

Julie Botteron, Cipriano López Lorenzo (coords.)

# Enfermedad y literatura:

entre inspiración y desequilibrio

Problemata literaria 89

EDITION REICHENBERGER



**ENFERMEDAD Y LITERATURA:  
ENTRE INSPIRACIÓN Y DESEQUILIBRIO**

# PROBLEMATICA LITERARIA 89

Colección dirigida por EVA REICHENBERGER  
En colaboración con ROSA RIBAS

Consejo de Dirección:

XAVIER AGENJO BULLÓN

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

LUCÍA DÍAZ MARROQUÍN

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

ALESSANDRO MARTINENGO

JAMES A. PARR

JOSÉ ROMERA CASTILLO

LÍA SCHWARTZ LERNER

JAIME SILES

INGRID SIMSON

ANDRÉ STOLL

ANTONIO VILANOVA

**ENFERMEDAD Y LITERATURA:  
ENTRE INSPIRACIÓN Y  
DESEQUILIBRIO**

Julie Botteron &  
Cipriano López Lorenzo  
(coords.)

EDITION REICHENBERGER · KASSEL

*Enfermedad y Literatura:*  
*entre inspiración y desequilibrio*  
Julie Botteron & Cipriano López Lorenzo (coords.)  
Kassel, Edition Reichenberger, 2019.  
vi, 302 pp. 150 x 210 cm. Softcover.  
Colección: Problemata literaria 89

ISBN: 978-3-967280-00-5

© 2020 by Edition Reichenberger,  
D-34121 Kassel, Pfannkuchstraße 4

[www.reichenberger.de](http://www.reichenberger.de)

Cover design: Carolin Schneider.

Printed and bound in Spain  
by Ulzama Digital.

Ouvrage publié avec le soutien de la  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
de l'Université de Neuchâtel

**unine**  
UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

All rights reserved. No part of this work may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission of the copyright owner and the publisher.

## ÍNDIX

- Enfermedad y Literatura: tres formas de abordar  
una relación tóxica ..... 1  
*Julie Botteron & Cipriano López Lorenzo (coords.)*
- «En esto vino la pestilencia e murieron todos»:  
muerte pestífera y legitimación en las *Memorias*  
de Leonor López de Córdoba ..... 15  
*Adrián Fernández González*
- El honor de tener sífilis ..... 35  
*Fernando J. Pancorbo*
- «Más locos que diestros»: el diestro loco y la locura de la destreza  
del Siglo de Oro ..... 45  
*Manuel Olmedo Gobante*
- Locura y amor: una aproximación a las fuentes literarias  
en *La pastoral de Jacinto*, de Lope de Vega ..... 63  
*Paula Casariego Castiñeira*
- Leriano y Quijote moribundos. La enfermedad  
como figura literaria ..... 79  
*Pedro Ruiz Pérez*
- La palabra como *fármakon* en las voces narrativas  
de María de Zayas ..... 97  
*Emre Özmen*
- Examen poético y piadoso para entender por qué las provincias  
de los reinos del Perú se mantuvieron indemnes de maleficios  
diabólicos ..... 119  
*Martina Vinatea*

Representaciones de la enfermedad en la narrativa romántica de Larra, Gil y Carrasco y Fernández y González . . . . .	131
<i>Marieta Cantos Casenave</i>	
El histerismo, como enfermedad social, en la obra de Federico Rubio y Gali . . . . .	155
<i>Alberto Ramos Santana</i>	
Lo raro y el genio morboso o las vías torcidas de la consagración . . . .	177
<i>Domingo Ródenas de Moya</i>	
Illness and Heterotopia. Literary Davos around 1900 . . . . .	197
<i>Claudio Steiger</i>	
«Con el zaratán en el pecho»: la representación de la enfermedad en <i>El zaratán</i> , de Juan Ramón Jiménez . . . . .	211
<i>Virginie Giuliana</i>	
La Historia en un sanatorio: Dionisio Ridruejo, según Ignacio Amestoy . . . . .	225
<i>Antonella Russo</i>	
Un estudio sobre autores, autoras y alcoholismo a partir de <i>Perdiendo la batalla del ebr(i)o</i> , de Thomas Harris . . . . .	243
<i>José Manuel Rodríguez</i>	
«Solo para letraheridos»: los soponcios de Enrique Vila-Matas y compañía . . . . .	255
<i>Yvette Sánchez</i>	
Bibliografía . . . . .	267

## ENFERMEDAD Y LITERATURA: TRES FORMAS DE ABORDAR UNA RELACIÓN TÓXICA

JULIE BOTTERON & CIPRIANO LÓPEZ LORENZO  
Université de Neuchâtel (Suiza)

Diodoro Sículo sostiene que la Pitia de Delfos se sentaba sobre una grieta abierta en la tierra del *adyton* para vaticinar el futuro a los fieles, pues de las profundidades de la diosa Gea emanaban ciertos vapores capaces de hacerle ver el porvenir. El historiador ilustra el poder de estos efluvios con la fábula del pastor Coretas, quien dejaba pastar a sus cabras a los pies del Parnaso. Un día, los animales se acercaron a la grieta y comenzaron a actuar de forma anormal, y cuando el propio Coretas quiso averiguar de qué se trataba empezó él mismo a pronunciar frases asombrosas. El resto de los pastores lo tenía claro: Coretas era capaz de adivinar el futuro. La «Gran Excavación» dirigida por Théophile Homolle a finales del siglo XIX en Delfos no fue concluyente al respecto: aunque el lugar era propicio a terremotos, no estaba clara la presencia de una falla de etileno que pudiera *intoxicar* a la sacerdotisa de Apolo, así como tampoco era definitiva la *intoxicación* a causa de las emanaciones sulfurosas que desprendía la fuente Castalia, donde momentos antes del oráculo se debían realizar las correspondientes abluciones. Poco importa ya si nuevos informes geológicos dan o no la razón a Diodoro: el Positivismo pervirtió irremediabilmente nuestra proyección idealizada de la actividad creadora y al mismo tiempo puso en un brete al monte Parnaso y sus efectos inspiradores, convirtiendo a los grandes poetas de Occidente en una caterva de yonquis que aguardan en cola sus dosis castálidas antes de ponerse al trabajo. Así fue cómo uno de los mayores símbolos de la República de las Letras acabó sumido en otra grieta, la que se abre entre la inspiración y el desequilibrio, binomio irresoluble con que hemos apellidado este volumen.

La enfermedad previa al hecho literario o, mejor dicho, la primera como origen del segundo, es una ecuación incontestable en la actualidad tal y como ya lo era mucho antes de que la Fócida se atestara de peregrinos. De esa ecuación se ocupó ya Philip Sandblom en *Enfermedad y creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música* (1995) y de su reivindicación se encargó Juan Domingo Argüelles en *Escritura y melancolía* (2011), ensayo personal y manifiesto de aquellos que, como Víctor Hugo, se sienten felices estando tristes. Junto al poder lenitivo de la escritura destacan sus componentes lúdicos, o su valía para el autoco-nocimiento, el deseo de testimonio de vida, el impulso genético, la búsqueda de refugio frente a un entorno agresivo, o las otras más de cincuenta razones que nos brindó Félix Romeo en su obra póstuma *Por qué escribo* (2013). Pero hay que recordar que ha sido y sigue siendo una enfermedad la que ha motivado la mayor cantidad de versos y prosas en nuestra historia literaria: el amor, «cánçer de natura que come todo lo sano», según lo describiría Florencia Pinar en el siglo XV. Un siglo más tendríamos que retroceder si queremos resucitar al máximo arquetipo del enfermo de amor en las letras hispánicas, el poeta Macías, o al menos el *constructo* que Rodríguez del Padrón nos legó bajo tal nombre. Recurrir al vate gallego es diseccionar la voluntad de un escritor por dar cuenta de su penoso estado de ánimo, semejante a un encarcelamiento, a un can rabioso o a un sacrificio que concluye con el dolor de una lanza atravesada; es volver, también, a esa inocencia con que nos regodeamos en pensar que detrás de la voz poética hay efectivamente un loco de amor que muere por y para una desmesura mental. La capacidad de los médicos medievales para extraer de esa experiencia personal y única un cuadro clínico catalogable y común para todos los mortales generó listas de síntomas, como la de Arnau de Vilanova en su *Tractatus de amore heroico*: turbación de los sentidos, extenuación y debilitamiento del cuerpo, color amarillento, falta de sueño y apetito, etc. Estos tratados, al mismo tiempo que desdorbaban la singularidad de cada enamoramiento, destilaban procesos de causa-efecto en abstracto para desdecir, en definitiva, aquello de que no existe la enfermedad, sino el enfermo. A través de esa objetivización del *pathos* interno que practicaron Arnau y otros se favorecía la contemplación de la enfermedad como *res* literaria, como asunto exorcizado del sujeto que se manipula y se comparte con la comunidad. Por mucho que a principios del siglo XX los rusos hicieran añicos la lente romántica, y la enfermedad en tanto ignición de la *literaturnost* quedara

subordinada a su tratamiento en forma de *topos* o lugar común dentro de una gramática discursiva, los últimos lustros nos enseñan una tendencia crítica inversa en la que los especialistas hacen sus propias apuestas por dar con el mal del autor en base al análisis de la enfermedad tematizada en su producción literaria. Al inicio de «Literatura y enfermedad: más vale un final con horror que un horror sin final» (*Estado mental*, 2, 2014), Patricio Pron comenta el impacto de la obra de John J. Ross *Shakespeare's Tremor and Orwell's Cough: The Medical Lives of Famous Writers* (2012), con la que Ross establecía cierta relación entre los temblores de los últimos años de vida del bardo inglés y las constantes referencias que este hacía a la sífilis en su obra. El éxito de esta arriesgada apuesta traducía en novedad editorial nuestra humana necesidad de empatizar con aquellos que, escondidos tras la escritura, sufrían o sufrieron igual que nosotros; o en otras palabras, la necesidad de llevar a la práctica la frase viral de nuestros ancestros –y en este volumen los proverbios y refranes son siempre frases virales–: «mal de muchos, consuelo de tontos».

La enfermedad tematizada en el hecho literario no surge con los traductores del siglo XIII, ni mucho menos, ni tampoco es un recurso inusual, de forma que no podemos suscribir, ni hoy día ni en 1926, la célebre observación con que Virginia Woolf obsequió a T.S. Eliot en *On Being Ill*:

Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings, how astonishing, when the lights of health go down, the undiscovered countries that are then disclosed [...] it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature.

Ya en uno de los relatos *thriller* más brillantes e influyentes de nuestra civilización, el *Éxodo* bíblico, la enfermedad hacía acto de presencia en un *crescendo* que culminaba en la muerte de los primogénitos egipcios. El especial atractivo de la pandemia desplazó, en línea con la queja de Woolf, al «*attack of influenza*» o al doméstico dolor de muelas, pero a cambio de un potente efecto catártico colectivo que portaba a su vez mensajes de restauración de justicia divina o coacción y reprensión moral, entre otros. La epidemia no podía pasar a la sartén literaria sin adobarse previamente en retórica clásica, de modo que se explotó su especial adherencia a la metáfora y la alegoría. De la interpretación metafórica de la enfermedad dio buena cuenta Susan Sontag en reconocidísimos ensayos

(*La enfermedad y sus metáforas*, 1978; y *El sida y sus metáforas*, 1988), poniendo de relieve el juego bélico con que normalmente se nos ha presentado –el cuerpo como campo de batalla, la epidemia como enfrentamiento entre el bien y el mal–. Y en esas mismas claves la enfermedad dejó su impronta en centenares de textos, como los de Tucídides (*Historia de la Guerra del Peloponeso*, s. V a. C.), Dante (*La Divina Comedia*, s. XIV), Boccaccio (*Decamerón*, s. XIV), Maquiavelo (*Descripción de la peste de Florencia*, 1527), Samuel Pepys (*Diario*, 1660-1669), Daniel Defoe (*Diario del año de la peste*, 1722), Manzoni (*Los novios*, 1821), Mary Shelley (*El último hombre*, 1826), Thomas Mann (*Muerte en Venecia*, 1912), Camus (*La peste*, 1947), García Márquez (*El amor en los tiempos del cólera*, 1986), Saramago (*Ensayo sobre la ceguera*, 1995), Pablo Pérez (*Un año sin amor: diario del sida*, 1998), etc. Peste, cólera, tifus y sida son las más frecuentes, aunque casi se diría que cada época literaria y ámbito cultural han retratado con interés sus propios males. Así lo creen Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich, compiladores de *Literatura, cultura, enfermedad* (2006), donde se nos aclara que en lugar de endemias se habla a menudo de «enfermedades de época», las cuales forman parte del metasaber que cada sociedad tiene de sí misma, de su propio estado de ánimo, y que la literatura filtra en su siempre peligroso ámbito de la Estética. Concretamente, podríamos hablar de la Edad Media y la peste bubónica; las conquistas del Nuevo Mundo y la muerte de indígenas por viruela y sarampión; el Siglo de Oro y sus sangrías para contrarrestar el morbo gálico y la melancolía; la Ilustración y la angina diftérica, el garrotillo y la varicela; el Romanticismo y la tuberculosis; la sociedad victoriana y la histeria femenina; el *fin-de-siècle* europeo –a caballo entre la literatura mórbida anhelada por Zola y la impresión de Darío de que la literatura francesa estaba enferma y decadente– abanderando la *degeneración* descrita por Foucault; el siglo XX con el cáncer y el sida; y finalmente el siglo XXI con, por un lado, sus tecnopatías –nomofobia, cibercondría, FOMO, apnea del whatsapp...–, y por otro, la autoexplotación, el *burnout* –reconocido recientemente por la OMS– o el déficit de atención con hiperactividad, las cuales ya han franqueado las puertas de la literatura a través de ensayos como *La sociedad del cansancio* (2012), de Byung-Chul Han. Quitando los guiones de series y películas que nos emplazan a un futuro distópico en el que el ser humano se desmorona por su insana relación con la tecnología, quizás todavía esté por llegar la gran novela que bucee en estos tiempos de la aplicación a golpe de dedo y la existencia en reali-

dades digitales. En cualquier caso, así como la Medicina y las ramas afines ayudaron al tratamiento de la enfermedad en la literatura, esta también ha sabido corresponder generosamente con creaciones que han poblado lo innominado en sus manuales, prestando un vocabulario útil para el diagnóstico psicológico: el complejo de Edipo o el de Electra, el síndrome de Peter Pan, el de Munchausen, el de Ana Karenina o la tricotilomanía en clave del cuento de Rapunzel. Para que no nos digan.

