrado con extremo.
Aurelio Si pudiera haber Leónido, en pecho Moro
 entrañas de cristiano, aquel las tiene,
 ¿no ves qué honradamente nos envía?

(acto III, vv. 2805-2808).

- d) Tancredo. Este es el personaje del gracioso y criado. Ya hemos hecho referencia a él en un texto anterior donde hemos visto que al desposarle con Isabel, siente reparos porque su sangre (limpia) se va a mezclar con la morisca, con lo que no está de acuerdo pero acaba aceptándolo. De hecho, cuando Leónido se va a la guerra y entra al servicio de Ricardo y se produce el episodio del engaño a Isabel y Dorotea (acto III, vv. 2411-2570) donde intercede por su nuevo amo en el cortejo a Dorotea, no sale bien parado. Isabel lo despacha y lo llama (amén de otra sarta de vituperios en los versos 2527-2530), «perro Hamete» (acto III, v. 2570) Aquí encontramos dos adjetivos peyorativos de las otras dos religiones monoteístas: *perro* (por judío, al ser traidor de Leónido como Judas de Cristo (acto III, v. 2568) y estar al servicio de Ricardo) y *Hamete* (por musulmán, pues este nombre es la castellanización del antropónimo árabe Hamid):

Isabel Vete infame, ¡qué trabuco!
 Deja y verás si habla más,
 que la cara le machuco.
Tancredo ¡Isabel!, ¿tú a mí?
Isabel Alcahuete,
 ya no soy la que solía.
Dorotea Vete traidor, Judas vete.
Tancredo ¡Pequé!
Dorotea Cierra, Isabel mía.
Isabel ¿Tu cristiano? perro Hamete.

(acto III, vv. 2564-2570).

Por otro lado, la mala opinión de Tancredo respecto de los moros, la encontramos también cuando da la noticia a Ricardo de la elección de Leónido como marido de Dorotea, llamándoles «chupeques» (acto II, v.1950) que significa «perros».

En definitiva, Lope nos muestra en Tancredo un criado bastante evolucionado, ya que lo vemos sirviendo a dos amos, primero a Leónido y luego a Ricardo, a quien pasa a servir por la necesidad de aliviar su estado de extrema pobreza, ya que acaba de ser despedido por Dorotea.

- e) Julio. Es el criado de Ricardo. Es fiel a su amo hasta el final, ya que por no perder la condición que tiene, se marcha con él al monasterio. Como criado, Julio nos da uno de los momentos más risibles de la obra cuando le da a Ricardo una receta para aliviarlo del mal de amores que siente por Dorotea:

Julio Pues no, con darte un adarme
de infernal adormidera.

Yo sé un récipe.

Ricardo A ver, di.

Julio De seso de Orlando un poco,
de los discursos de un loco,
de las barbas del sofí.

De la espuma del Pegaso,
con un diente de Holofernes,
destilados en un viernes
y cada mañana un vaso.

Después, con polvos del mar
y humo de nieve quemada,
con los aires de Granada
y el cerco de Gibraltar,
untarse muy bien el pecho
da al cerebro gran virtud.

Ricardo ¡Tal te venga la salud,
como la receta has hecho!

(acto III, vv. 2217-2234).

Por otro lado, al igual que Tancredo, Julio (criado urbano) mira por sus intereses económicos en todo momento y este reflejo capitalista lo tenemos cuando ambos criados van a buscar el dinero que depositó Ricardo en la puerta de Dorotea (acto III, vv. 2954-3001).

- f) Felisardo. En el texto de Lope carecemos de información prosopográfica y de ningún nivel para caracterizar a Felisardo. Dentro de la tipología de los personajes del teatro áureo lo podríamos calificar (al igual que a Risela en dama) de galán suelto, ya que es amigo y de la misma condición que Leónido, pero no acaba emparejado con ninguna dama. No conocemos su estado aun siendo un personaje clave para la acción, ya que es quien avisa a Leónido de que Ricardo ha estado visitando a Dorotea y quien trae la carta con la respuesta de Aurelio sobre el matrimonio de Dorotea.
- g) Audalla. Rey de Argel y señor de Aurelio, cristiano al que tiene cautivo. Audalla asume junto a Aurelio el papel de barba, y ambos se revisten de autoridad y gravedad (hecho que se muestra con el consejo sobre el casamiento de Dorotea), si bien es cierto que las preguntas a Aurelio

sobre el *modus vivendi* cristiano (acto II, vv.1150-1164) puedan parecer algo risibles.

Por otro lado, y como ya se ha visto más arriba, Lope tomó como punto de partida para *La pobreza estimada* uno de los cuentos de *El Conde Lucanor* y a este respecto, Audalla no se muestra de forma arcaica como el Saladín clásico, sino que está reconvertido en un moro exiliado de Al-Ándalus que añora el esplendor del imperio:

Audalla [...] Yo sentado a la sombra destas parras,
estoyla oyendo, y canto las canciones
de las sierras Bermejas y Alpujarras,
cuando puso Fernando sus pendones
en la Alhambra de Granada hermosa,
y el rey Chico lloró tales razones.
De aquí corto el jazmín, violeta y rosa,
cojo la roja guinda o verde pera,
la cermeña amarilla y olorosa [...]

(acto III, vv. 2646-2654).

Así podríamos considerar que una de las causas de la conversión de Audalla (aparte de encontrar a su hija Alara siendo cristiana) al cristianismo es que de esta forma puede volver a la península (antes de la expulsión definitiva de los moriscos en 1609 decretada por Felipe III) y recrearse en el recuerdo del dominio árabe peninsular *in situ*.

Es en este momento, con la guardia baja, cuando Leónido captura al rey, al que finalmente acabará liberando para volver con Aurelio a Valencia. Por otro lado, una de las características de Audalla es que él también opina sobre las otras religiones, teniendo a la cristiana en muy buena consideración hasta el punto en que acaba convirtiéndose ya que encuentra a su hija cautiva siendo cristiana en casa de Dorotea. Sea como fuere, tras la disertación sobre el futuro marido de Dorotea con Aurelio, Audalla aclara:

Aurelio Mil reyes comenzaron por esclavos
y esclavos han venido a ser mil reyes:
de un hombre hemos nacido.
Audalla Ya lo entiendo:
pero de tres que el mundo dividieron,
Dios bendijo los dos, maldijo el uno.
Aurelio ¿Con la escritura acotas?
Audalla Luego, ¿dudas
que no la lee el moro?
Aurelio Si la sabes,
mira el valor de los Hebreos, mira

el libro de los Reyes y Jueces.
 Audalla Antes que a vuestro Cristo maltratasen,
 tuvieron gran valor, mas mira ahora,
 que son esclavos del cristiano y turco.
 Aurelio Luego, conoces el valor de Cristo.
 Audalla Y le adoro también como a profeta;
 y a su madre santísima, que el moro
 confiesa en vuestra fe muchos artículos.

(acto II, vv. 1313-1328).

- h)* Zulema. La figura de Zulema cobra especial relevancia al convertirse en enlace entre el mundo árabe y el cristiano. Zulema es un turco, un moro dedicado al saqueo de las costas levantinas y será, por otro lado, quien intentará devolver a su hermana perdida con su padre. Finalmente lo consigue y tanto él como Audalla se convierten al cristianismo. Conocemos de este personaje su arrojado valor en las refriegas marítimas contra la orden de Malta, así como su nobleza a la hora de liberar a sus cautivos (acto II, vv. 1787-1894).
- i)* Alara/Isabel. Es la esclava de Dorotea a quien prometen con Tancredo cuando sus amos se casan, aunque en un principio ellos son la pareja de criados que intenta unir a sus amos. Desde el principio de la obra y en boca de Isabel conocemos su primer registro religioso:

Isabel Digo que me persuades,
 y a que lo intente me animas
 y estimo el ver que la estimas
 con tan honradas verdades.
 Que aunque esclava, ya otras veces
 te he dicho mi nacimiento.
 Tancredo Por él y tu entendimiento
 ser reina, Isabel mereces.
 Isabel No lo dudes, que pudiera
 serlo, pues de rey nací.
 Tancredo Algunas veces te
 oí hablar en esa quimera.

(acto I, vv. 89-100).

Posteriormente, en el momento de su unión con Tancredo (acto II, vv. 1772-1782) Leónido nos descubre su procedencia musulmana y más tarde, en el momento en que junto a Dorotea echan a Tancredo de su casa, hace de nuevo profesión de fe, renegando de su anterior estado arábigo: «ya no soy la que solía» (acto III, v. 2567).

En cualquier caso, el hecho de que Isabel sea esclava y no criada, es muy significativo pues ya nos anticipa que algo especial tiene este personaje. No

se trata de un estado de servidumbre entre gente libre, sino que existe una connotación totalmente social y nos puede dar a entender que algo hay detrás de esa relación siervo-esclavo, amo-libre. Como se comprobará al final de la obra, Isabel es Alara, la hija que Audalla tenía cautiva en Valencia.

- j) Ricardo. Ricardo es el antagonista de Leónido (cristiano) y este otro debe tener un comportamiento totalmente radical al suyo. Se nos presenta como un caballero y él mismo nos dice que heredó una gran fortuna: «Heredé tanta riqueza/ que solo en decir “Ricardo”/ en competencia acobardo/ a la mayor gentileza.» (acto I, vv. 429-432). En cuanto a su procedencia religiosa, ya lo discuten Felisardo y Leónido y a este respecto, se alude en varias ocasiones a lo largo del texto:

Leónido	¿Es mal nacido Ricardo?
Felisardo	Por cierto que te mintieron. Su abuelo y su padre lo fueron, que él, es un mozo gallardo. Es confeso y confesado por boca de san Benito, un santo en la iglesia escrito donde también es guardado.

(acto I, vv. 717-724).

Por otro lado, es Dorotea la que describe las bondades y cualidades de Ricardo a su padre en la carta que le envía:

[...]Es gallardo, humilde, alegre,
galán, vistoso, pulido,
hombre de a caballo airoso
y de a pie de gentil brío.
Liberal con los extraños,
y con los propios, propicio.
Gran justador y que armado
parece un *César invicto*.
Deséanle muchos nobles
y que es la causa averiguo,
desear lo que no tienen
y dar descanso a sus hijos.
Este mozo es hombre cuerdo
y aunque en la sangre ofendido
de Adán descendemos todos,
mírale con los oídos. [..]»

(acto II, vv. 1221-1236).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, I. (2005), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- CAMPBELL, Y. (1993), «Continuidad y ruptura en “La pobreza estimada” de Lope de Vega», en *El escritor y la escena I*, ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 105-114.
- CAÑAS MURILLO, J. (1991), «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: Las comedias del destierro», *Anuario de estudios filológicos*, 14, 75-96.
- CASE, T. E. (1993), *Lope and Islam: Islamic Personages in his «Comedias»*, Newark, Juan de la Cuesta.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1955), «Un cuento de Don Juan Manuel y dos comedias del Siglo de Oro», *Revista de literatura*, 8, 15, 67-80.
- FROLDI, R. (1973), *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.
- GITLITZ, D. M. (1982), «The New-Christian Dilemma in Two Plays by Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 34. 1., 63-81.
- GÓMEZ, J. (1998), «Primeros ecos de “Celestina” en las comedias de Lope», *Celestinesca*, 22, 1, 3-42.
- (2000), *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, UAM Ediciones.
- HERSKOVITS, A. (2005), «Towards a positive image of the Jew in the comedia», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2, 251-282.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a R. (1973), «Lope de Vega y los judíos», *Bulletin Hispanique*, 75, 73-112.
- MORLEY, S. y BRUERTON, C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- OLEZA SIMÓ, J. (1980), «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, Tamesis Books, Londres, 251-308.
- ORTIZ DE LA ROSA, M. (1998), «El personaje de Saladino en la literatura hispánica: los ejemplos XXV y L de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 13, 105-118.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2008), *Lope de Vega: vida y literatura*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- POTEET-BUSSARD, L. C. (1981), «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, dir. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 341-354.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969), *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

CAPÍTULO 13

El entremés como capítulo de novela, ¿un lugar para lo fantástico?¹

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

Universidad Complutense de Madrid-Instituto del Teatro de Madrid

Durante el siglo xvii el teatro impreso conoció un auge absolutamente impensable en épocas anteriores. La imprenta española dedicó cada vez más decididamente sus esfuerzos a un género que había probado sobradamente su éxito sobre las tablas y pronto la presencia de libros con comedias fue una constante en casi todas las librerías de la Península. Sin embargo, la disposición de los impresos teatrales del siglo no se vio reducida solamente al modelo de la *parte*. Las formas en que empezaron a circular los textos dramáticos conocieron una amplísima variedad y, junto a las comedias adocenadas, los lectores de la época pudieron disfrutar a menudo de colecciones de autos sacramentales, recopilaciones de entremeses, comedias sueltas e incluso obras teatrales insertas en textos misceláneos². Conforme avanza el siglo y los aficio-

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo xvii», financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte gracias al programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU AP2009-0295).

² Aunque no son pocos los problemas que entraña el término *miscelánea* (cfr. A. Rallo Gruss, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, núm. 3, 1984, págs. 159-180), no nos atrevemos a dejar fuera las colecciones de novelas, poesías y piezas teatrales con marco narrativo a la manera de *Los cigarrales de Toledo* tirsianos. Según la exposición del género que hace J. D. Bradbury («The *miscelánea* of the Spanish Golden Age: an instable label», *Modern Language Review*, núm. 105, 2010, págs. 1053-1071), si la característica principal de la miscelánea es la mezcla de asuntos «thematically, formally,

nados al teatro son cada vez más importantes como receptores de impresos, los responsables del mercado del libro no dudan en ofrecerles los productos que venían demandando, aunque con ello parezca que «[...] los textos dramáticos hubieran adquirido un estatuto de recepción híbrido entre la vista y oído de los teatros y la lectura reflexiva de los aposentos. El género dramático más o menos conscientemente dio pasos ciertos hacia las características genéricas de la poesía y la novela»³.

El proceso de hibridación de los géneros y el nuevo auge de las fantasiosas comedias de corte lopesco, finalmente, permiten que las formas dramáticas «sustituy[an] con ventajas a todo otro género de literatura de imaginación; en sus crecientes aguas se anegó la nonata novela de imitación italiana, y con ellas se regaron las raíces de la vieja epopeya nacional»⁴. De sobra conocidas son las palabras de Lope de Vega en las que afirma que «[...] yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»⁵ y parece lógico, en consecuencia, que se encuentren en la época piecicillas teatrales desde muy pronto en obras de carácter eminentemente narrativo haciendo las veces de capítulo de novela⁶. M. Fernández Nieto, en un artículo suyo, planteaba que:

and structurally» (pág. 1062) con el fin de que «each and every reader may find something of interest» (pág. 1063), bien caben en tal consideración las colecciones de textos varios de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano. Con todo, y teniendo en cuenta que sus obras se separan del género puramente misceláneo por no pertenecer a la condición (tan inestable como la misma denominación del género) de ser «non-fictional, prose works» (pág. 1067), procuraremos hacer distinción en este trabajo entre género misceláneo, estructura miscelánea y género o forma mixta novelesca (M. Fernández Nieto, «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pág. 190).

³ G. Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», *Historia del Teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pág. 1309.

⁴ M. A. Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, núm. 2, 5.ª época, pág. 57.

⁵ L. de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968, pág. 74. En este sentido, G. Vega García-Luengos («Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, núm. 108, 2010, pág. 68) destaca también: «Las comedias pueden leerse como novelas en estilo directo. Su físico en el papel ofrece un parentesco evidente con las novelas dialogadas, del tipo de *El viaje entretenido* o *El coloquio de los perros*, donde también se hacen constar los nombres de los interlocutores al frente de cada parlamento». Además, parece que tanto las piezas dramáticas de Salas Barbadillo como las de Castillo Solórzano estaban «destinadas probablemente todas a la lectura» (H. E. Bergman, *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1980, pág. 53).

⁶ Téngase en cuenta que la relación entre novela y teatro en la época era bidireccional y muchas de las novelitas más exitosas tuvieron su propia versión dramática. Aparte las dramatizaciones de Lope de Vega de textos de Boccaccio o Bandello, son también numerosas las adaptaciones de escritos de factura netamente española para las tablas. Cfr. K. Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010 y G. Fernández San Emeterio, «De la lectura al recitado: algunas adaptaciones de textos narrativos contemporáneos en las tramas del teatro español del siglo XVII», *Cuadernos de Aleph*, núm. 5, 2013, págs. 56-69.

La inclusión de estas piezas dramáticas en novelas y misceláneas de los Siglos de Oro se debe a la estructura abierta y forma episódica de estas obras, en una época en que no existía una delimitación clara entre los distintos géneros. [...] Así el lector, igual que en los espectáculos reales, encontraba en la narración temas y costumbres diarios uniendo literatura y realidad. Con estos ensayos se abría un camino a la novela moderna, en donde, como hizo Cervantes, se pueden aproximar y fundir el género dramático y el narrativo⁷.

Su hipótesis no tuvo gran repercusión entre la crítica, probablemente porque los estudiosos le prestaron más atención a la prohibición para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla que estuvo vigente entre 1625 y 1634⁸. Con todo, lo cierto es que lo que pudo ser en algunos autores un ingenioso recurso para burlar la censura imperante en la España de Felipe III y Felipe IV, pronto se convirtió en marca autorial para dos de los más fecundos ingenios del primer tercio del siglo XVII: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano. La preponderancia de obritas de carácter misceláneo entre los trabajos de los dos Alonsos, escritores de profesión del Madrid de los Austrias, deja bien clara la importancia de los lectores en la época y, más aún, el gusto de los compradores de novelas en la época por la lectura de teatro. De entre el corpus de sus obras podemos destacar, al menos, dieciséis casos (ocho para cada uno) en que las formas dramáticas se cuelan junto a otras narrativas para servir de contraste o de distracción a la voz del narrador.

Si centramos nuestra atención solamente en las piezas breves, esas que —dada su extensión y su implicación con el marco— podemos considerar propiamente como capítulos de novela, quedarán en nuestras manos ocho obritas (de nuevo cuatro para cada uno de los dos Alonsos) en las que el recurso aparece de una manera natural, formando parte del cuerpo de la historia. Es así como lo encontramos en una de las primeras novelas de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, en cuyas páginas se deslizan una comedia y el entremés o diálogo de *La lonja de san Felipe*⁹, ambos impresos junto a la segunda parte de la novela en 1619. La obra presenta una estructura considerablemente compleja para dar forma a estas segundas aventuras del caballero —de manera mucho más hete-

⁷ M. Fernández Nieto, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticon*, núm. 30, 1985, pág. 167.

⁸ Cfr. J. Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011, págs. 177-183 y A. Cayuela, «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 Velázquez*, núm. 29, 1993, págs. 51-76.

⁹ El carácter, a la vez, dramático y narrativo de estas piezas es indudable. Así, a pesar de que *La lonja...* se plantea como diálogo dentro de la novela, la posibilidad de contemplar dicho entremés de manera independiente hace sospechar que Salas Barbadillo esté aquí reutilizando materiales que ya habían pasado por las tablas.

rogénea que en la primera—, lo que explica en parte la inclusión de las piezas teatrales¹⁰. La obrilla breve —no así la comedia— aparece imbricada dentro de la acción novelesca que sigue los pasos del pícaro don Juan de Toledo. Igual que al lector se le ofrecen diversos «alivios para caminantes» en las novelas de Mateo Alemán o de Cervantes, en las de Salas y de Castillo la *varietas* propia del género hace también sus incursiones en el teatro, justificando desde la propia ficción narrativa la presencia de estos interludios diciendo —por ejemplo— que a don Juan: «Salazar le variaba las noches, recitándole algunos papeles de su ingenio»¹¹, como si se tratase de una nueva Sherezade. El textito parece casi una poética de lo que después se verá en los entremeses intercalados en novelas. En este caso don Manrique, mentiroso y pícaro, hace ver a sus contertulios que «al que bien miente llaman de otro modo [...]: Caballero de inventiva»¹², y eso es lo que parecen aspirar a ser los novelistas en su intento de variar géneros y contenidos, presentando ante el lector una *inventio* suficientemente rica como para entretenerlo y hacerle olvidar sus preocupaciones¹³. Los entremeses de Salas se interpolan, pues, con la única intención de «divertir al público en un plazo de tiempo lo más breve posible»¹⁴ (al lector, en este caso) y la mejor manera de divertir (en su sentido más etimológico) es ofreciendo unos cuantos casos disparatados al consumidor de textos de ficción.

Las novelas picarescas de Castillo Solórzano, por su parte, siguen una estructura muy similar a la planteada por Salas en esa miscelánea segunda parte de *El caballero puntual*. Su labor como entremesista se extiende a lo largo de varias colecciones (a medio camino entre la novelística y lo misceláneo) en que se recogen un total de cinco entremeses. Si bien el primero de los casos en que Castillo hace valer su pluma como entremesista se lo encuentra el lector curioso dentro de una colección de novelas con marco narrativo como el *Tiempo de*

¹⁰ En palabras de É. Arnaud (*La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1977, pág. 247): «Même pour l'impression d'ensemble que laisse la lecture, la première partie est fraîche, bien enlevée, homogène, la seconde est plus complexe, a plus de facettes, et crée plus de malaise que de plaisir. Ce sont deux ouvres répondant à des préoccupations esthétiques et peut-être éthiques sensiblement divergentes».

¹¹ J. E. López Martínez, *Edición y estudio de la novela «El caballero puntual» de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, pág. 147.

¹² J. E. López Martínez, ob. cit., pág. 149.

¹³ En ello se insiste reiteradamente en los prólogos de las obras de Castillo Solórzano, donde no es extraño leer que lo que se le ofrece al lector no son más que unas cuantas «obras en que te entretengas» (A. Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640, fol. ¶3r). En este mismo sentido, E. Domínguez de Paz («Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano», *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 67, 1987, pág. 257) dice de los entremeses intercalados en *La niña de los embustes* de Castillo Solórzano: «Las motivaciones de estos entremeses (...) consisten en «divertir» al lector y «mostrar» la habilidad de un personaje».

¹⁴ E. Domínguez de Paz, ob. cit., pág. 252.

regocijo (Madrid, Luis Sánchez, 1627), es en sus novelas de pícaros¹⁵ donde el recurso aparece en todo su esplendor. Así, al hilo de las «estafas» de *Las harpías de Madrid*, se encuentra un nuevo entremés, *El comisario de figuras*. Se inserta la piecicilla, como de costumbre en la producción novelística de Castillo, bajo el disfraz de la representación (ya no como lectura) a la que asisten los propios protagonistas de la historia en un interludio de *La ilustre fregona* lopesca. Como es habitual en la obra del ingenio de Tordesillas, su narrativa sigue un hilo principal y, en torno a él, se van adosando romances, cantarcillos y piezas teatrales que completan y matizan la lectura que sobre la trama principal tiene el autor¹⁶. Así se puede entender la alusión a esa *fregona* de origen cervantino como *contrafactum* de la Luisa de Castillo Solórzano: si una trabaja como fregona bien descuidada de su linaje, la otra finge un linaje que no tiene para vivir sin trabajar¹⁷. Más aún, el entremés, que «presenta notables analogías con la comedia»¹⁸, incide una vez más desde una perspectiva burlesca en el tema del nombre fingido y del disfraz extravagante a partir de las figuras que van desfilando por delante de los ojos del comisario que le da título. El elemento disparatado y cuasifantástico hace acto de presencia en esta piecicilla en virtud de la exageración de los personajes, que va *in crescendo* hasta que sale sobre las tablas nada menos que un tal caballero don Singular que —según dice— desciende de Pelayo, acercándose así a la categoría mítica de figurones como los —¿históricos?— personajes de las comedias burlescas de Jerónimo de Cáncer. La inclusión de la forma dramática en este contexto, además, estaría motivada por darse la burla final de esta segunda «estafa» precisamente a raíz de una comedia, con lo que el entremés parece casi un presagio de la manera de concluir el suceso.

Aun así, el estilo contrapuntístico propio de la composición de Castillo Solórzano queda todavía más claro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*. Aquí los entremeses se encuentran en perfecta «simbiosis»¹⁹ con la

¹⁵ M. Velasco Kindelán incluye entre ellas las *Aventuras del bachiller Trapaza*, *La garduña de Sevilla*, *La niña de los embustes*, *Las harpías de Madrid* y «El Proteo de Madrid» (contenida en las *Tardes entretenidas*).

¹⁶ A pesar de que E. Domínguez de Paz (ob. cit., pág. 254) sostiene que tanto «El casamentero», inserto en *Tiempo de regocijo*, como *El comisario de figuras* son «independiente[s] del argumento novelístico», no parecen desdeñables los matices que hacen aflorar dichas piecicillas en contraste con la trama principal de cada una de las novelas.

¹⁷ Téngase en cuenta que la alusión en este caso no es a la novelita (idealizadora en lo que respecta al personaje de Constanza) de Cervantes sino a la recreación dramática (¿de Lope?) de dicha historia, en la que la protagonista es «una dama bastante resuelta y hasta descarada, cuyos comportamientos deben incitar y corresponder paulatinamente al cortejo del amante» (M. Presotto, «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, núm. 87-88-89, pág. 698). Véase también en este sentido la monografía de K. Vaiopoulos (ob. cit., págs. 49-57).

¹⁸ M. Presotto, ob. cit., pág. 702n.

¹⁹ Cfr. E. Domínguez de Paz (ob. cit., págs. 256-258), M. Fernández Nieto (ob. cit., 1983, págs. 195-196) y M. S. Arredondo («Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*», *El Siglo de Oro en escena*,

trama, a la que sirven como intensificadores de la burla y como desencadenante de la acción narrativa. Así se aprecia en *La prueba de los doctores*, entremés representado al hilo de la narración novelesca, que llegará a suponerle la muerte a Sarabia (marido de la pícara y autor —en la ficción— del textito) por venganza de los galenos ridiculizados sobre las tablas. Para su novela cumbre —según la crítica— Castillo conjuga en una misma obra los diferentes géneros que por entonces podían insertarse en la ficción narrativa, por lo que —entremeses aparte— encontramos una novelita típicamente cortesana y numerosos poemas satíricos. No cabe duda de que la implicación de las piezas intercaladas en la trama novelesca está aquí mucho más íntimamente ligada a la biografía de la pícara de Manzanares pero, aun de no haber sido ese el caso, el significado que ambos interludios dramáticos demuestran tener en relación con el conjunto de la obra bien puede ser suficiente para considerarlos parte integrante de la misma.

Así, de la misma manera que *La burla de los doctores* repite el engaño de los galenos, más preocupados por cobrar que por curar al —fingido— enfermo tal y como había aparecido en la misma trama novelesca, *El barbador* ilustra la chanza con que Teresa se divierte a costa de un presuntuoso capón intensificándola al convertir al lindo en cuatro personajes diferentes en el entremés y repitiendo, de modo algo más amable, la mofa cruel que la pícara lleva a cabo contra su afeminado amante. El entremés permite, por tanto, una triple lectura de un mismo caso: la burla del lampiño, que junto con el episodio narrativo se satiriza en un romance y en la pieza dramática²⁰, y estructura a modo de desfile ante el espectador-lector el —fantástico— engaño de «Ozmín Piruétano / de Bochinchina, de nación griego, / [que] ha llegado del Asia a aquesta corte, / trayendo del Gran Turco pasaporte; / el cual, con cierta confección se atreve / a que, en espacio breve, / barbas hará nacer al más lampiño»²¹.

Ambos entremeses, por tanto, hacen aquí más que nunca la función de «intermedio» gracioso con que variar el contenido de la novela del mismo modo que solía realizarse en las comedias, tratando el mismo tema que la obra en que se enmarca pero desde un punto de vista grotesco y carnalesco —no llega a fantástico— que refuerza la idea del texto principal²².

Es, por último, el entremés de *La castañera* nueva muestra de la técnica compositiva de su autor. Aunque inserta entre las (des)venturas de Hernando

Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 43-48).

²⁰ A propósito de la repetición de un episodio narrativo en forma poética, cfr. M. S. Arredondo, ob. cit., págs. 44-45.

²¹ A. Castillo Solórzano, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Barcelona, De Bolsillo, 2005, pág. 174.

²² Cfr. J. M. Díez Borque (*Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, pág. 278): «comedia y entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración y tienen como justificación las necesidades del espectáculo complementándose entre sí».

Trapaza, la pieza (igual que en el modelo remoto de Salas) se incluye como alivio de caminantes, leído por el propio poeta a sus compañeros de viaje, del mismo modo que ocurre con otras novelitas intercaladas. A pesar de que algunos críticos consideran que «su argumento no enlaza con el de la novela, por lo cual debe considerarse como una interpolación al relato dentro del género misceláneo»²³, basta echar un vistazo al contexto del entremés para pensar inmediatamente en la picaresca costumbre de mudar de nombre y traje, pues también nuestro protagonista, «en un momento dado, a fin de convertirse en caballero, cambia el nombre de Trapaza por don Vasco Mascareñas»²⁴ y apenas unas cuantas páginas antes había adoptado, para conquistar a la dama Serafina, la identidad de un don Fernando de Peralta y Beaumont. Además, el entremés viene a insertarse en la novela precisamente poco después de que un primo de Serafina destape el engaño del bachiller, con lo que la piececilla no solo repetirá el motivo del cambio de identidad sino que también le sirve al protagonista para conocer a Lorenzo Antonio, autor de dicho texto en la ficción e informador de las virtudes que le esperan a Trapaza en la corte. Aunque sin elementos claramente fantásticos, la traza picaresca en la que incurren todos los personajes del género, que parecen ascender milagrosamente por medio del disfraz, funciona también aquí como contraste con la historia principal y como advertencia para futuras aventuras del pícaro.

Ahora bien, aunque puede parecer lógico pensar que el entremés se inserta en novelas extensas con un valor claramente narrativo y literario, ¿qué se puede decir de las otras obras que se nos han ido quedando relegadas? *Tiempo de regocijo* da a las prensas de la corte en 1627 entre sus páginas un entremés más, *El casamentero*. El texto aparece, tras un breve marco de estilo boccacciano y junto a otras tantas piezas narrativas y poéticas, formando parte de esas —fingidas— fiestas de Carnestolendas hechas —supuestamente— en presencia del rey²⁵. La justificación de la inclusión de esta piececilla al final de la primera fiesta la da el anciano don Enrique al comienzo del texto cuando pide permiso para este tipo de pasatiempos, con lo que la pieza no se recoge aquí como contrapunto de una realidad más agria sino como entretenimiento de unos nobles, igual que las tres otras novelas cortesanas que dan cuerpo al libro²⁶. La única relación del entremés con el texto-marco se establece, pues, gracias a la primera novela,

²³ M. Fernández Nieto, ob. cit., 1983, pág. 193.

²⁴ C. C. García Valdés, *Antología del entremés barroco*, Madrid, Clásicos Libertarias, 2003, pág. 230n.

²⁵ Es precisamente en el trampantojo de la relación de fiestas en el que se escuda para dar a la imprenta un texto de ocios cuando imperaba la prohibición de imprimir novelas y comedias. Castillo fue capaz de conseguir uno de los pocos privilegios que se otorgaron en estos años precisamente por presentar para su evaluación en el Consejo estos «borrones» divididos en varias «fiestas» y unidos a una obra de Historia, la *Cleopatra*, a la que se le suman otros tantos «libros que has de gozar este año» (de nuevo, la mayoría de tema histórico) en la nota que Pérez de Montalbán dedica al lector del volumen.

²⁶ Las novelitas aquí reunidas responden —según la clasificación ensayada por M. Velasco Kindelán (*La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural

ficción de intrigas políticas bien parecida a tantas comedias del siglo; acaso por eso se cierra su lectura con la representación de un entremés.

Menos relación todavía podemos encontrar en las recopilaciones de textos de Salas Barbadillo. En su caso la compilación de obritas de ficción se hace con una intención a medio camino entre la crónica (como en *Tiempo de regocijo*) y la miscelánea (al estilo de la *Silva de varia lección*). En este sentido, no es raro encontrar al frente de libros como las *Fiestas de la boda* una larga advertencia en que se justifica la mezcolanza por su valor didáctico y su intención de universalidad en la recepción de la obra. La crítica no duda al respecto y califica estas fiestas de mero «*récit servant de support à plusieurs de «entremeses»*»²⁷. A pesar de que los textos están escritos, según Salas, por sus propios personajes, el único hilo conductor que justifica la inclusión de algunas «comedias domésticas» es su visión satírica de la boda que se está celebrando en el marco narrativo.

De manera similar podemos hablar de la *Casa de placer honesto*, en la que se recogen dentro de un marco seis novelas y cuatro textos dramáticos: dos «comedias breves» y dos diálogos o entremeses. La trabazón temática es aún más débil aquí, pues los textos dramáticos son solo un entretenimiento de estudiantes, para quienes se representan en la particular academia que da título a la obra. Así podemos hablar todavía con más razón de las *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, último impreso del autor (publicado póstumamente por persona ajena²⁸ a Salas tras un hiato que mucho tiene que ver con la prohibición castellana de «imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género»²⁹). Aquí más que nunca los textos aparecen desmembrados, sin ninguna cohesión general, cada uno de ellos (de géneros e intenciones diversas) dedicado a una personalidad distinta. En estos «platos de las musas» todavía encontramos cuatro entremeses y una comedia de estilo lopesco, que muy poco tienen que decir al conjunto de la obra, junto con varios poemas y novelas.

* * *

A la vista de los textos estudiados, no cabe duda de que «el análisis de las situaciones editoriales bajo las que Jerónimo de Salas Barbadillo [y Alonso de Castillo Solórzano, debemos añadir,] publicó sus libros nos permitirá conocer las distintas posibilidades que se ofrecían a los autores del Siglo de Oro para la difusión impresa de sus obras»³⁰. Es precisamente la difusión editorial —quizá a menudo motivada por un deseo puramente venal— una de las posibles explica-

Simancas, 1983, pág. 30)— a las «novelas idealizadas, con mayor margen de aventura», la primera, y a las «novelas de corte, de ciudad, netamente costumbristas», las dos que siguen.

²⁷ E. Arnaud, ob. cit., pág. 806.

²⁸ Cfr. J. E. López Martínez, ob. cit., CLXIV-CLXXIII.

²⁹ J. Moll, ob. cit., pág. 178.

³⁰ J. Moll, ob. cit., pág. 297.

ciones a esos últimos textos misceláneos (ya que no responden a un valor estético claro), forma narrativa que no volveremos a encontrar una vez la novelística barroca se decante, definitivamente, por colecciones de estilo boccacciano en que no tendrá cabida el teatro breve. Ahora bien, si hasta aquí hemos hecho alusión a motivos estéticos y técnicas compositivas —con algún que otro elemento fantástico de por medio— para explicar la incursión de los entremeses en algunas de estas novelas, no conviene olvidar que, a fin de cuentas, era esta la única manera en que los autores podían dar salida —sin perder el control de su obra— a unas piecicillas tan poco valoradas como los entremeses. La solución, que tiene algo de manía editorial compartida por autores y editores, puede que respondiera a la necesidad de contrarrestar la cantidad de atribuciones espurias que hubo en la época, por una parte, y supondría un precedente más de lo que después serían propiamente las colecciones de entremeses, aún lejanas. Cuando se imprimieron las *Coronas del Parnaso* todavía faltaban cinco años para que Navarrete diese a la estampa su *Flor de sainetes* y diez para que viese la luz la primera edición de la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente. Los libros misceláneos o novelescos son, al fin, la única solución para ofrecer a los lectores de teatro aquello que empezaban a demandar en sus librerías. Así, aunque podamos entender que en las novelas más extensas las piecicillas dramáticas sirven de contrapunto a la acción narrativa y de descanso a los lectores, también la falta de un género editorial para dar salida a los textos pudo motivar la aparición de este tipo de obras de estructura miscelánea³¹.

Se debe profundizar todavía en los casos concretos y analizar con más detalle los textos aquí propuestos por sí mismos y en relación con otras posibilidades que surgieron en su época pero parece que, si el principio teórico que impone variedad en la unidad puede explicar la presencia de algunos de esos entremeses en los contextos narrativos que hemos visto en estas páginas, otros parecen más bien fruto de recopilaciones apresuradas para satisfacer a unos lectores que demandaban un tipo de textos que todavía no tenían un cauce de salida en la imprenta; pero esa es otra historia y deberá ser impresa en otro lugar.

BIBLIOGRAFÍA

ARNAUD, É., *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1977.

³¹ Téngase en cuenta que, según la Teoría de la Recepción, «en los casos en los que nos es desconocido el eco [de cierto texto] —y son los que representan una vez más la mayoría—, es la tradición del género que sigue una obra, tradición conocida por el público, la que permitirá reconstruir el horizonte de expectativas de este último» (Arnold Rothe, «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pág. 21). Ese eco genérico, según se desprende del estudio realizado en estas páginas, no puede atender solo a las características del escrito sino también a la configuración editorial del mismo.

- ARREDONDO, S., «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*», *El Siglo de Oro en escena*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 35-51.
- BERGMAN, H. E., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1980.
- BRADBURY, J. D., «The *miscelánea* of the Spanish Golden Age: an instable label», *Modern Language Review*, núm. 105, 2010, págs. 1053-1071.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. DE, *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640.
- *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Barcelona, DeBolsillo, 2005.
- CAYUELA, A., «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 Velázquez*, núm. 29, 1993, págs. 51-76.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, E., «Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano», *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 67, 1987, págs. 251-270.
- FERNÁNDEZ NIETO, M., «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 189-201.
- «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, núm. 30, 1985, págs. 151-168.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G., «De la lectura al recitado: algunas adaptaciones de textos narrativos contemporáneos en las tramas del teatro español del siglo XVII», *Cuadernos de Aleph*, núm. 5, 2013, págs. 56-69.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., *Antología del entremés barroco*, Madrid, Clásicos Libertarias, 2003.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J. E., *Edición y estudio de la novela «El caballero puntual», de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- MOLL, J., *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011.
- MORÍNIGO, M.A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, núm. 2, 5.^a época, 1957, págs. 41-61.
- PRESOTTO, M., «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, núm. 87-88-89, 2003, págs. 697-708.
- RALLO GRUSS, A., «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, núm. 3, 1984, págs. 159-180.
- ROTHE, A., «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, págs. 13-30.
- VAIOPOULOS, K., *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «La transmisión del teatro en el siglo XVII», *Historia del Teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 1289-1320.

— «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, núm. 108, 2010, págs. 57-78.

VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968.

VELASCO KINDELÁN, M., *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

CAPÍTULO 14

Roma como ideal en la obra de Quevedo¹

ALESSANDRA CERIBELLI

Universidad de Santiago de Compostela

Toda la Historia, en particular la romana, fue para Francisco de Quevedo la primera fuente de invención de su poética, «o para adornar el discurso, o para emplear como argumento de autoridad»². Su profundo conocimiento de las obras de Cicerón y Séneca le inspiraron una nueva forma de análisis, es decir «la historia contemporánea, basada en gran medida en la observación psicológica, a la manera de Tácito, Livio o Salustio»³. Como apuntado por Arturo Álvarez Hernández, «lo que distingue a nuestro gran lírico [Francisco de Quevedo] no es el sentimiento de su destreza verbal a la reproducción de modelos admirados, sino la capacidad de entregar su humanidad entera en cada palabra, giro o imagen, más allá de que en el proceso creativo se haya servido de numerosos elementos provenientes de su erudición»⁴.

Leyendo el soneto *A Roma sepultada en sus ruinas*, esta reflexión parece puntual y pertinente. De hecho, en abril de 1617, durante una delicada mi-

¹ En el presente artículo me concentraré en la presencia de Roma concebida como entidad geográfica e histórica, dejando al lado su literatura, que ya de por sí es un tema inabarcable.

² S. López Poza, «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pág. 173.

³ A. Rey, *Obra completa en prosa*, vol. V, ed. de A. Rey, Madrid, Castalia, 2013, pág. 15.

⁴ A. R. Álvarez Hernández, «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo a Roma, sepultada en sí misma», *Canente*, 6, 1989, pág. 15.

sión diplomática por cuenta del amigo y jefe don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, el poeta tuvo la posibilidad de encontrarse cara a cara con la ciudad de Roma, decantada e imaginada por largo tiempo, símbolo de la época clásica que cada humanista conocía en todo detalle. Muy poco quedaba de su grandeza, como capital de uno de los imperios más extendidos de la Antigüedad y de la Cristianidad entera. En efecto, papa Sixto V había promovido unas reformas urbanísticas que cambiaron completamente la fachada de la *urbs aeterna*. Este hecho nos lleva a considerar que, de alguna manera, le afectó al autor en la elaboración de sus obras, quizás decepcionado por los cambios sufridos, o a lo mejor siguiendo abrumado por la grandeza que los palacios y los monumentos todavía encerraban. Volviendo al análisis del soneto, parece prevalecer en los versos iniciales el primer sentimiento: «Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas». La ciudad ya no existe como se la recuerdan todos y se reduce a elementos arquitectónicos específicos, cuales las murallas, el Aventino y el Palatino, símbolos respectivamente del poder político y religioso romanos, pero la *enumeratio* de Quevedo no tiene nada que ver con los tintes negativos y la grandeza imperial contenidas en dos de sus fuentes principales, es decir Vitalis y Du Bellay, sino que hace hincapié en el tema de la metamorfosis de la ciudad⁵. No le importa reflexionar sobre el paso del tiempo, la vanidad humana y la volubilidad de la fortuna, sino que simplemente quiere describir el declive de la ciudad actual, hasta volcar el concepto heraclítico del movimiento incesante del fluir del río, aquí ejemplo del único elemento permanente y estable. La invocación inicial (¡oh peregrino!), genérica aunque puede tener connotaciones religiosas, se agota en el mismo verso, dado que en el resto del soneto no encontramos huellas de este personaje, ausencia que nos lleva a pensar que seguramente se trataría de una suerte de monólogo interior. El peregrino en cuestión sería el mismo Quevedo que, en peregrinación diplomática o humanística, ya no es capaz de reconocer Roma, así que más que de tema de ruinas, como se apunta en el título «traicionero»⁶, se podría hablar simplemente de la ausencia de la ciudad en la misma⁷, subrayando que, en realidad, lo que cambia y destruye las ciudades no es el tiempo, sino las guerras y las reestructuraciones urbanísticas, como en este caso específico. Volevamos a encontrar este «falso tema» en el soneto *Las causas de la ruina del Imperio romano*, cuyo título elocuente ejemplifica lo que el poeta quiere mostrar, o sea que «la decadencia sobreviene cuando la función política se paga con bienes materiales»⁸.

⁵ J. M. Ferri Coll, *Las ciudades cantadas*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pág. 119.

⁶ Cabe recordar que muchas de las epígrafes a los poemas de Quevedo fueron en realidad añadidas posteriormente por González de Salas, hecho que a menudo extravía al investigador y el lector en la interpretación de los textos.

⁷ A. R. Álvarez Hernández, «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo», *Canente*, 6, 1989, pág. 18.

⁸ G. Díaz-Plaja, *El espíritu barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pág. 21.

Otra composición muy conocida sobre la antigua capital del imperio es la silva *Roma antigua y moderna*, donde, ya desde el título, el poeta propone una comparación entre el pasado pagano y el presente cristiano. Como ha sido bien descrito por Arturo Álvarez⁹, el texto se podría dividir en tres partes, cada una de las cuales pinta una faceta particular de la *urbs aeterna*: «grande Roma» (vv. 1-49), donde la ciudad es una *res* redescubierta por el poeta; «Roma generosa» (vv. 50-122) en una sucesión de imágenes que dibujan el contraste entre la grandeza romana y las ruinas; «Roma gloriosa» (vv. 123 hasta el final) que simboliza su perennidad en cuanto «entidad del mundo capaz de vencer el paso mortífero del tiempo»¹⁰, sugiriendo también que la gloria a la que se alude es otra vez la preeminencia sobre todas las ciudades, aquí más desde un punto de vista espiritual y religioso que político y económico. Roma pasa a personificarse con una mujer arrogante que rechaza sus modestos orígenes, subrayando que su decadencia sea tanto física como moral, dado que el poder político y religioso son esenciales para el progreso de la civilización, aquí ejemplificados por el Capitolio, sede de los templos, y el Senado, sede de la política, ambos metonimias de la misma Roma, cuyas estatuas mutiladas significan no tanto su decadencia sino la fragilidad del poder, en conexión con las coronas y los cetros que ya no tienen nadie quien «los creyera» (vv. 111-116). La fundación violenta de la ciudad con el fratricidio entre Rómulo y Remo es ya en sí una premonición de su colapso, en contraposición otra vez con los sólidos valores de los primitivos gracias a su integridad rústica, con ecos al tema del *beatus ille*. Otra vez, el único elemento permanente es el río Tíber, cuyo movimiento fluido representa el decaiente poder político. Atado por los puentes, símbolo del progreso, y que llevará el impero a su fin, tuvo su caudal aumentado gracias a la sangre de los romanos que se batió por su imperio. Aquí también es una entidad que llora la ruina de su ciudad, reflejando en sus aguas los antiguos edificios. Este elemento podría considerarse como un sub-tema, cuyas aguas fluyen al lado de la parábola de la historia romana: desde los orígenes pobres, rústicos y puros en los cuales se le consideraba como «río santo» hasta el Tíber triunfante de las conquistas imperiales ejemplificadas por los nombres de los ríos, que a su vez estarán encadenados como él mismo, consolidando el poder romano. Esto es otro ejemplo del conflicto presentado en la silva: los habitantes de esta ciudad, en su búsqueda de grandeza, han traicionado, esclavizado y aniquilado las virtudes esenciales de los fundadores. Aunque los hombres seguirán construyendo ciudades, el tiempo siempre tomará su venganza y el artificio será absorbido por la naturaleza, como ahora en Roma los monumentos están envueltos por la hierba. De todas formas, en la *enumeratio* de las construcciones derrumbadas, Quevedo está reconstruyéndolas a través del tópico del *ubi sunt*, pero es la

⁹ G. Díaz-Plaja, ob. cit., págs. 38-39.

¹⁰ A. R. Álvarez Herández «La silva «Roma antigua y moderna» y la lectura quevediana de propercio (Eleg. IV 1)», *Caput Anguli*, 5, 1983, pág. 39.

misma ciudad que resurge de sus propias cenizas, como el ave fénix, pasando de capital imperial a capital papal, que nunca podrá destruirse por estar al servicio de la verdad del cristianismo. Así que, si de un lado el poeta reflexiona sobre las ruinas de Roma, del otro quiere admonestar al lector de la vanidad de los hombres y de sus deseos perecederos, y que lo único que nunca podrá acabar es la Jerusalén en la tierra, la Roma papal, que, al contrario de lo que le pasó al imperio, puede hasta volver a la vida. La composición acaba con circularidad dado que en el soneto inicial, que se podría también considerar como algo independiente del resto de la silva, se hace referencia a la nave de Cristo, invencible y con memoria eterna. Esta figura nos lleva al final del todo, donde el autor se está refiriendo a la Europa contemporánea en lucha contra los protestantes comparados a los ritos paganos, con una visión pesimística de la humanidad, donde lo único que permanece ya no son los hombres y la política, sino que son el arte y los ideales que están detrás de ellos¹¹.

El tono de reprimenda de Quevedo hacia Roma vuelve en el soneto *El sacrilego Verres ha venido*, donde, parafraseando a Juvenal, el autor quiere pintar la realidad de su época a través de los robos del gobernador siciliano Cayo Verres. Aquí, como en otras composiciones poéticas, la presencia de Roma ya no se reduce a la descripción de sus monumentos y geografía, sino que el escritor la utiliza como entidad para ejemplificar sus ideales. En *Faltar pudo a Scipión Roma opulenta*, el héroe habla desde su destierro a la capital del imperio, expresando la ingratitud de su patria frente a quien le sirvió y salvó, mostrando su humildad en querer seguir sirviéndole y aceptando su opulencia. Este soneto tiene muchos parecidos con el dedicado a su amigo don Pedro Téllez de Girón *Faltar pudo su patria al grande Osuna*¹², pero aquí nos encontramos delante de una «mezcla de reconocimiento orgulloso del propio valor y rebajamiento humilde ante Roma, actitud que enaltece al hablante mientras rebaja a la patria antes considerada superior»¹³, construyendo una paradoja que lleva un poco de ironía por parte del general e intentando reivindicarse delante de la posteridad. Según Escipión, lo importante es la esencia del personaje, nacido de sus acciones, y que seguirá existiendo después de su muerte dado que su urna funeraria será la Cartago vencida, llevando ecos de Aníbal en la referencia a la ciudad africana. Al final, gracias a sus hazañas, el héroe sobrevivirá hasta a Roma, que, sin embargo, sigue siendo opulenta e invidiosa, dos características que, como ya sabemos, llevaron el imperio romano hacia su ocaso.

¹¹ Por un análisis pormenorizado ver: R. Cacho Casal, «The Memory of Ruins: Quevedo's *Silva* to «Roma antigua y moderna»», *Renaissance Quarterly*, 62, 2009, págs. 1167-1203; M. Á. Candelas, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997; E. Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva «Roma antigua y moderna» de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 501-543.

¹² Ver M. Roig Miranda, «La difícil cronología de dos sonetos quevedianos», en Christoph Strosetzki, *Actas del V Congreso Internacional del AISO*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001, págs. 1131-1141.

¹³ M. Roig Miranda, ob. cit., pág. 1141.

Otro soneto de denuncia contra los vicios de Roma es *En el precio el favor, y la ventura*, cuyo epígrafe resume de manera exhaustiva el contenido: «las causas de la ruina del imperio romano». Empezando por la codicia y la locura, Quevedo pasa a elencar la soberbia y la vanidad, el desprecio para la «sciencia y la cordura» y el reonomimiento para los delitos en vez de su condena. En fin, la gloria militar de la que está cubierta será su condena final.

La musa *Polimnia* se abre con una composición sobre la vanidad de los deseos de gloria, *Próvida dio Campania al gran Pompeyo*, donde aparecen Pompeyo y Mario. Este último recurre otros poemas, como por ejemplo en *Sermón estoico de censura moral*, donde el autor utiliza el pasado romano con una función ejemplificadora de los problemas de su época. En particular, el episodio de la invasión por parte de Aníbal y la ambición desmedida de Mario le permite reflexionar sobre la fugacidad de la gloria humana y la mutabilidad de la fortuna¹⁴. Sigue las descripciones de estos dos personajes históricos una exhortación irónica a los señores de su tiempo para que, con sus hazañas, puedan dar de que hablar al mundo a través de las guerras, cuya gloria causará dolor y desgracia. *Lleva Mario el ejército, y a Mario* es otro soneto que analiza la ambición de Mario que provocó la enemistad con Sila y su consecuente cautiverio y huida a África. El epígrafe de crítica es muy claro: «rey es quien reina en sus pasiones y esclavo el rey, si ellas son señoras». Quevedo denuncia que su ambición fue el motor de todas sus gestas, hasta llegar a ser su prisionero, simbólicamente y físicamente. El último terceto es una pregunta retórica con ecos evangélicos, rematando el concepto del hombre cautivado por sus pecados y pasiones.

El autor madrileño se para también a analizar las costumbres de la antigua Grecia pero tomando como ejemplo personajes romanos, como en *Miedo de la virtud llamó algún día*, que contiene un análisis moral del ostracismo y petalismo. Aquí Escipión y Aníbal representan libertadores que a su vez fueron desterrados, hecho que lleva Quevedo a preguntarse porqué se alejaban los virtuosos y no los «pérfidos tiranos/ que en vicio exceden y codicia fea». El dístico final permite presentar la paradoja de este hábito: «Que si el destierro en la virtud se emplea,/ es echar la salud por quedar sanos».

Un *exemplum* de varón ilustre de la historia romana presente en los sonetos morales de nuestro poeta es el de Quinto Mucio Escévola, protagonista de un gesto heroico en el que fue «capaz de dar su brazo al fuego por salvar el pueblo del sitio al que Pórsena, rey de los etruscos, le había sometido»¹⁵, descrito en *Tú solo en los errores acertado*. Mediante el uso de la gigantomaquia, utilizada otra vez además de la silva que tomamos en consideración hace poco, es «término de comparación sobre el que se coloca la hazaña del personaje: «más temor diste a Jove que atrevido / el gigante con ciento rebelado»

¹⁴ Para un análisis extensa ver E. Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva «Sermón estoico de censura moral» de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, págs. 131-186.

¹⁵ M. Á. Candelas, *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, 2007, pág. 21.

(vv. 3-4)»¹⁶. De este soneto hay dos versiones bastante diferentes, pero todas toman como inspiración a los epigramas de Marcial¹⁷. En ambas, Quevedo se dirige directamente al protagonista con anáforas en «tú», subrayando su presencia física delante del poeta y del lector. Si consideramos el texto que encontramos en el testimonio de la Biblioteca Columbina, aparece otra vez el tópico del ave fénix, ya utilizado en *Roma antigua y moderna*, como anticipación de la sucesiva poética moral o amorosa¹⁸. La presencia de Escévola al lado de la figura de este pájaro legendario recurre, por ejemplo, en los componimientos dedicados a Lisi, dado que el autor «recoge el raro hecho de Scévola como paradigma del amor que no muere aunque se abraza, al igual que la fénix»¹⁹. En este caso, las hazañas de cónsul romano ya no son una simple fuente de reflexión sobre la heroicidad del personaje, sino que esta ya está superpuesta al tópico de la resurrección de las propias cenizas, tanto en ámbito moral —en el primer caso— como en ámbito amoroso, dando prueba de la maleabilidad de dos mitos a la vez.

Sin embargo, aunque hasta ahora hemos considerado sobre todo poemas de contenido moral, podemos encontrar una referencia a Roma también en la poesía satírico-burlesca, en particular contra las mujeres feas, acercándonos al soneto *A una roma, pedigueña además*, donde Quevedo juega con el doble sentido geográfico-político y de los efectos de la sífilis en el rostro, pero aquí la entidad de la capital pasa en segundo plano, dado que al poeta le interesan simplemente los juegos conceptistas y el nombre de la ciudad se reduce a un simple significante que le permite construir imágenes también a través de referencias con la historia romana, con un recuerdo al incendio de Nerón, que introduce otra vez la característica falta de nariz de los enfermos del mal francés. Este emperador controvertido aparece varias veces en *Polimnia*. La primera vez que le encontramos es en el soneto *Séneca, el responder hoy de repente* en un diálogo con Séneca que le intenta devolver el oro que le regaló²⁰. Fröhlicher subraya que estas composiciones especulares llevan a la subversión de la valoración de los personajes y además de ser un ejercicio estilístico y retórico, «comportan una reflexión original sobre problemas éticos propios de la primera mitad del siglo XVII»²¹. De hecho, aquí encontramos cuatro vicios

¹⁶ A. Azaustre, «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, pág. 5n.

¹⁷ Sobre la reelaboración de los epigramas de Marcial en la poesía de Quevedo ver M. Á. Candelas, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, págs. 59-96.

¹⁸ Al respecto ver S. Fernández Mosquera, «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en S. López Poza, *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, 1996, págs. 447-459.

¹⁹ A. Egido por S. Fernández Mosquera, ob. cit., pág. 454.

²⁰ Este poema es la imaginaria respuesta a otro, *Esta miseria, gran señor, honrosa*.

²¹ P. Fröhlicher, «Quevedo lector de Tácito a propósito de un diálogo entre Séneca y Nerón», *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, ed. de E. Canonica de Rochemonteix y E. Rudin, Kassel, Reichenberger, 1993, pág. 147.

considerados «pestes del mundo» en *Virtud militante*, cuales son envidia, soberbia, ingratitud y avaricia. Aquí también los personajes luchan contra ellos o de alguna manera reconocer haber incurrido en alguno de ellos. Aunque a primera vista parece que Quevedo quisiera criticar a Séneca en el intento de realzar a Nerón, la impresión final es una puesta en tela de juicio de la figura del privado, para sucesivamente plantear sus dudas personales sobre la aplicación práctica a la vida cotidiana de la filosofía estoica, eje fundamental en gran parte de la producción de nuestro autor. En este caso, un episodio muy concreto le permite reflexionar sobre su biografía para que el lector pueda utilizar sus tensiones en la sociedad de la época.

En la *Epístola satírica y censoria*, Quevedo apunta a una vuelta al pasado frente a los valores del presente en la descripción de las virtudes romanas, traspuestas hasta convertirlas en parte integrante del pasado castellano²², en un «juego de magia apoyado en elementos literarios más que históricos»²³. En una equivalencia «imperio romano/ imperio castellano» se establece también una conexión entre las virtudes romanas que hicieron posible aquel imperio y las virtudes de los contemporáneos del poeta que han levantado lo que él ve en peligro, en una manipulación ideológica e historicista por medio del tópico que actualiza según la situación política y social de la España del momento en un intento de huida del mito. La época heroica monopoliza las virtudes: es valiente, pobre, ruda, libre, austera, creando un paralelo con la actual depresión española²⁴. En realidad, lo que quiere subrayar el autor es que «no hay una época a la que volver sino valores ideales que mantener, frente a las recurrentes presiones»²⁵. A través de una idea que crea una consciente confusión entre pasado y presente y que permite construir una imagen fantástica de los castellanos en la descripción de las virtudes guerreras, Quevedo quiere salvar su España uniendo moral y crítica social apuntando a la primera como a cosa pública y poniéndola al mismo nivel de la política como en la tratadística española. La invención de un pasado imaginario pleno de heroicidad singular lleva a «acerar aún más la crítica de las costumbres presentes de los castellanos y crear una imagen postitivísima del pasado al que hay que regresar»²⁶. Sin embargo, este texto deja también réditos políticos hacia el destinatario, «llamado a la restauración única y grande (la del tiempo de don Pelayo) en la que se pierden los valores ciertos pues solo queda un desaforado

²² Las virtudes en cuestión son *iustitia* (22-24), *virtus* (31, 73-75), *fortitudo* (49-57, 76-78), *castitas* (64-66), *paupertas* (75-81, 121-29), *frugalitas* (93-102), *constantia* (130-32), todas expuestas en la esperanza de la capacidad restauradora de Olivares (169) (A. Rey, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. de A. Rey, Madrid, Castalia, 1999, pág. 347).

²³ J. I. Díez Fernández, «La «Epístola satírica y censoria»: un memorial reaccionario... y moderno», *La Perinola*, 12, 2008, pág. 58.

²⁴ G. Díaz-Plaja, ob. cit., pág.

²⁵ J. I. Díez Fernández, ob. cit., pág. 59.

²⁶ J. I. Díez Fernández, ob. cit., pág. 64.

elogio del pueblo y de su dirigente»²⁷. Detrás de todo esto, Quevedo asconde la necesidad de premio al habilísimo cantor, utilizando los cauces de la sátira y la epístola moral para conseguir propósitos personales para medrar en la corte después de su destierro en la Torre de Juan Abad, así que esta obra ya no tiene solo un contenido de crítica sociopolítica sino que tiene el valor añadido de expresar las preocupaciones y las aspiraciones del autor en aquel momento tan crucial y difícil de su vida.

Al pasar a analizar la prosa de Quevedo, nos damos cuenta de que, para nuestro autor, el mundo romano es un ámbito prolífico de reflexiones políticas y morales, pero siempre con una mirada a su época. *Historia de la Providencia de Dios* contiene, como ya dice el título, la noción de Historia como *magistra vitae*, en particular por lo que concierne la época romana. Esta fuente contiene ejemplos para reforzar la defensa del poeta de la inmortalidad del alma, dado que muchos gentiles que no creían en eso, realizaron gestas temerarias que les hicieron inmortales por la gloria. Otro aspecto que analiza es la Providencia divina que todo cuida, afirmando que la caída del imperio fue causada por las maldades y los agravios a los inocentes y que fueron más los que buscaron la muerte que los que la agurdaron. La evolución histórica, política y social de Roma está bien resumida en las últimas palabras de la obra, que nos llevan otra vez a la silva analizada al comienzo de este trabajo: «la República de Roma, la Monarquía de Roma, la tiranía de Roma (...) restituida de esclava a universal Señora de las gentes»²⁸.

Dos obras en prosa llevan en el título dos protagonistas de la historia romana: Marco Bruto y Rómulo. Por lo que concierne el primero, el autor, según él dice, «no escribe historia sino discurso», dado que hay que concebir el fin didáctico de este texto como una muestra de «unas opiniones políticas a partir de una interpretación personal de la historia de Roma»²⁹. Si de un lado Julio César es el «buen tirano» hipócrita e incrédulo, ligero y ciego, superficial y sin intuición, arrogante y cobarde, del otro lado encontramos a Marco Bruto como «mal leal», «sedicioso y novelero», modelo del cortesano renacentista que cultiva armas y letras, cuya virtud iluminada le lleva a desinteresarse de los cargos públicos y a cultivar una desconfianza creciente hacia la tiranía que le llevará, a través de la obra convencidora de Casio, a matar al tirano sin que este acto tuviera repercusiones sobre la política romana, hasta reforzar el papel monárquico a través de la figura del emperador Augusto. Además, en la contraposición entre Tarquinio el Soberbio y Julio César encontramos de un lado la caricatura del tirano, culpable de necedad, y del otro lado la caricatura del Príncipe perfecto, cuya mezcla de vicios y virtudes le va acercando a Marco Bruto. Finalmente, Quevedo saca una consideración negativa sobre el tiranicidio, justificado por muchas corrientes filosóficas de su época. En la

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ F. de Quevedo, *La Providencia de Dios*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1772, pág. 208.

²⁹ A. Rey, *ob. cit.*, 2013, pág. 52.

parte final de la *Vida de Marco Bruto*, el autor propone a Fernando el Católico como «ejemplo moderno» y punto de referencia, tanto que se podría afirmar que «los eventos de la historia antigua están leídos desde una perspectiva presentista»³⁰. Así que, al final, la *laus Fernandi* propone el «hábil manejo del disimulo como hábito interior del Monarca»³¹, haciendo desaparecer la *imitatio Christi* «como deber fundamental del monarca católico»³².

De alguna manera, podríamos decir que sin Rómulo todas estas composiciones quevedianas no hubieran tenido lugar dado que Roma se fundó a través de él. Sin embargo, para nuestro autor la ruina de esta ciudad y de su imperio ya estaba implícita en la propia fundación, violenta por estar basada en un fratricidio y por eso premonición de su colapso, en contraposición con los sólidos valores de los primitivos gracias a su integridad rústica, con ecos al tema del *beatus ille*, que ya encontramos en las primeras composiciones aquí analizadas. Su finalidad es siempre la misma: «escribiré del siglo pasado para el presente»³³, «escribiré más del hombre, que de tal hombre»³⁴. Además, tiene ocasión de puntualizar sobre la posición hacia nuestros antepasados, afirmando que «las acciones de los antiguos, si se examinan, no se malician, porque somos sus imitadores, no sus émulos»³⁵, queriendo subrayar otra vez la importancia de la Historia para los contemporáneos, que no tienen que criticarla sino que aprender de ella, reconociendo también de alguna manera la circularidad de los hechos históricos y de las decisiones de los hombres.