La enfermedad sanada o agravada a partir del hecho literario sería una tercera forma de abordar la relación que aquí tratamos. Como cualquier viaje de ida y vuelta, queda por preguntarnos sobre los efectos que el hecho literario puede provocar en nuestra salud: escribimos y leemos porque estamos enfermos, pero esa actividad ¿podrá aliviar o empeorar nuestra condición de partida? La paradoja de la cuestión básicamente se escinde entre quienes se arman de sotana y bacina para prenderle fuego a todo lo que pillan, y quienes parecen mirar con cierto humor y benevolencia la letra impresa. De los segundos hay pocos, francamente. Pocos, queremos decir, de entre los que disfrutamos de la literatura, pues desde el punto de vista clínico sobran los ensayos que aseveran que escribir y leer son beneficiosísimos para las convalecencias, los duelos, la toma de consciencia de una patología o la normalización y aceptación social de determinadas enfermedades. Desde lo literario podemos citar *The Novel Cure: an A to Z of Literary Remedies* (2013), uno de esos casos peregrinos en los que Ella Berthoud y Susan Elderkin venden su tónico con el desparpajo de presentadoras de teletienda: «Whether you have a stubbed toe or a severe case of the blues, within these pages you'll find a cure in the form of a novel –or a combination of novels– to help ease your pain». La parodia de la literatura como *pharmakon* está servida: una píldora de Stephen King y Lowry contra el alcoholismo, y dos gotas de Kobo Abe para calmar la agorafobia. La biblioterapia debió de salir rentable, pues en 2016 las autoras volvieron con *The Story Cure: an A to Z of Books to Keep Kids Happy, Healthy and Wise*, con el que los adultos pueden recurrir a historias que ayuden a diagnosticar casos de acoso escolar o tempranos flechazos amorosos. Pero seamos serios: la mayoría de nosotros prefiere la sotana y la bacina, y acusa a cada libro de ser un opiáceo malsano pero indispensable en sus vidas. Roberto Bolaño era uno de esos malotes. La aritmética fatal de «Literatura + enfermedad = enfermedad» (*Página 12*, 28 de septiembre de 2003) resumía su visión del poder de la literatura

sobre la deficiencia hepática que puso punto y seguido a su escritura. En su reflexión final sobre el ensayo que Canetti dedica a Kafka podemos leer «los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse». Desde ese derrotismo alegre también podríamos traer a colación la intensa actividad literaria de Ricardo Piglia justo los años antes de su fallecimiento por ELA. Sus diarios y otras novelas que quiso dejar terminados antes de partir, así como las infinitas carpetas que Bolaño dejó al cuidado de su mujer temiendo su pronto final contrastan con la receta del médico de Manuel Machado: «El médico me manda no escribir más», dirá el poeta en *Prólogo epílogo*. Imaginamos que la censura del médico y el frenesí de ciertos autores deben de ser caras de una misma moneda, acuñada en el instante en que la escritura perdió su poder de sanación. Hablábamos antes de que el tratamiento de la epidemia en la literatura se había ido cargando de un mensaje que ponía en la diana el mal comportamiento del hombre y la mujer: la enfermedad era resultado de malos hábitos alimentarios, adicciones, excesos, desvíos morales, pecados, un relajamiento en nuestra higiene sexual, lecturas y escrituras soeces e inapropiadas, etc. El escepticismo de la posmodernidad, los avances en genética y la paulatina pérdida del poder eclesástico en nuestros días desmontaron ese discurso flagelante, devolvieron al ser humano el rol de víctima y reflataron un abismo de absurdo e irracionalidad en nuestras vidas difícil de sortear. Ni la enfermedad era ajena a nuestra propia esencia ni *nosotros* podíamos evitar, por tanto, su manifestación. Ella forma parte de *nosotros*, simplemente. En *Aproximación a la idea de la desconfianza* (2013) –título escéptico donde los haya– Rodrigo García puso a sus personajes en ese proceso de asimilación: «De algo hay que morir. De algo hay que morir. De algo hay que morir», llegaba a repetir; y poco después nos ofrecía el monólogo de quien, asustado ante la posibilidad de un hipotético diagnóstico de cáncer, decide hacer del sinsentido una oportunidad de oro:

Y ya llevo 26 años haciéndome vídeos comiendo un Dunkin Donuts cada día de mi vida, de esta manera el día que me digan usted tiene cáncer o una enfermedad mortal y me den la fecha más o menos precisa de mi muerte (que es para lo poco que sirve la ciencia médica) yo pueda responder: «La enfermedad mortal es por culpa de los Dunkin Donuts». Y así tener una argumentación fiable ante los jueces y demandar a Dunkin Donuts por un pastón.

Porque cuando has seguido una vida sana de manual y te has convertido en el más ramplón de los hombres y mujeres, ¿cómo defenderse de un diagnóstico de cáncer? Rodrigo García sabe que lo esencial no es la digestión de los donuts, sino la digestión de lo aleatorio y la finitud, o la de ese dicho *cool* tan de los ochenta: *shit happens*, señores. Los vídeos diarios en que se graba el personaje para dejar constancia de la ingesta seguro le valdrían un puesto en la próxima *Biennale* de Venecia, de modo que volvemos a ese bucle infinito de enfermedad absurda que se trasciende con sublimación en arte, en un arte que a su vez se sabe incapaz de justificar la enfermedad. E, igual que grabarse en vídeo, escribir no es el agravante o el remedio de nada; sería más bien la oportunidad de oro –la «argumentación fiable»– con que responder al sinsentido de la vida... y de la muerte.

El monográfico «Medicina, literatura y humanismo en la cultura hispánica de la Edad Moderna», coordinado por Ted L. L. Bergman y María Luisa Lobato en *eHumanista* (39, 2018, pp. 1-208), reflejaba el creciente interés que en nuestra comunidad científica empezaba a suscitar la relación entre la historia de la medicina y la literatura. Desde la Université de Neuchâtel (Suiza) decidimos responder a ese interés y organizar un congreso internacional, bajo la dirección de Antonio Sánchez Jiménez, que contara con respetados investigadores de la literatura procedentes de diversos ámbitos e instituciones mundiales. El congreso se celebró los 25 y 26 de junio de 2018 en la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de la Université de Neuchâtel con el título que bautiza este mismo volumen: *Enfermedad y Literatura: entre inspiración y desequilibrio*, una suerte de quiasmo intencionado que pretende la disociación de *enfermedad-desequilibrio* y *literatura-inspiración*. Resultado del encuentro son estas quince contribuciones que ponemos ahora a disposición del lector, las cuales divagan sobre temas de la literatura mundial, primordialmente en español. De su lectura confiamos obtener, por un lado, una perspectiva más literaria de los procesos de sublimación, tematización y conceptualización de la enfermedad a partir de obras de gran difusión e impacto. Por otro lado, hacer un breve recorrido histórico de esos procesos desde la Edad Media hasta nuestros días, a modo de una radiografía en la que se adviertan mecanismos frecuentes, trasvases, y limitaciones tanto en las obras como en el sujeto que se proyecta y construye con ellas. Por último, también nos gustaría con este volumen incentivar el estudio literario

en sinergia con otras áreas propias de las ciencias experimentales, de cuyos diálogos creemos que surgen miradas más límpidas y originales.

Así pues, aunque todas las contribuciones se encuadran dentro de al menos una de las tres formas de abordar la relación Enfermedad-Literatura que hemos propuesto, las presentamos aquí siguiendo una ordenación cronológica, en base a la datación de los textos examinados por nuestros autores. Nuestro viaje a través de las encarnaciones literarias de la enfermedad empieza en los últimos siglos de la Edad Media, a caballo entre el XIV y el XV; luego progresa hacia la Edad Moderna y finalmente toma tierra en los inicios del siglo XIX, desde el que alcanzamos el siglo XX. Los textos examinados por nuestros autores presentan una pluralidad de géneros literarios –poesía, narrativa, dramática, tratados médicos– y dan cuenta de diversos movimientos y fenómenos sociales, a la vez que atestiguan concepciones, creencias culturales y una gran variedad de representaciones mentales, orales y/o escritas acerca de la enfermedad. Los síntomas relacionados con las enfermedades aparecen unas veces como modo de diseñar los personajes o caracterizar sus roles, otras veces como medio para el estudio sociológico, la expresión de cierta crítica social o la elaboración de un mensaje político, mediante la metáfora o el simbolismo. A lo largo del monográfico, algunos de nuestros autores investigan las concepciones mentales de los escritores que deciden hacer uso de la enfermedad como recurso narrativo o motor de la acción. En ocasiones, el padecimiento es simplemente la trama o idea de fondo de la obra estudiada, como en el caso de las epidemias que asolaron Europa y América. Unos analizan el impacto de la enfermedad sobre el individuo a nivel ficcional, con males que pueden desembocar en finales dramáticos y trágicos, pero que a menudo implican efectos cómicos, o al menos irónicos, para sus personajes. Otros proponen exploraciones líricas inspiradas en circunstancias reales o explotan el tópico de la enfermedad de amor. Para unos, son objeto de estudio las definiciones de la enfermedad y los conceptos e imágenes relacionados con ella, mientras que otros la emplean como lente de interpretación de un texto dado. Finalmente, algunos se interesan por reflexiones sobre el proceso de creación: la enfermedad considerada como origen del ingenio literario puede abarcar un amplio abanico de desviaciones que afectan al estado físico y psicológico.

Inauguramos el monográfico con un capítulo de Adrián Fernández González, quien propone una incursión en el medievo para estudiar la presencia de la peste en las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, dentro del contexto epidémico que asedia a la Europa de los siglos XIV y XV, y la lucha personal de esta noble castellana dentro de las vicisitudes políticas de su tiempo. Fernández González demuestra que la enfermedad no solo actúa como telón de fondo en las *Memorias*, sino que despliega varias funciones en esta obra, una de las primeras autobiografías en idioma castellano. A la vez que legitima su narración y le concede verosimilitud histórica, la peste permite configurar la trayectoria vital de su autora, pues los brotes de esta plaga determinan sus desplazamientos geográficos, entre Sevilla, Córdoba, Santaella y Aguilar en tanto que Leonor y su séquito intentan huir de este castigo divino, de modo que la presencia de la enfermedad determina la estructura del relato. También es oportuno subrayar la lealtad de su autora: cuando azota la calamidad, predominan las expresiones de devoción a la Virgen. La peste se interpreta en los escritos de Leonor López de Córdoba como recurso de promoción de su conducta, visto que sus *Memorias* ansían reivindicar el honor familiar y demostrar que la autora merece ser readmitida en la corte.

Con la contribución de Fernando J. Pancorbo nos apartamos del período medieval para entrar en la época del Renacimiento y del Barroco, afectada por otra enfermedad infecciosa: la sífilis. En la literatura de este período, el morbo gálico es frecuentemente un motivo de ironía y de burla, pero progresivamente las nociones de inmoralidad, lujuria y pecado que la conciencia popular suele asociar con la sífilis pasan a mezclarse con ideas de privilegio y honor. El autor demuestra que, en obras canónicas de la literatura renacentista y barroca española como *La Lozana andaluza*, *La pícaro Justina*, y *El casamiento engañoso*, el morbo gálico se considera un estigma indigno, pero también se reconoce como una virtud. Tras el estudio de escritos de Baltasar del Río, Sebastián Horozco y Cristóbal Mosquera de Figueroa, Pancorbo argumenta que, entre los varios enfoques artísticos que pretenden lidiar con la sífilis, la enfermedad venérea no solo se interpreta como un castigo divino, sino como, en el caso previo de la peste, una marca de distinción en las capas privilegiadas de la sociedad española.

De esta aflicción corporal atestiguada pasamos a una epidemia imaginaria, aunque histórica. En un contexto de agrupación recurrente entre artes marciales y locura, la popularidad de la esgrima en el Siglo de Oro

provoca una reacción que se expresa en el ámbito literario mediante la multiplicación de la figura del esgrimista o diestro loco, como modo de caricaturizar o desprestigiar a los aficionados a esta práctica. Los síntomas de esta enfermedad comprenden, entre otros, *hoplofilia* –obsesión por las armas–, hábitos excéntricos, narcisismo y sentimientos de grandeza, exceso de cólera y melancolía, o adicción a la lectura. En su contribución, Manuel Olmedo Gobante examina este fenómeno sociocultural áureo de la fiebre de la esgrima o locura de la destreza, que aflige entre otros al diestro del *Buscón* de Francisco de Quevedo y Villegas, y a sus precedentes literarios: Estesíleo, el esgrimista del *Laques* de Platón, y el maestro Ciudad de la *Filosofía de las armas*, de Jerónimo Sánchez de Carranza.

El capítulo siguiente prosigue con la representación de la locura. Paula Casariego Castiñeira se centra en el tópico del amor como causa de la enajenación y a veces de la muerte. Investiga las fuentes e influencias de Lope de Vega en *La pastoral de Jacinto* y estudia cómo representa a personajes enamorados que pierden el juicio, recogiendo la tradición filosófica y literaria del amor no correspondido y reelaborando los motivos tradicionales relativos a esta enfermedad, como el vínculo entre cuerpo y alma, el cuestionamiento de la existencia y la figura del enamorado moribundo.

Los locos, enamorados o frustrados, son igualmente el núcleo de la contribución de Pedro Ruiz Pérez, quien en «Leriano y Quijote moribundos. La enfermedad como figura literaria» desarrolla una reflexión sobre personajes a quienes la locura lleva a las puertas de la muerte y profundiza sobre la trascendencia literaria de la enfermedad. Examina los vínculos entre el final de la novela y la muerte del protagonista, y su influencia en la construcción del género novelístico, desde *La cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, al *Quijote* (1605-1615). Concluye que mientras la enfermedad posibilita la literatura y la narración, su evolución en manía o enajenación impide mantener una estabilidad. De hecho, la muerte del personaje y el final de la novela se interpretan como remedio a la enfermedad.

Por otro lado, el capítulo de Emre Özmen nos sugiere que la palabra puede ser un antídoto a la enfermedad de amor, un trastorno central e impulsor en la trama del *Honesto y Entretenido Sarao*, en el que Lisis, entre otros personajes, padece de un mal de amores. Estableciendo paralelismos entre la obra de María de Zayas y el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, Özmen analiza los marcos narrativos que sirven como refugio

o modo de sanación, además del valor curativo de las novelas y los relatos en general. La investigadora también examina la relación entre la palabra y el silencio en el ámbito de la enfermedad, para poner de relieve el poder del *pharmakon*, es decir el efecto terapéutico de la palabra –y de la literatura– sobre la psiquis y el cuerpo, y en particular su uso por parte de los personajes femeninos.