Un tema muy debatido en la obra de Quevedo es el de la privanza, sobre todo hacia el final de su vida. En *Discurso de todos los diablos* se cuentan numerosos personajes históricos romanos, pero los que le interesaron más fueron los privados de los reyes y emperadores, que en la mayoría de los casos se encuentran en el infierno por haber servido tiranos y perseguidores, hasta calificarles de «enfermos que han de morir». En el análisis de esta figura, el autor concluye que los monarcas prefieren los malos consejeros y que la envidia y la adulación son despeñaderos de los validos, metaforizados en el «emblema de la esponja», por enriquecerse con el consentimiento de los tiranos, pero que, al mismo tiempo, cumplen la función de pararrayos de las iras contra los príncipes, para que el monarca se pueda mantener inmaculado. Así que, según el autor, el mejor privado al final es el «justo medio», el *aurea mediocritas*, es decir el anónimo que practica la invisibilidad y pasa desapercibido. Sin embargo, Quevedo afirma que a menudo la acusación de tiranos es injusta, dado que los tratadistas desconocen el uso práctico de

³⁰ A. Martinengo, *El Marco Bruto de Quevedo: una unidad en dinámica transformación*, Bern, Peter Lang, 1998, pág. 81.

³¹ A. Martinengo, ob. cit., pág. 83.

³² *Ibíd.*

³³ F. de Quevedo, *El Rómulo*, ed. de C. Isasi Martínez, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993, pág. 47.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

asuntos políticos, así que la mayoría de los gobernantes pasan por tiranos por ser pragmáticos³⁶.

Finalmente, en *La hora de todos*, en el apartado 35, en boca del renegado Sinán Bey, nuestro autor lanza críticas al imperio romano, por no gastar «doctores ni libros sino soldados y hastas. Todo fue ímpetu, nada estudio. Arrebataba las mujeres que había menester, sujetaba lo que tenía cerca, buscaba lo que tenía lejos»³⁷. Más adelante, el mismo personaje duda que el ejemplo de los romanos en materia legislativa sea positivo, afirmando que la introducción de sus leyes llevaría a acabar con todo: «dividiérase el imperio con confusión de actores y reos, jueces y subjueces (...) y la guerra, que hoy escoge personas, será forzosa a servirse de los inútiles y desechados del ocio contencioso. Habrá más pleitos no porque habrá más razón sino porque habrá más leyes»³⁸.

Para concluir, la dualidad entre pasado pagano y presente cristiano está presente en las obras consideradas. Por un lado la civilización romana le sirve a Francisco de Quevedo como ejemplo de comportamiento por su actualidad política, que por aquel entonces era considerada como la más alta representación de lo católico, hasta ser proclamados defensores de la Fe. Por el otro lado, se puede notar que todo aquel mundo, en algún sentido ejemplar, ya no existe, pero sí sigue perviviendo con fuerza el mundo cristiano. El presente y el pasado conviven en la España del siglo XVII. Aunque en apariencia estos dos mundos se constrostran fuertemente, al final el uno es resultado y condenación del otro: los españoles no podrían existir sin los romanos y estos no podrían seguir viviendo sin la memoria de los españoles de aquel momento. Además, en la manera de tratar los acontecimientos de la Antigüedad romana, la sensación que tenemos es que, para nuestro autor, la historia es la única verdad que permanece, asimilándola a menudo a la Fe. Podríamos así afirmar que Quevedo es fundador de una «Fe en la Historia», única enseñante cuando el ejemplo de Cristo ya viene a menos, como en el caso de los privados y de los malos gobernantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. R., «La silva «Roma antigua y moderna» y la lectura quevediana de propercio (Eleg. IV 1)», *Caput Anguli*, 5, 1983, págs. 34-45.
 — «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo a Roma, sepultada en sí misma», *Canente*, 6, 1989, págs. 13-27.
 AZAUSTRE GALIANA, A., «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 29-53.

³⁶ F. de Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, ed. de M. Maraón Ripoll, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, págs. 98-124.

³⁷ F. de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con sesos*, pág. 287.

³⁸ F. de Quevedo, *La hora de todos*, pág. 292.

- CACHO CASAL, R., «The Memory of Ruins: Quevedo's *Silva* to «Roma antigua y moderna»», *Renaissance Quarterly*, 62, 2009, págs. 1167-1203.
- CANDELAS, M. Á., *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, págs. 59-96.
- *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007.
- DÍAZ-PLAJA, G., *El espíritu barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., «La «Epístola satírica y censoria»: un memorial reaccionario... y moderno», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 47-67.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en S. López Poza, *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, 1996, págs. 447-459.
- FERRI COLL, J. M., *Las ciudades cantadas*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- FRÖHLICHER, P., «Quevedo lector de Tácito a propósito de un diálogo entre Séneca y Nerón», *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, ed. de E. Canonica de Rochemonteix y E. Rudin, Kassel, Reichenberger, 1993, págs. 143-159.
- LÓPEZ POZA, S., «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, págs. 171-194.
- MARTINENGO, A., *El Marco Bruto de Quevedo: una unidad en dinámica transformación*, Bern, Peter Lang, 1998.
- MORENO CASTILLO, E. «Anotaciones a la silva «Roma antigua y moderna» de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 501-543.
- «Anotaciones a la silva «Sermón estoico de censura moral» de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, págs. 131-186.
- QUEVEDO, F. de, *La Providencia de Dios*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1772.
- *El Rómulo*, ed. de C. Isasi Martínez, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993.
- *Poesía moral (Polimnia)*, ed. de A. Rey, Madrid, Castalia, 1999.
- *Discurso de todos los diablos*, ed. de M. Marañón Ripoll, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de L. Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.
- *Obra completa en prosa — vol. V*, ed. de A. Rey, Madrid, Castalia, 2013.
- ROIG, M. M., «La difícil cronología de dos sonetos quevedianos», en C. Strosestzki, *Actas del V Congreso Internacional del AISO*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001, págs. 1131-1141.

PARTE III
SIGLOS XVIII Y XIX

CAPÍTULO 15

Reflexiones en torno al concepto de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX: *el lector*

JOSÉ MANUEL GOÑI PÉREZ
Aberystwyth University

A Airelav, que nunca se percató que cada jueves los ángeles se juntan en la *Fontana del Frejus*

Esse vero quod est post aeternitatem et supra tempus est anima, quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus (*Liber de Causis*, II, 22).

Es menester precisar que lo fantástico —como todo concepto basado en las ideologías imperantes en una determinada época— responde a múltiples variables que en aras de la didáctica la crítica al uso ha ido perfilando de forma paulatina desde parámetros metodológicos bien dispares: ora atendiendo a las características específicas de aquellos escritores más representativos de una época determinada [Juan Valera, *Morsamor*; Galdós: *El espiritista* el 26 de abril de 1868, *El caballero encantado* (1909) *La princesa y el granuja*; Lugones *Un fenómeno inexplicable* de (1906); Darío *El caso de la señorita Amelia* (1894) y *Verónica* (1896)]; ora atendiendo a rasgos que determinan la formación de características comunes de un grupo de escritores en el texto literario; o bien atendiendo a su contextualización sincrónica desde un punto de vista

teórico¹. Los concienzudos trabajos de la crítica literaria y buena parte de los intentos de reconstrucción de una historiografía literaria, dan buena muestra de las líneas de investigación adoptadas por la crítica actual.

Por otro lado, en las últimas décadas, y debido a la influencia de los llamados estudios culturales, aferrados al andamiaje crítico del postmodernismo, la segunda mitad del siglo XIX ha sido estudiada desde prismas tan dispares como las teorías de género, teorías de política moderna, teorías coloniales e incluso teorías de la moderna sociología y psicología. Una buena parte de los estudios publicados bajo estos postulados críticos, han optado por una descontextualización literaria del texto, siendo trabajos que desde las modernas perspectivas teóricas intentan proponer una lectura crítica del mismo que incida en la ontología del lector de finales del siglo XX y XXI. Los resultados, aunque innovadores y originales, se alejan más bien de las intenciones del autor de la obra literaria ya que obvian en su aparato crítico, aunque no lo digan de forma manifiesta, al lector modelo de la segunda mitad del siglo XIX. La valía —las más de las veces— de estos trabajos críticos reside en la insistencia del crítico *postmoderno* en aplicar una visión actual a textos decimonónicos, y juzgar estos textos no ya como entidades ideológicas y sociales decimonónicas sino como una interpretación desde y para parámetros teóricos actuales. Tal vez esta insistencia esté fundamentada en la descreencia del concepto de verdad y de historia, y esté fundamentada en ese concepto nietzscheano de que todo es interpretación. Lo cierto es que las interpretaciones de muchos de esos trabajos críticos muestran que el texto, como objeto, es relegado de su valor prístino como elemento comunicativo hacia un lector modelo «presente» (en un tiempo y un espacio determinados); esto es, decimonónico, y otorga, en esa relación sujeto-objeto, todo el énfasis al sujeto, en quien interpreta. De ahí que el natural tríptico comunicativo Autor-texto-lector esté, digámoslo con un término postmoderno,

¹ Véase el reciente trabajo de recopilación de David Roas *El castillo del espectro —Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (2002) en el que se estudian cuentos recogidos de distintas revistas españolas; y los cuentos recogidos por Juan Molina Porras (2006) en su libro *Cuentos fantásticos en la España del realismo (1869-1905)*. A los reconocibles nombres cabría añadir Eugenio de Ochoa, Ros de Olano, Pedro Escamilla, Soler de la Fuente, Rafael Serrano Alcázar, José Selgas, José Fernández Bremón, Luis Valera, Silverio Lanza, y Nilo María Fabra. La lenta pero continua reconstrucción de los cuentos fantásticos en la prensa del XIX, ha de proponer un vínculo necesario entre la percepción de lo fantástico a finales del siglo XIX y su evolución en la primera década del siglo XX, con obras como *Historias de locos* (1910) de Miguel Sawa, o lo sobrenatural en *La torre de los siete jorobados* (1920) y *La calavera de Atabualpa* (1934) de Emilio Carrere. Es menester recordar que en las entradas bibliográficas de la década de los 70 en *La Ilustración Española y Americana*, por ejemplo, destacan las publicaciones de los cuentos fantásticos de Erckmann-Chatrion (16/07/1873); Hoffmann (15/11/1875) o Balzac (15/04/1877). [Todas las referencias utilizadas para este trabajo extraídas de *La Ilustración Española y Americana (1689-1905)* han sido catalogadas por el grupo de investigación de la Catedrática Marta Giné: www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html, Proyecto de investigación FFI 2009-09561, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España].

desdoblado, y responda a un tríptico alternativo Autor-texto-crítico actual. El crítico se sitúa, por lo tanto, en la esfera del lector actual y explica el texto, las más de las veces, a través de teorías innovadoras que poco tenían que ver con la ideología y el debate imperante en la segunda mitad del siglo XIX. Bajo esta epistemología el texto decimonónico queda desligado de su época y las conclusiones ofrecidas sobre el mismo responden a una lectura crítica neutra, en la que el texto sobrevive no como hecho histórico, sino como un pre-texto crítico coetáneo en el que las teorías de los *Cultural Studies* prevalecen. Dicho de otra forma, si aceptamos la diferenciación de las distintas etapas del modelo capitalista de Fredric Jameson (1991) difícilmente se podrían adaptar postulados del período capitalista multinacional a postulados más acordes al período que nos ocupa, el del capitalismo de monopolio o imperialista. La narrativa de la segunda mitad del XIX es fundamentalmente *realista*, en el sentido en que está basada en todos sus estadios y etapas en un debate ideológico con el mundo que intenta cambiar. De ahí que, por poner un ejemplo, los debates que provocara el espiritismo fueran un debate sobre lo social que afectaba a todos sus órdenes, tanto al religioso, al social y al ideológico, y que provocaran todo tipo de respuestas, desde la pluma de renombrados políticos como Cánovas del Castillo, hasta literatos como Galdós². La cultura de la que nos ocupamos es una cultura de la realidad, frente a esa cultura postmoderna basada en un simulacro autorreferencial (Baudrillard, 1978)³. Desligar, por difícil que sea, la figura del saber popular, el conocimiento del lector decimonónico y su imbricación con el texto y con el autor, que es en primera estancia a quien se escribe, sería un ejercicio

² Hay que recordar la doble naturaleza del espiritismo, pues si bien se percibe como una ciencia de observación en sus primeros modelos (Allan Kardec), también será una doctrina filosófica, pues en sus postulados se deduce el interés de sus adeptos por tratar las consecuencias morales derivadas de las relaciones con los espíritus. Véase, por ejemplo, González Soriano, quien explica en su obra *El espiritismo es la filosofía*, el método científico mixto: «Para que la observación o estudio de cualquier cuestión sea exacta, verdadera y lógica, el sujeto observador debe desposeerse por completo de toda anterior creencia, de toda idea preconcebida, y marchar en línea recta por el camino que las inducciones analíticas y las deducciones sintéticas le marquen en su investigación. Porque la verdad no admite condiciones ni se somete a caprichos, y quien la busca debe prepararse de antemano a aceptarla tal y como se presente, con todo su cortejo de legítimas y naturales consecuencias. Una vez revestido el filósofo o amigo del saber del carácter de una *absoluta e inalterable* imparcialidad, y saturado del sereno valor que requieren los peligros que presentarsele pudieran en la trascendental exploración que va a emprender, peligros que, aunque graves, solo pueden consistir en verse precisado a arrancar del corazón el sentimiento de creencias, si bien viciosas y nocivas, secularmente arraigadas y que la mente acarició formando la costumbre del modo de su ser, está en la obligación de marcarse seguro itinerario que le conduzca más derecha y prontamente al fin que se propuso investigar y conocer. Dicho itinerario, no es otra cosa que el *método* adoptado para el estudio». [el subrayado es mío] (1881, Imprenta de Juan Torrents, San Martín de Provensals, páginas 7-20; cito por www.filosofia.org).

³ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro. I. La precesión de los simulacros*, 8.ª Edición, Barcelona, Editorial Kairós, 2007 [*La précession des simulacres*, 1978].

de crítica postmoderna cuando menos interesante, pero ignorante de esa «realidad profunda» siempre en debate.

Juzgar e interpretar los textos decimonónicos desligándolos en buena medida del debate ideológico al que intentaban dar respuesta, y de las reacciones directas e indirectas de esos textos y de sus autores en el concierto intelectual del período mencionado, sería dejar fuera del clásico tríptico a la figura del lector sincrónico de la obra literaria.

Lo que sigue, pues, es una reflexión sobre el lector de la segunda mitad del siglo XIX, con todas las imperfecciones y limitaciones que ello conlleva al ser una categoría difícil de aprehender. Lo que propongo en las siguientes páginas no es ni mucho menos una respuesta definitiva de las posibles visiones que sobre lo fantástico tenía el lector decimonónico, pero sí trato de trazar algunas coordenadas que nos permitan adentrarnos en la importancia de ciertos conceptos adscritos a lo fantástico y que provocaron todo tipo de reacciones en el principal canal de comunicación decimonónico: la prensa. Basándome, pues, en artículos de naturaleza muy variada y que respondían a su vez a múltiples ideologías sociales y políticas, es mi intención indicar que a pesar de la naturaleza independiente que se le pueda conferir al texto literario, este responde siempre a un problema ya sea ético, moral, religioso o social, de una época específica. Esta línea de trabajo —que tiene en cuenta estudios coetáneos sobre materias religiosas (Ayuso)⁴, político-sociales (Horta; Charles Esdaile)⁵, sociológicas (Rueda Hernanz)⁶, filosóficas (Pérez-Borbujo; Alain Guy)⁷ y psicológicas (Carpintero Capel)⁸, económicas (Barciela; Prados de la Escosura; Nadal)⁹ y de progreso (Santirso Rodríguez)¹⁰, y de textos que sobre las mismas materias se escribieron en la segunda mitad del XIX— es una sucinta reflexión sobre el concepto de lo fantástico desde el punto de vista del lector como respuesta al mundo social en el que habita y que intenta

⁴ Miguel Ayuso Torres, «El problema religioso y el problema político en la Historia Contemporánea de España (A propósito de Luis de Trelles)», en *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, núm. 4, 1998, págs. 79-97.

⁵ Gerard Horta, «Espiritismo y lucha social en Cataluña a finales del siglo XIX», en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 31, Laberintos (2004), págs. 29-49. Charles Esdaile. *La quiebra del Liberalismo (1808-1939)*, Crítica, 2001.

⁶ VV.AA.: *Madrid en la Sociedad del siglo XIX*, 2 volúmenes, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura). *Revista Alfoz*, Cidur, 1986; Germán Rueda Hernanz, *España 1790-1900 sociedad y condiciones económicas*, Istmo, 2006.

⁷ Pérez-Borbujo, Fernando, *Veredas del espíritu. De Hume a Freud*, Editorial Herder, 2007; Alain Guy, *Historia de la filosofía española*, Anthropos Editorial, 1985.

⁸ Helio Carpintero Capel, *Historia de la psicología en España*, Ediciones Pirámide, Madrid, 2004.

⁹ C. Barciela, ed (2003), *Autarquía y mercado negro*, Barcelona, Crítica; L. Prados de la Escosura (2003), *El progreso económico de España (1850-2000)*, Bilbao, Fundación BBVA; J. Nadal (1975), *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*, Barcelona, Ariel.

¹⁰ Manuel Santirso Rodríguez, *Progreso y libertad. España en la Europa liberal (1830-1870)*, Ariel, 2007.

comprender. Esto es, desde mi punto de vista, la vía de trabajo más trascendental a seguir.

Ya en 1990, en la introducción del número XIX de la revista *Mester. Special issue on the Fantastic*, se advierte en lo relativo a lo hispánico que en particular el siglo XIX sigue necesitando en buena medida de un rastreo histórico de ese desolado panorama que constituye la literatura fantástica (pág. 1). Desde entonces han aparecido trabajos muy significativos en la reconstrucción de este incompleto panorama histórico, de entre los que destacan los de David Roas (2006, 2011)¹¹. Ahora bien, insisto en mi premisa, el rastreo no ya solo de esos textos sino de la contextualización en la prensa decimonónica en las que estaban integrados, ya fueran artículos críticos, reseñas, ilustraciones —como posteriormente veremos— e incluso las relaciones entre los debates ideológicos y su relación con *lo fantástico*, es uno de los trabajos que todavía queda por hacer para reconstruir las vertientes y tendencias de lo fantástico, no como concepto, sino como praxis transgresora y a su vez dadora de acción social.

La periodización decimonónica poco nos ayuda a determinar en este caso lo fantástico, pues tanto el romanticismo tardío a finales del siglo XIX como el mismo costumbrismo que puebla la prensa, así como las tendencias realistas o la maquinaria naturalista convergen temporalmente, y a su vez conviven con textos de raigambre idealista. Tal vez la propuesta crítica más factible sea aquella que tenga en cuenta —véase por ejemplo la propuesta de Rangel (1990, págs. 123-135)— lo fantástico desde una vertiente social¹². Esto es, planteándose la cuestión de si la literatura puede llegar a transformar la acción social utilizando para ello un texto de naturaleza fantástica que cuestiona en principio la realidad que transgrede. La respuesta es hartamente compleja, pues la acción social está basada en la realidad, y el elemento fantástico cuestiona las bases de ese entendimiento social. La clave se encuentra en lo empírico. Si lo fantástico está apoyado por un cuestionamiento de lo que es la realidad, entonces lo fantástico puede ser entendido o *interpretado* como un elemento no marginal o subversivo, sino como *acción social* que determina y colabora en el entendimiento de los límites de la realidad. Este «cuestionamiento» ha de ser rastreado en la segunda mitad del siglo XIX a través de la prensa y de las múltiples repuestas dadas por un siglo basado en el principio de lo científico y la idea del progreso¹³. Es pues desde los avances científicos y su puesta en

¹¹ David Roas, *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa, 2006. David Roas, *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Devenir, Madrid, 2011.

¹² Javier Rangel, «De lo fantástico a lo alegórico: El llamado a la resistencia en *The Shrunken Head of Pancho Villa*», en *Mester. Special Issue on the Fantastic*, 1990, vol. XIX; núm. 2, pág. 123-135.

¹³ El término progreso y ciencia está adjunto a casi todos los elementos ideológicos de la segunda mitad del XIX. De hecho y como veremos posteriormente con el espiritismo, por ejemplo, lo encontramos en casi todas las publicaciones espíritas y psicológicas, valga como muestra el artículo de Manuel Sanz Benito, «El Espíritu: su realidad, su inmortalidad y progreso indefinido», *Revista de Estudios Psicológicos*, 25 (1893), págs. 163-169.

práctica el substrato desde el que abordar el cuestionamiento de los límites de la realidad cognoscible y de la importancia de lo fantástico en la sociedad. Todo intento cuyo objetivo sea el de adentrarse en el entendimiento de la realidad del lector decimonónico como generalidad está condenado al fracaso. Acercarnos a un mosaico de impresiones es plausible¹⁴.

El cambio fundamental que se produce tras el abandono de los postulados románticos será el de la mirada. A los consabidos cinco sentidos *de fuera*, de los cinco *de dentro* según Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*), el tercero sería el de la fantasía, y el cuarto el de la imaginación¹⁵. Lo interesante aquí no es tanto las posibles diferenciaciones de los vocablos fantasía e imaginación, sino el lugar desde el que se colocan esas «imágenes», «figuraciones» o «*phantasmata*», en su relación con la realidad. A través de la observación y de los métodos científicos lo que es considerado como parte del mundo de la imaginación, de lo fantástico, empieza a tratarse como una parte posible de la percepción sensitiva a través de estudios científicos del entendimiento. Y este entendimiento es la base, como veremos posteriormente, del concepto de Verdad, distante de la base romántica de productividad de la fantasía¹⁶. Por supuesto, que hablamos de dos esferas distintas, la de la capacidad mental de crear, *poiesis*, y la capacidad de entender lo creado como posible. El concepto de Verdad atiende al elemento de lo creado como posible. De ahí que el término *apariencia* sea de suma importancia durante las décadas del debate sobre el realismo y de la reconfiguración de los límites de la realidad para el lector/individuo de la segunda mitad del XIX¹⁷. Y a esta *apariencia* se la denomina con asiduidad en la prensa de la época *apariencia de verdad*. Si, por ejemplo, el espiritismo extendía esos límites aceptados, se convertiría pues en un objeto sensible, y no un fantasma, alterando la concepción platónica, pues esa otra realidad asumida a la esfera de la fantasía, es plausible a través de los avances evolutivos de la ciencia, y por lo tanto parte de una misma realidad¹⁸. A través del racionalismo se puede corroborar esa nueva

¹⁴ Una de las vías de acercamiento a la sociedad del lector es indagar en la visión que los escritores expresaron de la sociedad española en sus escritos no ficcionales. Para un mayor acercamiento a este tema, véase el monográfico *La imagen de la sociedad española: siete perspectivas, siete autores*, ed. José M. Goñi, *Siglo Diecinueve* (2013, Número 19).

¹⁵ No obstante, la diferenciación entre estas dos categorías no siempre fue tal, obviándose tales al identificarse ambos conceptos *phantasia* e *imaginatio*. Pozuelo Yvancos en el prolegómeno a su artículo «Los conceptos de «Fantasía» e «Imaginación» en Cervantes», nos comenta refiriéndose a la época clásica que «Desde muy pronto fue concebida la *phantasia* como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes», en *Largo mundo alumado: estudos em homenagem a Victor Aguiar e Silva. Vol. II*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, 2004, págs. 547-560. [Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].

¹⁶ Consabida es la relación entre el concepto de fantasía y melancolía que ya desde la Edad Media se la identificaba con una especie de locura.

¹⁷ Véase asimismo José M. Goñi, «Juan Valera y los límites del Realismo: un debate finisecular (*La Ilustración Española y Americana*)», en *Realismos y decadentismos en la literatura hispánica*, De la Fuente y Magallón (eds.), Universitas Castellae, Valladolid, págs. 139-154.

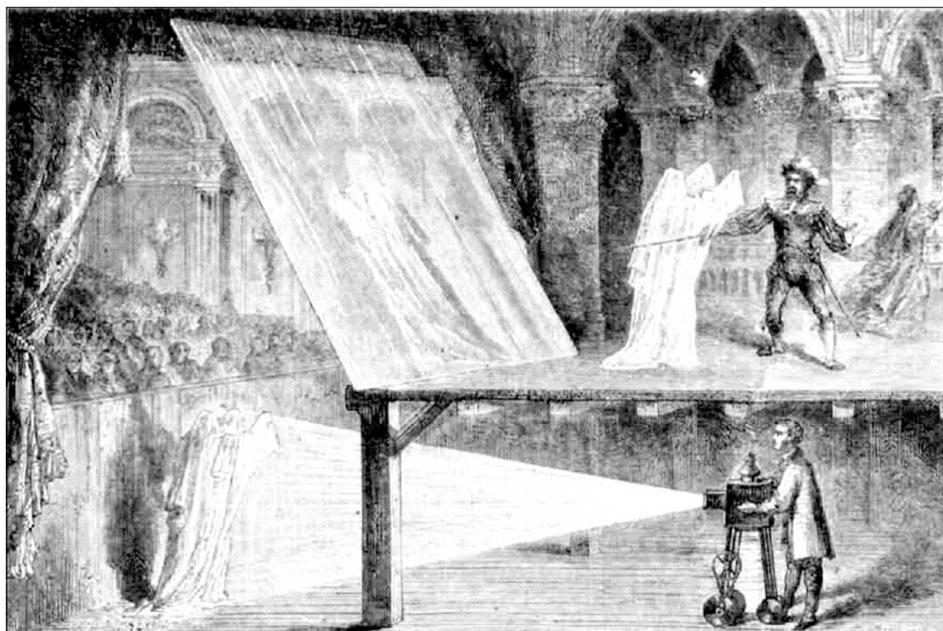
¹⁸ De larga tradición, el espiritismo basó gran parte de sus disquisiciones en textos bíblicos: «Cuando hayas entrado en la tierra que el Señor, tu dios, te da, no imites las prácticas

esfera real¹⁹. No hablamos de lo fantástico como credulidad, insisto, sino de lo fantástico como plausible. Es simplemente un cambio de mirada. La importancia de las ilusiones ópticas o de las apariencias en el teatro, son una constante en los periódicos de la segunda mitad del siglo XIX. Los phainesthai son pues apariciones, visualizaciones. Lo importante no está tanto en lo que se percibe sino en quién percibe, en la mirada del lector, en la del espectador de las ilusiones ópticas, de las representaciones hipnóticas, magnéticas. Lo tangible no es ya solo lo que percibimos visualmente sino también lo que podemos percibir a través de los sentidos *de fuera* como el del *oír*. La clave está en cuestionar esas dos esferas de los sentidos, la *de fuera* y la *de dentro*, hasta lograr identificar la fantasía a través de su corporeidad visual o de conocimiento a través del sentido del oído, eliminando la categoría platónica de la memoria como artífice de la fantasía. Dicho de otra forma, si en la segunda mitad del siglo XIX se le arrebatara la posibilidad de vivir al ser idealista (Peregrín García Cadena, *Una Víctima del ideal*, 1873), y también se advierte de sus excesos en contraposición a un siglo positivista y materialista. El diálogo, pues, versa en torno al ser humano y al mundo sensible y suprasensible. En unas décadas en las que los sistemas políticos se perfilaban hacia modelos de fracaso, en los que el progreso económico era uno de los campos de debate en boga, la ciencia y sus acólitos el progreso y la industria, servirán de plataforma para cuestionar los límites de lo aceptado. No en la credulidad o creencia acérrima sino en ese cuestionamiento del mundo sensible es donde se asienta el lector/espectador de la segunda mitad del siglo XIX. Y uno de los pilares de ese mundo sensible es el de la muerte, pues en sí es una respuesta al concepto de la vida.

Como bien se aprecia en el siguiente grabado y su comentario en la *LIEA* (05/07/1871) los adelantos técnicos se ponían de moda en los teatros parisenses, y se apelaba en muchos casos a que llegaran a Madrid. Lo más interesante de esta noticia no es en sí el grabado de la representación teatral, sino el comentario que aparece en la misma página:

horrendas de aquellos pueblos. No haya en medio de ti quien queme en sacrificio a su hijo o a su hija, ni quien practique la adivinación, el sortilegio, la superstición, el encantamiento, ni quien consulte a los adivinos y a los que invocan a los espíritus, ni quien interroge a los muertos» (*La Biblia*, Deuteronomio, 18:19-11).

¹⁹ No olvidemos en la importancia del racionalismo en el debate filosófico-científico. Así, en su *Historia de la Filosofía*, Zeferino González al hablar de las distintas fases del racionalismo comenta que: «la fase o dirección espiritualista se halla representada por la *Exposición histórico-crítica de los sistemas filosóficos modernos y verdaderos principios de la ciencia*, de Azcárate, al paso que la dirección kantiana se halla representada por la *Teoría trascendental de las cantidades imaginarias* del cordobés Rey y Heredia, y acaso más todavía, o en sentido más alto y genuino, por D. Matías Nieto Serrano, en su obra *La ciencia viviente*, en la cual se descubren a la vez ideas y tendencias hegelianas y krausistas. Estas últimas aparecen más acentuadas en su libro rotulado *La Naturaleza, el Espíritu y el Hombre, programas de enciclopedia filosófica*, que vio la luz pública en 1877. Milita hoy también en las filas racionalistas Vidart, el mismo que en años anteriores militó en el campo católico, y que debe a la inspiración cristiana la más importante de sus producciones, o sea *La Filosofía española*» (P. Zeferino González, *Historia de la Filosofía*, Tomo IV. La filosofía novísima (siglo XIX) [Edición digital en Torre de Babel Ediciones] Agustín Jubera, Madrid, 1886, 2.ª edición).



Ilusiones de óptica. Los espectros.

Debajo del suelo primero (*plancher*) del teatro, una lámpara eléctrica de M. Drumond lanza sus rayos sobre la persona que debe representar el papel de espectro, diablo, fantasma, etc., y sobre la parte anterior de la verdadera escena se coloca un gran vidrio, sin azogue, inclinado exactamente a 45 grados con relación á la planta del teatro, y cuyo vidrio debe ofrecer una superficie de reflexión de una pureza absoluta, condición indispensable para obtener una imagen perfecta. Los rayos proyectados por el personaje que juega el papel de espectro se reflejan en el cristal, y la imagen de aquel aparece en la escena al lado de los verdaderos actores: si se cubre la linterna, el espectro desaparece instantáneamente. En nuestro grabado se ve a un criminal con la espada en la mano, que acaba de cometer un asesinato: quiere huir espantado, pero se detiene estupefacto delante de la imagen de la víctima, que le cierra el paso; y cuando, vuelto de su primera sorpresa, acomete a la aparición aterradora, observa que su espada no consigue herir al fantasma, el cual no ofrece tampoco resistencia á las estocadas. Este espectáculo, bien ejecutado, produce una ilusión perfecta, y verdaderamente conmovedora; y si nosotros no viviésemos en una época en la cual no está de moda lo maravilloso, cualquier físico, que puede sacar un gran partido de estas extrañas escenas [...] ³³⁶.

La posición ideológica del comentarista es obvia. Al identificar los términos de espectro y de fantasma (*aparición*), con el de diablo, podemos percibir la descodificación de los elementos fantásticos a través de la ética romántica,

para quienes lo demoníaco era todo aquello no explicable por la fuerza de la razón²⁰. La insistencia, por otro lado, en la ausencia de lo «maravilloso» durante esos años incide aún más en la indiscutible importancia del elemento realista, y, como ya he comentado, esa incidencia o comentario de reafirmación en la ética imperante no hace sino descubrir a su vez la otra vertiente de la misma, la extensión de la geografía realista hacia lo suprasensible. La teosofía o el magismo, el ocultismo, el hermetismo, el esoterismo la nigromancia, la bilocación, la telequinesia, o la metempsicosis, aparecían en los resúmenes de muchos de los trabajos publicados en la segunda mitad del XIX.