Cuando se articula con la religión, la palabra también posee un valor de protección frente a la enfermedad. Martina Vinatea nos transporta hacia las provincias peruanas del imperio español y propone un «Examen poético y piadoso» de la *Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima* (1687), de Rodrigo de Valdés, un autor que fue, él mismo, afectado por una «melancolía» derivada en una locura que le llevó a la muerte en 1682. Vinatea procura descubrir cómo el jesuita criollo explica la ausencia de casos de posesión diabólica –normalmente muy corrientes– en la Lima del siglo XVII. Su poema idealiza a su ciudad, que vio nacer a la mística cristiana santa Rosa de Lima, y la identifica con el paraíso terrenal, fuera del alcance del mal y distinguida por los cielos. En suma, el jesuita resuelve el caso de ausencia de posesión demoníaca porque estima que Lima se encuentra bajo protección de la fe católica.

Con Marieta Cantos Casenave regresamos a la Península Ibérica y damos un salto en el tiempo para acercarnos a la narrativa de la primera mitad del siglo XIX, en la que encontramos muestras del dolor romántico, que se asocia con un estado de ser enfermizo: uno puede morir de amor como de tuberculosis, el gran mal representativo del siglo XIX. Autores como Mariano José de Larra, Enrique Gil y Carrasco y Manuel Fernández y González se sirven de su contexto histórico-social de epidemias, afecciones colectivas y revoluciones como inspiración. En sus novelas, las enfermedades no solo afectan individualmente a los protagonistas, sino también a nivel colectivo, y siempre están presentes como telón de fondo. Las varias facetas de las representaciones literarias decimonónicas de la enfermedad comprenden melancolía, locura de amor, suicidio y muerte pasional, pero también creatividad e imaginación. Una vez más, como ya vimos en las contribuciones de Paula Casariego, Pedro Ruiz Pérez y Emre Özmen, emerge el tópico de la locura de amor que muy a menudo termina con la enajenación o la muerte, si bien también existe la alternativa del Arte como remedio a la enfermedad.

De malestares románticos pasamos a «El histerismo como enfermedad social en la obra de Federico Rubio y Gali». La contribución de Alberto

Ramos Santana se centra en la figura de este doctor y su producción escrita, tanto sus tratados médicos como sus creaciones literarias, que recogen sus preocupaciones y experiencias profesionales. Mediante descripciones nítidas y detallistas, mezcla verdaderos casos médicos con sus ficciones, y en particular relata sus encuentros con muestras de histerismo. Estas afecciones nerviosas, que tienen manifestaciones mentales y físicas, afectan tanto a los hombres «neurasténicos» como a las mujeres «histéricas dolientes», y, por esta vía, a sus familias. Así, en términos de Rubio y Gali, el histerismo contamina la sociedad en su conjunto y puede considerarse como una forma de epidemia social en el siglo XIX, coincidiendo con una suerte de decadencia que afecta a la sociedad de este momento.

A continuación, Domingo Ródenas de Moya vuelve al tema de la locura a partir del estudio de Rubén Darío sobre *Los raros* (1896/1905). Primero se interesa por la concepción de los raros que tiene Darío: el raro que enarbola el arte y la belleza como estandartes, oponiéndose a la sociedad de consumo burgués y materialista. Luego repasa las continuaciones sobre el mismo tema que propusieron Bartolomé Galíndez, Ángel Rama, Pere Gimferrer y el autor mismo, recopilando sus listas de autores raros y circunscribiendo las definiciones que permiten esta categorización. Nos propone un acercamiento a la figura del artista raro y a los rechazados del sistema literario, como Isidore Ducasse, conde de Lautréamont y Gérard de Narval, pero también a los «gabinetes de excentricidades» y ensayos de reflexión sobre enfermos psíquicos que elaboraron Raymond Queneau y Leopoldo María Panero para hablar de locos literarios. Su capítulo se centra en la rareza, que en el contexto médico decimonónico empieza a asociarse con la enfermedad mental. En este momento, los locos literarios concilian patología psíquica con creatividad artística e imaginación irrefrenable, desembocando en el desarrollo de la imagen del genio morbosos.

La contribución siguiente nos lleva a los sanatorios suizos de principios del siglo XX: en «Illness and Heterotopia. Literary Davos around 1900», Claudio Steiger explora el potencial metafórico de la ciudad suiza de Davos, lugar por excelencia de sanación de la tuberculosis. Se interesa por la caracterización del espacio literario, calificando a Davos de *heterotopia*, un concepto foucaultiano que se corresponde con la «otredad». El investigador presta especial atención a una afección corporal que determina la construcción de la narración de cuatro textos de la literatura alemana: *Weisse Nelken. Ein Roman aus Davos* (1904), de Alfred Sassen; *Das große*

*stille Leuchten. Eine Erzählung aus dem Kurleben* (1912), de Elisabeth Franke; *Die Krankheit* (1917), de Klabund (Alfred Henschke); y finalmente *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, una obra que comparativamente con las otras ha destacado siempre en la literatura universal.

Tras la tuberculosis, pasamos a las representaciones literarias del cáncer, y en especial el cáncer de mama, que cobra un particular protagonismo en el siglo XX. Virginie Giuliana examina cómo Juan Ramón Jiménez –cuya vida no careció de patologías– mezcla realidad y ficción para recrear sus propias experiencias infantiles y evocar al cáncer de mama en *El zaratán* (1936). En esta obra, que la investigadora caracteriza de «figuración» y que interpreta como una reflexión sobre los avances de la medicina en la primera parte del siglo XX, el poeta usa varios procedimientos para narrar el relato desde el punto de vista de un joven. Entre otros, recurre a la animalización del tumor y su representación como una criatura voraz y amenazante, al juego de miradas, a los diálogos y opiniones de los personajes a propósito de la mujer que padece el cáncer, y al miedo a la enfermedad, vinculado con la vana lucha contra su inexorabilidad.

En la siguiente contribución, Antonella Russo vuelve al espacio del sanatorio y alude a la *Montaña mágica* de Thomas Mann –foco del argumento del capítulo de Claudio Steiger– para introducir su análisis de *Dionisio Ridruejo, una pasión española* (1983), de Ignacio Amestoy. Esta tragedia cargada de simbolismo explora la figura controvertida de Ridruejo, quien muere antes de ver concluida la transición democrática española. La obra escenifica un sanatorio en el que unos militares debilitados por dolencias físicas y/o psíquicas reaccionan a la noticia del fallecimiento de Dionisio Ridruejo. En este caso, el lugar de rehabilitación sirve para observar la evolución y transmisión de una enfermedad, el virus fascista, con sus signos de enajenación y delirios psicóticos, metáforas del decaimiento físico contaminante de Francisco Franco. Al igual que lo planteado por Pedro Ruiz Pérez en el caso de sus locos moribundos, la pieza dramática solo puede acabar con la muerte de sus personajes como forma de curación definitiva, materializándose así el final de la dictadura franquista.

Acto seguido, salimos del espacio sofocante del sanatorio para viajar entre varios países y tradiciones literarias con José Manuel Rodríguez, quien se interesa por una enfermedad adictiva en su ensayo sobre escritores alcohólicos. El investigador, mediante los conceptos de *metempsychosis*, *apropiación* e *intersubjetividad*, explora el modo en que el poeta

chileno Thomas Harris recrea y conversa con la obra de Li Po –también conocido como Li Bai o Li Bo, un poeta chino del siglo VIII–, en particular su poema *Mientras bebo solo a la luz de la luna*. Incluye también en su análisis a otros autores de los años veinte, como Marguerite Duras, Charles Bukowski, Francis Scott Fitzgerald, Truman Capote o Ian Fleming. Rodríguez toma como punto de partida la obra *Perdiendo la batalla del ebr(i)o* (2013), del autor chileno, y observa la instauración de un diálogo intertextual entre escritores muertos y vivos, siempre con la escritura como último recurso de lucha contra el alcoholismo.

Clausurando el monográfico, Yvette Sánchez reflexiona sobre el poder de la literatura frente a la enfermedad tejiendo vínculos entre los capítulos previos. Su contribución se centra en dos vertientes de la enfermedad, que no ve como opuestas sino relacionadas. Se centra, por un lado, en las vivencias de Enrique Vila-Matas, quien ficcionaliza sus propias adicciones y atribuye trastornos físicos u obsesiones intelectuales a sus personajes. Por otro lado, y a modo de comparación, incorpora a su trabajo los males somáticos de los poemas de Ana Merino, que ella misma define como «abiertamente autobiográficos» y que recogen la epilepsia y diversos tumores. Tanto Vila-Matas como Merino evocan enfermedades existenciales que tratan de solucionar literariamente mediante metáforas «reconciliadoras», al mismo tiempo que estudian los efectos artísticos y creativos de la enfermedad. Sánchez concluye con una reflexión que se inserta dentro de la visión de la enfermedad como *pharmakon*, al asegurar que, frente al caso de los «letraheridos», la literatura surge como remedio contra la enfermedad y como modo de trascender el padecimiento.

Damos paso, pues, a nuestros autores, agradeciendo antes al profesor Antonio Sánchez Jiménez su iniciativa y esfuerzo por organizar el congreso así como darnos a todos la oportunidad de dar a la luz estos estudios. Como coordinadores, le agradecemos enormemente la confianza que ha depositado en nosotros para cuidar del trabajo; sin su asesoramiento y ánimo nada hubiera sido posible. Confiamos en que el presente volumen pueda ser un buen punto de partida para aquellos que se sienten atraídos por estas intersecciones nocivas, al mismo tiempo que pueda ser una referencia adecuada para especialistas en la materia. A unos y a otros: disfruten.

**«EN ESTO VINO LA PESTILENCIA E MURIERON TODOS»:  
MUERTE PESTÍFERA Y LEGITIMACIÓN EN LAS *MEMORIAS*  
DE LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA**

ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ  
Université de Fribourg (Suiza)

Al reflexionar sobre el siglo XV y la llegada del humanismo a Castilla, José Antonio Maravall hace hincapié en que, entonces, la «situación social [actúa] de potenciadora del individuo» (Maravall 1983: 23-24). El contexto al que se refiere se desarrolla en el siglo XIV, con acontecimientos como la Guerra de los Cien Años, la llegada al poder de la dinastía Trastámara, la influencia creciente de la cultura humanística de Italia y, a su vez, las crisis demográficas a causa de los problemas de la agricultura y las epidemias. Para ilustrarlo, recuerda que, dentro de las obras historiográficas, se hace patente un auge de la biografía, en la cual los modelos altomedievales son sustituidos por los héroes de la Antigüedad (Maravall 1966). Las crónicas particulares presentan a hombres ilustres a través de diferentes mecanismos promocionales o legitimadores<sup>1</sup>. Pueden aparecer como héroes del tablado político de su entorno (Carriazo 1940a) o demostrar su éxito económico (Carriazo 1940b). Incluso acuden, cada vez más, a la Antigüedad como fuente de ejemplos magistrales a los cuales compararse. Así sucede en *El Victorial* (Díaz de Games 2014) cuando, a través de la pluma de Gutierre Díaz de Games, Pero Niño supera las hazañas de Alejandro Magno. En suma, estas obras poseen un carácter que

---

1 La nobleza de la Baja Edad Media sufrió cambios profundos que han generado mucha literatura crítica. Véanse por ejemplo Gerbet (1994) y Leroy (2007). La relación entre la nobleza y la literatura –y en particular la instrumentalización de la literatura biográfica a favor de la modificación de la historia– también ha sido estudiada detenidamente por Gaucher (1994; 2002), Montero Garrido (1995), Gómez Redondo (1998-2007), Jardin (2000) y Heusch (2011).

va más allá del simple testimonio: cuentan la historia del personaje y, a su vez, pretenden ensalzarlos con el objetivo de lograr algún provecho en la vida real. En estos tiempos revueltos, el relato biográfico aparece como una herramienta más para asentar su posición sociopolítica.

Sin embargo, no todas las biografías de la Baja Edad Media acuden a la Antigüedad para lograr estos propósitos. Una de ellas destaca por su originalidad respecto a su estructura y los modelos elegidos. Se trata de las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, clasificada por Deyermond (2008: 271) como una «memoria autobiográfica» dentro del género creciente de la biografía. En su obra, la autora relata en primera persona sus desfortunas como consecuencia de la llegada al poder de la dinastía Trastámara, así como su tentativa de ascenso en Córdoba después de haber sido encarcelada. Nos muestra su profunda devoción a la Virgen y su lucha contra las vicisitudes políticas de su época, ampliadas por las epidemias que arrasan en el sur de la península. En las *Memorias*, estas epidemias no son una mera anécdota e influyen en el recorrido vital de doña Leonor. En efecto, el vínculo establecido entre enfermedad y literatura va más allá de alusiones puntuales: la peste posee un papel y una función determinadas que merecen mayor atención.

Nuestra intención, en las próximas líneas, consiste en analizar las ocurrencias de la peste en relación con los *enjeux* de la obra. Así pues, en un primer momento, será necesario recordar el objetivo principal de las *Memorias*, a partir de su autoría, su datación y los temas destacados. Luego, volveremos sobre la epidemiología de la peste, así como su percepción y tratamiento en la Edad Media. A raíz de ambas aclaraciones, profundizaremos sobre el papel y las funciones de dicha enfermedad en el texto y su relación con la protagonista. Como veremos, a pesar de sus apariciones escasas, la peste posee cierta importancia en los mecanismos promocionales de la primera autobiografía de nuestra literatura.