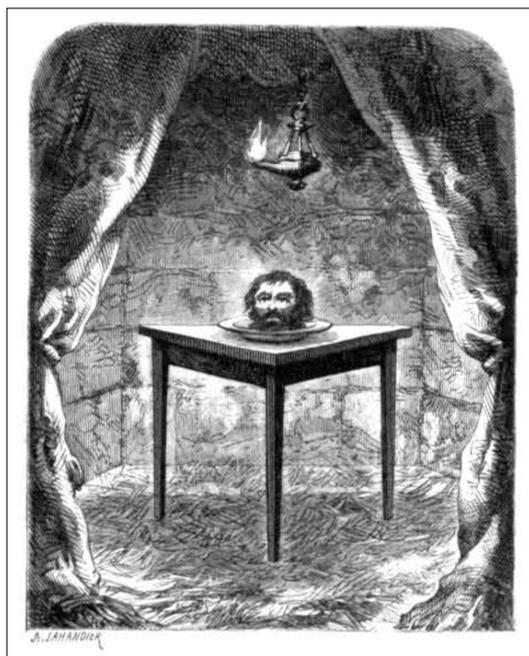
Es fácil caer nuevamente —desde nuestra perspectiva sincrónica— en juicios de valor sobre la posible credulidad de políticos, intelectuales o filósofos, de lectores o espectadores, si enjuicamos la posible búsqueda de la verdad desde nuestro presente asentado y descreído del postmodernismo, o neopostmodernismo, pues para este la búsqueda de la verdad no es importante sino al ironizarla y dismantelarla de toda credibilidad, mientras que para aquellos la búsqueda de la misma era una constante²¹. Esta búsqueda ha sido siempre consecuencia directa de la relación entre el tiempo, el ser humano y la divini-

²⁰ Ya Goethe en su *Dichtung und Wahrheit* (traducción de R. Cansinos Assens), había identificado lo irracional con lo demoníaco: «Creía descubrir en la Naturaleza, tanto animada como inanimada, algo que solo se manifestaba en forma de contradicciones, y que, por ende, no podía encajarse en ningún concepto, y todavía menos en una palabra. No era aquello divino, puesto que parecía irracional; ni tampoco humano, pues carecía de razón; ni diabólico, puesto que era beneficioso; ni angélico, pues con frecuencia dejaba traslucir una maligna alegría por el mal ajeno. Asemajábase al azar, ya que no mostraba ninguna ilación; y a la providencia también, pues dilataba congruencia. Todo cuanto se nos antojaba limitado, era penetrable para aquello; parecía jugar a su capricho con los elementos necesarios de nuestra existencia; encogía el tiempo y estiraba el espacio. Parece completarse solo en lo imposible, y apartar de sí lo posible con desprecio. Esa esencia (*Wesen*) que entre todas las demás parecía interponerse, separarlas y unir las llamábala yo demoníaca (*dämonisch*) siguiendo el ejemplo de los antiguos y de quienes de algo parecido percatáranse. Pugnaba de salvarme de aquel ser terrible, buscando amparo; según mi costumbre, detrás de una imagen. Aunque ese elemento demoníaco pueda manifestarse en todo lo corpóreo e incorpóreo, siendo incluso en los animales donde por modo más notable se manifiesta, mántiense no obstante, de preferencia con el hombre en la conexión más singular y constituye un poder, si no contrapuesto al orden moral por lo menos interferente con él, de suerte que podría tenerse al uno por el patrón y al otro por la urdimbre. A los fenómenos que de ahí se derivan ponémoslos infinitos nombres, pues todas las filosofías y las religiones todas han tratado de resolver prosaica y poéticamente ese enigma y de fallar definitivamente ese pleito de lo que también en lo sucesivo sean muy dueñas». Cito por Miguel de Ferdinandy *El «dämon» en «Poesía y verdad» de Goethe*, en Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3 (págs. 1453-1454); Véase también su interesante estudio «Lo demoníaco», en *Mito e historia: ensayos* (págs. 83-106). Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

²¹ En el mismo año en que publicaba, por ejemplo, Cánovas del Castillo, sus *Problemas de España*, Leopoldo Alas Clarín el primer tomo de *La Regenta* o Pereda publicara *Sotileza*, Manuel González Soriano, publicaba su libro *El materialismo y el espiritismo. Diálogos*. En su introducción nos comenta que el material que conforma esa obra, se publicó en la revista *El Espiritismo* durante una década y que lo hizo en «Defensa de la verdad» que recaía en el método científico de investigación, y para quien el espiritismo no era una filosofía sino la filosofía misma. Es

dad: Et anima annexa est cum aeternitate inferius, quoniam est susceptibilior impressionis quam intelligentia, et est supra tempus, quoniam est causa temporis (*Liber de Causis*, II, 26).

Las representaciones teatrales y de entretenimiento, serán utilizadas por parte de la prensa como elementos jocosos como podemos comprobar en el artículo titulado *La cabeza parlante* (*LIEA*, 10/03/1870):



La cabeza parlante. Apariencia.

Varios han sido los *quid pro quos* á que ha dado lugar la exhibición de la cabeza parlante en las muchas ciudades y pueblos donde tan extraño espectáculo se ofrecía al público. Cuéntase de un indiscreto y malicioso espectador que para salir de sus sospechas tuvo la ocurrencia de arrojar una piedra á los pies de la mesa. Seguramente el protagonista de la tramoya no recibió lesión alguna, pero los espejos cayeron hechos pedazos. El secreto del milagro, quedó descubierto, pero al espectador le costó algo cara su curiosidad. Otro lance más gracioso ocurrió en una pequeña ciudad, descubriendo también el misterio con gran risa de los que se hallaban presentes. Un gracioso que sabía ó sospechaba el secreto del espectáculo, en una ocasión en que varias personas se entretenían en hacer varias preguntas á la cabeza parlante, tuvo la ocurrencia

muy difícil separar, pues, el concepto de la búsqueda de la verdad en las ideologías imperantes en las que se tiende a integrar el espiritismo con el krausismo y este con el positivismo.

de entrar en la sala gritando: ¡fuego! ¡fuego!... Entonces el público vio con admiración que la cabeza se elevó de repente, así como la mesa, y que unas piernas humanas dejándose ver por debajo de esta, huían precipitadamente llevándose todo aquel aparato y descubriendo la verdadera causa del fenómeno maravilloso ante aquella concurrencia, que por cierto sentía una emoción que no estaba anunciada en los carteles. Tal es el espectáculo que no ha mucho ha cautivado la atención en las principales ciudades de España (96).

La ciencia será el elemento clave desde el que cuestionaremos la visión que de las distintas creencias de lo fantástico tenía el hombre de la segunda mitad del siglo XIX. Como ya he puesto de manifiesto en uno de mis recientes trabajos:

[...] es necesario entender el término «ciencia» en su sentido más amplio dentro de la segunda mitad del siglo XIX. Ciencia será todo estudio metodológico basado en el principio de la taxonomía y cuyo intento metodológico de análisis pretendía confirmar y demostrar conceptos, incluso aquellos que eran parte del acervo popular, como el concepto de lo fantástico. Así, ciencia será el estudio del hombre desde postulados antropológicos, lingüísticos, psicológicos o incluso espiritistas; ciencia serán los estudios biológicos o de la historia natural del hombre, y científicos serán los estudios filosóficos y morales de la época. Sin obviar que en la «Revista Científica» también habrá cabida para hablar de los progresos de las ciencias morales y políticas comparadas con los de las exactas y naturales. Y de las causas de la celebridad de los filósofos, eruditos, historiadores y políticos (*La Ilustración Española y Americana*, 10/01/75) (2013, pág. 474)²².

La aprehensión de lo «fantástico aceptado», frente a lo «fantástico transgredido» sería otra de las diferenciaciones necesarias en todo estudio que intente delimitar el concepto sincrónico de lo fantástico en la literatura. ¿Qué rasgos, o hasta qué punto aceptaba el lector lo fantástico como parte plausible de su realidad?, ¿hasta qué punto era lo plausible parte de la vida cotidiana, parte de esa transformación de la realidad social?, ¿hasta qué punto la ciencia permitió que lo fantástico se adhiriera a la cultura popular con la que de una forma u otra la literatura entabla diálogo? Sin intentar dar respuesta a estas preguntas, difícilmente podremos comprender el hecho literario como germen de un hábitat social en evolución. Dividamos, en aras de la didáctica, dos textos de prensa de tipo muy distinto que trataremos a continuación: por una lado, aquellas referencias directas a la ciencia por parte de intelectuales de firma propia en los debates de los ateneos, en la prensa semanal, y en los debates políticos y sociales de la época (valga como ejemplo Cánovas del Castillo); y,

²² Giné, M. Palenque, M; Goñi, J (eds.). *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905)*. Bern: Peter Lang, 2013.

por otra parte, aquellos textos de prensa que aludían a la ciencia en relación a representaciones teatrales, a congregaciones espiritistas, a representaciones mágicas y a toda reacción a las transgresiones de lo real empírico, incluidas las noticias provenientes del extranjero.

El 27 de agosto de 1865 Galdós publicaría un pequeño artículo de opinión en el que describía y reflexionaba de forma sucinta sobre ciertas prácticas de la *Sociedad Magnético-Biológica* y de las lucubraciones magnéticas de Monsieur y madame Giroodd. En ella nos encontramos con algunos de los términos que aparecerán en parte del teatro de la época, en representaciones, espectáculos, sesiones de entretenimiento y de narrativa:

El magnetizador [...] se expresa en francés [...] y su simpática cofrade, adormecida suavemente en brazos de un picaresco Morfeo, responde a las preguntas silenciosas de los espectadores, con todo el laconismo del sueño y la exactitud de las Sibilas. [...] ¿Qué demonio habita en el gracioso cuerpo de aquella entidad durmiente, reveladora de pensamientos, que bebe en un vaso de agua los secretos de cada uno de los espectadores? ¿Será el demonio que anima oculto los multiplicados hilos del telégrafo y lleva a cuestras la palabra hasta los últimos confines de la tierra? ¿Será el demonio imán, ciego Cupido de la física, que liga en un abrazo de amor los pedazos de hierro? ¿O será ese demonio de origen desconocido que ha inspirado una secta filosófica o un sistema cosmogónico? ¿Intervendrán en esto esos espíritus desocupados que se entretienen en enredar con las mesas y con los trípodes de ciertos filósofos? Que la sociedad *Magnético-biológica* nos explique estos misterios. Nos aseguran que en esta Sociedad, adonde concurren algunos de nuestros más eminentes hombres políticos, hace rápidos progresos el espiritismo, y en sus amenísimas sesiones se observan todos los fenómenos de esto que no sabemos si es arte o ciencia, farsa o utopía²³. Quiera Dios que los trabajaos de esta sociedad lleven a sus ilustres miembros a la investigación de una verdad que se oculta cuando se cree haberla sorprendido («Crónica de Madrid», Artículo XIV. *Obras Completas*, Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 1526-1527) [el subrayado es mío].

²³ Recordemos la importancia del término utopía en el devenir ideológico de la segunda mitad del siglo XIX y su paulatina desaparición en la ideología del siglo XX hasta convertirse en épocas recientes en una característica ausente en la postmodernidad en detrimento de ese hedonismo imperante y cuyo origen ya lo había puesto de manifiesto el mismo Oscar Wilde con su excepcional ironía: «Don't squander the gold of your days, listening to the tedious, trying to improve the hopeless failure, or giving away your life to the ignorant, the common, and the vulgar. These are the sickly aims, the false ideals, of our age. Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing. ... A new Hedonism —that is what our century wants» (*The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, The Electronic Classics Series, Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton, Hazleton, PA 18202, págs 24-25.)

El revelador texto de Galdós, no sin cierta ironía de tipo costumbrista, deja a las claras el debate imperante que tuvo hasta finales del siglo el entendimiento de los fenómenos paranormales. La diferencia radical con las expresiones que del mismo tipo figuran en la historiografía de nigromantes, curanderos y brujas de siglos anteriores se debe al concepto de verdad y de ciencia. Inmiscuidos en un siglo de descubrimientos científicos y de aplicabilidades en el progreso social, el cuestionamiento del concepto de verdad, a raíz no olvidemos de las publicaciones de la biología, el magnetismo, y la astronomía, y sobre todo del debate que provocó *El origen de las especies* de Ch. Darwin (1859) y de posteriores trabajos como los de Haeckel²⁴ o Büchner²⁵, conllevará un cambio de perspectiva sobre lo creíble, y aún más sobre lo «posible»²⁶. Es la ciencia la que debe pues demostrar con sus investigaciones y métodos deductivos la veracidad de los hechos representados en la realidad. No se trata ya de la creencia popular sino de la demostración científica la que dará crédito o descrédito a las teorías filosóficas, cultos o prácticas psicológicas desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XIX. El peso de la ciencia es hoy en día mayor si consideramos que la realidad imperante y aceptada hoy en día es solo aquella justificada por evidencias científicas: tal es así que los críticos actuales han llegado a definir la postmodernidad como la época después de Dios²⁷. Los lindes de la realidad en el siglo XIX no estaban todavía establecidos como un mapa social acabado y perfilado, y la ciencia era percibida —con ciertas reservas— como el arma con el que acercarse a la verdad. Y esta *Verdad* fue el campo de batalla de la segunda mitad del siglo XIX²⁸.

²⁴ Véase la importancia que tuvo *Historia Natural de la creación* (1868). Hay que recordar las reseñas que sus trabajos tuvieron en la prensa de la época. Véase, por ejemplo, José del Perojo «Haeckel juzgado por Hartmann». *Revista Contemporánea*. Año II, número 3, 15 de enero de 1876 tomo I, volumen III, páginas 358.

²⁵ Emilio Huelin daba cuenta ya en 1871 de la lista de los partidarios de las doctrinas darwinistas y explicaba lo que era el darwinismo en relación por ejemplo a las ideas materialistas de Büchner (Suplemento al número VIII, 15 de marzo, pág. 138).

²⁶ Integrar, merece recordarlo aquí, la ciencia y la religión, y los valores de esta en la construcción de un nuevo modelo social, fue la piedra de toque para gran parte de los políticos y de los intelectuales, como Clarín, Galdós o Valera, que juzgaron las nuevas teorías de la evolución. El mismo Cánovas del Castillo explicaba las dos hipótesis en boga: la de la creación del mundo por parte de Dios y la de la evolución que considera como quimera lo divino, se defiende la primera como modelo social, descreyendo del *determinismo* y el *fatalismo* (1884, págs. 192-195).

²⁷ Sloterdijk, Peter (1993). *En el mismo barco*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2006.

²⁸ Ya en los trabajos de Allen Kardec *El libro de los espíritus* aludía de forma constante al concepto de Verdad, las elevadas misiones de los espíritus estaban además de en el Amor, fundamentadas en el concepto de la Verdad. Los espíritus superiores dentro del orden de los espíritus buenos, se comunicaban de forma voluntaria con aquellos que de buena fe buscaban «la verdad y cuya alma está bastante emancipada de los lazos terrestres para comprenderla; pero se separan de los que solo obran por curiosidad, o a quienes la influencia de la materia distrae de la práctica del bien». Y así se encarnan en la tierra para realizar «una misión de progreso». De ahí que en el capítulo «Origen y conocimiento de la ley natural», describiera la Verdad como una forma inteligible a todos: «Puesto que Jesús ha enseñado las genuinas leyes de Dios,

El arte utiliza pues esos elementos reales no revocados o corregidos por la ciencia como una posible extensión de la realidad social, posicionándose dentro de una atmósfera de descubrimientos que la prensa iba poco a poco acicalando con noticias que franqueaban los límites geográficos y que incidían en el concepto de verdad. La prensa se convirtió en el heraldo de las ilimitadas lindes geográficas del conocimiento. Y aquí, en esta contextualización que Galdós nos indica con palabras clave bajo su pluma de costumbrista coetáneo, hay que valorar el concepto de lo fantástico como un elemento que colabora en la realidad social cuestionándola al añadir una extensión factible a su tradicional delimitación. Es obvio que en esta sucinta contextualización tanto la iglesia como los neocatólicos vieron este entramado social como un problema que lejos de solventar la maltrecha orientación que llevaba España en el último período Isabelino, venía a contradecir —debido a influencias extranjeras— el credo tradicional.²⁹ Asimismo, es menester recordar que la idea del progreso no fue siempre ensalzada por todos, cuando se hacía referencia al arte, o incluso a la ya incipiente deshumanización. Estas críticas hay que entenderlas en un contexto aún mayor: el del debate que los intelectuales llevaron a cabo en la década de los 70 y 80 sobre las ciencias morales y las ciencias naturales en el Ateneo y en la prensa. Así Clarín comentaría al respecto en 1880:

¿qué utilidad tiene la enseñanza que imparten los Espíritus? ¿Deben estos enseñarnos algo más? —La palabra de Jesús solía ser frecuentemente alegórica y en forma de parábolas, porque hablaba conforme a los tiempos y lugares. Ahora es necesario que la Verdad se torne inteligible para todo el mundo. Hay que explicar bien y desarrollar esas leyes, visto que existen tan pocas personas que las comprendan, y menos todavía que las practiquen. Nuestra misión consiste en impresionar los ojos y los oídos, para confundir a los orgullosos y desenmascarar a los hipócritas: esos que simulan las apariencias de la virtud y de la religión para ocultar sus propias torpezas. La enseñanza de los Espíritus ha de ser clara y sin equívocos, a fin de que nadie pueda pretextar ignorancia y que cada cual esté en condiciones de juzgarla y evaluarla con su propia razón. Estamos encargados de preparar el Reino de Dios cuyo advenimiento anunció Jesús. Por eso es necesario que no pueda cada cual interpretar la ley de Dios con arreglo a sus pasiones, ni falsear el sentido de una ley que es toda ella amor y caridad» (pág. 292, *El libro de los espíritus*, Allen Kardec. Trad. de Alberto Giordano, Editora Argentina 18 de abril, s.a.)

²⁹ De supina importancia son las contestaciones que tuvo el trabajo de John William Draper *Conflictos entre la Ciencia y la Religión*, cuya primera edición española data de 1876, y que fue publicado en 1874 en la Casa Appleton de Nueva York. Y que según Zeferino González en su *Historia de la Filosofía*, Tomo IV «El P. Tomás Cámara, [...], fue de los primeros que con lógica nerviosa y escogida erudición puso de relieve lo que hay de falso, de contradictorio y de insustancial en el libro de Draper. Las *Conferencias* del mismo, predicadas en San Ginés de Madrid, son también un trabajo de Filosofía cristiana. La *Demostración de la armonía entre la religión católica y la ciencia*, del presbítero catalán D. Antonio Comellas; *Los supuestos convictos entre la Religión y la ciencia, o la obra de Draper ante el tribunal del sentido común, de la razón y de la historia*, del Sr. Rubio y Ors, profesor de los más insignes de la universidad de Barcelona; la *Armonía entre la ciencia y la fe*, escrita por el P. Miguel Mir, jesuita, lo mismo que *La Ciencia y la divina Revelación*, del Sr. Orti y Lara». El mismo Juan Valera en carta fechada a 17 de julio de 1879, decía al explicar el plan de un libro que llevaría por título *Historia de la Filosofía, de las Ciencias...* «más extensa que la de Draper que lleva casi el mismo título, y animada de un espíritu cristiano, o al menos espiritualista y razonable» (*Correspondencia*, vol. III p. 155, Madrid Castalia, Ed. de Romero Tobar).

¡El alumbrado!, ¡el alumbrado! Bueno es que se vea claro, que el candil alumbré; pero ¿no sería más importante encontrar al *hombre* que buscaba el filósofo del candil? Soy ya tan metafísico que no confío que el progreso sea cuestión de faroles. Don Juan Valera, que opina como yo, que el progreso es relativo [...] (*La Unión*, 20/01/1880, véase Clarín, 2003: 384).

Si como venimos argumentando lo fantástico y lo maravilloso entraba poco a poco en ese «cuestionamiento de los límites de la realidad conocida», hay que dejar constancia que las teorías científicas imperantes en gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, fueron tildadas a su vez de fantásticas por quienes veían a su juicio una ruptura de las leyes naturales hasta entonces establecidas. Este hecho fue todavía más exacerbado al tratar temas provenientes de la Europa protestante, cual fue la teoría de la evolución darwiniana. *La Ilustración Católica (LIC)* (1877-1894), por poner un ejemplo, atacaba de forma feroz las teorías darwinistas llevando el debate hacia una taxonomía nacional entre sus defensores —que tímidamente no negaban la valía de tal teoría— y sus detractores. Valga como ejemplo el artículo de Joaquín Sánchez de Toca (14/01/1880), quien —a colación de un artículo de Juan Valera en el que habla del *Ente dilucidado* (1677) del fraile Fuente de la Peña— expone su visión del darwinismo como ente de ficción de larga tradición en la historia de la humanidad:

Para demostrar, pues, que nada nuevo han inventado el darwinismo o el evolucionismo modernos, y que su obra se ha reducido a desenterrar y escribir en serio y con tono científico patrañas que en todo tiempo hicieron las delicias de los ingenios de gusto pervertido y aficionados a cavilosas extravagantes, preferimos fijarnos en épocas y libros que relativamente pueden llamarse recientes, aunque lleven dos o tres siglos de fecha (14/01/1880: 221)³⁰.

³⁰ Muchos son los artículos de esta índole que pueblan la prensa decimonónica. Así, en *La Ilustración Española y Americana* encontramos artículos de gran carga sarcástica sobre las teorías de la evolución, como el titulado «El parto de los mares», de estilo mordaz, ataca los estudios de Oken a quien se tilda de original, ingenioso y pintoresco: [...] hubo un período en el que la temperatura del agua fue igual a la que necesita la criatura en el seno de su madre, y entonces los gérmenes prosperaron: el agua caliente suministraba al feto alimento para su sangre: el mar no tenía prisa de salir de su cuidado, y su anchura le permitía dejar que crecieran a su sabor las criaturas: las olas depositaban en las rocas y las playas, niños robustísimos de dos o más años, los cuales rompían su envoltorio natural y se arrastraban para buscar ostras, setas y gusanos con que alimentarse. Cada playa era una inclusa: una escuela de párvulos cada roca (8/02/1873: 96). Como ya he puesto de manifiesto en mi análisis sobre la recepción de la ciencia y el progreso en un estudio reciente (Goñi, 2013): La interpretación jocosa y divertida de Bremón de sus «extrañas afirmaciones» alimentaba la incredulidad de teorías inglesas y alemanas. No hay comentario alguno sobre los procedimientos científicos de tales teorías ni comentario analítico sobre las mismas, sino que este, y algún artículo de tipo semejante, tenían como objetivo preparar el terreno para defender las creencias religiosas tradicionales y defender el origen del hombre como una cuestión de fe, algo, como la opinión sostenida

Explica que estos libros eran de ficción y que los detractores de las teorías darwinistas incidían en su carácter ficcional, otorgando a las mismas el rango de *lo fantástico*³¹. Muchas de las teorías eran percibidas como una extensión del elemento fantástico que se llevaba a los límites de lo real empírico, mientras que algunos científicos consideraban que la demostración de la veracidad de las teorías del sonambulismo, magnéticas, ocultistas, espiritistas, entre otras, ampliaban los límites del concepto de realidad aceptada hasta entonces. Es una cuestión basada en la mirada adoptada. El hombre de la segunda mitad del siglo XIX se encuentra pues ante un mundo social en constante mudanza. Ya no era solo la cartografía geográfica la que juzgaba con sus expediciones imperialistas los límites de territorios inexplorados, sino que una nueva categoría, la cartografía de lo real, irá perfilándose lentamente de la mano de la ciencia. El mundo estaba pues por descubrir: lo perceptible y lo imperceptible. Tal vez las palabras de Oscar Wilde «The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass» tengan un mayor sentido al leer las feroces y feraces críticas que desde muy diversas publicaciones periódicas tuvieron temas tan candentes como el del espiritismo.

Los avances científicos, por otro lado, en el estudio de la locura cobraron bastante importancia a raíz de los estudios psiquiátricos y sociológicos durante la segunda mitad del siglo XIX, siendo motor de indagación de muchos escritores como Galdós *La desheredada* (1881) o incluso Clarín *Su único hijo* (1891), y así como las enfermedades psíquicas y posibles desdoblamientos mentales³². Estos estudios, así como los distintos avances en otras ciencias análogas como la psicología o la indagación en la naturaleza de los sueños, se reflejan además en buena parte de la literatura menor olvidada en las páginas de la prensa decimonónica.

Hay que destacar la novela de Antonio Flores de 1853, *Ayer, Hoy y Mañana, ó la Fe, el Vapor y la Electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*, como una de las muestras más evidentes de la fuerza con la que se veía esa ampliación de la esfera de la realidad. En palabras de Baquero Goyanes «En esta parte del

sobre la misma astronomía, indeterminable. Sus palabras finales resumen de forma inequívoca el humor con el que las teorías naturalistas foráneas iban juzgándose en la década de los 70: «Admitido nuestro origen marítimo, cuando se sumerge un buque, en vez de lamentar la catástrofe, deberíamos decir con regocijo: “La tripulación de la goleta X ha ido a reunirse con su abuelo”. El sistema de Oken es exacto, decía un andaluz amigo mío. Si no hubieran salido del mar, ¿cómo tendrían tanta sal las andaluzas?» (8/02/1873: 96).

³¹ Tubino sería uno de los que con más asiduidad colaboraría en pro de la defensa del materialismo evolutivo. Así como de gran importancia fue el trabajo de Fabié *Examen del materialismo moderno*.

³² En *La Ilustración Española y Americana* podemos encontrar una novelita de Don José de Castro y Serrrano titulada *Dolores, historia vulgar* cuyo comienzo reza así: «Nunca hemos tenido afición a visitar las casas de locos. En nuestros viajes por el extranjero no quisimos jamás que los franceses nos llevaran a Bicêtre, ni los ingleses a Betlan, ni los austriacos a Irrenhaus, que son los primeros manicomios de Europa» (*Suplemento* al 30/09/1885, págs. 194, 195, 198).

Mañana el autor finge haber descrito los cuadros que la componen en calidad de *médium*, es decir, cediendo su brazo y su pluma a un espíritu del futuro. Pues en 1899 la actividad y poder más importante residirán en el espiritismo, fuerza o casi religión irresistible, que nos permite comprobar hasta qué punto Antonio Flores, en la segunda mitad del siglo XIX español, consideraba como una gran novedad tales fenómenos y experiencias»³³.

Es cuestionable, en el debate de los límites de la realidad en la segunda mitad del siglo XIX que se plantean aquí, que la vertiente fantástica fuese percibida por el lector como un elemento alejado del realismo. De ser así, habríamos de plantearnos si la vertiente fantástica —por traer a colación una frase de Echenbaum (1970, pág. 50)— fue «simplemente destronada y relegada a un segundo plano». La cuestión no es si la literatura es en sí realista, inclusive la literatura fantástica (Pezzoni, 1971), sino —cambiando drásticamente de perspectiva— qué elementos fantásticos son aceptados bajo el prisma de lo plausible. El entendimiento de lo literario entonces —y lo fantástico como elemento generador— pasa a formar parte del mundo del lector/referente de la obra³⁴.

Y en este sentido hay que entender a aquellos que refutando lo que de real pudiera tener lo sobrenatural, otorgaban con su atención en discursos públicos, en las columnas de los periódicos, o en sus ensayos, la importancia latente que tuvieron esas creencias en el acervo de ese binomio realidad-verdad para el lector decimonónico. No es sorprendente que si tanto en la literatura, como en el teatro y en las representaciones de entretenimiento lo fantástico convivía en la escena de lo real posible, que intelectuales como Cánovas del Castillo desde el *Ateneo* de Madrid comentaran estos temas tan en boga desde la fe católica y sus ideas conservadoras. Así como reza el subtítulo dado en el índice del Tomo I: «La boga que alcanzan los ritos masónicos y las ciencias ocultas, demuestran la necesidad que siente siempre el hombre de lo sobrenatural, y aun de lo puramente maravilloso» (1884: 464).³⁵ En este ensayo oratorio, Cánovas del Castillo defenderá la fe de

³³ Es menester recordar que en sus orígenes, el espiritismo o ciencia espírita como filosofía científica, será deísta y racionalista, pero no será una religión debido a su ausencia de dogma y a su naturaleza evolucionista. El mismo Kardec la denomina «simple doctrina filosófica» (Véase Allen Kardec *¿Qué es el espiritismo?*).

³⁴ Enrique Pezzoni. 1971. «Transgresión y normalización de la narrativa argentina contemporánea», *Revista de Occidente*, XXXIV, 100, págs. 172-191.

³⁵ En *Problemas contemporáneos*. Tomo I. 1884. Madrid, Ed. A. Pérez Dubrull. Como recientemente ha comentado Fidel Gómez Ochoa: «La cultura política de Cánovas fue de una complejión sumamente elitista. Al respecto, se mostró, como en su pensamiento, ecléctico. Liberal y conservadora a un tiempo, su cultura fue más lo segundo que lo primero. En tanto que conservadora, resultó moderna, pues hubo una apreciación positiva de la realidad social y política y una valoración de los elementos de consenso, conectando por la vía de la transacción el mundo conservador con el liberalismo; en tanto que liberal, muy oligárquica y restringida» («Ideología y cultura política en el pensamiento de Antonio Cánovas del Castillo», pág. 165, en *Revista de estudios políticos*, Núm. 108, 2000, págs. 143-166).

aquellas fuerzas sociales que atentaban contra la creencia de Dios por parte de los escépticos³⁶. Del espiritismo opinaba que «[...] posee igualmente su mundo invisible, y sus apariciones de muertos: cosas que, leídas en las vidas de santos, han dado tanto que reír a los libre pensadores del siglo pasado y presente. Y, sin embargo, el masonismo y el espiritismo encuentran hoy creyentes, y hasta creyentes sinceros y bien intencionados. Temen sobremanera los espiritistas irritar a los espíritus que, envueltos en su *perispíritu* cada cual, o sea en la sustancia intermedia vaporosa y fluida, que al parecer les sirve para andar por el mundo, acuden solícitos al llamamiento de un *médium* cualquiera»³⁷. Las ciencias naturales al igual que la astronomía y los métodos científicos tienen mucho que ver con el entendimiento de lo sobrenatural, del concepto de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX, pues para el común entendimiento del lector la ciencia era la que debía desmentir con pruebas lo creído, lo asumido, esa nueva realidad extendida por adyacentes descubrimientos. La ciencia, como decíamos antes, era la prueba de esa cartografía de la realidad-verdad. Al hablar de los naturalistas revela el mismo Cánovas las claves del método empírico:

¿Por qué han de pretender tanto más que ellos los naturalistas del día, negándose á reconocer en el Dios personal y libre, un hecho primitivo y ex-

³⁶ Cánovas alude también al masonismo en su discurso. Recordemos la imbricación entre los ritos masónicos y el espiritismo, y el debate sobre la libertad de culto de la España de la segunda mitad del siglo XIX. En la constitución de 1845, recordemos, que el Artículo 14 reglaba que el Estado estaba obligado a mantener el culto y los ministros, de la religión de la Nación «católica, apostólica, romana». Y que en el Artículo 21 de la Constitución liberal del 1869 evolucionaría hacia una mayor libertad de cultos: «La Nación se obliga a mantener el culto y los ministros de la religión católica. El ejercicio público o privado de cualquier otro culto queda garantido a todos los extranjeros residentes en España, sin más limitaciones que las reglas universales de la moral y del derecho. Si algunos españoles profesaren otra religión que la católica, es aplicable a los mismos todo lo dispuesto en el párrafo anterior». Mientras que el Artículo 11 de la Constitución de 1876 especificaba la constitución de la Gloriosa: «La religión católica, apostólica, romana, es la del Estado. La Nación se obliga a mantener el culto y sus ministros. Nadie será molestado en el territorio español por sus opiniones religiosas ni por el ejercicio de su respectivo culto, salvo el respeto debido a la moral cristiana. No se permitirán, sin embargo, otras ceremonias ni manifestaciones públicas que las de la religión del Estado».