Para entender el objetivo deseado por el relato biográfico de doña Leonor, debemos ante todo aludir a los rasgos esenciales de su vida. Leonor López de Córdoba (Calatayud, 1362/3-¿1430?) es hija del Maestre de Calatrava, Martín López de Córdoba, y de la sobrina de Alfonso XI, Sancha Carrillo. Su padre forma parte del bando de Pedro I «el Cruel», de manera que doña Leonor nace en la casa del rey y se cría allí junto a sus madrinas, las infantas de Castilla. Casada muy pronto con Ruy Gutiérrez de Hinestrosa –hijo del privado mayor de Pedro I–, sufre directamente las consecuencias del regicidio de Montiel (1369). Martín López y su entorno se refugian

entonces en Carmona con el tesoro real y aguantan el cerco infructuoso del nuevo monarca, Enrique II de Trastámara. Para resolver la situación, este pacta con don Martín la inmunidad de su familia. Sin embargo, al recibir la ciudad de manos del Maestre, no respeta el acuerdo y lo hace ejecutar. Por su parte, doña Leonor y sus familiares son encarcelados en el Alcázar de Sevilla, entre 1370 y 1379. Según nos cuenta, durante su reclusión, la peste llega a la cárcel y mata a casi todo el entorno de la pobre mujer. Posteriormente, con la muerte de Enrique II, Leonor es liberada y se marcha a Córdoba, a casa de su tía María García Carrillo, mientras su marido desprestigiado intenta recuperar los bienes perdidos. Relacionada con una orden religiosa de Guadalajara, doña Leonor logra asentarse en Córdoba y conseguir una casa<sup>2</sup>. Desgraciadamente, un nuevo brote de peste la obliga a huir a Santaella y luego a Aguilar, junto a su tía, en donde también llega su hijo adoptivo, un judío<sup>3</sup>, contaminado por la peste. Su hijo mayor fallece luego, después de haber velado a su hermano adoptivo. Desafortunada y desestimada por su tía, doña Leonor regresa a su casa de Córdoba.

Sus *Memorias* se detienen aquí. Las noticias siguientes nos vienen de las crónicas y cartas del entorno de la corte de Catalina de Lancaster, donde doña Leonor asume la función de valida, en 1406. Durante esos años, influye notablemente sobre la reina, según se puede leer en la *Crónica de Juan II* de Alvar García de Santa María: «[La reyna] tenía una dueña, natural de Córdoba, llamada Leonor López [...] de la qual fiaba tanto e la amaba en tal manera que ninguna cosa hacía sin su consejo» (López de Córdoba 1992: 75)<sup>4</sup>. En 1412, Leonor es expulsada de la corte –quizás a causa de sus desencuentros con Inés de Torres– y, de vuelta en Córdoba, intenta convencer a la reina para recuperar su rango. No obstante, la

---

2 Mirrer (1991: 10) señala que es la Orden de Santa Clara en Guadalajara, conectada con la familia de Leonor.

3 La crítica ha analizado esta adopción a partir de criterios culturales. En efecto, el judío adoptado podría estar vinculado con el «assalto da juderia de Carmona, em 1391, como rescaldo ainda das lutas entre os irmãos rivais Pedro e Henrique. Manuel González Jiménez observa que o Trastâmara “había hecho del anti-judaísmo popular una de sus armas de propaganda más eficaces”. Henrique III haveria de castigar os responsáveis por esses ataques» (Lopes Guimarães 2015: 157).

4 Citamos a partir de la edición de Lia Vozzo Mendia (1992), que incluye además las menciones de Leonor López de Córdoba en otros textos.

reina la amenaza directamente y nuestra mujer se queda en su localidad hasta su muerte.

Así pues, las *Memorias* narran la vida de la protagonista hasta la tragedia de Aguilar y el regreso a Córdoba<sup>5</sup>. Este final brusco ha influido en el debate acerca de la datación de la obra. Se barajan tradicionalmente dos fechas de redacción que interpretan diferentemente su propósito (González de Fauve 1996: 20). Por un lado, Amasuno (citado en Navas Ocaña 2009: 73) afirma que las *Memorias* son de alrededor de 1396, periodo en el cual los reyes están de visita en Córdoba. Leonor habría intentado entrar en contacto con ellos y las *Memorias* habrían servido de propaganda para conseguir algún favor. En este sentido, un argumento de peso es la cesión de una tienda de jabón en la ciudad por parte del rey a Leonor, el 7 de junio. Por otro lado, se sugiere una redacción tardía, después de 1412, con el propósito de recuperar su puesto de válida en la corte. Aunque nos unamos a la primera hipótesis, ambas dejan patente el mismo objetivo de la obra: «reivindicar el honor y prestigio de la familia y rehacer el patrimonio perdido [mediante una] recreación propagandística de su historia familiar» (González de Fauve 1996: 20). En definitiva, estamos frente a un relato que combina un carácter testimonial con una función performativa, la de sacar provecho de la situación del momento. A su vez, la obra se distingue de otras por su narración en primera persona, haciendo coincidir así a la autora con la narradora y la protagonista, en la línea del pacto autobiográfico definido por Philippe Lejeune:

Por ende sepan quantos esta esscriptura vieren cómo yo, Doña Leonor López de Córdoba, fija de mi señor el maestre Don Martín López de Córdoba e Doña Sancha Carrillo, a quien dé Dios gloria y paraíso, juro por esta significanza de † en que yo adoro, cómo todo esto que aquí es escrito es verdad que lo vi y pasó por mí y escríbolo a honra y alabanza de mi Señor Jesu Christo e de la Virgen Santa María su madre que lo parió [...] e por que quien lo oyere sepan la relación de todos mis echos

---

5 Como punto de partida para el estudio de las *Memorias* remitimos a Bellido Bello (2006), cuya tesis doctoral ofrece un estudio pormenorizado de la obra y su edición. Se ha reflexionado sobre el papel de cortesana de Leonor López de Córdoba (Estow 1982; Rábade Obradó 2011) o su lengua (Hinger 2002), pero el debate más prolífero ha sido el de la autoría, la datación y el objetivo de las *Memorias*. Son fundamentales al respecto los estudios de Mirrer (1991), González de Fauve (1996), Navas Ocaña (2009; 2012), y Navas Ocaña y De la Torre Castro (2011).

e milagros que la Virgen Santa María me mostró, y es mi intención que quede por memoria, mandélo escrevir así como vedes (1975: 44-46)<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista de la estructura general del relato, sobresalen dos grandes momentos que corresponden al recorrido vital de doña Leonor: el episodio del cerco de Carmona con su encarcelamiento y la estancia en Córdoba con el nuevo ascenso social. Los temas importantes de la obra están fuertemente relacionados con este movimiento descendiente/ascendente y se afilian a un *leitmotiv* que predomina en toda la obra: la lealtad (González de Fauve 1996: 21). Esta conecta directamente con el objetivo propagandístico de doña Leonor, que quiere demostrar su gran valía para conseguir algún privilegio real. La lealtad en las *Memorias* se construye en dos niveles, que podríamos llamar social y personal.

El primero abarca sobre todo la primera parte del relato, dedicada al cerco de Carmona, un episodio que responde a la adhesión de la familia de Leonor al bando petrista. El regicidio de Montiel es clave en la obra, de ahí que sea mencionado textualmente: «Y fue ansí que quando el Señor Rey Don Pedro quedó cercado en el Castillo de Montiel de su hermano, el Señor Rey Don Enrique, mi padre bajó al Andalucía a llevar gente para socorrerlo, y llevándola halló que era muerto a manos de su hermano» (López de Córdoba 1992: 48). Este acontecimiento histórico es fundamental en el recorrido vital de Leonor, que se encierra en Carmona con los suyos, lo que obliga a Enrique II a negociar con los asitiados:

[...] y los medios que mi padre trató fueron dos: el uno que las Señoras Infantas las avían de poner libres a ellas y a sus thesoros en Inglaterra antes que él entregase la villa dicha al rei; [...] el otro capítulo fue que él y sus hijos y valedores y los que havían asistido por su orden en aquella villa fuesen perdonados del Rey y dados por leales a ellos y a sus haziendas y así se lo dio firmado el dicho Condestable en nombre del Rey (López de Córdoba 1992: 49-50).

---

6 Eso sí, la afirmación de la narradora («mandélo escrevir así como vedes») ha provocado cierta polémica. En contra de una redacción unilateral de doña Leonor defendida, entre otros, por Mirrer (1991), se ha hecho hincapié en un posible dictado a un escritor y su influencia en la obra. Los argumentos varían sobre todo en función del posicionamiento feminista de algunos críticos, que sostienen la autoría de la primera autobiografía femenina española. Más allá de este debate con tintes de actualidad, importa sobre todo el efecto sobre el propio pacto autobiográfico, pues ya no se podría definir *strictu sensu* como una autobiografía.

No es casualidad que la narradora insista detalladamente en estas condiciones, para las cuales el rey debe hacer gala de su magnanimidad y aceptar la futura lealtad de los disidentes. Se hace hincapié, más aun, en el supuesto consentimiento del monarca. Sin embargo, el esfuerzo del Maestre de Calatrava para salvarlos no es suficiente, puesto que Enrique II no respeta las condiciones del pacto. La descripción del descabezamiento de don Martín ofrece en este sentido un contraste claro entre el hombre leal y el traicionero:

[...] yéndole a cortar la cabeza, encontró con Mosén Beltrán de Clequín, cavallero francés, que fue el cavallero que el Rey Don Pedro se havía fiado dél que lo ponía en salvo, estando cercado en el castillo de Montiel, y no cumpliendo lo que le prometió antes lo entregó al Rey Don Enrrique para que lo matase; y como encontró a el Maestre díjole: «Señor Maestre, ¿no os decía yo que vuestras andanzas havían de parar en esto?». Y él le respondió: «Más vale morir como leal, como yo lo he echo, que no vivir como vos vivís, habiendo sido traydor» (López de Córdoba 1992: 50).

Debemos insitir, ante todo, en la escasez de diálogos en las *Memorias*, de manera que su uso puntual cobra mayor relieve. Aquí, fomenta la ejemplaridad de la respuesta de don Martín a través de una estructura sentenciosa acentuada con un valor universal («más vale morir como leal»). De esta forma, se asienta la fidelidad linajística a la cual se somete doña Leonor a lo largo del relato. A su vez, es relevante el hecho de que la deslealtad sea atribuida a Mosén Beltrán de Clequín y no al propio rey de Castilla. Efectivamente, este nunca es descrito negativamente, por ejemplo: «y en esto murió el muy alto y muy esclarecido Señor Rey Don Henrrique, de muy santa y esclarecida memoria» (López de Córdoba 1992: 52-54). Se debe, muy probablemente, al objetivo político que perseguía la autora, pues no podía criticar al antepasado del Enrique III y generar más enemistad con la Corona. En otras palabras, doña Leonor defiende una postura de lealtad familiar; no petrística. Más tarde, esta misma lealtad linajística le abre las puertas de Santaella, donde se refugia durante un brote de peste<sup>7</sup>:

[...] y yo partíme de Córdoba y fuime a Santaella con mis hijos; y el huérfano que yo crié vivía en Santaella y aposentóme en su casa, y todos

7 González de Fauve (1996: 21) recuerda que doña Leonor juega con los parentescos de su linaje y de su padre para fomentar su vinculación con este pueblo.

los vezinos de la villa se holgaron mucho de mi ida y recibieronme con mucho gasajo porque habían sido criados del señor mi padre, y así me dieron la mejor casa que había en el lugar [...] (López de Córdoba 1992: 60-62).

En suma, las *Memorias* presentan una dicotomía que interpreta la realidad histórica a raíz de un acontecimiento fundamental –el cambio de dinastía originado en Montiel– y que permite valorar a Leonor como una figura particularmente leal a su familia<sup>8</sup>.

El segundo nivel, más personal, corresponde al comportamiento de la propia protagonista, que construye a lo largo de su discurso una imagen mariana contrapuesta a la muerte omnipresente en su entorno. En efecto, el ascenso social iniciado después de la liberación de doña Leonor en Sevilla se ubica en un mundo sin hombres, una «ginocracia» (Navas Ocaña y De la Torre Castro 2011: 105) de la cual queda excluido el marido, marginalizado por el relato: se menciona su regreso a Córdoba, pero luego desaparece de la narración. Se insiste pues en el carácter de las mujeres, probablemente con Catalina de Lancaster en línea de mira. De esta forma, el lector no descubre unas hazañas caballerescas propias del género biográfico de la época, sino más bien un comportamiento piadoso, según se ve con la inclusión de la oración que realiza (López de Córdoba 1992: 60) y que destaca por ser el único rasgo claro de intertextualidad. Más relevante es el episodio de la compra de una casa que había visto en sueños: «vi en la pared de los corrales un arco muy grande y muy alto e que entraba yo por allí y cojía flores de la sierra y veía muy gran cielo; y enesto desperté e obe esperanza en la Virgen Santa María que me daría casa» (López de Córdoba 1992: 56). A continuación, doña Leonor relata la adopción del niño judío y, más tarde, la adquisición de la casa:

[...] e tengo que por aquella caridad que hize en criar aquel huérfano en la fee de Jesu Christo Dios me ayudó a darme aquel comienzo de casa [...] e de antes de estos yo había ido treinta días a maytines ante Santa María el Amortecida, que es en la orden de San Pablo de Córdoba, con aguas y con vientos, descalza, e rezábale 63 vezes esta oración que se sigue con 66 Aves Marías, en reverencia de los 66 años que ella vivió con

---

8 No olvidemos que una de las novedades del siglo XV es la recuperación del discurso linajístico y, por consiguiente, el auge de los textos genealógicos. Véase, por ejemplo, la edición de Dacosta (2007) sobre el *Libro del linaje de los señores de Ayala*, junto a otras obras de la época.

amargura en este mundo, por que ella me diese casa, e la me dio casa, y casas, por su misericordia, mejores que yo las merecía (López de Córdoba 1992: 58-60).

No olvidemos cuál era la intención inicial de doña Leonor acerca del judío adoptado: «En esto vino un robo de la judería y tomé un niño huérfano, que tenía para que fuese instruido en la fee; hízelo baptizar por que fuese instruido en la fee» (López de Córdoba 1992: 58). Por tanto, las oraciones y la recompensa divina resultan de su voluntad de instruir a su hijo adoptivo e iniciarlo a la fe católica. Como se ha llegado a señalar, la religiosidad pronunciada de Leonor «encaja muy bien para la consecución de su objetivo final» (González de Fauve 1996: 21). En efecto, su devoción a la Virgen no es totalmente desinteresada. La casa es una recompensa material en respuesta a una actitud espiritual, de ahí que se considere más bien la devoción de Leonor como una forma de «retórica piadosa» (Navas Ocaña 2009: 67) que le permite construir un relato en el cual no es una santa –no estamos en una autobiografía espiritual (Mirrer 1991: 15)–, sino una fiel seguidora de la Virgen y por momentos una representación de ella. Como veremos a través de estas características pseudo-hagiográficas<sup>9</sup>, las *Memorias* dibujan una lealtad pública y social hacia el linaje de don Martín López y, en paralelo, una devoción mariana más personal. El interés de esta dicotomía radica en los elementos que ponen a prueba este *leitmotiv* de la lealtad. Efectivamente, si su lealtad linajística se contrapone a las muertes «políticas» de su padre don Martín o de los petristas, su devoción es una respuesta a la muerte que la persigue del alcázar de Sevilla a Aguilar, personificada por la peste.