³⁷ Cita el mismo Cánovas a J. B. Tissandier quien en 1866 ya publicara su libro *Des sciences occultes et du spiritisme* definiendo así los espíritus: «Qu'est-ce donc que les Esprits? Sont-ils des créatures particulières, des espèces d'êtres qui tiennent de Dieu et de l'homme sans être ni l'un ni l'autre? c'est ainsi que l'Église conçoit les anges et les démons. — Non, ce sont les âmes des hommes; ce sont des êtres que nous avons vus en ce monde, avec lesquels nous avons conversé, eu des relations d'amitié, que nous avons connus. Ce sont nos parents, nos voisins, nos ennemis, qui ont été appelés à une autre vie pour arriver à une perfection qu'ils ne pouvaient trouver sur cette terre. Ainsi, voilà les démons et les anges rayés des croyances d'une religion avec laquelle on voulait vivre en bonne intelligence; je crains bien que l'on n'écarte ceux que l'on voulait attirer» (1866, pág. 84: *Des sciences occultes et du spiritisme*, Germer Baillière, París).

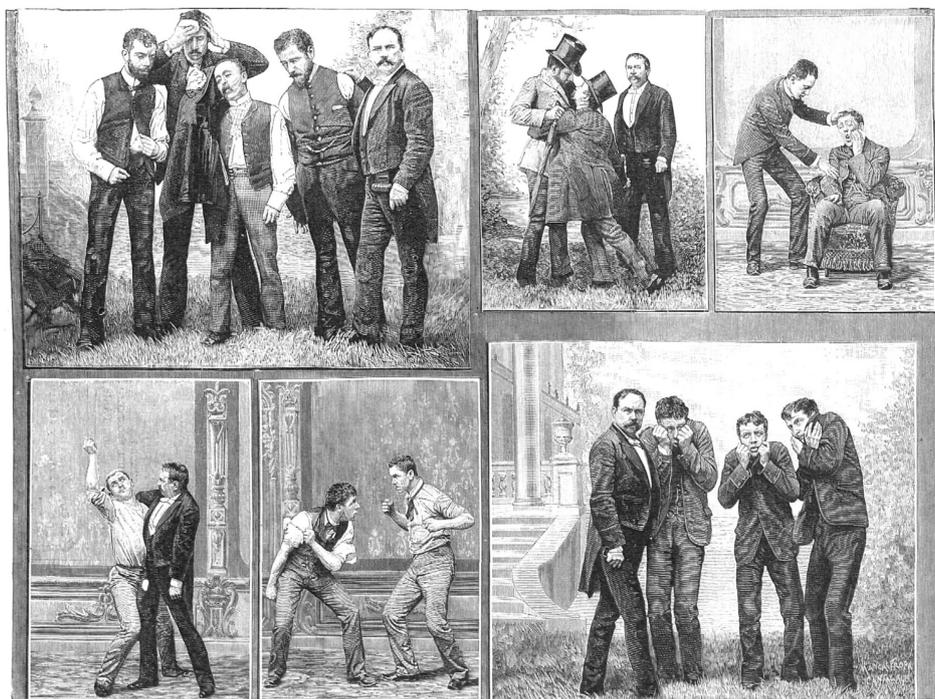
clusivamente capaz de explicar los fenómenos intelectuales y morales? ¿Por qué ese empeño temerario de negar en metafísica todo lo que ni ven ni tocan, pretendiendo descubrir directamente, y por medio de la observación empírica, los primeros principios de las cosas intelectuales y morales, ellos que tienen también que contentarse con inducciones é hipótesis, sin exigir otro testimonio de verdad á estas últimas, sino que den suficiente razón de los hechos? Porque, verdaderamente, con sus hipótesis peculiares no son ellos tan severos, ni mucho menos. De propia autoridad declara, por ejemplo, Büchner que las suyas y las de su escuela deben tenerse por valederas, sin más condiciones que ser sencillas y naturales, y estar en armonía con las leyes conocidas de la naturaleza; partiendo siempre, por supuesto, de la capital hipótesis de que no existe otra realidad que la que acreditan los fenómenos sensuales. Toda explicación auxiliar, extranatural, sobrenatural, ó algún tanto forzada, quiere en cambio Büchner que rigurosamente sea condenada por la ciencia como si él, ni otro alguno de los naturalistas escépticos se limitasen á estudiar los cuerpos que ven, ó las propiedades de los cuerpos que tienen á mano; como si las ideas no fuesen también reales, y no se impusiesen al entendimiento, tanto y más que las sensaciones; como si no tuviese mucho de hipótesis la general convicción de que efectivamente perciben los sentidos la realidad de las cosas (1884, págs. 198-199).

Los estudios científicos llevaron además a profundizar en las causas del sueño, en la hipnosis, agripina y otros fenómenos, como dieron cuenta de forma precisa algunos periódicos como *La Ilustración Española y Americana* a través de los resúmenes científicos de Emilio Huelin (28/07/1870). En 1886 por ejemplo aparecerán en la misma *Ilustración* seis ilustraciones sobre una sesión de hipnotismo, de la que se nos cuenta:

El *hypnotismo* está á la orden del día, como se suele decir, en Francia é Italia: primero los doctores Braid, Ilack-Tuke, Gíraud-Teulon y otros, y en la actualidad los magnetizadores ó charlatanes Slade y Donato, han soliviantado los espíritus de las gentes impresionables y conmovido la opinión pública, especialmente en Turín y Milán, sacando del gabinete del hombre de ciencia los fenómenos *hypnóticos* y exponiéndolos en el escenario de un teatro. Añadamos que algún discípulo de aquellos se prepara á revelar iguales fenómenos al público madrileño en un teatro de esta capital, si es exacto cierto anuncio publicado por varios periódicos de noticias, y si las autoridades lo permiten.

¿*Qué es el hypnotismo?* Una especie de sonambulismo artificial. Está demostrado científicamente que un magnetizador, empleando procedimientos de ejecución muy sencilla, puede crear en algunas personas una situación de sonambulismo artificial, análogo al sonambulismo natural, en la cual pierden absolutamente su voluntad propia, y son instrumentos pasivos del operador accesibles á toda clase de alucinaciones y sugestiones; el hipnotizado pierde momentáneamente la memoria, no conserva el menor recuerdo de los actos

que ejecuta durante su sueño, desaparece en él toda espontaneidad cerebral, hasta el punto de que cumplirá fatalmente y con pasmosa exactitud las órdenes del magnetizador, sean las que fueren y aun en perjuicio propio. Esto ha hecho el magnetizador Donato en varias ciudades de Italia; no es el primero que ha llevado a la escena los fenómenos del magnetismo, aunque nadie como él ha organizado espectáculos de esa clase tan interesantes y apasionados; los *soggetti* que *hypnotizaba* no eran compadres suyos dispuestos á secundar una farsa indigna, sino personas conocidas de público; militares, estudiantes, jóvenes que se prestaron espontáneamente á la experimentación, lo mismo en Turín que en Milán, en Bolonia que en Florencia; su habilidad técnica es sorprendente [...]



El Magnetizador Donato y sus experimentos.

Pero la ciencia se rebeló contra el magnetizador; los doctores Tebaldi (de la Universidad de Padua), Lombrosio (de Turín) y Gonzalos, del manicomio de Monbello, y otros, llamaron la atención de las autoridades hacia los graves daños que podía sufrir la salud pública con las sesiones de *hypnotismo* de Mr. Donato; demostraron que los hypnotizados experimentaban crueles perturbaciones en sus facultades intelectuales y en su sistema nervioso; recordaron que las autoridades de Viena habían prohibido en 1880, por las mismas causas las representaciones del célebre magnetizador danés Mr. Hansen, y presentaron

en su apoyo la *Memoria* escrita entonces por el docto profesor M. Hoffmann. «Innumerables daños (escribe con este motivo el Dr. E. Worms) pueden resultar de tales prácticas, para la salud, la moral y la seguridad pública: sesiones repetidas producen el histerismo con todas sus terribles consecuencias, y la enajenación mental; el *sujeto* puede ser víctima de los más odiosos atentados, sin voluntad para oponer resistencia alguna y sin conservar el menor recuerdo de ellos; si el magnetizador quiere, le hace firmar toda clase de obligaciones, cometer delitos y crímenes, ser instrumento ciego e inconsciente de los malhechores más peligrosos». El *hypnotismo* en público fué, por último, prohibido en toda Italia, como lo había sido en Alemania y en Austria; y aun en Francia, donde los experimentos de Mr. Slade han tenido su época de fama, está recibiendo rudos golpes con las obras publicadas recientemente por el Dr. Bernhein. *La Sugestión y sus aplicaciones terapéuticas*; Wilfrid "de Fonvielle, Nerida *Les Saltinbanques de la science*; doctor Frédéric Chevalier, *Les Suggestions hypnotiques*, y otras.

El autor de esta última, magistrado en el tribunal de Bersancon, pide al Gobierno francés que sea revisada la ley del 19 Ventoso, año XI, sobre el ejercicio de la medicina, «para proceder enérgicamente contra los charlatanes que prostituyen la ciencia y exponen la salud, la moralidad y la seguridad públicas á gravísimos riesgos» (15/12/1886, pág. 347-348)³⁸.

Reparar pues las noticias relacionadas con los elementos de lo sobrenatural o real-natural puede llevarnos a conectar además estos hechos con la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX. El lector estaba más acostumbrado de lo que podemos creer en primera instancia a estos hechos. De ahí que el texto de Blanca de los Ríos *Las hijas de Don Juan* publicado en 1907 entre de lleno en la contextualización de la hipnosis en el último tercio del siglo XIX. En contra de lo que opina Ryan A. Davis «What is so intriguing about the los Ríos's story is that it demonstrates a striking degree of familiarity with the major issues surrounding hipnosis-related phenomena in *fin de siglo*»³⁹; yo creo más bien que sería lícito afirmar que el texto de los Ríos demuestra ese

³⁸ Dos años más tarde *La Ilustración Católica* decía, a propósito del libro *El hipnotismo* del Abate Elías Blanc, que «Se ha preconizado el hipnotismo como fuente nueva, maravillosa para la medicina y la pedagogía; pero sus buenos efectos son raros ó problemáticos, en tanto que los malos son ya numerosos y ciertos. No hay que demostrar en esto una severidad excesiva, ni extremar la sospecha; no hay que mostrarse cauteloso con estas novedades [...]; y ciertamente, no está prohibido tomar parte en espectáculos recreativos en que el prestidigitador parece arrojarse un poder mágico. Pero hay hechos de carácter dudoso y alarmante en los que el cristiano no ha de tomar parte alguna. Tener siempre intención recta; no fiarse más que de personas seguras, obrando á sabiendas: abstenerse en caso de duda seria y grave: tales son las reglas de que jamás ha de separarse. No puede olvidar, si su fe es ilustrada y activa, que el demonio gira en derredor suyo, espiondo la ocasión de clavarle sus garras, de sorprenderle y engañarle (*El hipnotismo*, LIC, 25/03/1888, pág. 101).

³⁹ Ryan A. Davis. «Suggestive Characters: Hypnotism and Subjectivity in Blanca de los Ríos's *Las hijas de Don Juan* (1907)», en *Decimonónica*, vol. 9, núm. 1, 2012.

natural engarce entre lo social y lo literario, tan constante desde *La fontana de Oro*, y que la literatura es reflejo en estas décadas de estos fenómenos que en los periódicos se afirmaban, se debatían, se refutaban, se ironizaban, se aplaudían, y en definitiva, existían en esa realidad de la búsqueda de la verdad. De la misma manera que lo hacían las noticias sobre los espiritistas William Crookes, Charles Richet, Schrenck-Notzing, Flammarion, T. G. Hamilton, es decir, aquellos que creían que por medio de pruebas científicas podrían llegar a establecer una comunicación entre este mundo y el «otro». Teniendo además en cuenta que muchos científicos espiritistas atacaron desde la ciencia a los espiritualistas.

No obstante, tanto el espiritualismo como las sesiones de prestidigitación a modo y semejanza de Slade, en las que se combinaban con las supersticiones espiritistas tuvieron críticas generalizadas por parte de la prensa y de estudios filosóficos y médicos. Así, en 1880 el *Diccionario enciclopédico Hispano-Americano* definirá el espiritismo⁴⁰ como una «Doctrina filosófica que se funda en la afirmación o creencia de la realidad de las manifestaciones concretas, según las cuales el espíritu comunica con los seres vivos» (pág. 867), criticando sus fundamentos:

La observación, bien fácil de verificar, de que el *medium* expresa solo ideas, conceptos y afectos en consonancia con su estado y su cultura, a pesar de la pretendida inspiración de los espíritus, es prueba de suyo suficiente de que tales estados son debidos a excitaciones subjetivas, provocadas por estímulos previamente presentados al *medium*. El descrédito del espiritismo ha seguido el mismo rápido camino que siguiera para su propagación. Todo en él ha sido violento. Nada se nota de una elaboración lenta, ni hechos recogidos por testigos dignos de fe, ni interpretación de las supuestas experiencias según exige la crítica, ni condición ninguna que pueda llevar al pensamiento reflexivo a colocar en la categoría de las hipótesis serias la del espiritismo, en boga creciente durante el corto período que dejamos indicado (de 1848 a 1868) y en total descrédito en la actualidad. Cuando se exige que el espiritismo concrete, no sus doctrinas, de las cuales carece (pues todas son prestadas), sino los hechos que le sirven de base, y que los concrete con el carácter positivo que la experimentación requiere hoy, todo se vuelve

⁴⁰ El lector interesado puede detenerse en el resumen que sobre *El espiritismo* escribió en su *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XIX*, Mario Méndez Bejarano. En él, después de repasar sus comienzos de 1855 y sus principales teóricos y personalidades y sus publicaciones periódicas más destacadas, comentará sobre la década de los años 70 que «La restauración de la monarquía asestó golpe mortal para el espiritismo. No obstante, Huelbes y Torres Solanot publicaron artículos de propaganda en *El Globo* y *La Tribuna*. En 1879, el decidido joven D. Julio Fernández Mateos (1852-920), antiguo seminarista, editó en Sevilla *El Espiritismo* y dos años después *El Faro* (1881-1886), uno de los mejores periódicos de la escuela, con el cual sostuve el año de su fundación animada y correcta controversia. Fernández Mateos padeció por sus ideas prisión, multas y destierro» [1927, pág. 521].

atenuaciones, circunloquios, recurrir al *Deus ex machina* de la fe, y no salir de un círculo vicioso, dentro del cual se puede consignar que el espiritismo representa, más que estado o evolución del pensamiento científico o filosófico, un *producto híbrido* de una personificación abstracta de ideas, relaciones y estados, que si algo significan y expresan es la ingenua satisfacción que el instinto de curiosidad se proporciona para *dar por sabido* todo lo que requiere sería meditación y estudio. [...] Concluye con los datos que de *visu* se suministró y con la autoridad que le presta su inmenso caudal de saber positivo y la discreción de su serio y profundo pensamiento filosófico, que la cuestión del espiritismo no es ni debe ser nunca considerada siquiera como *pseudo científica*. La cuestión del espiritismo es únicamente susceptible de excitar la curiosidad por los *estados subjetivos* que revela en los *mediums*, estados que, si no son efecto de un cálculo premeditado para seducir incautos y acusar posiciones mentales y afectivas ingenuas y sinceras, merecen ser examinadas por el psicólogo como excitaciones subjetivas y por el médico como síntomas de estados que ocupan por lo menos *zonas intermedias* entre la insania y la razón (1880, pág. 668)⁴¹.

Las críticas encontradas en la prensa son variadas y de muy diversa naturaleza; como lo habían sido en décadas anteriores las críticas al magnetismo, al hipnotismo, al mesmerismo, al sonambulismo, a los estudios sobre la mente, o, por ejemplo, a la misma frenología⁴², que llevó al mismo Manuel Bretón de los Herreros a escribir una Comedia representada en 1845 con ese título: «Sí, señor; ¡oh! Y estupendo / magnetizador. Si él quiere / las gentes hablan en sueños; / cree tener ciencia infusa en las yemas de los dedos⁴³, / y que todo

⁴¹ A pesar de que se considera que a partir de la década de los 70 hay un descenso generalizado del impacto del espiritismo, Julio Peñate Rivero ha manifestado que «Sí señalaremos que desde el 1.º de noviembre de 1868 se publica en Madrid El Criterio Espiritista, órgano oficial de la Sociedad Espiritista Española (lo cual indica su nivel de desarrollo) y que la condena del Santo Oficio, pronunciada el 30 de marzo de 1898, no impide la continuación del movimiento. Valga como ejemplo que, según Castellan, en 1906 cada ciudad española de cierta importancia poseía una sociedad con un boletín de estudios. El grupo más importante era el Centro Barcelonés que contaba con la Revista de Estudios Psicológicos. La federación de los grupos catalanes estaba presidida por el vizconde de Torres-Solanot, escritor y experimentador» (pág. 527. «Sobre el Manicomio político-social galdosiano y el sentido de sus cuatro variantes, a partir de El espiritista», en *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Coloquio (1º. 1996. Barcelona), *Del Romanticismo al Realismo*, Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, Barcelona, Universitat, 1998, págs. 515-529) [<http://www.cervantesvirtual.com>]

⁴² Recordemos que Cubí fue uno de los intelectuales que más destacaron en cuanto a su propaganda.

⁴³ La referencia a las yemas de los dedos es constante en las descripciones literarias de escenas espiritistas. En *El espiritista* de Galdós, uno de los personaje dice: «Bajo mis dedos, bajo las diez sutiles y perspicuas yemas de mis dedos, sentía correr el sublime fluido», siendo además este fluido el que describía Cánovas al describir el perispíritu (*Problemas Contemporáneos*, 1884, pág. 190). De la misma manera que encontramos, por ejemplo, en el cuento «Mercedes» de Amalia Domingo Soler referencias a las yemas de los dedos: «A la llegada del conde estábamos

ser viviente / del uno y el otro sexo / lleva su hoja de servicios / en la tapa de los sesos». El teatro, así como las novelas por entregas publicadas en la prensa dieron cuenta de estos temas con una mayor asiduidad de lo que la narrativa canónica realista-naturalista nos hace ver. Así, en *LIEA* Emilio Pérez Ferrari publicaría en dos entregas, el 08/10/1874 (págs. 587-590) y el 15/10/1874 (págs. 603-606), su novelita *El diablo de moda* (*Manuscrito encontrado en la cartera de un escritor público*) que nos sitúa en el mundo sobrenatural y de los espíritus de un escritor que delante de la cuartilla en blanco siente un hecho inexplicable. Lo interesante de esta narración breve es exactamente lo que estamos debatiendo, el que la literatura traza una línea de unión, representa, con su terminología su léxico preciso, con nombres diarios que aparecían en la prensa; traza, digo, una línea de unión entre el mundo del lector y el mundo imaginario del escritor. ¿Era, desde el punto de vista del lector, esta literatura no más que otra vertiente del realismo imperante de aquellas décadas? Valga esta larga cita, y los términos subrayados, como praeclaro ejemplo de los vínculos narrativos del autor y de la sociedad a la que escribe, alterando en esencia el concepto que podamos tener hoy del concepto de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX, pues el espíritu maligno será *el diablo de moda* de la estética narrativa y artística, muriendo el protagonista en un manicomio⁴⁴:

No obstante, continúo con el papel sobre el pupitre la pluma sobre el papel...

¿Qué ha sido esto? Desconfío de poder dar cuenta exacta de lo que acaba de sucederme en las dos horas que, á lo más, serán pasadas desde que escribí las precedentes líneas. El caso tiene un viso tan extraordinario y estupendo, y trasciende de tal manera á hechicería ó cosa supersticiosa, que aun siendo yo tan naturalmente crédulo y dado á lo maravilloso que de chico me embobaba con *Las tres bolitas de oro*, *La Serpiente encantada* y *La Mano negra*, y de hombre he pensado con la mayor seriedad en la intervención de los buenos genios en

hablando de espiritismo, ya en pro unos, ya otros en contra. Cecilia dio rienda suelta a su buen humor, riéndose del tema alrededor de las mesas danzantes. Pero nos sorprendió a todos de una manera indecible cuando confesó diciéndonos que ella había asistido a varios experimentos, habiendo observado que en cuanto apoyaba la punta de los dedos en una mesa, por grande que esta fuera, en seguida adquiría movimiento» (1926, pág. 96, *Cuentos espiritistas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci).

⁴⁴ «Advierte que he dicho escribir, y no borrajear en prosa ó verso, y en este concepto digo y sostengo que es imposible escribir hoy. Los viejos moldes se han deteriorado, y aun la alfarería estética no ha fabricado otros nuevos. Careciendo vuestra heterogénea y abigarrada sociedad de principios concretos y uniformidad de tendencia; fraccionada, rota en guiñapos de mil colores, cada uno de vosotros tiene que resignarse á escribir para una docena de leyentes. La crítica y el público están divorciados, y si das gusto al público caerás en el enojo de la crítica, y si contentas á la crítica, el público no te leerá. ¿Te afliges, te convences? [...] Me preguntas quién soy. ¡Ignorante! Soy el *Diablo de moda*, el que rige los destinos del siglo, el que gobierna á los hombres que existen».

esta pobre comedia humana, al ver levantarse á mis ojos fortunas de las *Mil y una Noches* fabricarse reputaciones de todos géneros de las que reclaman por lo menos, á falta de mármoles y bronces, la charolada tapa de una caja de cerillas; á pesar de haber oído con entusiasmo los discursos y programas hinchados de promesas de tantos Mirabeaus en caricatura, y extasiádome ante la fraseología deslumbrante de los modernos mercaderes de ciencia al pormenor; no obstante, haber creído á pies juntillos y hasta dejádome seducir por la callada esfinge que guarda las puertas de la patología, y la sirena que atrae al incauto y avariento ricacho del lugar hacia el piélago sin fondo del derecho civil, con todo, repito que lo que voy á contaros traspورا un olor tan marcado á azufre de conjuro y á milagro de conseja, que he necesitado cerciorarme de que la ponchera que hierva á mi lado se halla intacta todavía, para no hacerla responsable de cuanto acabo de ver y escuchar.

Ya lo he dicho; me encontraba en esa actitud y situación características de todo poeta que invoca los favores de su Egeria, aunque no me mordía las uñas ni me atarazaba los labios, como suele acontecer en casos semejantes. Solo si había dibujado maquinalmente todo un álbum de adorno en la blanquísima cuartilla que, como una sábana desplegada al pié de mi frutal, se extendía debajo de mi pluma, para recoger los pensamientos que habían de brotar de ella. De repente, sin que el fenómeno fuera precedido de ninguno de esos trastornos de las leyes naturales, sintomáticos comúnmente de los grandes prodigios, y únicamente tras una sensación en mi sistema nervioso semejante á la producida por el contacto del reóforo de una pila woltáica, la pluma titiló primero ligeramente entre mis dedos hasta moverse después en una especie de rápida oscilación, y por último, mientras la vista se me nublabá momentáneamente, se deslizó con completa inconsciencia mía... y escribió.

Escribió sí, sin que yo pensara, autorizara, ni aun supiera lo que escribía. Y ¡oh! cuál fué mí asombro cuando, al echar después una temerosa ojeada sobre el papel, vi en una magnífica letra inglesa correcta y coqueta, bien distante de mis garrapatos ilegibles y patas de araña taquigráficas, trazada la cabeza de la página, como dispuesta á abrir un diálogo, esta palabra burlona con ribetes de insultante y despreciativa *¡¡ Tonto !!*

II

Muy lejos estará de lo cierto quien crea que me piqué al ver estas cinco letras encaradas conmigo en actitud y son de reto, pues antes sentí placer que enojo al comprender lo que pasaba. Yo había leído los maravillosos hechos que Allan Kardec refiere de revelaciones y comunicaciones de médiumnidades y clarividencias; había envidiado al Guy de Malivert de Espirita, pero nunca había podido esperar ser algún día escogido por los espíritus para instrumento de sus altos y desconocidos fines. Porque no cabía duda, aquello era el principio de una comunicación en toda regla. Yo era médium.

y médium escribiente, lo que no es un grado despreciable en la jerarquía⁴⁵ (*LIEA*, 08/10/1874, págs. 587-590, el subrayado es mío).

No hay que olvidar, además, la proliferación de revistas de temática sobrenatural, de asociaciones, y de diversos artículos de apoyo y otros de ataque. Entre los primeros destacaron por ejemplo los trabajos de Amalia Domingo Soler (1835-1909), quien publicara además *Memorias del Padre Germán* (1900), y *¡Te perdono! Memorias de un espíritu* (1904). Aparte de su libro más conocido y publicado póstumamente *Cuentos Espiritistas* (1926)⁴⁶.

La Ilustración Española y Americana (1869-1921) y *La Ilustración Católica* (1877-1894)⁴⁷ dieron en la década de los años 70 una cobertura algo distinta sobre el espiritualismo. Así el 30/06/1875, en sus *Cartas Parisienses* (*LIEA*) Pico de la Mirandola explicará las curiosidades del juicio que tuvo lugar para desenmascarar a un estafador espiritista que terminaría admitiendo ante el juez su culpabilidad y la del director de la *Revista espiritista*, el fotógrafo encargado de plasmar los espectros y los comparsas que ayudaban a las elucubraciones. Lo curioso del caso que se cuenta es la credulidad, aun después de la confesión de los timadores, de los testigos que sufrieron el engaño:

Pero, lo más curioso ha sido el desfile de los testigos. ¿Acaso se imaginan VV. que estos señores se mostraban sonrojados de su imbecilidad o indignados contra los que la explotaron? Mal conocen VV., si tal creen, el alcance de la estolidez humana. Los testigos, pertenecientes todos á las clases distinguidas, persisten, por el contrario, en que no han sido engañados, que los espíritus existen, que la evocación es cosa corriente cuando es uno *medium* y que las fotografías valen cien veces más de lo que les han costado. El Conde de Bullet, uno de los primeros que declararon ante el tribunal, sigue creyendo á puño cerrado que el espectro es el de su mujer, y no siente los 2.500 francos que le ha costado. —Pero, hombre de Dios, le dice el Presidente, aquí tiene usted sobre la mesa la fotografía que ha servido para el engaño, y los acusados confiesan que la colocaron sobre el maniquí. — Es posible; pero yo evoqué durante la operación el espíritu de mi mujer, y estoy seguro de que acudió y de que es de él el retrato. Luego viene el barón de Vehé, que ha evocado á su tío, y no hay quien le apee de su idea: el espectro es su tío. El Presidente se desespera al ver una majadería tan recalcitrante; pero el testigo, amostazado, le dice: — Señor Presidente, V. no cree en los espíritus; yo sí, porque los he visto; con que no

⁴⁵ Véase algunos cuentos de Amalia Domingo Soler, y más específicamente, la firma (*Medium*) de muchos de los artículos publicados por el *Almanaque del espiritismo* (1873, Primer año. Madrid, Alcántara).

⁴⁶ Véase el interesante artículo de Amelina Correa Ramón. «Librepensamiento y espiritismo en Amalia Domingo Soler, escritora sevillana del siglo XIX», en *Archivo Hispalense* (Sevilla, Diputación de Sevilla), Tomo LXXXIII, núm. 254, septiembre-diciembre de 2000, págs. 75-102.

⁴⁷ En las referencias a partir de ahora utilizo, *LIEA* y *LIC*, respectivamente.

podemos entendernos. Pero si V. quiere, yo se los enseñaré en particular, y entonces no negaré V. su existencia. Los espiritualistas aplauden con furor este reto, y el Presidente, aturdido y desesperado, pasa al interrogatorio de un coronel de artillería. ¡Un coronel de artillería! ¡*Tu quoque brutus!*

—¡Con que V. también, coronel! exclama el Presidente acongojado. ¡V. también ha sido víctima de este engaño!

—¡Cál! no señor, responde el coronel, aquí no ha habido trampa posible.

—¡Pero si el fotógrafo confiesa!

—El fotógrafo no sabe lo que se dice. Es *médium* sin tener quizás conciencia de ello. Luego llega el turno de otro.

—Pero ¿V. cree en el espiritismo? le pregunta el Presidente. —¡Que si creo! no creo en otra cosa. Mas V. no puede comprenderme. Supóngase V, que le hablan chino, no lo entenderá Usted; pero si yo lo sé lo entenderé. Pues ése es el caso. Usted no entiende de espiritismo y no lo comprende; yo entiendo y leo de corrido en lo sobrenatural.

En vano un químico llega ante la barra y explica que él ha preparado varias experiencias para alucinar á los parroquianos del fotógrafo, creyendo que se trataba de un prestidigitador; en vano el tribunal condena al fotógrafo y al periodista espiritista á un año de prisión y á una multa cuantiosa, á sus cómplices á otras penas análogas; los estafados se van murmurando que los espíritus existen, que les evoca, que acuden y que es probable le jueguen una mala pasada al Presidente por el *sana façon* con que los ha tratado. ¡Y esto pasa en París, en París el descreído, en París donde mil periódicos y otros mil gabinetes científicos vulgarizan los descubrimientos científicos y desenmascaran á los charlatanes! ¿Qué quieren VV. hacerle?

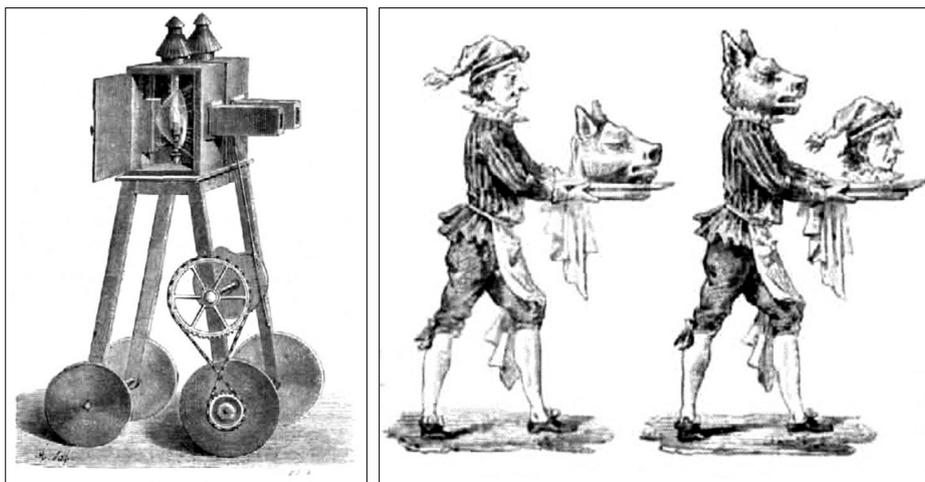
No hay antídoto eficaz contra la imbecilidad constitucional, y la tontería humana es inconmensurable (30/06/1875, pág. 406).

Por otro lado, las referencias a los elementos científicos que se utilizaban en textos como el que acabamos de leer, tenían una extensa cobertura, en revistas científicas especializadas, pero —y esto es aún más importante— en ilustraciones semanales —de cara subscripción y que llegaban al lector burgués con noticas de la prensa científica extranjera, y de los mayores descubrimientos de estas décadas⁴⁸. En *LIEA*, en la sección *Revista científica*, desarrollada por Emilio Huelin, Naquet, y Arizcun⁴⁹, podemos percatarnos

⁴⁸ De entre las que destacan *La Ilustración de Barcelona* (1880-1890), *La Ilustración católica* (Madrid. 1877-1894), *La Ilustración del pueblo* (1897.) *La Ilustración hispano-americana* (1881 —1891), *La Ilustración ibérica* (1883-1898), *La Ilustración popular* (1873) *La Ilustración popular* (1897), *La Ilustración republicana federal* (1871-1872).

⁴⁹ Para un análisis pormenorizado de la importancia de la *Revista Científica* en *LIEA* entre los años 1869 y 1905, véase mi trabajo «Ciencia, industria y progreso en *La Ilustración Española y Americana*» (págs. 465-517) en, Giné, M. Palenque, M; Goñi, J (eds.). *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Bern: Peter Lang, 2013.

de la profundidad de algunas de las noticias científicas a las que el lector burgués tenía acceso, tales como el «absurdo de la frenología, el seso y mente»; «el Magnetismo animal, electrobiología y mesmerismo», noticias sobre diversas sociedades como la Sociedad espiritista de Londres, o comentarios sobre obras de renombre internacional como *Phrenology and how to use it when Analysing Character* de Mr Morgan, *Mente y Seso* de Laycock, *Cuerpo y mente*, y *Fisiología y Patología de la mente* de Maudeley, *La naturaleza del alma humana* de Lerch, *Psicología considerada como una de las ciencias naturales* de Oehlmann o alusión a artículos procedentes de revistas tales como la *Science Review*, *Medical Times*, *Quarterly Journal of Science*. Y esto tan solo en el número 34, del 5 de diciembre de 1871. Los artículos de variedades otorgaban cierta importancia a estos temas y, a pesar de que no tenían la precisión de las explicadas en la revista científica o en los artículos de carácter científico, sí describían, como en un artículo de Manuel Becerra (Año XXII, número 10, 15 de marzo de 1878, págs. 180-181) las prácticas espiritistas llevadas a cabo en la década de 1870. A las que se sumaban noticias sobre nuevos aparatos fantasmagóricos que eran capaces de producir escenas «que llaman vivamente la atención del público, y pocos olvidarán que, bajo la revolución, el inglés Robertson hizo acudir á todos los habitantes de París a la sala del convento de los Capuchinos, y les asombró con las extrañas figuras que representaba, excitando un entusiasmo igual ó superior al que habían causado algunos años antes el famoso Cagliostro y el magnetizador Mesmer» (*Ilusiones de óptica: la fantasmagoría*), *LIEA*, 15/09/1871, pág. 456).



LIEA, 15/09/1871, pág. 456.

Entre todo este elenco de noticias, los ensayos sobre el diablo utilizan en sus disquisiciones obras literarias como el de José de Castro y Serrano «El

diablo», en el que habla sobre la existencia del diablo y de los argumentos que sostienen quienes creen en él, enumerando algunos escritores que han tratado del diablo en sus obras, como Dante, Calderón, Shakespeare, Milton, Goethe, Hoffmann, Byron, Scribe, Heine, Zorrilla, Poe, Soulié, Houssaye, Voltaire (*LIEA*, 08/03/1876, págs. 158-159). Asimismo, en *La Ilustración Católica* y en el contexto de los consabidos ataques que sufrieron las teorías darwinistas en esta década, las prácticas y escritos espiritistas sufrieron denostados ataques de todo tipo. Así C. Soler y Arques, hablando sobre la ciencia moderna decía: «Hace pocos días, por ejemplo, que vi en una revista madrileña ciertos artículos encomiásticos sobre la doctrina del famoso Darwin. Traté de leerlos con despreocupación, atenta y filosóficamente, y solo conseguí afirmarme en el juicio de que Darwin no pasa de ser uno de los tantos ilusos sistemáticos, por más ó menos tiempo de moda, que surgen cada día, y no quiero saber qué se proponen. La doctrina de Darwin, dije, debe ser cosa excelente para el discípulo de marras, que fue frenólogo en sus mocedades y magnetista, hegeliano luego y espiritista, y hoy positivista acérrimo, y qué se yo cuántas cosas más» (*LIC*, 28/12/1878, pág. 190). Los términos ya peyorativos frenología, magnetismo, espiritismo e incluso positivismo, se unen al de darwinismo en un mismo todo, que explicará la posición conservadora de esas décadas.⁵⁰ El mismo Eduardo Zamora y Caballero, concluirá su artículo «Los espíritus fuertes», tras arremeter contra el neopositivismo imperante en los Ateneos y en la intelectualidad, diciendo que hay una

ridiculez [...] y que hoy pulula, y alardea, y se propaga, y se difunde: el espiritismo. [...] Lo natural es creer que porque á dos tontos se les ocurre formar lo que llaman cadena magnética, el espíritu de Julio César ó de Cicerón ó de Carlomagno, va á tomarse la molestia de descender hasta ellos y aconsejarles que tomen baños de mar, que casen á su hija ó que despidan á la cocinera. Debemos advertir que, por regla general, entre estos *dos tontos*, no hay más que uno que verdaderamente lo sea. ¿A qué continuar? Diríase, si fuera posible, que la misma Providencia suscita todos estos errores para castigar nuestra soberbia, á menos de pensar que hay en el corazón y en la inteligencia del hombre un lugar destinado para lo maravilloso, y que cuando no lo ocupan las verdades de la fé, lo han de ocupar por fuerza la superstición y la extravagancia (*LIC*, 19/08/1877, pág. 22).

En un jocoso artículo en el que el personaje busca la palabra exacta que definiera el carácter y el espíritu del siglo XIX, al encontrarse con un amigo este le comenta que fuera con él a convencerse esa noche de las excelencias del espiritismo «Se va á celebrar una sesión de gran importancia, en la que toma-

⁵⁰ Recordemos que sería entre otros Pompeyo Gener (*La muerte y el diablo, Historia y Filosofía de dos negaciones supremas*), el que defendería con mayor vehemencia el materialismo positivista.

rán parte los *Mediums* más distinguidos de Madrid, el general X... el conde K... el doctor H... y se evocarán los espíritus de los personajes más ilustres del género humano: ya verás, ya verás que solemne demostración de la verdad y excelencia de nuestras doctrinas» («El espíritu del siglo XIX», 02/09/1877, págs. 35-38, S. M. Granizo)⁵¹. De entre los personajes que se va encontrando concluye Granizo en que «el carácter distintivo del siglo XIX es la chifladura». De carácter de advertencia son otros artículos recogidos sobre la expansión y la importancia, por ejemplo, de las prácticas espiritistas y ocultistas: «Se nos ocurre esto á propósito del espiritismo, cuyos adeptos han dado bastante que hablar en estos días. Y como hay muchas gentes que toman á juego las extravagancias espiritistas, y se contentan con encogerse de hombros y sonreír desdeñosamente cuando oyen hablar de *médiums* y de evocaciones y de veladores que escriben solos, juzgamos conveniente recordarles que el género humano, cuando quiere hacer simplezas, como cuando quiere cometer crímenes, salta por cima de las sonrisas desdeñosas y de los hombros encogidos de todos los incrédulos» («Revista de la semana», *LIC*, 25/11/1877, pág. 134). El espiritismo como vamos viendo, y su influencia en la veracidad de lo todavía no demostrado pero posible, en la expansión de esos límites cartográficos de la realidad, queda ejemplificada en el ataque a los llamados espíritus fuertes, esto es, a aquellos racionalistas, ateos, deístas, maniqueos, «y no faltan algunos que penetran en la obscura región de los muertos para perturbar el mundo de los vivos», o los que renuevan formas impías como la metempsícosis («Los espíritus fuertes» de Pareja de Alarcón, *LIC*, 05/07/1888, pág. 219). Curiosamente en un artículo sobre el libro *El hipnotismo* del Abate Elías Blanc publicado en *LIC* se nos comenta que lo maravilloso no solo pertenece al mundo de la ficción literaria:

La libertad humana queda entera, pero no excluye la influencia habitual, ni la intervención de los seres superiores. Esta influencia nada tiene de milagrosa; está en el orden natural de las cosas, pues el mundo espiritual y el material se resumen en uno, bajo ciertos puntos de vista; sus destinos están estrechamente unidos. Hay además intervención verdaderamente sobrehumana de los espíritus en este mundo, como lo prueban, de una parte, numerosos hechos relatados en las Escrituras y anales de la Iglesia, y por otra, obsesiones,

⁵¹ Por otro lado, con esta advertencia abría *El Almanaque Espiritista* su volumen de 1873: «Al poner las cualidades medianímicas de algunos Santos canonizados por la Iglesia católica, obedecemos á un mandato de los Espíritus que nos inspiraron la idea de la publicación del presente Almanaque. Con esta conducta resaltará más lo injusto é infundados que son los ataques de algunos individuos del clero contra el *Espiritismo*, cuando esta escuela «viene á confirmar y robustecer científicamente la verdad de la comunicación del mundo visible con el invisible ó sea de los Espíritus con la Humanidad. A los santos mártires no les ponemos sus cualidades medianímicas, pues no ignoran lo espiritistas que el martirio lleva consigo la *mediumnidad*, pues solo de este modo podría tener lugar un hecho superior á las leyes conocidas de la naturaleza» (pág. 10).

posiciones y hechos diabólicos perfectamente comprobados. Relegar indistintamente los hechos maravillosos al dominio de la novela, es dar muestras de poca fe, de ignorancia; es acusar á la Iglesia misma, que administra los Sacramentos y recita fórmulas de exorcismos á pretexto, en fin, de evitar la credulidad, es, caer en el escepticismo histórico. Hemos invocado la teología: invoquemos la historia. Esta no puede explicarse sin lo sobrehumano y lo milagroso. Dejemos campo á la imaginación de los poetas, á las supercherías de los políticos, á la credulidad de los pueblos (*El hipnotismo*, LIC, 15/03/1888, pág. 88).

Y esto solo en la década de los 70 y 80. No hay que ir muy lejos para adentrarnos en lo que significaron las nuevas teorías e ideologías, unas plausibles y otras no tanto, unas científicas y otras revestidas de científicismo, para el lector de la segunda mitad del XIX. Lo que es preciso en este elenco de noticias, discursos, debates, literatura y ensayos, es insistir en esta reflexión en el carácter múltiple de las posibles realidades a las que se enfrentaba el lector burgués, perteneciente a una clase social más numerosa e interesada por su propia realidad y por el concepto de Verdad, no una verdad estática e inamovible, sino una verdad en evolución, como rezaba una máxima en *El almanaque espiritista* de 1873: «La fórmula del progreso no es absoluta; cada sociedad la expresa de cierta manera; pero en el enunciado va la idea del progreso; por eso lo que hoy es verdad mañana será mentira relativa» (pág. 24). Y esta Verdad es por la que linda lo fantástico en todas sus manifestaciones, lo maravilloso, lo posible, en esa realidad que el hombre de la segunda mitad del siglo XIX intentaba franquear.

Esta reflexión carece de una conclusión precisa, pues no es mi intención otra que plantear dudas sobre si estamos cerca de entender las distintas y muy variadas influencias a las que el lector se veía inmerso en el realismo y ante la necesidad de plantearse sus límites. Hace falta de un recorrido más preciso sobre lo apuntado en esta somera reflexión para entender el concepto del lector y, por lo tanto, los significados que el término *fantástico* pudiera haber tenido en el entender de la mente de un lector de la segunda mitad del siglo XIX. Tal vez porque si seguimos las enseñanzas de Todorov debemos indagar aún más en la descodificación racional del lector sobre las realidades percibidas de su mundo. El cómo lo entendamos hoy, o el cómo lo leamos desde nuestra plataforma diacrónica, tiene un valor secundario. De ahí que las palabras de Italo Calvino en la introducción a su *Antología del cuento fantástico del XIX* sean reveladoras de estas reflexiones:

Alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l'insorgere dell'inconscio, del represso, del dimenticato, dell'allontanato dalla nostra attenzione razionale. In ciò va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca. Sentiamo che il fantastico dice cose che ci riguardano di-

rettamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo, come elementi del colore dell'epoca (Italo Calvino, «Introduzione» in Italo Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento*, Mondadori, Milano, 1983, pág. 5).

Y ese ser *maggiormente predisposto* ante el elemento fantástico es el que puede justificar y explicar algunas de las referencias galdosianas a astrologías o doctrinas ocultas, o poder entender desde un parámetro distinto la Tesis de *El escándalo* de Pedro Antonio de Alarcón tan sutilmente expuesta en esa última frase de la novela: «Sí, señor —respondió Lázaro—. Iré a ver a usted con frecuencia, y hasta creo que acabaré por pedirle hospitalidad y quedarme allí definitivamente. En medio de todo, los dos pasamos la vida mirando al cielo más que a la tierra...; pero, a decir verdad, su *astronomía* de usted me gusta más que la mía» (Madrid: Cátedra, pág. 511). Y que podemos poner en relación a ese entretenido artículo de Arnaldo Mateos, «Algo sobre la pluralidad de mundos», en el que al repasar, gracias a los poderosos telescopios, la Vía Láctea, los planetas, Mercurio, Venus, Júpiter, Saturno, Urano, Neptuno, dirá:

Nuestra pequeña Tierra solo puede ser vista desde Mercurio, Venus, Marte y Júpiter; y aun los habitantes de este último, solo podrán divisarla algunas veces y por cortos momentos, pocos minutos después que el Sol ha descendido á su ocaso, y en otras ocasiones, por la mañana, antes de su aparición. Desde esos mundos, la descubrirán como una blanca estrella cuyo fulgor estará en relación á la distancia. Desde Saturno, Urano y Neptuno, la Tierra es completamente invisible. Si tantas magnificencias encierra el sistema solar, ¡cuántas no se desplegarán en otros sistemas más ricos que el nuestro!... ¡Qué diremos de aquellos en que dos ó más soles de colores distintos, derraman y aun combinan su luz sobre los mundos que en torno de ellos se agrupan! ¡Cuán bello no será el espectáculo que ofrecerán allí los días, unos alumbrados por un sol rojo, ó azul, otros por un sol verde, ó amarillo! Y esos reflectores celestes, las lunas, ¡qué claridad verterán sobre los planetas, según sea el color de la luz que las hiera!... Estas maravillas de que apenas podemos formarnos una idea, existen; [...]

La creencia en la pluralidad de los mundos y en la consiguiente habitabilidad de estos, está ya muy generalizada: lo que nos toca á nosotros ahora, con nuestra doctrina, síntesis de todos los conocimientos humanos, es demostrar la solidaridad que existe entre los seres que viven en todos los mundos; es demostrar que nada hay aislado en la obra de Dios; [...] (*Almanaque del espiritismo*, 1873, pág. 24) (el subrayado es mío).

Al leer este texto y al cuestionar los límites de la Verdad, y de la geografía realista admitiendo que para el lector decimonónico —en ese siglo caracterizado por *la chifladura*— lo fantástico, lo maravilloso, lo sobrenatural fuese —debido

al influjo de la ciencia— parte posible de la realidad; desde este marco social que presta atención al lector, no me sorprende en absoluto que fuese un escritor español, Enrique Gaspar, el que publicase por primera vez una novela que describe una máquina del tiempo cerrada herméticamente y que transporta a los personajes a un pasado lleno de aventuras *El anacronópete* (1887):⁵²

«¡Eureka! —exclamó en un arranque de entusiasmo aquel segundo Arquímedes que, sin auxilio de una palanca, removía el mundo hasta en sus cimientos. —¿A qué altura estamos? —preguntó el políglota. —Hace veintiún minutos que salimos de París —le contestó su amigo consultando el cronómetro; —por consiguiente hemos desandado siete años y nos hallamos en diez de Julio de mil ochocientos setenta y uno».⁵³



La máquina del tiempo, ilustración de F. Gómez Soler a la primera edición 1887.

⁵² En una reseña del Boletín Bibliográfico se da cuenta además de su obra *Metempsychosis* (*Revista contemporánea*, 01/1887, núm. 65, pág. 445).

⁵³ *El anacronópete*, Barcelona, Biblioteca Artes y Letras, 1887, pág. 72. Erróneamente se ha considerado *The Chronic Argonauts* (1888) de H. G. Wells, y, su posterior, *The Time Machine* (1895), como la primera narración que describía y utilizaba en sus peregrinas aventuras una máquina del tiempo.

CAPÍTULO 16

La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII

ANA CONTRERAS ELVIRA

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid

Realidad, eso era un concepto capitalista.

GOTTFRIED BENN

La imaginación es subversiva porque proclama lo posible frente a lo real.

JAN SVANKMAJER

En los últimos tiempos se está produciendo un renovado interés por lo sobrenatural y lo fantástico al que no son ajenos ni el arte, ni el estudio académico de las artes. Se trata de un signo del Espíritu de la Época. El realismo, que es el proyecto de la Ilustración y ha detentado la hegemonía estética y política durante dos siglos largos, parece agotado. Por eso hoy, tanto en el ámbito del arte como en el de la vida cotidiana, se vuelve la mirada hacia aquello que excede lo categorizado como real o natural, hacia lo mágico, lo maravilloso, lo sagrado, lo onírico o lo utópico. Porque lo mágico, lo sagrado o lo utópico anteponen, parafraseando a Svankmajer¹ «lo posible frente a lo real». Efectivamente, cuando se invoca al realismo en un contexto no artístico, cuando se dice «hay que ser realista», lo que se pretende es hacer partícipe al otro de una

¹ Jan Svankmayer, *Para ver cierra los ojos*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2012, pág. 113.

determinada visión del mundo que se considera «razonable» e «indiscutible». Este fue, como he dicho, el proyecto ilustrado: instaurar una estética en el ámbito de lo artístico para establecer una ideología en el ámbito de lo socio-político, como sabemos, la de los hombres blancos, occidentales, heterosexuales, burgueses, que podemos denominar el patriarcado capitalista.

La magia, sin embargo, significa, como dice el mago Ramón Mayrata², «optar porque todo es posible. La magia no es un conjunto de trucos. Es consecuencia de una forma de pensar que viene de muy lejos, cuyo fundamento es el deseo, más poderoso que las limitaciones de la realidad». Nos encontramos entonces, en el siglo XVIII, en un momento de confrontación entre dos cosmovisiones: la ilustrada, que establece los rígidos límites de lo posible, y la mágica, que destruye esos límites al afirmar la posibilidad de lo imposible. El resultado de esta lucha entre pensamiento racional y pensamiento mágico, como diríamos hoy día, que acabó con una forma de entender el mundo, no estaba todavía tan claro en la época de la que nos ocupamos, de ahí que los autores populares no tuvieran problema, ni vieran ninguna contradicción, en incluir en sus tramas los valores modernos al lado de los prodigios más abracadabrantés.

No me detendré a estudiar la irracionalidad del pensamiento racional, que ha sido de sobra señalada desde Goya, pasando por Adorno, hasta Bauman, sino todo lo contrario, lo que tiene de ilustrada la comedia de magia española del siglo XVIII, o cómo magia e ilustración, aparentemente términos antitéticos, se sintetizan coherentemente en la literatura dramática popular dieciochesca. Así lo adelantaba ya Álvarez Barrientos³ en su conocida tesis sobre la comedia de magia: «como se observará en autores que escriben hacia 1760, a menudo este género de teatro da cabida a motivaciones, críticas y presupuestos ilustrados».

Muchos serían los aspectos a tratar, porque la revolución que se produce en el Siglo de las Luces en el terreno del pensamiento es radical. Sin embargo, como estoy convencida de que la investigación del pasado debe ser algo más que un mero juego intelectual y debe contribuir a repensar el presente y el futuro, y como el mundo en el que vivimos, con sus logros y sus atolladeros, es producto directo de la Ilustración, quiero reflexionar sobre tres aspectos fundamentales del pensamiento ilustrado y que hoy están sufriendo una tremenda puesta en cuestión en España. Me refiero a la Justicia, la Libertad y la Educación, en mayúsculas.

1. JUSTICIA

En lógica correlación con el furor burocrático y legislativo que funda el Estado Moderno, no es extraño que el libro más emblemático de la filosofía

² R. Mayrata, «William Kentridge y Méliés: un planteamiento mágico del arte», 2012. En: <http://www.ramonmayrata.com/search/label/William%20Kentridge>

³ J. Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011, pág. 91.

política del siglo, aunque marginal en su momento, sea *El espíritu de las leyes* (1748), de Montesquieu. Este establece que la ley es la encarnación de la razón y, por lo tanto, todos sin excepción deben someterse a ella, lo que tendrá consecuencias tanto en el derecho penal como en el derecho político.

En cuanto al derecho político, las ideas del momento son la naturaleza del poder, la ilegitimidad de la tiranía y la soberanía popular. Estas ideas se discuten y defienden en varias comedias de magia desde mediados de siglo, como son *En vano el poder persigue a quien la deidad protege y mágico Apolonio*⁴, de Antonio Merano y Guzmán⁵, estrenada en 1749 o en *En Esposa y trono a un tiempo, y mágico de Serbán* (1781), de Antonio Valladares de Sotomayor⁶. Como ocurría con la comedia mitológica calderoniana en el siglo anterior, estos autores pretenden hablarnos de la actualidad política⁷. La trama fantástica, pues, sirve como vehículo de ideas y de reflexión sobre el presente. El objetivo explícito, como en el teatro ilustrado, es presentar ejemplos de virtud y donde el vicio fuera castigado⁸.

Al margen del derecho político, y en correlación lógica con él, como he señalado, se produce una revolución en el derecho penal. Esta revolución será constatada por Beccaria en su célebre *Tratado de los delitos y de las penas*, publicado en Italia en 1764 y rápidamente divulgado por toda Europa⁹. Las ideas básicas recogidas en él, entre otras, son: las penas deben ser proporcionales a los delitos, debe eliminarse tanto la tortura como el tormento¹⁰, las leyes deben ser comprensibles, toda persona debe saber si sus actos son constitutivos de delito, las leyes son las que deben dictar las penas y no la voluntad o capricho

⁴ Domiciano, hijo de Vespasiano y hermano de Tito, ocupa el trono del Sacro Imperio de Roma tras, por lo que cuentan, coaccionar a este último para que le proclame heredero. Lucio Antonio Saturno, gobernador de Germania, ha organizado una rebelión contra él, y es apoyado por el filósofo-mago Apolonio a instancias de la diosa Minerva. El motivo principal de la revuelta, además de la dudosa legitimación para ocupar el trono, es que usurpa las propiedades de los ricos y sus herencias.

⁵ Abogado de los Reales Consejos, Relator en el Supremo de Guerra, y de la Junta General de Comercio, y Moneda. Así se le presenta en *Fama póstuma del Rmo. P. Fray Juan de la Concepción*, de Benagasi y Luján.

⁶ «Uno de los literatos españoles más activos de la segunda mitad del siglo XVIII, ferviente y entusiasta defensor de la Ilustración cuya ideología contribuyó a difundir y a acercar al pueblo», como dice de él J. Herrera Navarro, «Don Antonio Valladares de Sotomayor: nuevos datos biográficos», *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*, núm. 30, 2005, pág. 448.

⁷ Y es que ese mismo año de 1749, unos meses antes del estreno de *El mágico Apolonio*, el marqués de la Ensenada intenta establecer el catastro, un impuesto único que grava en función de la capacidad económica de cada contribuyente. Los nobles se opusieron y el rey y Ensenada tuvieron que abandonar el proyecto.

⁸ Así lo declara Rusbál, uno de los personajes de *El mágico de Serbán*, antes de ser ejecutado: «¡y quede al mundo un ejemplo / con mi muerte miserable, / que pueda enseñar a aquellos / que pensasen como yo, / que así acaban los perversos!»

⁹ En España se edita por primera vez en 1774. Traducción por D. Juan Antonio de las Casas, Madrid, Editor D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.

¹⁰ Idea en la que coincidían también españoles como Feijoo, Valdés, Lardizábal o Jovellanos.

del juez, las penas deben ser iguales para todos los ciudadanos. Muchos de estos preceptos se enuncian también en algunas comedias de magia, como en la citada *El mágico Apolonio*¹¹.

En todo caso, hay un gran interés en las comedias por los asuntos legales. *Juana la Rabicortona y Asombro de Jerez*, de Cañizares, estrenada en 1741¹², es un antecedente del género que podemos denominar «de juicios». En la primera escena Enrique, hijo de Juana, es procesado por el asesinato del hermano de su amada Margarita. A partir de ahí Juana, ayudada por la magia, hará lo posible para demostrar la inocencia del joven. La magia, pues, no es un modo de eludir la Justicia, sino todo lo contrario. El objetivo es ganar tiempo para que la causa siga todos los pasos de instrucción y prueba y no se cometa una injusticia irreversible por una sentencia precipitada. Es importante destacar esto: si antes la magia se consideraba un modo de estar y actuar por encima o al margen de las leyes divinas y humanas con ayuda de fuerzas malignas, ahora es una aliada de la Justicia. El mago o la maga siempre se someten a las leyes y, por lo tanto, a las sentencias, si estas han sido dictadas por jueces objetivos, respetando escrupulosamente la legislación y el procedimiento judicial.

Así, en la comedia que nos ocupa aparecen constantemente notificaciones y noticias relativas a la causa criminal, pero la escena más representativa tiene lugar en la tercera jornada. Juana, disfrazada de Don Ginés Martínez, alcalde de Berlanga, visita a su amigo el corregidor. Este le comenta el caso de Enrique, y Juana le argumenta basándose en textos legales y jurisprudencia de la época: *El Defensa reorun* de Sebastiano Guacino, de 1614, las resoluciones de Antonio Gómez¹³, la *Ópera criminalia* de Sebastiano Guacino y Jacobus Novellus y la *Praxis et theorica criminales* de Próspero Farinacio. No hay, pues, ningún tipo de jerga burlesca o referencia inventada. El placer del público no se busca a través de la parodia sino de la capacidad retórica de Juana para convencer al corregidor.

El cambio en la mentalidad de la época respecto al derecho penal podemos verlo, además de en la propiedad en el uso del lenguaje jurídico, en que van desapareciendo las referencias al Santo Oficio, sorprendente en comedias cuyas protagonistas son a menudo magas, y el modo en que son tratados los personajes amantes de duelos y desafíos. En *Juana la Rabicortona*, tanto don Cosme, padre de Margarita, como don Luis, el novio que este propone a su hija, son ridiculizados por su idea desfasada del honor y tachados de incivilizados por

¹¹ El tirano Domiciano es admirado por aplicar la ley igual para todos, cosa que no ocurría en la realidad, pues los ilustrados españoles establecieron un sistema distinto de aplicación de penas para nobles y plebeyos. En la misma obra, en una escena cómica protagonizada por los graciosos, paralela a otra de Domiciano, Badulaque se dirige así a Trompeta: «Aquí, que solos estamos, / y nadie nos embaraza, / yo quiero ahorcarte, Trompeta, / porque a mí me da la gana». De este modo, se trata de poner en evidencia la injusticia del Antiguo Régimen.

¹² Por la compañía de Antonio Palomino y repuesta numerosas veces a lo largo del siglo.

¹³ Compendiadas en 1789 por José Marcos Gutiérrez.

el resto. De hecho, el mismo corregidor explica a don Cosme que no puede tomarse la justicia por su mano, cosa que no quiere entender porque piensa que es una norma solo aplicable a los plebeyos.

Por supuesto, las escenas de ejecuciones también atraían mucho, aunque en las comedias hay más amenazas de sentencias de muerte que sentencias efectivas. Si bien Beccaria no era partidario de la pena de muerte¹⁴ lo cierto es que esta se aplicaba y constituía un gran espectáculo público. Sin embargo, a medida que avanza el siglo va cambiando la sensibilidad. Mientras en la segunda parte de *Marta la Romarantina* (1740), de Cañizares, hay una escena de cadalso con degollación que da pie a realizar un bonito truco de ilusionismo, en *Nadie más grande hechicero que Brancanelo el Herrero* (1775), se cambia el final porque una escena similar se considera ya demasiado cruenta.

Quizás la mayor diferencia respecto del teatro del siglo XVII es que en aquel era siempre el rey en persona quien administraba justicia. Aquí son los corregidores y jueces, funcionarios públicos que se ajustan totalmente a la ley y proceden con total «urbanidad», como declara el juez don Pedro en la cuarta parte de *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*¹⁵, apaciguando las ansias vengativas del padre de don Carlos. En resumen, la máxima de las comedias, como la de la Ilustración, podría ser «juez y no rey, ley y no capricho».

2. LIBERTAD

La ilustración es un movimiento espiritual, dice Dominguez Ortíz, que pretende la liberación de la mente humana de las tinieblas del error y la emancipación del ser humano de toda tutela. La palabra «libertad», pues, es fundamental en el nuevo léxico del siglo. Sin embargo, poco tenía que ver entonces con la igualdad y la fraternidad y mucho con el liberalismo. De ahí que uno de los principales lemas pre-revolucionarios fuera: «Libertad, Seguridad, Propiedad.»

¹⁴ En España, simultáneamente, el padre Sarmiento se declara acérrimo abolicionista.

¹⁵ La serie trata de una maga de Lugo que aprende la magia en unos libros que encuentra en el desván de su casa. En la primera parte se enamora de don Sebastián, que quiere a otra, y se pasa toda la comedia estorbando estos amores y escapando de la Justicia, para acabar llevándose volando al tal don Sebastián. La segunda parte transcurre en Lérida, donde la maga tiene secuestrado a su amado, que acaba enamorándose y casándose con otra, doña Juana. Entre medias, de nuevo debe huir de la justicia, así que se va a Italia, donde transcurre la tercera parte. Allí hay otro enredo amoroso, nueva escapatoria y vuelta a España, donde tiene lugar la última parte de la serie, en que la maga se enamora de don Carlos, que sí le corresponde. Esta vez no solo ella debe huir de las autoridades, sino que ayuda a escapar de la cárcel a don Sebastián, por lo que las dos parejas acaban reconciliadas, exiliándose de un país tan necio y atrasado como es España.

En cuanto a la equivalencia entre libertad y propiedad, Voltaire comentaba en 1776¹⁶: «Libertad y propiedad... ese es el grito inglés..., ese es el grito de la naturaleza.» Antes, en la décima de sus *Cartas inglesas o filosóficas* «Sobre el comercio» explicaba: «El comercio ha enriquecido a los ciudadanos de Inglaterra y ha contribuido a desarrollar su libertad, y esta libertad, a su vez, ha extendido el comercio, que ha sido el origen de la grandeza del Estado.» Esta idea, compartida por otros pensadores, se recogió en las constituciones, como en la *Declaración de Derechos de Virginia* de 1776¹⁷, y en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789¹⁸. Por eso, cuando Olimpia de Gouges en 1791, publica su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, en respuesta a la anterior, establece en su artículo 2: «El objetivo de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles de la Mujer y del Hombre; estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y, sobre todo, la resistencia a la opresión.» En resumen: «La libertad verdadera no significaba “otra cosa que [el] imperio de la ley”»¹⁹. En el siglo XVIII en lo que se piensa es en las libertades civiles y no en las políticas, es decir, libertad de comercio, de residencia y movimiento y de elegir ocupación y estado civil. En definitiva, por libertad se entendió aquello que era «útil» a la actividad económica burguesa, exento de todo planteamiento metafísico, por mucho que Kant la hubiera dotado de esa cuádruple dimensión: liberación de la naturaleza, de dios, política y de otro hombre. Porque, como dice Svankmajer²⁰, casi como sintetizando a Foucault, «la represión no es un invento de los sistemas totalitarios, sino el precio que la humanidad paga por esta civilización».

Los Ilustrados españoles, aunque jamás admitieron la igualdad ante la ley ni se emanciparon de la Iglesia Católica, eran partidarios de todas aquellas medidas que trajesen la prosperidad económica. Por eso, para ellos la libertad significaba, en el caso de los hombres, la libertad de comerciar y negociar y, en el caso de las mujeres, exclusivamente, la libertad de escoger marido, siempre que la mujer fuera razonable²¹. En el mundo de la comedia de magia, la libertad para escoger estado civil era muy otra, bastante más cercana a nuestros días. Por ejemplo, Cristerna, la protagonista de la serie *Cuando hay falta de hechiceros...*, se escapa de casa cuando sus padres pretenden casarla. Por supuesto, lo hace en la tradición de la mujer esquiva del siglo precedente, pero eso no es óbice para entender que su conducta es una reivindicación de

¹⁶ Citado por J. Brand, «La evolución del concepto europeo de Estado de derecho», *Anuario de derecho constitucional latinoamericano*, 2006, pág. 57.

¹⁷ La Declaración, de 12 de junio, protege «el derecho a gozar de la vida y de la libertad, de los medios para adquirir y poseer propiedad».