Antes de entrar en detalle en las ocurrencias de la peste en las *Memorias*, conviene recordar cuáles son sus características más destacadas. Conocida como la enfermedad medieval por antonomasia, fue una plaga que rediseñó el mapa demográfico de Europa y tuvo, evidentemente, un papel destacado en el pensamiento de la Baja Edad Media<sup>10</sup>. Se trata de

9 Debemos insistir en que no se trata de una hagiografía, aunque adopte ciertos rasgos afines, si la comparamos con las pautas establecidas por Baños Vallejo (1989; 2003) a raíz del estudio fundamental de Delehaye (1927).

10 Acerca de esta epidemia, sirva de síntesis la reseña de Sánchez-David (2008). Para más detalles, son de consulta obligatoria los libros de Biraben (1975-1976) y Vitaux (2010) sobre su historia, que se puede completar con Horrox (1994), quien comenta

una antropozoonosis, una enfermedad que se transmite de animales a hombres, a través de dos vías: la mordedura de la pulga (de una rata en general), que genera la llamada «peste bubónica», y el contacto de fluidos interhumanos, que provoca la «peste pulmonar». A estos dos tipos de peste se suma la «septicémica», básicamente una complicación de las dos formas anteriores. El periodo de incubación de la enfermedad es particularmente rápido: entre 3 y 5 días (para la bubónica) y apenas unas horas (para la pulmonar), para una tasa de mortalidad superior al 60%. En cuanto a los síntomas, la lista es amplia y reúne los grupos frecuentes de fiebre, vómitos, diarrea, hemorragias y posteriormente coma, a lo que se debe sumar, en el caso de la peste bubónica, los bubones. Se trata de una inflamación de los ganglios linfáticos, principalmente en las axilas, las ingles y el cuello.

En la Edad Media, la descripción y la comprensión de la enfermedad son diferentes. Compárense los elementos expuestos hasta ahora con la definición que propone San Isidoro en sus *Etimologías* (*apud* Morente Parra 2016: 287):

Peste es lo mismo que “contagio”, porque, cuando uno está afectado, al punto se lo transmite a los demás. Tiene su origen en el aire corrompido, y encuentra su campo de cultivo en las vísceras en que penetra. Aunque esta enfermedad está muchas veces provocada por las propiedades que el aire tiene, no ocurre nunca, sin embargo, sin la decisión de Dios omnipotente. Se la llama pestilencia, que viene a equivaler a *pastulentia*, porque *depascat* (devora) como un incendio, así: La peste desciende por todo el cuerpo. Del mismo modo, “contagio” deriva de *contingere*, porque transmite la enfermedad que toca. Se llama también *inquina*, por el tumor que se presenta en las ingles. Igualmente se conoce como *lues* (epidemia), derivada de *labes* (ruina) y de *luctus* (aflicción), y es tan rápida que no da ocasión a esperar la vida o la muerte, ya que la repentina enfermedad trae consigo la muerte.

---

varios textos que mencionan dicha enfermedad. En cuanto a la peste en España, Amasuno (1994) le ha dedicado un artículo a la peste en Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV, mientras Bautier (1988) ha comentado el caso de la ciudad catalana de Vich y su contaminación. Además, la peste suele ser mencionada en estudios más generales sobre la enfermedad, como por ejemplo Mitre Fernández (1999; 2003; 2004) o Morente Parra (2016), cuya tesis doctoral ofrece varias imágenes medievales de la epidemia.

La breve exposición de San Isidoro insiste en el carácter instantáneo de esta calamidad, fruto de la voluntad divina, que se transmite por el aire corrupto –en particular el aliento– e incluso la mirada (Morente Parra 2016: 289). No existe cura en ese momento –habrá que esperar a 1894 para que Alexandre Yersin identifique con claridad las características de la enfermedad y que la vacuna se cree en los años 1950 con los antibióticos–, de manera que el tratamiento aplicado por la gente del Medioevo es ante todo preventivo: es prioritario cuidar la calidad del aire mediante ventilaciones constantes, ambientaciones con plantas aromáticas, además de eliminar los desechos animales y esforzarse en aumentar el higiene general del lugar. El tratamiento preconizado en caso de enfermedad declarada es sobre todo local. Consiste en abrir y drenar los bubones, los cuales representan la faceta más espectacular de la peste. Como lo explica Morente Parra, los bubones la simbolizan en la iconografía de la época: «La manifestación de los bubones parece que era ya indicio de muerte segura, al menos al principio, quizá por eso definían mejor que cualquier otro signo el comienzo de la enfermedad y de la calamidad pestilencial» (2016: 292).

Más allá de los tratamientos «medicales», encontramos una serie de explicaciones folclóricas y metafísicas con sus propias soluciones, debidas principalmente a la concepción de la epidemia como un castigo divino. Muchos atribuyen entonces la enfermedad al comportamiento pecaminoso que se aleja de la piedad cristiana. Incluso algunos creen que los temblores de tierra, los movimientos de las estrellas y los judíos están vinculados con la peste (Biraben 1975-1976). Estos últimos son acusados de envenenar los pozos, las asas de las puertas y corromper las hostias de las misas (Vitaux 2010: 28), por lo cual pronto son percibidos como el pueblo culpable, en la línea de los brotes antisemitas de entonces<sup>11</sup>. Para terminar, estas interpretaciones bíblicas desembocan, evidentemente, en devociones específicas. Por un lado, la Virgen ya es conocida desde el s. VI por sus virtudes contra la peste. Se paseaba su retrato, por ejemplo, en las calles de Roma en 590 para salvar al pueblo, según nos dice Jacobo

---

11 Los más vehementes contra ellos son los «flagelantes» (Vitaux 2010: 35), unos grupos que viajaban por las ciudades pidiendo limosna y rezándole a Dios, además de confesarse y flagelarse en público en homenaje a Cristo. Considerados muy pronto como heréticos por la Iglesia –por sustituir el bautismo «por el agua» con el bautismo «por la sangre»– los flagelantes creían que el autocastigo liberaría al pueblo de la plaga.

de la Vorágine en su *Leyenda dorada* (Vitaux 2010: 14). Por otra parte, San Sebastián y San Roque son los dos santos invocados para resistir a la epidemia. Este último habría sobrevivido a la enfermedad durante su peregrinación a Roma.

Mencionadas estas informaciones epidemiológicas y la percepción general de la enfermedad en el Medioevo, no podemos olvidar la importancia de su recorrido europeo. Su delimitación geográfica y temporal resulta compleja por la polisemia del término «pestilencia», que podía remitir a otras enfermedades (como la viruela). En términos estadísticos, la viruela y la peste han sido las epidemias más letales para el hombre. Ya en la Antigüedad, se habla de la peste de Justiniano en Bizancio (541-767). Se registran entonces hasta 10.000 muertos por día en Constantinopla (Vitaux 2010: 11). La epidemia que nos concierne es la medieval, iniciada en 1348 y cuya difusión se podría extender hasta bien entrado el siglo XVIII e incluso hasta nuestros días en algunas regiones desfavorecidas. El punto de partida de la pandemia medieval se sitúa en la costa del mar de Azov, en Caffa (la actual Feodosia de la polémica península de Crimea). En 1346, los mongoles sitian la fortaleza de la ciudad, ocupada entonces por los genoveses, pero deben retirarse por culpa de la peste. Se cuenta que el Kan, frustrado y enfurecido, mandó tirar los cadáveres infectados en la ciudad con unos trabucos, lo que sería uno de los primeros casos conocidos de guerra bacteriológica (Vitaux 2010: 13). Después de lograr una tregua, los genoveses vinculan la enfermedad por sus rutas comerciales y, muy pronto, la peste se expande por toda Europa. Sus estragos se podrían resumir con una sola cifra (Vitaux 2010: 21): en 1450, en París, se registraron 40 000 muertos en dos meses.

Las informaciones a nivel europeo y francés ofrecidas por Vitaux (2010) pueden ser completadas con el estudio de Amasuno (1994), que se interesa por la evolución de la epidemia en la Península Ibérica. Aparece mencionada, por ejemplo, en la *Crónica de Alfonso XI*. No nos olvidemos que el rey Justiciero muere a causa de ella. La epidemia fue particularmente mortal en Andalucía, donde se repertorian varios brotes: 1353, 1363-64, 1374 (en Sevilla) y 1382 (Amasuno 1994: 33). Más generalmente, la peste es periódica. Reaparecen brotes en cada década y resulta fácil visualizar su profundo impacto socioeconómico sobre la crisis del s. XIV. Así lo recuerda Mitre Fernández (1999: 280), al subrayar que hasta un 70% de ciertos pueblos muere a causa de la peste. Barcelona, por ejemplo, tiene 50'000 habitantes en 1340 y solamente 30.000 a finales del s. XV.

Como vemos, la peste intensifica los problemas socioeconómicos y fomenta el espíritu religioso (actos piadosos masivos, donaciones, etc.), además de aumentar la persecución contra los judíos (Amasuno 1994: 30). Como cualquier otra enfermedad, se construye en torno a la peste una imagen determinada y unos significados concretos (Morente Parra 2016: 21) que están conectados esencialmente con un juicio moral y estético. De hecho, comparte con la lepra una misma dimensión de exclusión social, por amenazar el equilibrio social y marginalizar a los enfermos (Morente Parra 2016: 201). La complejidad de una enfermedad semejante radica además en las contradicciones de esta exclusión con el deber cristiano de la *philantropía*, de ayuda a su prójimo. Sin embargo, la intensidad de la peste supone muy pronto una redefinición de la exclusión social, puesto que «requería una reacción inversa a la acostumbrada, no dejar salir a los enfermos para evitar la dispersión del mal; eran los sanos quienes debían abandonar los núcleos enfermos» (Morente Parra 2016: 285). ¿Quién no recuerda el motivo por el cual los personajes del *Decamerone* de Boccaccio dejan la ciudad de Florencia? La peste obliga a la migración, al exilio, en un periodo de gran mortandad que recuerda el propio autor italiano:

O quante memorabili schiatte, quante amplissime eredità, quante famose ricchezze si videro senza successor debito rimanere! Quanti valorisi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani, li quali non che altri, ma Galieno, Ippocrate, o Esculapio avrieno giudicati sanissimi, la mattina desinarono co' loro parenti, compagni et amici, che poi la sera vegnente appresso nell'altro mondo cenarono colli loro passati! (1942: 49-50).

En definitiva, respecto a los numerosos elementos de la epidemiología de la peste y sus rasgos distintivos, nos conviene tener en mente, ante todo, su carácter instantáneo y letal. Las acciones de entonces son preventivas y de acompañamiento, además del tratamiento local de los bubones. Estos son los síntomas más llamativos de la enfermedad. A su vez, la marginalización de los enfermos se invierte progresivamente y obliga pronto a la gente sana a huir de las ciudades infectadas.

El vínculo entre la peste y la literatura se alimenta del impacto profundo de la enfermedad a nivel social y demográfico. Pronto influye en determinados temas y motivos literarios, como el encuentro de los tres muertos y los tres vivos, las danzas macabras, el *memento mori*, además de revitalizar los discursos escatológicos con, por ejemplo, los caballeros

del Apocalipsis (Vitaux 2010: 178)<sup>12</sup>. En el caso que nos interesa, va a ejercer de telón de fondo para el propósito promocional de la autobiografía de Leonor. En efecto, para llevar a cabo su objetivo propagandístico, la protagonista debe asentar su retórica piadosa y linajística sobre un trasfondo trágico que le permita destacar plenamente su potencial como mujer leal. Como hemos visto, la lealtad familiar se fomenta en oposición al rey traicionero. En cuanto a su devoción, destaca en los episodios en los cuales surge la peste. Concretamente, la peste aparece en los cuatro lugares que constituyen el trasfondo geográfico de las *Memorias* y que vamos a abordar en detalle: Sevilla, Córdoba, Santaella y Aguilar. Es la razón que obliga a Leonor a huir, en particular en los casos de Córdoba y Santaella, puesto que su reclusión en el alcázar sevillano le impide escaparse y su hijo enfermo en Aguilar le obliga a quedarse.

La primera ocurrencia tiene lugar durante el encarcelamiento en Sevilla. Desafortunados, los prisioneros van a sufrir además un brote de peste que se lleva a la mayoría de ellos. Así lo cuenta doña Leonor en sus *Memorias*:

En esto vino una pestilencia e murieron todos, mis dos hermanos e mis cuñados e treze cavalleros de la casa de mi padre; e Sancho Miñez de Villendra, su Camarero mayor, decía a mí y a mis hermanos: “Hijos de mi señor, rogad a Dios que os viba yo, que si yo os [vibo] nunca moriréis pobres”; e plugo a Dios que murió el terzero día sin hablar (López de Córdoba 1992: 52).

Ante todo, resulta interesante la formulación empleada por la narradora: «en esto vino una pestilencia e murieron todos». El giro demuestra un matiz casi proverbial que desvela hasta qué punto era prescindible extenderse en los detalles de una enfermedad bien asentada en la mentalidad de la época. Por lo general, el texto de las *Memorias* no se extiende en descripciones largas y esta alusión elíptica no hace excepción. Sin embargo, la descripción sobre la llegada de la peste a la cárcel deja patente, entre líneas, la fatalidad con la cual la gente de la época se enfrentaba a esta calamidad. En efecto, la velocidad del relato es alta, si nos referimos a la duración en su visión más genética. Por consiguiente, la fórmula «en esto vino una pestilencia e murieron todos» funciona como un sumario de va-

---

<sup>12</sup> Horrox (1994) da varios fragmentos textuales sobre la peste en la Edad Media, a nivel europeo.

rios días de agonía por parte de los contaminados. A su vez, vemos la consecuencia desastrosa de su aparición en el alcázar, puesto que se lleva a varios prisioneros y familiares de Leonor. Se insiste especialmente en la muerte de Sancho Míñez de Villendra, el Camarero Mayor de don Martín López, porque este había jurado entonces que los salvaría de la pobreza. Pese a ello, la peste lo condena igualmente y así lo denota la ironía cruel de la prosa de Leonor, que delata el paso de una promesa llena de esperanzas a una muerte implacable en tan solo dos frases. En síntesis, la escena es resumida a pocas informaciones con alto valor evocativo.