¹⁸ Cuyo artículo XVII define la propiedad como un «derecho inviolable y sagrado».

¹⁹ J. Brand, «La evolución del concepto europeo de Estado de derecho», *Anuario de derecho constitucional latinoamericano*, 2006, pág. 55.

²⁰ J. Svankmajer, *Para ver cierra los ojos*, Logroño, Pepitas de calabaza, pág. 181.

²¹ Es el tema de todo el teatro de Moratín.

la libertad sexual. Así se comportará durante toda la serie, conviviendo con un par de galanes, y así la imitará la criada Inés. No es el único personaje que se libera de la tutela paterna y escapa así, como Kant pretendía, «a su culpable minoría de edad». Don Carlos, en la cuarta parte de la misma serie, decide desobedecer a su padre y casarse con Cristerna. Este tipo de desobediencia escandalizaba muchísimo a los ilustrados españoles, y era uno de los motivos por los que tanto persiguieron al género. Y es que, quizás habría que leer algunas comedias de magia desde los presupuestos libertinos, movimiento que llega a su apogeo en el XVIII y reivindica la libertad de pensamiento y expresión, de costumbres, la libertad sexual y el ateísmo²². Recordemos que las obras de los libertinos eruditos franceses eran bien conocidas y habían sido propagadas por Feijoo, y que Pablo de Olavide, reconocido libertino, político y hombre de teatro, fue condenado por la Inquisición. No sería pues, raro, que las ideas de Olavide fueran compartidas por sus «colegas» dramaturgos, incluso por los dedicados a géneros populares. Muchos de estos autores son funcionarios del estado, políglotas, con una cultura vastísima, y no esos zafios que la posteridad propagó. Desde estos presupuestos, la actitud de las magas y sus criadas tomaría una perspectiva bastante coherente, y más interesante que la típica y misógina explicación de la lubricidad de las mujeres. En este sentido destaca *Marta Aparente y Carnaval de París*, de Don Ramón de la Cruz, que se desarrolla en un ambiente de hedonismo y erotismo, cuando no abierta sexualidad, que recuerda más al clásico de Laclos que al antiguo territorio del honor español. Por eso la comedia se sitúa en París, seguramente, y por eso, quizás, Don Ramón no la reconoció como propia aunque nos conste que es suya.

En cuanto a la libertad de elegir ocupación, es interesante cómo los criados se presentan, a partir de la mitad del siglo, como asalariados, y deciden entrar a trabajar o despedirse de una casa libremente. Es casi un tópico del género. Así ocurre, entre otras, en *Juana la Rabicortona*, en *Esposa y trono a un tiempo*, o en la primera parte de *A falta de hechiceros*. Por supuesto, cuando se enuncia la libertad de ocupación, tiene más que ver con romper el antiguo imperativo que prohibía a los nobles dedicarse a cualquier actividad económica y que les situaba en desventaja respecto a la nueva clase ascendente. Por eso es interesante observar cómo las magas no dudan en tomar la ocupación de criadas si así lo exigen sus planes.

²² Las mujeres de esta corriente son, como dice Lidia Vázquez, *Teatro libertino francés*, Madrid, ADE, 2012, pág. 7: «libertinas, descreídas, liberadas del yugo masculino al que las sometían la religión y el sistema político machista, y dueñas de su propio cuerpo». Es una buena descripción de muchas de las magas. En términos muy similares, aunque con matiz negativo, se expresa la *Real Cédula* de 17 de marzo de 1788 que establece la prohibición de las comedias de magia «por ser contrarias no solo a las reglas mas triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia». En Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad, 1997, pág. 683. Se reproduce en el *Memorial Literario*, marzo de 1788, págs. 420-423.

Por otro lado, la magia contribuirá de manera decisiva a garantizar la libertad de residencia y movimiento de los/as magos/as y sus protegidos. Las mutaciones, los vuelos y hundimientos propios del género, no son solo la proyección del deseo humano de volar y teletransportarse, también la afirmación de este derecho.

Ya hemos visto que en la España dieciochesca no se planteó jamás reconocer la libertad de culto, o sea que en las comedias, el arrepentimiento²³ en la más estricta tradición católica, aunque increíble, era necesario a riesgo de no pasar la censura. De ahí que los magos y magas hicieran acto de contrición y promesa de dejar la magia o se exiliasen, como hacían otros tantos intelectuales en la realidad. Pero, a medida que avanza el siglo esto va cambiando. Si la Marta de Don Ramón tiene que peregrinar o la Juana de Cañizares irse a un convento, a Cisterna le basta, al final de cada parte, con salir volando. La magia se seculariza²⁴ y la religión deja de tener trascendencia en la trama.

En resumen, en el XVIII conviven dos formas de entender la libertad, una que la liga a la propiedad y la seguridad, y otra que solo persigue la libertad de pensamiento y de actos. La comedia de magia tiene más interés por la segunda que por la primera. En su momento, algún crítico despreció la pobreza de algunos magos de las comedias. Tal crítica, en sí, es un juicio regido por los valores burgueses emergentes, es decir, el utilitarismo²⁵ y el capitalismo, o la riqueza como sanción moral, curiosamente dentro de una tradición más puritana que católica. El universo mágico no reconoce tales valores, y ahí radica su conservadurismo pero también su revolución porque, frente a la acumulación y los negocios, privilegia el conocimiento, las ocupaciones del espíritu y el disfrute de los placeres terrenales.

3. EDUCACIÓN

Susan Paun de García²⁶, reflexiona: «El saber es el poder». Con estas palabras en 1620 marcó Francis Bacon en su *Novum Organum* el rumbo de la ciencia moderna. Sin embargo astrólogos, magos, alquimistas, nigroman-

²³ En el Memorial Literario, III, febrero de 1794, págs. 307-308, aparece una crítica sobre una representación de Juana la Rabicortona: «Hay también un paso de idolatría (...) y voces de demonios para el desenlace o solución de la fábula, y hay un arrepentimiento, que sin embargo de ser sospechoso, porque ya le hubo otra vez antes de empezar la comedia, basta para que la Señora Juana la Rabicortona quede impune.»

²⁴ Para más información sobre el origen y presencia del pacto diabólico en la magia literaria, puede consultarse el excelente libro de R. Lima, *Prismas oscuros: El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, Fundamentos, 2010.

²⁵ J. F. Saint Lambert, *Catecismo Universal, preceptos morales, y examen de sí mismo*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1820, pág. 2, llegaba a definir la razón como el «conocimiento de las verdades útiles para nuestra felicidad».

²⁶ En J. Cañizares, *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán* (edición de Susan Paun de García), Madrid, Castalia, 1997, pág. 12.

tes, adivinadores e intérpretes de sueños lo habían sabido ya hacía milenios». Efectivamente, la relación de la magia con la ciencia ha sido reiteradamente señalada²⁷.

En cuanto a lo que los ilustrados pensaban sobre la educación, Voltaire²⁸ decía: «Me parece esencial que existan mendigos ignorantes... No es al peón a quien hay que instruir, sino al buen burgués, al habitante de las ciudades... Cuando el populacho se mete a razonar, todo está perdido.» Este es también el espíritu de las reformas ilustradas en España. Segregadora por clases y géneros, el Estado solo atendía la educación superior, dejando la primaria en manos privadas. Los ricos contrataban preceptores para sus hijos y los pobres, si tenían suerte, podían asistir a las escuelas financiadas por ricos filántropos. Lo que se enseñaba era un poco de escritura, oraciones cristianas y obediencia a las leyes y al rey, a los hombres, y tareas domésticas a las mujeres. En 1768 el padre Sarmiento aseguraba que solo el diez por ciento de la población sabía leer. El objetivo era²⁹: «Disciplinar a las masas, poner límites a peligrosas fantasías, predicar la sumisión al orden establecido»³⁰.

Frente a este estado de cosas, algunos proponían otro tipo de pedagogía. El Padre Sarmiento, por ejemplo³¹, propone eliminar el castigo y el memorismo, desarrollar la lengua materna como base del desarrollo intelectual y el pensamiento, incorporar el juego, la imitación y la interacción con el entorno con el objetivo de formar autodidactas.

Al examinar la educación en la comedia de magia debemos centrarnos en dos cuestiones, por un lado, el discurso sobre la educación que la comedia contiene y, por otro, el papel pedagógico del teatro. Como hemos dicho, la magia se seculariza y se considera producto del conocimiento y de la ciencia. Por eso, quizás, algunas de las comedias elijen como protagonistas a científicos históricos. La cuestión es que la magia se aprende en los libros. Así ocurre en la serie *Cuando hay falta de hechiceros...* La maga Cristera aprende en unos libros que encuentra en un desván, sin ningún tipo de maestro o intermediario. Es la utopía de Sarmiento, que los jóvenes se convirtieran en

²⁷ J. Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del S. XVIII*, Madrid, CSIC, 2011, A. Contreras Elvira, «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE Teatro*, núm. 132, Septiembre-Octubre, 2010, págs. 145-155, y «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADE Teatro*, Julio-Agosto, 2010, págs. 83-94.

²⁸ En una carta dirigida a Damilaville, el 1 de abril de 1766, citado por J. Touchard, *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos, 1981 pág. 316.

²⁹ A. Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2005, pág. 290.

³⁰ Así, a los pobres se les instruía para beneficiar al Estado, no a ellos, y solo los más ricos podían asistir a la escuela secundaria y universitaria, algo que, lamentablemente, ha dejado de ser una situación del pasado y ha vuelto a ser la ideología dominante.

³¹ En *Sobre la educación de la juventud española, desterrando el estudio de memoria y a la letra, y el castigo que son los dos protectores de la ignorancia y el odio a las letras*, de 1764, en *La educación de la juventud*, de 1768, y en la práctica. En sus escritos son manifiestas las ideas de Comenio y Rousseau, aunque sus libros estaban prohibidos en España.

autodidactas. Sorprende que, frente a la constatación del analfabetismo hispano, todos los personajes saben leer y escribir, tanto amos como criados. Así pues, la educación se entiende como algo positivo que permite desentrañar los secretos de la naturaleza y mejorar las condiciones de vida. El estudio de la magia está abierto para todos, sin distinción de clase o género. Por eso en la primera parte de la comedia referida, los criados Inés y Toribio deciden dejar a sus amos y marchar con Cristerna para aprender con ella la magia. De un modo metafórico, además, gracias a la magia, o sea, la educación, un criado puede llegar a ocupar el puesto que quiera. Es habitual, de hecho, que algunos criados aspiren a cambiar «de estado» con admirable desenvoltura, incluso a casarse con alguien que no les corresponde, en un doble sentido³².

Eso sí, la visión de las comedias de magia sobre la situación de la educación en España es tan pesimista como la que manifiestan muchos ilustrados³³.

En cuanto a la labor del teatro como instrumento pedagógico, que es una de las ideas más recurrentes de la Ilustración, con la perspectiva del tiempo podemos señalar un par de cosas. En primer lugar, como espectáculo de masas que era en el siglo XVIII, efectivamente el teatro podía ser un buen medio de propaganda ideológica. Prueba de su éxito es que si en el siglo XVIII el neoclasicismo era un plan, un programa, en el siglo XIX el realismo (en ocasiones idealizado) pasaría a ser una verdad indiscutible. Para llevar a cabo tal cambio radical, los ilustrados pusieron mucho empeño en desprestigiar otros géneros, como la comedia de magia. Lo cierto es que se trata de un género tan dieciochesco como la tragedia neoclásica, emparentado con el teatro italiano³⁴ y francés que triunfaba en toda Europa. Como hemos visto, tanto el teatro neoclásico como la comedia de magia comparten los ideales ilustrados y muchos autores desarrollan ambos.

CONCLUSIÓN

Santos Puerto³⁵ dice que se ha abusado entre los estudiosos del calificativo «ilustrado», dándose a gentes que no lo merecen. El ilustrado debía ser un hombre (o mujer) «preocupado por la desdichada existencia de sus compatriotas, casi todos campesinos sin recursos y explotados en una tierra que no les pertenece». En la página siguiente, cita unas palabras de Sarmiento que servirían también ahora: «Los malvados de raza abusan de cuatro cosas y se escudan con esa capa para imponer al pueblo. Estas son: Dios, Justicia, Rey y

³² Como Toribio sucesivamente con Mencía y Cristerna e Inés con Juan Chamorro.

³³ Así lo expresa Cristerna al final de la cuarta parte, optando por el exilio: «Ya que España / tan mal recibe a una hija / que produjo y educó / busquemos otras provincias / donde establecernos.»

³⁴ Así lo ha estudiado F. Doménech, *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Fundamentos, 2007.

³⁵ J. Santos Puerto, «De la ilustración a la utopía», *Trocadero*, núm. 18, 2006, pág. 12.

Bien Público.» Desde este punto de vista, la ilustración sería un movimiento más ético que estético. El problema es que si, como dice Wittgenstein, ética y estética son lo mismo, ¿en qué términos debemos hablar de estética y ética en el siglo XVIII? Hasta ahora el estudio del teatro dieciochesco se ha realizado desde los parámetros de la historiografía bienpensante, sesgada por lo tanto, y ha dado lugar a unas taxonomías claras y coherentes desde cierto punto de vista, pero también, como vemos, problemáticas. Si los estudios tradicionales separaban radicalmente teatro ilustrado y teatro popular, incluyendo la comedia de magia en este segundo, quizás podemos subvertir la jerarquía y hablar de comedia de magia popular y comedia de magia ilustrada.

Joe Kelleger³⁶ dice: «El presente debe concebir su contemporaneidad en relación al compromiso de las esperanzas utópicas del pasado, concebirse a sí mismo, de hecho, como el «resultado» de esas «potencialidades aplastadas.»» (*That is, the present must conceive its contemporaneity in relation to the compromise of utopian hopes in the past; conceive itself indeed as the «outcome» of those «crushed potentials»*). En este sentido, debemos concebirnos como el resultado no solo de las esperanzas utópicas ilustradas, sino también de las esperanzas utópicas mágicas. Porque, como decía Juan Luis Arsuaga el 22 de abril de este mismo año en *El País*:

La consciencia es algo obvio, pero otras cosas no lo son tanto, como la mentalidad mágica, no racional. Gran parte de nuestro pensamiento es mágico, no en el sentido religioso, sino que no tiene que ver con la razón. Mucha gente cree que es cultural, que viene de nuestro pasado ignorante y que lo estamos superando... Pues no, está en los genes, es un producto de la evolución y no nos lo vamos a quitar de encima.

BIBLIOGRAFÍA

Comedias

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J (ed.), *Brancaleo el Herrero*, Roma, Bulzoni, 1987.

CAÑIZARES, J. DE, *El asombro de Jerez Juana la Rabicortona*, 1.ª parte. Valencia, Imprenta de Viuda de Joseph de Orga, 1769. Edición digital en: <http://digibuo.sheol.uniovi.es/pdf01/1086747.pdf>

— *Marta la Romarantina*, 2.ª parte, Barcelona, Imprenta de Francisco Suriá, 1771.

— *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán* (edición de Susan Paun de García), Madrid, Castalia, 1997.

CRUZ, DON RAMÓN DE LA, *Marta aparente y carnaval de París*, Roma, Bulzoni, 1984.

³⁶ J. Kelleger, «Human stuff», *Contemporary Theatres in Europe*, Routledge, 2006, pág. 26.

- DOMÉNECH, F., *La comedia de magia: Duendes son alcabuetes y el Espíritu Foletto, de Antonio de Zamora y El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, de José de Cañizares*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N., *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, 1.ª parte. Edición digital en: www.cervantesvirtual.es, a partir de la edición de Barcelona, Francisco Suriá y Burgada.
- *Cuando hay sobra de hechiceros quieren serlo aun los gallegos y asombro de Salamanca*, 1.ª, 2.ª y 3.ª parte, 1742-1767. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, signatura: RES/60. Edición digital en: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2962923&custom_att_2=simple_viewer
- *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos: comedia nueva. Cuarta parte para la compañía de Manuel Martínez, 1775*. Manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura: Tea 1-17-4.
- MERANO Y GUZMÁN, A., *En vano el poder persigue, a quien la deidad protege, y primera parte del Mágico Apolonio*. Edición digital en: www.cervantesvirtual.es
- VALLADARES Y SOTOMAYOR, A., *Por esposa y trono a un tiempo y mágico de Serban y tirano de Astracán*, Barcelona, Eulalia Piferrer, 1793. Edición digital en: <http://digibuo.sheol.uniovi.es>

Estudios

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *La comedia de magia del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011.
- ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Akal, 2007.
- BENAGASI y LUJÁN, *Fama póstuma del Rmo. P. Fray Juan de la Concepción*, Valencia, Joseph de Orga, 1754. Edición online en: <http://books.google.es>
- BAUMAN, Z., *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 1998.
- BECCARIA, C., *Tratado de los delitos y de las penas*, Madrid, Trotta, 2011.
- BRAND, J., «La evolución del concepto europeo de Estado de derecho», *Anuario de derecho constitucional latinoamericano*, 2006, págs. 37-66. Edición digital en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/dconstla/cont/2006.1/pr/pr4.pdf>
- CONTRERAS ELVIRA, A., «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE-Teatro* nº132, Septiembre-Octubre, 2010, págs. 145-155.
- «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADETeatro*, Julio-Agosto, 2010, págs. 83-94.
- COTARELO y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (edición de José Luis Suárez García), Granada, Universidad, 1997 (1.ª edición de 1904).
- DOMÉNECH RICO, F., *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 2005.

- EAGLETON, T., *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- ELIZALDE, I., «Feijoo y la influencia de los libertinos eruditos franceses», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1980, págs. 407-418. En http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_040.pdf
- GARCÍA SOTO, X. R., «Fray Martín Sarmiento (1695-1772) en la Historia de la Psicología Infantil», *Psychologia Latina*, Vol.1, 2010, págs. 1-8.
- HERRERA NAVARRO, J., «Don Antonio Valladares de Sotomayor: nuevos datos biográficos», *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*, núm. 30, 2005, págs. 429-450.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1999.
- KELLEHER, J., «Human stuff», *Contemporary Theatres in Europe*, Routledge, 2006.
- LIMA, R., *Prismas oscuros: el ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- MAYRATA, R., «William Kentridge y Méliés: un planteamiento mágico del arte», 2012. En: <http://www.ramonmayrata.com/search/label/William%20Kentridge>
- MONTESQUIEU, *El espíritu de las leyes*, Madrid, Alianza, 2012.
- RODRIGO MANCHO, R., «En torno a Pablo de Olavide y a sus personajes libertinos», *Congreso virtual «La Ilustración: Pablo de Olavide y su época»*, UNED / Real Sociedad Económica de Jaén, 2005. Edición digital en: http://www.realsociedad-economicajaen.com/congreso_virtual/jaen5.htm
- SAINT LAMBERT, J. F., *Catecismo Universal, preceptos morales, y examen de sí mismo*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1820.
- SANTOS PUERTO, J., «De la ilustración a la utopía», *Trocadero*, núm. 18, 2006, págs. 7-21. Edición digital en: <http://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/viewFile/662/538>
- SVANKMAJER, J., *Para ver, cierra los ojos*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2012.
- TOUCHARD, J., *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos, 1981.
- VÁZQUEZ, L (ed.), *Teatro libertino francés*, Madrid, ADE, 2012.
- VOLTAIRE, *Cartas filosóficas*. Edición digital en: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Voltaire-Cartas_filosoficas.pdf

CAPÍTULO 17

«¡Abracadabra, pata de cabra! La comedia de magia»

MARGARITA ISABEL ASENSIO PASTOR

Universidad de Granada

Me gustaría comenzar explicando el tan singular título de *¡Abracadabra, pata de cabra!*

En primer lugar, la palabra «abracadabra», extraída de la frase mágica de los ilusionistas, era usada en términos de espectáculo. Según el DRAE, se trata de una «voz cabalística que se escribía en once renglones, con una letra menos en cada uno de ellos, de modo que formasen un triángulo, y a la cual se atribuía la propiedad de curar ciertas enfermedades»¹. Por otro lado, la expresión «pata de cabra» rinde homenaje a una comedia de magia titulada, en efecto, *La pata de cabra*, del escritor, empresario y periodista Juan de Grimaldi que fue, en términos actuales, el «taquillazo» del siglo XIX.

INTRODUCCIÓN

A tenor de lo expuesto anteriormente, el objetivo de este artículo es el de establecer las coordenadas contextuales que posibilitaron el nacimiento de este género. Para ello me he propuesto iniciar por la definición de la comedia de magia a través de sus elementos constitutivos para entender cómo estos fueron producto de su época. A modo de conclusión presentaré una breve reflexión

¹ RAE «abracadabra» <http://lema.rae.es/drae/?val=abracadabra>

de lo que de «comedia de magia» tiene el panorama teatral español moderno —entiéndase posfranquista hasta nuestros días.

1. LA COMEDIA DE MAGIA EN SU CONTEXTO

Metiendo alas de murciélago y sapos en el caldero... entremos en materia.

Cuando pensamos en el siglo XVII, nos suele venir a la mente una palabra, *desengaño*, el desengaño que llegó a establecer cada vez más la distancia entre los ideales y las realidades concretas: había menos sitio para las *ilusiones*.

El pueblo vivía en desazón, en un «vitalismo frustrado» por lo que el arte fue un vehículo para desviar ese malestar, atraer a las masas o, al menos, proporcionarles una diversión tranquilizadora, de ahí el éxito que alcanzó el teatro:

Dice Everett W. Hesse en su libro *La comedia y sus intérpretes* refiriéndose al espectador del siglo XVII:

el público no asistía al teatro para encontrar la realidad: al contrario, procura evitarla en un mundo de encanto y en sueño. Por eso está dispuesto a aceptar las ilusiones que el arte de la comedia le impone. [...]» y añade, «la representación misma es irreal. Los actores participan en situaciones que les son falsas: actúan sin hacer caso de sus propios sentimientos. El éxito de la función, como Lope bien sabía, dependía de la verosimilitud: en la acción, y en los personajes [...] la representación debía parecer real o verdadera o si no, el público no tendría estímulo a que poder responder².

En este último sentido, las comedias de magia afrontan el problema barroco de la realidad y la apariencia, un mundo objetivable frágil e ilusorio, difícil de distinguir de su proyección más superficial:

«¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.»

[Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Acto II].

² Hesse, Everett W. *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1973 págs. 21-22.

2. LA MAGIA COMO TEMÁTICA

¿Cómo pasa la magia a ser parte constitutiva de una comedia teniendo en cuenta lo dicho anteriormente? La magia, en estas comedias, se introduce para cumplir un doble objetivo: por un lado, «un juego de apariencias» en donde esta sirve para hacer creer al espectador algo que de por sí no es real dentro de la misma ficcionalidad, y suele ser frecuente que los autores de este género dejen claro este hecho:

«Aunque de verlos realidades
parezcan, son sombras vanas
Que forma la fantasía.»

[*Brancanelo el herrero*, III].

Por otro lado, la magia, lo mágico, se dio sobre todo bajo el influjo contrarreformista *convertido* —a diferencia del reformismo renacentista censurador—³, o sea, el intento de reconvertir el arte paganizado en un arte alegórico y espiritual; establecer las dicotomías bien-mal, magia blanca-magia negra y salvación del mago-condena, como así lo expresa el mismo Calderón de la Barca en *El mágico prodigioso*:

genios hay,
que buenos y malos llaman
todos los doctos, que son
unos espíritus que andan
entre nosotros, dictando
las obras buenas y malas.

[Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso* (vv. 245-250)].

No todo esto puede estar exento del folclore como dice Elena de la Fuente⁴, pues es este el que «ha desarrollado arquetipos y ha consagrado personajes históricos y lugares como magos y mágicos lo que sirve de material para la literatura, para el teatro».

Además, la magia se vincula con gran frecuencia al problema del libre albedrío, con la fortuna y el azar. En definitiva, a todo aquello que escapa al control del hombre y que, al menos hasta el barroco, se trataba de regularizar

³ Braga, Corin «Calderón de la barca y el conflicto de paradigmas en la Edad de Oro (II)» Revista internacional de filosofía online *Metabasis*, noviembre 2010 año v núm. 10, págs.1-2.

⁴ Fuente Ballesteros, E. de la «La comedia de magia (I), magos y brujas. *Revista de Folclore*, 165 págs. 91-92.

a partir del orden divino como contrapuesto al desorden, tan diabólico, provocado por el intento de alterarlo. Se trata de la llamada al orden propuesto, a la aceptación de la función que Dios ha dado a las cosas. Por tanto, el tema de la magia en estas obras fue, en definitiva, una excusa para respetar el *orden* natural y quizás también el social. Pues sabido es que el teatro barroco era una herramienta propagandística. Algunos estudiosos sostienen que los dramaturgos del siglo XVII habían asignado a la comedia la misión de «deleitar aprovechando» y, al mismo tiempo, servía para exaltar los valores nacionales. En el caso concreto de la comedia de magia, debemos agregarle el hecho de ser un teatro de imaginación que, como hemos dicho ya, nace para divertir al público; como afirma Ermanno Caldera⁵, las personas que asistían al teatro, iban sobre todo, a ver y no tanto a escuchar, y es lo que hacía que el texto se supeditase a la parte operativa. Era un teatro de enorme vistosidad, no en vano la estética dominante del siglo XVII se resume en una palabra, *intensidad*. Se rompen módulos y proporciones en busca de efectos impactantes.

Y es que la estética barroca son muchos tipos de estéticas:

- La estética de contradicción, de claroscuros, de dualidad conflictiva con la que, como hemos ya comentado, jugaba la magia.
- La estética de lo inestable: las formas estáticas y serenas dan paso a otras dinámicas, inquietas, retorcidas. Aplicado al teatro podemos hablar de una escenografía compleja. Recordemos que la representación pasó a hacerse en locales fijos, los «corrales», lo que facilitará esta tarea. En cuanto a la decoración, al principio no había —en general en las obras del siglo XVII—, por lo que los espectadores debían usar la imaginación. Sin embargo, gracias al teatro cortesano, se empezó a usar decorados así como otros recursos escénicos; dos nombres fueron importantes para los adelantos escenográficos: Cosme Lotti y Baccio del Bianco. Estos nuevos recursos son:
 - Riqueza de decorados
 - Complicadas tramoyas para lograr efectos sorprendentes, como vuelos, transformaciones, aparición y desaparición repentina de personajes y objetos sobre la escena, etc.
 - Máquinas capaces de producir cambios asombrosos (efectos especiales).
 - Personajes que se convierten en estatuas, no solo pasan a ser espectadores, sino que incluso se convierten en elementos decorativos dentro de la escenografía. Sirva como ejemplo esta cita: «Marta montada, con un vestido blanco, imitando una estatua» [José de Cañizares, *Marta la Romarantina* 3º p.II].
 - La música que colaboraba al esplendor del espectáculo.

⁵ Caldera, E. «Sulla «spettacolarità» delle commedie di magia». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Calderón en *El gran teatro del mundo* habla de los recursos de escenografía que se utilizaban:

[...] hasta que, al último paso,
 todo el tablado, que tuvo
 tan grande aparato en sí,
 una llama, un rayo puro
 cubrirá porque no falte
 fuego e la fiesta [...]

Los efectos empleados no eran un mero adorno, sino una necesidad provocada por las acciones del mago protagonista, «que transforma la realidad según sus necesidades».

Siguiendo con lo anterior:

- La estética dramática: gusto por lo gesticulante, lo desmesurado... En las comedias de magia existe una estrecha funcionalidad entre la palabra-acción y la escena o acontecimiento escénico. Así, el gesto va acompañado de palabras (operación mágica) que como consecuencia tiene un efecto escénico; a saber, relámpagos, caídas, apariciones y desapariciones de objetos, animales y/o personas, etc., y muchas veces la operación mágica que opera sobre la escénica se acompaña de música.

[Acotación del Mágico Federico act. III⁶: «Conforme Federico vaya nombrando lo que dicen sus versos, se oscurece el teatro, y empieza la caja de truenos, y al mismo tiempo, caen rayos y Centellas, y sale fuego de las Cavernas del Monte»]

No menos cierto es que esta comedia, como la lopesca, rompe con la unidad de lugar colaborando, por tanto, el elemento escenográfico.

- La estética de la apariencia y el recargamiento ornamental que llega a enmascarar. Esto hace referencia, como hemos comentado, el mismo uso de la magia como apariencia, por un lado, y, por el otro, el uso del escenario (decoración y espacios). Se aprovecha todo el escenario, tanto en un sentido vertical como horizontal, la parte inferior, las tablas, en un sentido tradicional y la parte superior con velos, etc. Lo que no ha de extrañarnos, puesto que se inscribe dentro del movimiento barroco *horror vacuo* —una necesidad de ocupar todo el espacio vacío de la escena— y se consigue así un efecto de espectacularidad total. Al mismo tiempo, los personajes juegan con su propia apariencia, se disfrazan, se desdoblan; procedimiento que hace que estos pasen a ser espectadores dentro de la propia obra.
- La estética barroca tiene como objetivo, en última instancia, excitar y conmover.

⁶ Recogido en Caldera, E. «Sulla «spettacolarità» delle commedie di magia». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

- La comedia de magia es un espectáculo visual, total. Como dice Roland Barthes, la «teatralidad» es el teatro sin el texto, o sea, «un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje emisor»⁷.

CONCLUSIONES

Dice Próspero al final de *La tempestad* (Epílogo)⁸:

Ahora magia no me queda
y solo tengo mis fuerzas,
que son pocas [...]

Con todo lo dicho hasta el momento, la comedia de magia es sin duda un género barroco, pero capaz de adaptarse a los tiempos, de evolucionar; representa, como explica Caldera⁹, un teatro experimental capaz de aportar novedades y favorecer el proceso de escenografía. Elementos que serán, por otra parte, reelaborados por el romanticismo. Además, establece, a su vez, una nueva relación entre texto y escena donde el primero está al servicio del segundo en la mayoría de los casos y, por último, establece una relación entre público y obra basada en la *sorpresa consabida*.

El triunfo de la comedia de magia constituye la victoria de la espectacularidad y del juego teatral que sin duda la actualiza. Pensemos a partir de esto en la dramaturgia de mediados de los 60, momento en el que surgen diversos grupos del llamado «teatro independiente», que se caracterizan por la búsqueda de nuevas técnicas y fórmulas que contribuyen a la renovación del género y del espectáculo. Para ello se potencian los elementos estéticos y audiovisuales (música, decorado, vestuario, uso de nuevas tecnologías...), ampliando el espacio escénico con la incorporación del público en un sentido similar al de la experimentación de la comedia de magia.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *et al* (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992.

⁷ Barthes, R. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barrall, 1967, pág. 50.

⁸ Shakespeare, W. *La tempestad*. Madrid, Cátedra, 1994.