A partir de entonces se desarrolla la faceta más devota de doña Leonor y sus recompensas sucesivas, hasta la segunda ocurrencia de la peste que le obliga a huir a Santaella. Aunque no se señale ninguna muerte esta vez, la epidemia provoca cierta discordia familiar: «En este tiempo vino una pestilencia muy cruel y mi señora no quería salir de la ciudad e yo demandéle merced huir con mis hijuelos, que no se me muriesen, y a ella no le plugo, mas diome lizencia» (López de Córdoba 1992: 60). Se trata de una mención bastante elíptica que sirve ante todo para introducir los desacuerdos que tendrá Leonor con su entorno en la tragedia de Aguilar. En su tercera aparición, la peste llega pronto a Santaella y obliga a la familia de Leonor a mudarse a Aguilar (López de Córdoba 1992: 62).

La última mención de la peste introduce el episodio más dramático de las *Memorias*. Leonor y su familia están en Aguilar cuando llega el judío adoptado de Écija<sup>13</sup> «con dos landres en la garganta y tres carboncros en el rostro, con muy grande calentura» (López de Córdoba 1992: 62). Hemos insistido en las pocas descripciones en la obra, de manera que estamos aquí frente a un caso particular en el cual se señalan los bubones característicos en la garganta del hijo adoptivo. El contaminado llega con el primo de Leonor, Alfonso Fernández, y la familia de este. El desacuerdo previo –señalado en la segunda ocurrencia de la peste– vuelve a perfilarse a través de uno de los pocos discursos directos de las *Memorias*: «y aunque todas ellas eran mis sobrinas y mis amigas, vinieron a mí e, sabiendo que mi criado venía así, dixéronme: “Vuestro criado Alonso viene con pestilencia y si Don Alonso Fernández lo ve hará maravillas, estando con tal enfermedad”» (López de Córdoba 1992: 62). Además de la marginalización del enfermo y doña Leonor, vemos una forma de reificación

---

13 Amasuno (1994: 27) señala las fuentes que documentan la presencia de la peste en Écija.

del contaminado, calificado de «pestilencia». El hijo judío es visto como una amenaza deshumanizada, quizás en la línea de los brotes antisemitas en torno a los discursos sobre la peste señalados anteriormente.

Leonor reacciona entonces dirigiéndose directamente al lectorado: «y el dolor que a mi corazón llegó bien lo podéis entender quien esta historia oyere, que yo venía corrida y amarga, y, en pensar que por mí había entrado tan gran dolencia en aquella casa [...]» (López de Córdoba 1992: 62). Al asumir la responsabilidad dramática de lo sucedido, la protagonista busca una solución y confía el enfermo a un criado de su difunto padre, Miguel de Santaella, para que lo cuide. Este se queja –«Señora, cómo lo llevaré con pestilencia que me mate?» (López de Córdoba 1992: 62)– y Leonor se atiene a su fe –«Hijo, no querrá Dios» (López de Córdoba 1992: 62)–. A pesar de creer en la protección divina, lo peor sucede: «e por mis pecados treze personas que de noche lo velaban todos murieron» (López de Córdoba 1992: 62). Con la interpelación del lector y la gradación de la culpabilidad de la protagonista –pues pasamos de la culpa de haber introducido la peste al pecado de su decisión–, la situación parece desesperada. Es entonces cuando se introduce un pseudo-milagro que justifica la actitud de Leonor:

[...] y yo facía una oración que había oido que hacía una monja ante un Cruzifixo; parece que ella era muy devota de Jesu Christo diz que, después que había oydo maytines, beníase ante un Cruzifijo y rezaba de rodillas siete mil vezes: “Piadoso fijo de la Virgen, vénzate piedad”, y que una noche, estando la monja cerca donde ella estaba, que oyó que le respondió el Cruzifixo e dijo: “Piadoso me llamaste, piadoso te seré”. E yo abie grande devoción en estas palabras, rezaba cada noche esta oración, rogando a Dios me quisiese librar a mí y a mis fijos, e si alguno obiese de llevar, llebase el mayor, porque era muy doliente (López de Córdoba 1992: 62-64).

Frente a la tragedia pestífera que está viviendo, la respuesta se halla en la oración y la súplica por la protección divina. Esta se intensifica con el milagro del crucifijo que habla y debemos insistir, evidentemente, en su carácter indirecto, pues Leonor no asiste físicamente a ese fenómeno. Lo relata, convencida de que ella también entrará en los favores de Dios. Es entonces fundamental su petición, en la cual señala a quien sacrificar (su hijo mayor) para salvar a los demás. La sentencia pestífera cae entonces, en adecuación con sus oraciones:

[...] e plugo a Dios que una noche no fallaba quien velase aquel mozo doliente porque havían muerto todos los que hasta entonzes le havían velado e vino a mí aquel mi fijo, que le decían Juan Fernández de Henestrosa como su abuelo, que era de hedad de doze años y quatro meses e díxome: “Señora, no ay quien vele a Alonso esta noche”; e díjele: “Velarlo vos, por amor de Dios”. Y respondiome: «Señora, agora que han muerto otros ¿queréis que me mate?». E yo díxele: “Por la caridad que yo fago, Dios habrá piedad de mí”. E mi hijo por no salir de mi mandamiento lo fue a velar, e por mi pecados [*sic*] aquella noche le dio la pestilencia e otro día le enterré; y el enfermo vivió después, haviendo muerto todos los dichos (López de Córdoba 1992: 64).

Los «pecados» de doña Leonor vuelven a ser mencionados, aunque esta vez se subordinan a la petición realizada en sus oraciones. En cierta medida, la tragedia es vista como la voluntad de Dios. De la misma forma que en la cárcel, la peste ha eradicado el entorno de la protagonista. Sin embargo, esta ha sobrevivido y, sobre todo en Aguilar, ha luchado contra la epidemia con oraciones y encomendándose a Dios y a la Virgen.

Estas claves de lectura resemanizan el cuadro más dramático de la obra, que reúne ambos niveles del *leitmotiv* de la lealtad. Doña Leonor va a enterrar a su hijo mayor y escucha entonces los lamentos de los aldeanos. Estamos en las últimas líneas del relato, antes del regreso a Córdoba:

[...] y así, quando lo llevaban a enterrar fui yo con él, y quando iba por la calle con mi hijo las jentes salían dando alaridos, amancillados de mí, y decían: “Salid, señores, y veréis la más desventurada, desamparada y más maldita muger del mundo”, con los gritos que los cielos traspasaban; e como los de aquel lugar todos eran crianza y echura del señor mi padre, y aunque sabían que les pesaba a sus señores, hicieron grande llanto conmigo, como si fuera su señora (López de Córdoba 1992: 66).

El fallecimiento de su hijo convierte a Leonor en una mujer desafortunada que suscita la empatía de su entorno, como lo sugiere la hipérbole «los gritos que los cielos traspasaban». Más llamativa es la última parte del fragmento, en la cual se insiste en que la «crianza y echura del señor mi padre» acompaña a la protagonista en el sentimiento «como si fuera su señora». La lealtad pública y privada de doña Leonor se reúnen en este cuadro patético para culminar el *leitmotiv* principal de la obra y acentuar la tragedia vivida por la protagonista. En otras palabras, el desenlace de este episodio hace de doña Leonor una figura devota, dispuesta

a sacrificar a su propia descendencia para salvar a los demás y capaz, más aun, de suscitar la compasión de la gente, por lealtad linajística.

El comentario de las diferentes ocurrencias de la peste en las *Memorias* deja entrever una serie de conclusiones que remiten tanto a la estructura de la obra como al objetivo que persigue la autora. En primer lugar, hemos visto que una de las características de la epidemia es la marginalización invertida de los sanos y los contaminados. Al principio, se suele separar al enfermo del resto de la comunidad. Vemos esta dimensión en las *Memorias*, cuando el judío adoptado es echado de casa de la tía de doña Leonor, que le pide ayuda a un antiguo criado de su padre, Miguel de Santaella. A su vez, la epidemia invierte muy pronto los juegos de exclusión al obligar a los sanos a huir de los focos de contagio, lo que también se produce en el relato de doña Leonor. Son dos las huidas de la protagonista (Córdoba y Santaella). Ahora bien, el relato se desarrolla en cinco espacios concretos: Carmona, la cárcel (Sevilla), Córdoba, Santaella y Aguilar. En la mitad de los casos, la peste es el factor migratorio de la protagonista. Por consiguiente, influye en la movilidad de las *Memorias*. A su vez, esta marginalización está vinculada con la propia exclusión familiar de la protagonista, que huye de Córdoba a pesar del resentimiento de su tía y, luego, se enfrenta a las críticas de su entorno por culpa del judío contaminado. La peste contribuye, en cierta medida, a la red de ayudas y oposiciones de la obra. Puede parecer anecdótico, pero es interesante ver que los que asisten a doña Leonor suelen estar vinculados con su padre (p. ej. Miguel de Santaella).

En segundo lugar, la peste constituye un recurso elíptico con alto poder evocativo. En las *Memorias*, sus menciones son escasas, pero remiten a elementos particularmente vivos en la mente de la época. Con ella llega la muerte y pocos se salvan. El terror que ocasionaba su presencia en las ciudades y que obligaba a la gente a huir (cuando lo podía) no necesita un desarrollo muy marcado en el relato. De hecho, las alusiones son casi proverbiales («en esto vino una pestilencia») y marcan un nuevo giro en el relato: un cambio de lugar o una contaminación. La única descripción más detallada de la peste se sitúa al principio de la tragedia de Aguilar, con la llegada del judío enfermo y sus bubones<sup>14</sup>. Se asientan así

---

14 Es interesante ver que, entre estas pocas descripciones conmovedoras, se suele insistir en los detalles cuando la desgracia se refiere a los niños. Así sucede en la cárcel, en donde muere su hermano menor: «y mi hermano Don Lope López tenía una cadena

las premisas del episodio más trágico de la obra –además de la cárcel– con la descripción del síntoma más espectacular de la peste, representado con frecuencia en la iconografía medieval. Al referirse a los bubones, que solían aparecer en las fases más pronunciadas de la enfermedad, doña Leonor previene al lector de la muerte próxima de un personaje.

En tercer lugar, este mismo poder evocativo de la peste le permite a doña Leonor establecer una dicotomía fundamental en sus *Memorias*. Como hemos visto, la lealtad representa la clave de lectura principal del relato y se articula en dos momentos, en dos «tragedias»: la traición de Carmona y la estancia en Aguilar. Ambos son particularmente nefastos en la biografía de doña Leonor y ambos son consecuencias de acciones traicioneras o pecaminosas. Por una parte, su reclusión en el alcázar sevillano remite al pacto fallido de Enrique II y Martín López. Por otra parte, su ascenso cordobés es contrarrestado por las epidemias, a las cuales responde con argumentos devotos. De esta forma, mientras la traición de Enrique II representa la faceta antagónica de la lealtad linajística, la peste ejerce de oponente a la piedad mariana de doña Leonor. La enfermedad entra en un juego complejo de santificación de la protagonista, a través de una retórica piadosa que se acentúa con varios elementos religiosos: la inclusión literal de una oración en el texto, las plegarias plurales que jalonan el relato, así como el pseudo-milagro del crucifijo que habla. La rigurosidad de su devoción la lleva hacia el desenlace de Aguilar, con una clara identificación entre Leonor y la Virgen, si pensamos en el tópico de la *Mater dolorosa*. De esta forma, se fomenta la ejemplaridad de la protagonista. Esto no significa que su devoción sea totalmente ficticia, como bien recuerda Mirrer «While she may indeed have authentically felt a special relationship with God, the Virgin, and the saints –she was, after all, the survivor of a horrible imprisonment which killed most of the members of her family– she needed primarily a strategy to authorize the telling of her story» (1991: 15-16).

Estas observaciones sugieren una construcción bastante elaborada de la obra. Recordemos que uno de los elementos destacados por la crítica en el debate sobre la fecha de redacción es el final abrupto, en donde la tía de doña Leonor le confiesa que no puede ayudarla:

---

encima de los hierros en que había setenta eslabones; él era niño de treze años, la más hermosa criatura que había en el mundo» (López de Córdoba 1992: 50-52).

«Sobrina señora, no puedo dexar de hazerlo, que a mi nuera y a mis hijas é prometido, porque son echas en uno, y en taot me han afligido que os parta de mí que selo ove otorgado, e esto no sé que enojo hacéis a mi nuera Doña Theresa, que tan mala intención os tiene»; y yo le dixé con muchas lágrimas: «Señora, Dios no me salve si merecí por qué»; y así víneme a mis casas a Córdoba (López de Córdoba 1992: 66).

Evidentemente, el desenlace es rápido. No obstante, la velocidad general de la narración es bastante elevada y, aunque sorprenda este final a primera vista, respeta el tono general de las *Memorias*. Ahora bien, la reunión de los dos hilos argumentales en la tragedia de Aguilar y particularmente en el llanto del pueblo es relevante. Al hacer «grande llanto [por ella], como si fuera su señora» (López de Córdoba 1992: 66), se está concluyendo un proceso de fidelización de la faceta pública de Leonor, en oposición a la desunión con su tía. Así pues, teniendo en cuenta la construcción de las *Memorias* a partir del juego de lealtad y las pruebas del cambio de dinastía y de la peste, no nos parece un final tan rudo como se suele sugerir.

En último lugar, si estas observaciones se centran en la función intratextual de la peste en cuanto a la estructura y las temáticas generales de las *Memorias*, conviene subrayar el papel de la enfermedad relativo al género de la obra y su objetivo. En efecto, en este relato la enfermedad contribuye a una de las pautas fundamentales de la biografía: su verosimilitud histórica. Pestilencia no sirve solamente para alimentar los juegos de exclusión que sufre la protagonista. Le da validez histórica al relato junto a otros acontecimientos, como el regicidio de Montiel. Estos eventos cimentan la verosimilitud de la obra y legitiman, por extensión, el discurso propagandístico de doña Leonor. En esta línea, la elección de la Virgen como protectora responde quizás al éxito que tenía frente a la peste –junto a San Sebastián y San Roque– e incluso a la vinculación de la protagonista con la orden religiosa de Santa Clara. La peste actúa pues como potenciadora del *pathos* del discurso y, a su vez, como muestra de su verosimilitud para un lectorado familiarizado con las epidemias, sobre todo en Andalucía.

A modo de conclusión, es preciso subrayar lo que ya decía Mitre Fernández sobre la enfermedad: «Al margen de las consideraciones técnicas hechas en los tratados de medicina, la enfermedad tiene en el Medievo un valor instrumental y moral de primer orden. Valor no exento de ambigüedad. La enfermedad es la potenciadora del milagro que es la mejor

prueba de santidad» (Mitre Fernández 2003-2004: 17). En efecto, la peste, con su alto poder evocativo, no constituye una mera alusión y su presencia puntual dinamiza y problematiza el relato de doña Leonor. Si, en otras biografías de la época, los escritores alaban a sus protagonistas como ejemplos políticos (*Crónica de don Álvaro de Luna*), caballerescos (*El Victorial*) y de riquezas (*Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*), en el caso de las *Memorias* la peste potencia la vena devocional de la protagonista y constituye su argumento principal –junto a su lealtad linajística– para el objetivo promocional que persigue. Como bien decía Gaucher, «la biographie joue donc sur deux tableaux: écriture en miroir et écriture performative, elle a le statut ambivalent de “raconter des histoires” et de “faire l’histoire”» (1994: 106). El carácter performativo de la biografía reside en la finalidad de estos textos, que buscan un provecho inmediato: convencer al lectorado de que la fama o el comportamiento del biografiado merecen recompensa. En definitiva, a través de las *Memorias*, vemos cómo Leonor López de Córdoba supo aprovechar una enfermedad cruel para conmover a sus lectores –seguramente con Catalina de Lancaster en primera fila– y lograr, irónicamente, una nueva vida en la corte.

## EL HONOR DE TENER SÍFILIS

FERNANDO J. PANCORBO  
Universität Basel (Suiza)

Uno de los primeros problemas que surgen a la hora de enfrentarse al estudio de la relación entre la literatura y esta enfermedad es la concepción incierta de la sífilis a nivel terminológico y propiamente médico, ya que hasta la primera mitad del siglo XVI no se tiene asentada una conciencia plena de su existencia por parte de los estudiosos y tratadistas, que la trataron incluso de anomalía nueva (Arribazalaga 1997a: 141-157; 1997b). De hecho, lo más normal es encontrarse con diagnósticos arbitrarios y confusos, y con la asociación del mal francés, su nomenclatura más extendida, con otras enfermedades que tuviesen como marcas visibles afecciones cutáneas, úlceras, procesos morbosos, supuraciones, o caídas de cabello y dientes, como la lepra o la elefantiasis (Allen 2000: 54; Mesa Hernández 2017: 58-72). Habría que esperar hasta a que Girolamo Fracastoro, médico pontifical durante el papado de Pablo III y médico oficial del Concilio de Trento, desde 1545 hasta 1547, publicase su primer poema, la *Syphilis sive morbus gallicus* –la primera edición salió dividida en dos libros, en Venecia en 1526, y la versión en tres libros, que es la más conocida, en 1530–. Esta obra se puede considerar como un avance del *De contagione et contagiosis morbis et eorum curatione*, de 1546, que es donde realmente hace un estudio en profundidad sobre la teoría del contagio de la sífilis (Biow 2002: 76-83; Leijenhorst 2007; O'Malley 2013: 122-125). Su texto es de obligada referencia, básicamente, por dos razones: la primera, quizás la más interesante desde el punto de vista de la Historia de Medicina, porque en la obra de Fracastoro (2009) es la primera vez que se emplea el término «sífilis» para denominar a esta enfermedad, aunque hasta el siglo XVIII no se empezaría a usar con normalidad. A modo de apunte, diré que el término «sífilis» proviene de una fábula ale-

górica que el propio autor inventa, aunque se puede advertir fácilmente los ecos de las ovidianas *Metamorfosis*, y que escribe hacia el final del tercer libro (Ovidio Nasón 1951: vv. 288-379), donde se cuenta que Apolo castiga al pastor Sífilo con una enfermedad desconocida por haber insultado al Sol (Pantin 2007; Fracastoro 2009).

La segunda razón es por el alcance que tuvieron sus textos. Recuerdo aquí que su primera obra en torno a la materia sifilítica estaba dedicada a Pietro Bembo<sup>1</sup>, secretario de cartas latinas del papa León X, pontífice que padeció de sífilis (Boehrer 1990: 197-214; Stine 1992: 259). Este dato lo expone Fracastoro (2009) de manera explícita, ya que atribuye el contagio de la enfermedad también a los aires corrompidos y a las influencias astrales, y no únicamente a las relaciones sexuales, aunque Delicado en *La Lozana Andaluza* deja muy poco margen de error al hacer ver que la puta más ilustre de Roma tuvo algo más que un trato de confesión con su santidad (García-Verdugo 1994: 40-41; Delicado 2006: 108). Y, además, conviene recordar los entornos en los que tanto Fracastoro como sus obras se movieron. Hay que tener en cuenta que el médico y humanista frecuentó los más ilustres círculos de pensadores italianos, como la Academia de Pontano en Nápoles, y aquella de Leonico donde conoció a los hermanos Marcantonio, Giovanni Battista y Giulio Della Torre –anatomista, astrónomo y grabador, respectivamente–, a Gianbattista Ramusio y Pietro Bembo, entre otros (Grande 1905: 95-157; Richardson 1999; Fracastoro 2009: 1-16). Pero sin duda, uno de los ambientes que más provecho le debió dar fue la academia fundada por Aldo Manucio (Davies 1999; Va-

---

1 Me parece interesante traer aquí la carta de Pietro Bembo a Fracastoro en la que acusa el recibo de la obra: «Ho ricevuto il bello e singolar dono del vostro poema eroico del mal Francese, onorato M. Girolamo mio; il qual dono m'è più caro stato che veruno altro che io abbia giamai, per tutto 'l tempo della mia vita, ricevuto o dal favore della fortuna o dalla benivolenza de gli uomini. Ollo veduto e riveduto con tanto piacer mio, con quanto devea vedere, e frutto del vostro ingegno e della vostra dottrina, e libri che manderanno innanzi, insieme col vostro, la memoria del mio nome –a cui sono indirizzati– quanto la latina lingua durerà, con illustre e onoratissimo testimonio e del vostro di me giudizio, e dell'amore che mi pòrtate: de' quali due non saprei dire qual più dolce e più soave mi sia, o di cui far da me si debba maggiore stima. Vi renderei di contanta vostra cortesía grazie, se io parole trovar potessi che bastassero a ciò fare convenevolmente. Perciò che a pensar di rispondervi con alcun dono e, come si suol dire, di remunerarvi, io forza né ardire non ho. Riserverò adunque con amore, tutto questo così alto e puro debito che vi tengo, e pregherò il cielo che vi doni vita e prosperità convenevole alla vostra virtù. State sano. A gli otto d'Ottobre MDXXX. Di Padova» (Bembo 1992: 189).

calebre 2018), el impresor veneciano especializado en la edición de textos canónicos clásicos, puesto que aquí, además de conocer a Andrea Navagero, pudo muy probablemente entablar comunicación con Albert Dürer y con Erasmo de Rotterdam, ya que este último estaba directamente relacionado con Manucio, pues fue con quien publicó una edición revisada de sus *Adagiorum Collectanea* y las traducciones de Eurípides, por citar algunos ejemplos (Rummel 1985; Biow 2002: 71-76; Manutius 2016). Por lo tanto, las dos versiones del poema *Syphilis sive morbus gallicus* y el *De contagione* debieron tener un alcance muy amplio (Nutton 1990: 196-234; Fracastoro 2009: 27-31).

Esto no quiere decir que él fuese el primero en tratar la enfermedad desde un punto de vista médico, ya que otros muchos autores se ocuparon anteriormente de intentar acotar la anomalía, su origen, su contagio y su tratamiento. De hecho, la obra de Fracastoro se puede considerar algo así como un estado de la cuestión a partir del trabajo de autores como sus condiscípulos Giovanni Battista da Monte, Niccolò Leonicensi o Alessandro Benedetti (McGough 2010); y de otros como Natale Montesauero o Antonio Scanaroli, que fueron contrarios a los principios médicos que postularon los alumnos de Pietro Trapolin –Fracastoro entre ellos– (Pastore y Peruzzi 2006: 38), y que así lo hicieron saber no solo en la médico-literaria *Disputa di Ferrara* de 1497 (Arrizabalaga 1994: 227-247), sino también en algunas obras que escribieron, tales como *De disputationibus quas vulgares mal franzos appellant*, o la *Disputatio utilis de morbo gallico et opinionis Nicolai Leonicensi confirmatio contra adversarium eandem opinionem*, ambos publicados en Bologna en el año 1498. Del mismo modo, hay que destacar los tratados de los médicos alemanes Joseph Grünpeck, autor del primer estudio acompañado de iconografía, el de Ulrich von Hutten, quizás tan conocido como posteriormente el de Fracastoro, los poemas dedicados al tema sifilítico como el de Sebastien Brant –*De pestilentiali scorra sive mala de franzos elogium*, 1496–, o los hexámetros de sobre las epidemias del físico Theodoricus Ulsen, ilustrado además por Albert Dürer –*Vaticinium in epidemicam scabiem, quae passim toto orbe grassatur*, Nuremberg, 1496–. No obstante, los que aquí más me interesa resaltar son los estudios de autores españoles, como el de Gaspar Torrella –*De pudedangra sive morbo gallico*, Roma, 1497–, el médico judío Francisco López de Villalobos –*Sumario de la medicina*, Salamanca, 1498–, los cuatro tratados que hizo Pere Pintor entre 1498 y 1501, Joan Almenar –*Libellus ad evitandum et expellendum morbum ga-*

*llicum*, Venecia, 1520–, Francisco Delicado –*Il modo di adoperare il legno de India Occidentale*, Venecia, 1529–, o el doctor sevillano Nicolás Bautista Monardes –*Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*, Sevilla, 1574– (Muñoz Sanz 1996: 98).

Si la acotación y definición de la sífilis ya había sido motivo de controversia entre sus tratadistas, mucho más lo fue su origen y su tratamiento. A modo de resumen, se puede decir que hay tres grandes líneas hipotéticas que localizan el foco de esta enfermedad. La primera, recogida por primera vez por Giovanni da Vigo en su *Practica in arte chirurgica copiosa* (1518: f. 1), que fue quien además acuñó el nombre de *morbus gallicus* o mal francés, señala que el origen de la enfermedad coincide con el inicio de los enfrentamientos entre Carlos de Francia y las tropas italianas. La segunda, aquella que pone la infección en relación al sitio de Nápoles que llevó a cabo Carlos VIII en el año 1494, que es aquí además donde se le atribuye en nombre de «mal napolitano» (Herrero Ingelmo y Montero Cartelle 2013: 1-14). Y la tercera, sin duda la más difundida, aunque igualmente incierta, es la que apoya la teoría de que la sífilis fue expandida por la tripulación que volvió con Colón de las Américas en su regreso en 1493. De hecho, son varios los testimonios de época que avalan esta teoría. Véase el caso de Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Sumario de la natural historia de las Indias*, donde dice que:

La primera vez que aquesta enfermedad en España se vido fue después que el almirante don Cristóbal Colón descubrió las Indias y tornó a estas partes, y algunos cristianos de los que con él vinieron que se hallaron en aquel descubrimiento y los que el segundo viaje hicieron, que fueron más, trajeron esta plaga, y de ellos se pegó a otras personas (...) porque de ninguna manera se pega tanto como del ayuntamiento de hombre a mujer (...) y los cristianos que se dan a la conversación y ayuntamiento de las indias, pocos hay que escapen de este peligro (1852, 1: 503; cursivas mías).

O de otro cronista de Indias, como Francisco López de Gómara, quien en su *Historia general de las Indias* explica que

Que las bubas vinieron de las Indias. Los de aquesta Isla Española son todos bubosos, y como los españoles dormían con las indias, hinchiéronse luego de bubas, enfermedad pegajosisima y que atormenta con recios dolores. Sintiéndose atormentar y no mejorando, se volvieron muchos de ellos a España por sanar, y otros a negocios, los cuales pegaron su en-

cubierta dolencia a muchas mujeres cortesanas, y ellas a muchos hombres que pasaron a Italia a la guerra de Nápoles en favor del rey don Fernando el Segundo contra franceses, y pegaron allá aquel su mal. En fin, que se les pegó a los franceses; y como fue a un mismo tiempo, pensaron ellos que se les pegó de italianos, y llamáronle mal napolitano. Los otros llamáronle mal francés, creyendo habérselo pegado franceses. Empero también hubo quien le llamó sarna española (1979: 48).

En cualquiera de los casos, lo que sí está claro es que la expansión de esta infección se vio claramente favorecida por los constantes movimientos de los ejércitos en esta época, las obvias actividades comerciales y mercantiles, especialmente en el Mediterráneo y en el ámbito transatlántico, y las cotidianas relaciones sexuales con prostitutas de toda índole por parte de todos los estratos y condiciones sociales.

Más allá de las disquisiciones sobre su origen y su tratamiento, que a menudo se realizaba por medio de la inyección de dosis de mercurio<sup>2</sup>, o por las coceduras o sahumeros del palo del guayaco<sup>3</sup>, hay un punto en común que aúna a la mayoría de tratados sobre la sífilis, que es el factor teúrgico. Es decir, la sífilis fue considerada como un castigo divino, llegando incluso a equipararla con las plagas bíblicas, para castigar a quienes caían en el pecado de la lujuria y en la corrupción moral (Findlen 1993: 83-86). En este sentido, los sífilíticos fueron condenados desde los púlpitos y desde las cátedras universitarias de medicina. Es más, en el caso de otras enfermedades contagiosas, podía tener cabida algún tipo de especulación teológica, pero la sífilis no era una de ellas, ya que solo la fornicación llevaba a sufrir a esta peste, y solo esta plaga abría las puertas al castigo y a la culpa, a pesar de que se quisieron abrir otras posibilidades de contagio, quizás, con el ánimo de exculpar a ciertas figuras de la sociedad, en las que se encuentran incluidos los religiosos, de caer en el pecado carnal.

Véase que Juan Calvino afirmó que «Dios ha lanzado nuevas enfermedades contra el libertinaje» en uno de sus más famosos sermones

- 
- 2 Pongo como ejemplos el tratado de Leonice Grünspeck, *Tractatus de pestilentiali scorra sive mala de francos* (Ausburgo, 1497), quizás es más conocido y difundido; o, más tardío, el de Teofrasto Paracelso, *Erster der großen Wundartzney die Frantzosen genannt* (Frankfurt, 1562).
  - 3 En el caso del uso del palo del guayaco, como en el caso del mercurio, ofrezco los ejemplos más conocidos como el de Ulrich von Hutten, *De guaiaci medicina et morbo gallico* (Mainz, 1519); y, en el caso más cercano al ambiente hispánico, el de Francisco Delicado, *El modo de adoperare il legno de India Occidentale* (véanse Damiani 1971).