⁹ Caldera, E. «Il «Teatro fantastico»» y «Teatro di magia e seculo dei lumi». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (ed.), *Brancanelo el herrero*, Bulzoni, Roma, 1987.
- ARELLANO, I. «Magos y prodigios en el escenario de Siglo de Oro» Entorno al teatro del Siglo de Oro. Instituto de Estudios Almerienses, 1996; págs. 15-35.
- BARTHES, R., *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barrall, 1967.
- BRAGA, C., «Calderón de la barca y el conflicto de paradigmas en la Edad de Oro (II)» Revista internacional de filosofía online *Metabasis*, noviembre 2010 año v núm. 10, págs.1-27.
- CALDERA, E (ed.), *Teatro di magia*, I, Roma, Bulzoni, págs. 11-32.
- «La última etapa de la comedia de magia» AIH. Actas VII, 1980; págs. 247-254.
- «II “Teatro fantástico”». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- «Sulla “spettacolarità” delle commedie di magia». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- «Teatro di magia e secolo dei lumi» Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*. Madrid, Cátedra, 1992.
- *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 2006.
- *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- CAÑIZARES, J. DE, *Marta la Romarantina [Partes primera, segunda, tercera y cuarta] / de un Ingenio de esta corte*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- CARO BAROJA, J., *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- COMEDIA DE MAGIA, <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/teatrodemagia/pcuartonivelf9e1.html?conten=presentacion> [Consulta: 2/05/2013]
- DOMÉNECH, F (ed.), *La comedia de magia*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.
- FUENTE BALLESTEROS, E. DE LA, «La comedia de magia (I), magos y brujas». *Revista de Folclore*, 165 págs. 91-98.
- GÓMEZ ALONSO, R., «*La comedia de magia como precedente del espectáculo filmico*» *Historia y Comunicación Social* Vol. 7, 2002; págs. 89-107.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J., «Imaginativa y nacimientos prodigiosos en algunos textos del Barroco» *Criticón*, 69, 1997; págs. 21-31.
- HESSE, E. W., *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1973.
- «El redescubrimiento de la comedia en el siglo veinte», AIH. Actas XI (1992).
- HUERTA CALVO, J., *Historia del teatro español*, II, Madrid, Gredos, 2003; págs. 1553-1576.
- LARA ALBEROLA, E., *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia, PUV-Parnaso, 2010.
- MAESTRO, J. G., «Metafísica de la literatura. La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón», en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005; págs. 343-369.
- PACO, M. DE, «Sanchís Sinisterra: La fascinación del teatro.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E., «Los adornos de la fiesta: mutaciones, tramoyas, música y sainetes», en *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Editorial Milenio, 1998, págs. 128-137.

- PARR, J. A., «La época, los géneros dramáticos y el canon: tres contextos imprescindibles», XXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1998; págs. 119-136.
- RAE, «abracadabra» <http://lema.rae.es/drae/?val=abracadabra> [Consulta: 5/10/2013].
- REY BUENO, M. «Mágicos prodigiosos y verdades acrisoladas: inquisición, magia, experiencia y conocimiento en el siglo XVII español» *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 7, Fall 2009. págs. 49-66.
- SANCHÍS SINISTERRA, J., *¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra, 2004.
- SHAKESPEARE, W., *La tempestad*. Madrid, Cátedra, 1994.

CAPÍTULO 18

El surgimiento de lo fantástico en Europa y España: E. T. A. Hoffmann y G. A. Bécquer

RAQUEL JIMENO REVILLA

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC)

INTRODUCCIÓN

El movimiento artístico e intelectual del Romanticismo, que se corresponde con un momento histórico tumultuoso de abundantes conflictos políticos y sociales (sirvan de ejemplo la Revolución Francesa o las revoluciones liberales burguesas de 1820, 1830 y 1848), parte de las teorías de filósofos como Herder, Fichte, Shelling, Hegel o el movimiento del *Sturm und Drang*. Por primera vez, el artista dispone de una libertad que posibilita el vuelo de su imaginación, la exaltación de los sentimientos y la toma de conciencia de su individualidad. Este es, asimismo, el momento en que surge el concepto de lo fantástico, definido por Roger Callois de la siguiente manera:

En lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición¹.

¹ J. Alazraki, *En busca del Unicornio*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 18.

Como bien señala Russell P. Sebold, las narraciones fantásticas son hijas del racionalismo inductivista científico originario de la Ilustración, no solo en las descripciones, sino también en el análisis del terror que actúa sobre las mentes supersticiosas. Tanto esta superstición inocente como el medio material son sometidos a un mismo proceso de observación y examen metódico, colocándolos al mismo nivel, lo que hace tambalearse el escepticismo del que se supone parten los lectores. Dicho escepticismo es necesario para poder dar paso al desconcierto e incluso al terror conforme se desarrolla y evoluciona el relato.

Así, tanto la historia como las técnicas empleadas para la construcción de un relato de estas características son de origen realista *avant la lettre*, siendo en este ámbito donde irrumpe el suceso extraño o sobrenatural. Lo fantástico es descrito de forma realista, mientras que lo prosaico se impregna de ambigüedad, subjetividad y desconcierto. A mayor grado de intervención fantástica, más realismo en la descripción del medio, y viceversa.

La contradictoria reacción de lector, personajes y autor, nace de una sensación ambigua, un momento de vacilación que lleva a «casi creer», como afirma Sebold. La inquietud se acentúa por situarse el narrador en igualdad de condiciones respecto al lector y los personajes, lo que contagia dicha inquietud a los lectores más escépticos. Los sentidos, como se ha visto anteriormente, cumplen el importante papel de corroborar el suceso que se les ha presentado de manera simultánea a ellos y a la imaginación.

El efecto conseguido es el desencajamiento de la lógica, corroborado, como ya se ha mencionado, por los sentidos, en los que se cree firmemente incluso cuando estos contravienen los esquemas lógicos, lo que da lugar al terror y a las crisis nerviosas tan ampliamente tratadas en la época. Según Freud en su ensayo sobre *Lo siniestro*, el gran acierto en el ámbito ficcional es emplear los mismos métodos que se usan para la observación e investigación científica, pero con el fin de contradecir el conocimiento positivista². El autor maneja las expectativas que ha sabido despertar en el lector con el fin de lograr el efecto anímico deseado, puesto que puede tratarse un mismo tema desde muy diferentes perspectivas. El hecho puede observarse claramente en los dos cuentos que se analizarán al final del trabajo.

1. EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE E. T. A. HOFFMANN

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann desarrolló a lo largo de su vida una creación muy personal, que a la vez encuentra puntos en común con la declaración de principios del Romanticismo anteriormente mencionada, puesto que propugna la exclusión de la razón y la prevalencia del sentimiento sobre

² S. Freud y E. T. A. Hoffmann., *El hombre de arena*, precedido de *Lo siniestro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2001.

el sentido común. Hoffmann sabe que en cualquier momento pueden surgir fenómenos extraños e inquietantes en el vivir cotidiano. El irracionalismo de algunas conductas, la telepatía, los presentimientos, los sueños premonitorios, el desdoblamiento de la personalidad, la obsesión y la manía, son fenómenos que van a entrar a formar parte considerable de la literatura hoffmanniana, junto al mito, la leyenda y el cuento fantástico. Hoffmann cree, además, que el ser humano está sometido a unas fuerzas oscuras que amenazan continuamente con su destrucción. Dichos poderes malignos pertenecerían, por tanto, al misterio de lo desconocido en que también se encuentra la existencia humana.

Hoffmann efectúa en sus narraciones la transición entre los diferentes puntos de vista que las constituyen de forma imperceptible. Todo es confuso, y en esta confusión el hombre, desasosegado por la ruptura de todos sus esquemas sobre sí mismo y lo que se halla a su alrededor, trata de deslindar lo visible de lo invisible. Esta idea queda reforzada en las narraciones fantásticas concediendo una importancia fundamental al tono del relato (puesto que de la manera de narrar dependerá la visión siniestra o no de los sucesos), así como a la subjetividad de la percepción de los personajes, que pueden llegar a somatizar sus inquietudes.

Para ello, el escritor se inspira tanto en la base teórica del poeta Novalis como en las lecturas de Wackenroder y Tieck, así como en otras que se adentran en el mundo de las ciencias ocultas, como Schubert o Wiegleb (que dan un sesgo esotérico a descubrimientos técnicos del momento como el magnetismo o el hipnotismo). La exploración del inconsciente humano y los estados intermedios entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, pueden contribuir, como se ha dicho anteriormente, a la consecución de la ansiada unidad y la integración en el Todo, pero también dejan al descubierto impulsos capaces de causar que el hombre acabe destruyéndose a sí mismo. La fantasía de Hoffmann y el satanismo que descubre en la existencia se junta a la superstición enfermiza para dar como resultado cuentos terroríficos.

Sin embargo, un elemento de suma importancia en Hoffmann es la presencia de una amarga ironía, tal vez para tratar de paliar lo angustioso de sus conclusiones. Hay ironía en la descripción del ambiente y las reuniones de nobles o personas acomodadas en las que se discuten los nuevos descubrimientos que le inspiran. Hoffmann introduce sus efectos en la vida cotidiana, demostrando lo absurdo y lo siniestro de aquella cuando deja que la dominen otros intereses aparte de lo superficial y peregrino de lo vulgar.

2. *EL HUÉSPED SINIESTRO*

A continuación, analizaremos más detalladamente los aspectos comentados en el cuento de Hoffmann *El huésped siniestro*, publicado en 1819. En nuestra opinión, lo más valioso del relato está en la parte inicial, puesto

que no es corriente que nos encontremos en estos cuentos con una suerte de poética sobre lo siniestro enunciada por sus propios personajes. Ya desde el comienzo se nos introduce de inmediato y por completo en el ambiente, con el estallido de una tormenta, que «bramaba en la atmósfera presagiando ya el invierno, trayendo consigo negrísimas nubes cargadas de silbantes y estruendosos torrentes de lluvia y granizo»³. La creación de esta atmósfera es fundamental para que la conversación de la tertulia que se forma en la casa del coronel de G***, compuesta por su esposa, su hija Angélica, la compañera francesa de esta, Marguerite, el capitán de caballería Moritz y el joven jurista Dagobert, gire en torno a temas tétricos y siniestros, así como al placer que experimentan los diferentes interlocutores con la narración de este tipo de historias. Se puede apreciar en el cuento, de forma más concreta, cómo lo siniestro y lo terrorífico se deben a la percepción subjetiva más que a un motivo real. De hecho, el tema se centra con la alusión a un tipo de viento:

Esta voz, fenómeno natural, puede escucharse en noches serenas y apacibles, asemejándose a un quejido o un profundo lamento humano; a veces parece cernirse muy lejos, y otras hallarse mucho más cerca. Produce tal efecto en quienes la escuchan que incluso los más fríos y razonables observadores no pueden sustraerse al espanto⁴.

Si se lee con cuidado la cita podrá observarse que siempre permanece en el ámbito de las impresiones (con el uso de verbos como «parecer» o «asemejar»). El fenómeno puede ser impresionante, pero no deja de producir algo que no sobrepasa los términos de un «efecto».

Ello no impide que Hoffmann sepa insertar su habitual y oscuro sentido del humor dentro incluso del ambiente terrorífico que acaba de crear:

—¡Oh! ¡Cuánto me alegra! —exclamó Dagobert—. ¡Cuánto me alegra! Nada hay más encantador que una jovencita bien asustada. Por nada del mundo me casaré con una mujer incapaz de asustarse como es debido de los fantasmas⁵.

A partir de la brusca interrupción de la historia a raíz de la aparición de un misterioso desconocido comienza la trama propiamente dicha. La apariencia espectral del Conde de S...i causa una profunda impresión entre los participantes de la reunión, aunque surge la duda entre ellos de hasta qué punto su inquietud es objetiva o si, por el contrario, la extrañeza que experimentan se debe al estado de los ánimos creado por las historias de fantasmas.

³ E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena y otros relatos siniestros*, Madrid, Valdemar, 2007, pág. 163.

⁴ *Ibid.*, pág. 168.

⁵ *Ibid.*, pág. 174.

Los problemas surgen cuando, al poco tiempo, el Conde pide al Coronel la mano de Angelika. Esta cae en la desesperación más absoluta al saber la noticia, recuerda súbitamente el sueño que tuvo la noche de su décimo cuarto cumpleaños afirmando que un misterioso individuo conseguía capturarla y aprisionarla con extrañas artes, y no le queda más remedio que declarar su pasión por Moritz, que es correspondida. Nótese la importancia concedida al mundo de los sueños, puesto que Angelika no es la primera vez que menciona el suyo. Lo hizo ya en la reunión del comienzo, aunque entonces lo pasa por alto por carecer de las claves y la claridad del recuerdo suficientes para interpretarlo. Además queda este aspecto relacionado con la fascinación por los estados ambiguos de conciencia, puesto que tras recordar todo lo anterior, Angelika es presa de un desvanecimiento que la deja «semimuerta».

Nuevamente se suspende el transcurso normal de los acontecimientos ante el estallido de una nueva guerra a la que el Coronel y Moritz deben acudir. Las tres mujeres de la casa son enviadas al campo junto con el servicial Conde S...i ante la insistencia del Coronel. Moritz es víctima de una emboscada y, al no volver a tener noticias suyas, se le da por muerto. En cuanto a Angelika, una vez se entera de la funesta noticia, accede sorprendentemente a revalidar su compromiso con el Conde, en una actitud que inquieta a su madre hasta el punto de recordarle que no está obligada a ese matrimonio, y que a nosotros nos recuerda nuevamente el sueño que tuvo años atrás.

Pero la inquietud general sentida en el día de la boda culminará con un doble suceso que, aunque no pueda englobarse dentro de lo sobrenatural, sí presenta un cariz prodigioso: por un lado, poco después de la confesión de Angelika, hallan al Conde muerto en el jardín. De nuevo sufre un desmayo la novia al saber la noticia. Sin embargo, en un momento dado, se levanta de súbito para correr al encuentro de un desconocido jinete que resulta ser Moritz, quien ha regresado milagrosamente de la contienda. El presentimiento del sueño de Angelika se cumple al descubrir que, efectivamente, su voluntad ha sido controlada por el misterioso Conde que, una vez muerto, deja de ejercer su siniestro poder. Todos son conscientes de ello: Moritz, al escuchar a Angelika implorando su perdón, le responde que nada podía hacer pues estaba atrapada por las artes satánicas del Conde.

Queda por aclarar lo que le ha sucedido a Moritz. En realidad, nunca se ha afirmado que esté muerto, es ahora cuando nos damos cuenta de que, al igual que los personajes, es un hecho que hemos dado por supuesto y asumido como algo cierto sin tener constancia de su cumplimiento. En realidad, el Capitán es salvado por un personaje que también resulta sumamente misterioso: el Caballero de T***, que generosamente pone a su disposición su palacio y el habilidoso cirujano con el que convive, y que hace sanar rápidamente las heridas de Moritz. Al despertar, descubre sobresaltado que un retrato de Marguerite le contempla desde la pared de enfrente y que es ella el obstáculo que le separa de Angelika. Posteriormente se sabe que la francesa es sobrina del propietario del palacio y que el Caballero trataba de retenerlo allí haciendo

uso de las mismas artes misteriosas. Se descubre también que fue él la causa de los extraños comportamientos de Marguerite (que ha huido el mismo día de la boda) y el culpable de la atrocidad de sus actos.

Una vez aclarados todos los misterios, el cuento finaliza de forma circular en un epílogo situado bastante tiempo después, en el que tiene lugar una reunión que evoca la celebrada al inicio del relato, aunque con un cambio de enfoque notable. A pesar de todo lo vivido, Angelika y Moritz guardan un recuerdo entrañable de aquella noche, puesto que solo recuerdan de ella sus mudas declaraciones de amor. De esta forma, la irrupción del horror y lo sobrenatural en la vida real vuelve al orden quedando circunscrito al ámbito de la percepción subjetiva:

—¿No te parece —dijo Angelika—, mi querido Moritz, como si esas extrañas voces de la tormenta que ahora mismo tenemos ocasión de escuchar nos hablasen agradablemente de nuestro amor?

—En efecto —tomó Dagobert la palabra—, e incluso el bullir y silbar y chispear de la tetera no es ya siniestro en absoluto, sino que suena tal y como a mí me parece, como si el geniecillo que allí dentro habita estuviese preparándose para entonar algo parecido a una cancioncilla de cuna⁶.

3. EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE G. A. BÉCQUER

Las *Leyendas* de Bécquer se publicaron en la prensa entre 1858 y 1864. Estas narraciones suponen la culminación de un género anteriormente menospreciado y típicamente romántico. Reflejan, asimismo, abundantes influencias: los relatos fantásticos de Hoffmann y Tieck, los cuentos de Allan Poe, la narrativa romántica de Walter Scott, las historias folclóricas de Fernán Caballero y Zorrilla, o los ambientes misteriosos de Espronceda. En los argumentos, incorpora Bécquer asimismo abundantes motivos folclóricos, procedentes de las más diversas fuentes.

Existen en estas obras dos aspectos fundamentales que tienen una especial influencia y desarrollo en las leyendas como narraciones fantásticas: la intención de crear una atmósfera cuyas circunstancias preparen adecuadamente al lector para la recepción de la historia, así como el propósito de expresar lo sobrenatural. En este primer aspecto, la prosa de Bécquer alcanza su cima en las ricas descripciones que, llenas de plasticidad, sensibilidad y valores sensoriales, son el perfecto escenario mágico y ambiguo para las ensoñaciones y los delirios que se desarrollan en ellas.

Por otro lado, una técnica de gran importancia para la consecución de esta atmósfera es la postura de folclorista del narrador (que se corresponde a la realidad del propio Bécquer). El relato adquiere mayor autenticidad y verosi-

⁶ *Ibíd.*, págs. 232-233.

militud que es, en último término, el fin al que se aspira. Igualmente, Bécquer trata de que lo objetivo pueda justificar desde el punto de vista psicológico las sensaciones experimentadas por los personajes.

A pesar de la importancia concedida a la ambientación, el elemento principal de las leyendas de Bécquer es el tratamiento de lo sobrenatural. La atmósfera dominante es empleada como vehículo para facilitar y lograr esta finalidad. Según Antonio Risco el esquema que se desarrolla en la mayoría de las leyendas consiste en el contraste de dos espacios o dimensiones antagónicas, opuestas en sus leyes⁷. Una es normal y próxima a la realidad del lector; la otra es prodigiosa y extraordinaria. Esta dimensión sobrenatural puede tener una influencia benéfica o maléfica, que bien redime al protagonista, bien lo conduce a la locura o a la muerte. Más que la capacidad de creer o de imaginar, a Bécquer le preocupan las modificaciones de la capacidad de sentir. Sus leyendas son planteadas de forma que puede adivinarse el final; esto revaloriza, al continuar leyéndose, los recursos que emplea en la forma de narrar la trama planteada.

En último término, las leyendas son un intento de expresar lo inefable, esa otra realidad, que hace que la vida real se confunda en los relatos con el mundo de los sueños. Afirma José Luis Varela que: «real o natural equivale para Bécquer a monótono y, en consecuencia, precario; la realización artística ha de tender a superar esa circunstancia sensible merced a lo sobrenatural, misterioso y extraordinario; a lo ajeno a la cotidianeidad de la existencia vulgar, que nos reintegra a otra verdadera, quiere decirse, originaria y superior»⁸.

4. *EL MONTE DE LAS ÁNIMAS*

Al igual que en el anterior relato de Hoffmann, la introducción en una atmósfera propicia para lo siniestro y lo fantástico es inmediata. De hecho, lo primero que hace la narración es situarnos espacial y temporalmente en una Noche de Difuntos, a una hora indeterminada de la noche en la que el narrador de la historia despierta por el tétrico sonido de las campanas y recuerda una «tradición» que pudo oír en Soria. De esta forma, el narrador se erige como transmisor indirecto de una historia cuya veracidad se desconoce, pero que ha sido transmitida durante generaciones. El distanciamiento es, como ya se ha mencionado anteriormente, un recurso muy empleado para dar al suceso una mayor verosimilitud, aunque veremos que, conforme avanza la leyenda, el narrador no se mantiene impasible ante el horror de los acontecimientos, sino que mediante sus descripciones es capaz de transmitirnos una impresión por el horror que se vive muy intensa.

⁷ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 153.

⁸ J.L. Varela, *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, pág. 149.

También coincide con la narración de Hoffmann en la importancia concedida a la atmósfera o ambiente en el que se está inmerso como influencia fundamental para que la percepción considere una vivencia dentro del ámbito de lo siniestro. El narrador es consciente de que la mayoría de sus lectores serán partícipes de la leyenda con la lectura matutina del periódico, acompañados de un buen almuerzo. Sin embargo, la situación de dicho narrador es muy diferente. Asegura que la oyó «en el mismo lugar en que acaeció», y que la ha escrito «volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche»⁹.

Al tener el relato forma de leyenda, su acontecer se remonta a un punto indefinido de un pasado en el que todavía eran habituales fenómenos extraordinarios, asumidos por sus personajes. Este hecho podría incluir al cuento dentro del ámbito de lo maravilloso, pero este punto lo discutiremos más adelante. De momento, se nos introduce a los personajes principales mediante un diálogo, para situarlos a continuación de forma más concreta como Beatriz y Alonso, primos e hijos, respectivamente, de los condes de Borges y de Alcudiel. Como hemos visto antes en el caso de Hoffmann, el momento también es propicio para la narración de historias siniestras, como la que aconteció en el Monte de las Ánimas varios siglos atrás, en la que tuvo lugar una espantosa batalla entre los caballeros Templarios y la nobleza local por los derechos de cacería sobre el Monte. «Desde entonces dicen que cuando llega la noche de Difuntos se oye doblar sola la campana de la capilla, y que las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales»¹⁰.

La insistencia en el ambiente de tan señalada noche es continua y bastante similar al que nos relata Hoffmann. Aunque la tormenta es sustituida aquí por el tañir lúgubre de las campanas, es la ocasión ideal para que las dueñas se entretengan en contar historias siniestras de espectros y aparecidos. Alonso acepta con naturalidad que haya una noche en el año en la que las almas de los difuntos campen a sus anchas por el Monte, como una parte más de la supuesta realidad. Sin embargo, Beatriz no cree en esas historias, y su orgullo de beldad le conduce a burlarse de Alonso y poner su valor en tela de juicio. Por lo que este, herido en su amor propio, parte sin dudarle hacia el Monte, cumpliendo el desafío que surge de su prima. En realidad, es la sumisión al hechizo amoroso el asunto inexplicable, y no el elemento fantástico en sí mismo. Esta *humanización* del mal es la clave de la modernidad de estos cuentos. El origen del mal se encuentra en la realidad más próxima, empleándose los elementos sobrenaturales como una metáfora de la perdición a la que puede conducir el orgullo y la perversidad humanas.

⁹ G. A. Bécquer, *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994, pág. 115.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 117.

A partir de aquí tiene lugar la parte más sobresaliente del relato, en la que se narra la evolución de Beatriz en su forma de afrontar la noche que se extiende ante ella. Lógicamente, su primera reacción es de escepticismo, con el que trata de cortar la inquietud por el retraso de Alonso. Finalmente consigue dormirse, pero con un sueño «inquieto, ligero, nervioso». Se encuentra ya situada en uno de los estados de semiinconsciencia tan adecuados para la aparición de lo siniestro. En todo momento se presta una extraordinaria atención a su percepción que, junto con la gran riqueza sensorial de la que Bécquer hace gala en las descripciones, nos lleva casi a sentir junto a ella el paulatino aumento de su angustia. Otro rasgo de modernidad en esta narración puede observarse en el hecho de que es lo imaginario lo más terrible, puesto que no llega a concretarse nada:

Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden; estas con un ruido sordo y grave, y aquellas con un lamento largo y crispador. Después, un silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas, que casi se siente, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y que no obstante se nota su aproximación en la oscuridad¹¹.

En el pasaje anterior no solo se aprecia que Bécquer no ha escatimado en detalles para lograr su propósito, sino que todos los elementos pueden ser interpretados desde el prisma del estado de ánimo, y que desde luego tendrían unas connotaciones muy diferentes si Beatriz estuviera en una situación emocional distinta. Además, dicho terror se intensifica al desconocer de dónde proviene, precisamente porque no hay un elemento o un hecho concreto de los que surja. Nuevamente cobra aquí importancia la existencia continua de la duda en las propias capacidades perceptivas, el poder de la sugerencia es absoluto. El miedo de Beatriz adquiere una dimensión trascendente al poder interpretarse como un símbolo de los remordimientos de conciencia de la protagonista, atormentada por la culpa de sentirse responsable del destino de su primo. Puede observarse en el siguiente pasaje cómo toda la descripción aparece filtrada por lo que Beatriz cree escuchar. En realidad, no se da nada por seguro:

Ya no era una ilusión: las colgaduras de brocado de la puerta habían rozado al separarse, y unas pisadas lentas sonaban sobre la alfombra; el rumor de aquellas pisadas era sordo, casi imperceptible, pero continuado, y a su compás se oía crujir una cosa como madera o hueso. Y se acercaban, se

¹¹ *Ibíd.*, pág. 122.

acercaban, y se movió el reclinatorio que estaba a la orilla de su lecho. Beatriz lanzó un grito agudo, y rebujándose en la ropa que la cubría, escondió la cabeza y contuvo el aliento¹².

Por último, otro de los grandes aciertos del cuento es su culminación en un anticlímax, que llega con las primeras luces de la mañana, en la que Beatriz experimenta inicialmente lo que es habitual tras una noche de terror y pesadillas: el alivio de ver que todos sus miedos han sido puramente ilusorios. Sin embargo:

Ya se disponía a reírse de sus temores pasados, cuando de repente un sudor frío cubrió su cuerpo, sus ojos se desencajaron y una palidez mortal descoloró sus mejillas: sobre el reclinatorio había visto, sangrienta y desgarrada, la banda azul que fue a buscar Alonso¹³.

De pronto, todo lo que ella había creído producto de su imaginación se hace real ante la visión de su banda perdida. Beatriz no puede soportar la impresión y recibe de esta forma el castigo a su actitud frívola y desafiante, al quedar muerta de horror.

A modo de epílogo, y para dar a la leyenda su carácter como tal, se nos narra el aterrorizado testimonio de un cazador que, tiempo después, tuvo que pasar en el Monte la Noche de Difuntos. El énfasis de lo terrorífico, puesto sobre todo en lo auditivo y en lo táctil en la descripción de la noche de Beatriz, culmina en el final con el poder de la imagen que puede contemplar este cazador:

Entre otras, se asegura que vio a los esqueletos de los antiguos Templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible, y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa y pálida y desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso¹⁴.

Como ha podido verse, Bécquer emplea la leyenda como vehículo de su subjetividad, y ahí reside la fuerza existencial del relato. La ambientación es medieval, pero el tratamiento de lo fantástico es plenamente moderno, reflejando problemas existenciales del hombre del siglo XIX, pasando de lo maravilloso a lo fantástico (oscilación entre lo real y lo sobrenatural), renovando la leyenda romántica y adaptándola a una época en que se impone una visión del mundo escéptica e irónica.

¹² *Ibíd.*, págs. 122-123.

¹³ *Ibíd.*, p. 123.

¹⁴ *Ibíd.*, págs. 123-124.

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, tanto E. T. A. Hoffmann como Gustavo Adolfo Bécquer son dos de los exponentes más relevantes para el desarrollo de la literatura fantástica en el ámbito de la literatura alemana y española respectivamente¹⁵. Los paralelismos que pueden establecerse entre ambos se exponen a continuación. Al utilizar esquemas de la literatura llamada trivial, tanto Hoffmann como Bécquer aprovechan sus rasgos funcionales para introducir significados e intenciones que no son triviales. Asimismo, ambos participan del espíritu fragmentario y defienden la poética del capricho narrativo. El esquema básico de las obras se corresponde con bastante exactitud al del cuento tradicional, algunas de cuyas principales características se basan en la simetría de las acciones que realizan los personajes. Este modelo se estructura, además, en secuencias que siguen un orden causal, sitúan el comienzo en un lugar y un tiempo indeterminados y, mediante la superación de una serie de obstáculos (con la opción de recibir ayuda real o mágica de otros personajes), se llega a un final conclusivo y cerrado.

Sin embargo, el universo ficcional se rige conforme a leyes distintas a las del mundo real, y la lógica que se aplica allí es congruente (ámbito de lo maravilloso mencionado en la introducción). Precisamente, lo fantástico no consiste solamente en la oscilación entre lo real y lo sobrenatural, sino también en la renuncia implícita a aclarar la causalidad de determinados sucesos, así como las características de la configuración de una parte de la realidad.

Tanto Bécquer como Hoffmann han explorado literariamente la paulatina desvinculación del mundo real por parte de los personajes para penetrar cada vez más en el imaginario, planteando al mismo tiempo su relación con la locura. Ello no implica prestamos temáticos, sino que cada uno de los autores desarrolla un mismo concepto de lo fantástico en el marco escénico que ha elegido para sus obras.

En cuanto a las divergencias más importantes, serían las siguientes:

Los relatos de Bécquer se envuelven en un hábito tradicional (el *Volksmärchen* de Novalis), mientras que Hoffmann es un representante decidido del género del *Kunstmärchen*, regido por características distintas a las de los relatos de factura tradicionalista y considerado como creación personal del escritor.

Por otro lado, la interpretación de lo fantástico becqueriano adquiere una valoración moral en muchas ocasiones. De este modo establece una dicotomía entre las leyendas cristianas o religiosas, cuyo sentimiento final es la elevación y la glorificación de Dios, y las demás, en las que el sentimiento de lo fantástico va íntimamente ligado al terror. En cuanto a Hoffmann, la religión intenta

¹⁵ Cfr. J. Heymann, «El discreto encanto del horror: conceptos de lo fantástico en E. T. A. Hoffmann y en G. A. Bécquer», *España y Alemania: Interrelaciones literarias*, Madrid, Iberoamericana, 2001, págs. 59-79.

hacer permeable el límite entre el mundo perceptible (*das Sinnliche*) y el imperceptible (*das Übersinnliche*). El uso de estas expresiones señala una dimensión que engloba todo tipo de fenómenos que escapan a la explicación racional. Desde esta perspectiva, lo divino pasa a ser una realización, entre otras muchas, de un universo sobrenatural que puede aparecer bajo signos diversos.

En Hoffmann, por tanto, la praxis de lo fantástico se inserta en un proyecto literario en el que el distanciamiento crítico de la propia sociedad forma parte de la carga intencional de los textos. Bécquer, por el contrario, rehuye una toma de posición parecida. Pervive un concepto tradicional cristiano del universo, es decir, que la verdadera alternativa al mundo real no es el mundo fantástico (que no pasa de ser un capricho), sino el reino de Dios. Esto no es mayormente decisivo a efectos del funcionamiento de los mecanismos de lo fantástico, pero sí lo es a la hora de dilucidar la trascendencia de este en la construcción de sentido de los textos. Al recurrir Bécquer al modelo religioso tradicional, en tanto que la verdadera realidad se sitúa en el universo metafísico de la religión, reduce lo fantástico y lo imaginario a la categoría de quimera, de inexplicable sin función en la vida. Lo fantástico es entonces una heterotopía que el individuo rechaza, insertándose así en la «normalidad» y negándose a sí mismo la posibilidad que le otorga Hoffmann de convertirse en alternativa siquiera individual a la sociedad bienpensante. La estructura de las *Leyendas*, cercana a la del cuento tradicional, viene a apoyar este proceso de aislamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J., *En busca del Unicornio*, Madrid, Gredos, 1983.
- BÉCQUER, G. A., *Relatos de terror y de misterio*, Barcelona, Fontamara, 1982.
- *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994.
- BENÍTEZ, R., *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*, Madrid, Nostromo, 1973.
- FREUD, S. y HOFFMANN, E. T. A., *El hombre de arena*, precedido de *Lo siniestro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 2001.
- GARCÍA-VIÑÓ, M., *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970.
- HEYMANN, J., «El discreto encanto del horror: conceptos de lo fantástico en E. T. A. Hoffmann y en G. A. Bécquer», *España y Alemania: Interrelaciones literarias*, Madrid, Iberoamericana, 2001, págs. 59-79.
- HOFFMANN, E. T. A., *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 2007.
- *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, Madrid, Valdemar, 2007.
- JOVÉ, J., «La fantasía romántica en las *Leyendas* de Bécquer», *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 1997, págs. 157-175.
- RISCO, A., *Literatura y Fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.
- RISCO, A., *Literatura Fantástica de Lengua Española*, Madrid, Taurus, 1987.

- ROVIRA, P., «La caza fantástica. Un estudio sobre Bécquer», *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 1997, págs. 189-194.
- SANTOS VILA, S., *E. T. A. Hoffmann en sus narraciones fantásticas: Sueños, visiones y alucinaciones del Totalkünstler*, Madrid, UNED, 2002.
- SEBOLD, R. P., *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.
- VARELA, J. L., *La Transfiguración Literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970.