(Allen 2000: 41); o que el ilustre cirujano inglés William Clowes, que contaba a la reina Isabel I entre sus apestadas por sífilis, comentaba a sus colegas y pacientes que la sífilis era «repugnante y odiosa, además de problemática y peligrosa, un notable testimonio de la justa ira de Dios» (Allen 2000: 42). No hace falta ir tan lejos en este aspecto, pues solo hace faltar ver las valoraciones que hacen al respecto en sus tratados los españoles Gaspar de Torrella, Juan Almenar, Francisco Arceo de Fregenal o Francisco López de Villalobos, quien en su estudio sobre las «contagiosas y malditas bubas» explica en uno de sus razonamientos teológicos:

algunos dijeron la tal pestilencia venir por lujuria en que hoy peca la gente, y muéstrase propia y muy justa sentencia. Cual es el pecado, tal la penitencia. La parte pecante es la parte paciente, por este pecado en la Sacra Escritura, al rey faraón le hallamos tenerla, porque fue vencido de una gran hermosura de larra, e hirióle Dios en su natura de aquesta pasión o de otra como ella (1498: f. 62).

Incluso Francisco Delicado, que se reconoce sifilítico en varios de sus textos, dice en su *Modo de adoperare il legno* que aquel que tenga esta enfermedad:

no ha de tener melancolía por cosa ninguna y tener cierta esperanza de que se librá de esta atroz y cruel enfermedad del morbo gálico, el cual, así como el altísimo Señor Dios acaba de enviarlo por nuestros pecados entre las gentes, así ruego quiera por su clemencia quitárnoslo, por intercesión de su santísimo apóstol Santiago y por intercesión de su santísima huésped Marta (Damiani 1971: 251-253; 255-271).

La concepción de la sífilis como castigo divino fue adoptada por toda la sociedad, y reflejo de ello son los textos literarios de la época, no solo de Italia, donde contamos con ejemplos tan significativos como el *Capitolo del mal franzese* de Francesco Bini (1531); *Il lamento sopra il male incognito* o *Il lamento di quel tribulato di Stracino Campana senese sopra il male incognito* (1521), ambos de Nicolò Campani; o con autores tan significativos como el ilustre Pietro Aretino o Guillermo Menapio –quienes, con probabilidad, son los más conocidos en este aspecto por sus duras críticas y sus ácidas ironías (Waddington 2004)–, sino también en Francia, destacando las relaciones epistolares entre Leonardo Fioravanti y la mujer del vicerrey de España en Francia, Doña Eleonora de Vega, o en España, que es lo que ahora me interesa.

Los ejemplos más notables se tienen en la literatura renacentista y barroca, y me refiero concretamente a *La lozana andaluza*, ya mencionada, a la *Pícara Justina* y al *Casamiento engañoso*. En la obra de Francisco Delicado no me quiero detener, puesto que eso significaría otro artículo, al igual que sucede con los otros dos casos. Sí me resulta interesante tener en cuenta que la enfermedad, además de presentarse como una marca indigna –hay que tener en cuenta que *Justina*, la *putidoncella* como dice Rey Hazas, hace de la enfermedad, entre otras marcas de su personalidad no demasiado decentes–, llega a reconocerse prácticamente como una virtud, aunque las señales sean totalmente contrarias (Rey Hazas 1983: 87-110). O en el caso del *Casamiento engañoso*, donde, en palabras de Valentín Núñez Rivera:

la enfermedad funciona como eje argumental de toda la novela, y aun del díptico completo, puesto que la estancia en el Hospital de la Resurrección del alférez Campuzano, circunstancia en la que presencia el *Diálogo de los perros*, se produce por haberle contagiado la enfermedad Doña Estefanía (Mosquera de Figueroa 2010: 160).

Hay más ejemplos, como sucede con algunas obras de Castillo Solórzano, recordando las *Tardes entretenidas en seis novelas*, o *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637):

Al comprar un guardainfante  
un marido a su mujer,  
estas razones, le dijo,  
poniendo la vista en él:  
«Uso nuevo de los diablos,  
embuste que Lucifer  
trujo a España, porque tenga  
el segundo mal francés;  
aunque no eres mal de madre,  
le presumes parecer,  
pues siempre de panza en panza  
en estaciones te ven. (Castillo Solórzano 1986: 194-196)

Y así se puede continuar la lista de autores castellanos pasando también por *El celoso* (1602) de Diego Alfonso Velásquez de Velasco; las *Aventuras de don Fruela* (1656), de Francisco Bernardo de Quirós; o los escritos burlescos de Juan de Salinas, que se mofó unas cuantas veces de los sifilíticos como, por ejemplo, en *Metáfora de un buboso*, donde ofrece una

visión épica de los padecimientos de la enfermedad, y eso que desde 1603 hasta 1643 fue el administrador del hospital de las bubas de Sevilla, hoy conocido como San Cosme y San Damián (Salinas 1987). En cualquiera de los casos, la recurrencia a la enfermedad como motivo de ironía y burla durante el final del Renacimiento y la plenitud del Siglo de Oro era muy frecuente, ya no solo por una cuestión cuantitativa en relación al número de pacientes, sino por el juego que daban las marcas físicas y las deformaciones que producía (Ponce Cárdenas 2007: 115-142).

No obstante, hay un par de textos que me interesa mencionar, puesto que son los que crean una vinculación más estrecha entre las prácticas prostibulares, la enfermedad, las curias eclesiásticas y altas capas de la sociedad, en los que además se ve cómo la enfermedad venérea llega a ser prácticamente un privilegio. Un primer ejemplo temprano se puede encontrar en el *Tractado de la corte romana compuesto en lenguaje castellano*, de Baltasar del Río, publicado en 1504, donde explica, en su capítulo VI, que los curas están más atentos de los movimientos que hacían las faldas de las señoras secretas y las artes de sus servicios, que a sus votos y compromisos, cuando dice: «Pues si es Iglesia titular y van allá los Cardenales, antes se haría la fiesta sin el sancto que sin ellas [las prostitutas]» (Hernando Sánchez 2007: 232).

El segundo ejemplo que ilustra de forma plena las ventajas, privilegios y, ahora sí, el honor de tener sífilis, es el poema escrito por Sebastián Horroco, entre 1580 y 1581, y que recoge en su cancionero bajo el título *Los privilegios de la cofradía del grillimón que el auctor envió a un amigo suyo que nuevamente estaba tocado del*. Los versos están enfocados a recrear escritos religiosos, como los estatutos de las cofradías, solo que en esta ocasión se busca dar las licencias o exenciones a los bubosos que, fuesen de la clase, sexo y condición que fuesen, quisieran o debieran ingresar en esta hermandad, y a explicar las supuestas ventajas de venerar al «Sancto Grillimón», como se puede ver en los versos iniciales:

La insigne congregación  
 Y general cofradía  
 De aquel santo Grillimón,  
 Plenísima remisión  
 Os concede en este día;  
 Porque todos los que son,  
 O de aquí en adelante fueren  
 Deste bando y opinión

Sufran con más devoción  
 Los trabajos que tuvieren.  
 Gentes de todos los estados  
 Recibe aquesta hermandad  
 Mancebos, señores, prelados,  
 Y de cualquier dinidad:  
 Y está ya tan estendida  
 Que casi nayde escapa:  
 Es la entrada permitida,  
 Más después a la salida  
 No basta bula del Papa.

(Horozco 2010: 203-204)

Puesto que el poema es un tanto extenso, resumo cuáles son los beneficios y ventajas de ingresar en esta compañía de enfermos. La primera es que nadie va a pasar hambre o a penar por su sueño: «En cualquier desatino / de dispensar tiene uso, / si no es en comer con tino / pescado, vaca y tocino / y en el dormir bocayuso» (Horozco 2010: 204-205). La segunda, que al estar cubierto de gasas y sudando, la piel se le queda tan reblandecida y con una condición un tanto, digamos, extraña que, al mirarse al espejo, no sabe si es un joven o un viejo: «Qualquier sin ser curtidor / y sin tratar la colambre / pueda tener sin temor / dentro de su casa obrador / de la muy fina pelambre. / Tornarse como boudejo / mientras el humor se suda, / tal que viéndose al espejo / ni sepa si es mozo o viejo / o halcón que está en la muda» (Horozco 2010: 205-206). La tercera es que al tener que andar con una muleta, e interprétese como vara o callado, todo el mundo le respetará, entendiendo que ostenta la autoridad (Horozco 2010: 206). O que no le tomen a uno por maleducado cuando se quite el sombrero, ya que en este caso lo indecoroso sería dejar a la vista todas las heridas y pústulas (Horozco 2010: 207). Más allá, que cuando le pregunten por su enfermedad, diga que es una distinción divina heredada de las peregrinaciones que hizo Hernán Cortés (Horozco 2010: 208). Aunque, sin duda, la mayor ventaja es que pueden dormir, comer y hacer lo que el cuerpo les pida sin temor a que se les pueda pegar un mal peor: «Iten que en cualquier mesón / y aún en cama de hospital / puedan sin miedo y pasión / dormir sin alteración / que se les pegue algún mal; / a antes ternán facultad, / los que ya cofrades fueren, / de meter en la hermandad / con poca dificultad / quantos con ellos durmieren» (Horozco 2010: 207-208).

El último texto al que me quiero referir es a las *Paradojas en loor de las bubas* de Cristóbal Mosquera de Figueroa. A través de su obra, Mosquera

ofrece un breve estado de la cuestión de lo que hasta ese momento conoce de la sífilis, aunque en algunos casos se pierde en un cajón de sastre, con la intención de presentar la enfermedad a aquellos que no estuviesen demasiado familiarizados con ella –de hecho, dice: «Muchos hay que huyen de las bubas, más por no conocerlas que por otra cosa. Y unos huyen de ellas porque han oído decir que se pelan los que las tienen» (Mosquera 2010: 208). Durante su paradoja, Mosquera quiere dar a entender que tener bubas es algo totalmente natural y que el hecho de que se caiga la piel es totalmente normal, pues es lo mismo que les pasa a los árboles cuando mudan de corteza, o a los animales que cambian su pellejo o su plumaje para que luego surja todo más fuerte. Así que, lo único que hay que esperar es que salgan nuevos dientes, nuevos cabellos, y casi nuevas extremidades (Mosquera 2010: 214). Además, si uno tiene sífilis, hay que estar contento puesto que es digna de gente de altas cunas, tal y como dice: «Las bubas no se sustentan de mantenimientos gruesos y de poco valor, sino de viandas delicadísimas, las mejores y más preciadas que el hombre tiene, como son cabellos de damas y de galanes, cejas y pestañas» (Mosquera 2010: 209). Esta misma idea, la de las bubas como símbolo de distinción, la refuerza el autor apenas unos versos más adelante, cuando explica que ha de ser un honor tener sífilis, diciendo: «Y más se ha de considerar que son tan generosas las bubas que no se contentan con entrar en los cuerpos de las fregonas, placentas y mozas de cántaro, sino de bellas damas gallardas y encrespadas, que con su hermosura vuelven a los que las miran en piedras» (Mosquera 2010: 213-214).

Por lo tanto, lo lógico sería pensar que, como dice el refrán, «mal de muchos, consuelo de pocos», pero fue tal el alcance de la enfermedad que las gentes de la época tuvieron que aprender a vivir con ella, naturalizarla, y tratarla como un elemento cotidiano más. El problema surge cuando se la cataloga de castigo divino y se empieza a ver que aquellos que debieran predicar con el ejemplo acaban sucumbiendo, si no al pecado, a la propia infección. Con lo cual, y aunque fuese de manera irónica, hubo algunos ingenios que elevaron al nivel de privilegio y honor una anomalía que significaba inmoralidad, lujuria y pecado para, en cierta manera, exculpar a quienes, aun teniendo el mal francés, se permitían condenar al resto desde sus lugares de poder o los púlpitos.

**«MÁS LOCOS QUE DIESTROS»:  
EL DIESTRO LOCO Y LA LOCURA DE LA DESTREZA  
DEL SIGLO DE ORO**

MANUEL OLMEDO GOBANTE  
The University of Chicago (EE.UU.)

«Pero a los tales maestros les persigue cierta  
fatalidad...»

Platón, *Laques o del valor*

Casi nada se ha dicho de la locura de la destreza o esgrima, una epidemia que azotó España durante todo el Siglo de Oro. Se trata, por supuesto, de una enfermedad inventada, pero no por ello menos histórica. Responde a un fenómeno sociocultural muy real; y es que, en este periodo, se dio una auténtica fiebre de la esgrima. Las artes marciales se han relacionado con la locura en muchos momentos a lo largo de historia<sup>1</sup>. Sin duda, durante el Siglo de Oro este fue el caso de la esgrima, el arte marcial más popular del momento.

El objetivo de este trabajo es definir la figura del esgrimista o diestro loco, y explicar los factores socioculturales a los que se debe su extraordinaria proliferación en el Siglo de Oro. Como se verá, este tipo literario, a pesar de contar con varias reiteraciones en distintas épocas, manifiesta una serie de características específicas en el contexto de la locura de la destreza. Concretamente, el diestro loco aurisecular puede verse como una reacción literaria de y contra el mundo de la esgrima moderna. En esta ocasión, nos limitamos a tres ejemplos. Partiendo del caso más fa-

---

<sup>1</sup> Bowman reflexiona sobre la relación entre locuras y artes marciales en el mundo contemporáneo (Bowman 2017).

moso, el diestro del *Buscón* de Quevedo, analizaremos a sus dos más probables precursores: el esgrimista del *Laques* de Platón y el maestro Ciudad, personaje de *Filosofía de las armas* de Jerónimo Sánchez de Carranza. No obstante, antes será necesario tratar del contexto social en que se desarrolló la locura de la destreza.

### Coordinadas socioculturales de la locura de la destreza

Es difícil exagerar la popularidad de la esgrima en el Siglo de Oro. Muchos maestros de armas, pese a ser de humilde estrato, fueron auténticas celebridades, y algunos hasta adquirieron proporciones legendarias. Cientos de tratados se escribieron al respecto. Las plazas de las grandes ciudades se abarrotaron de multitudes ansiosas por ver o competir en el juego de la esgrima. La espada, en fin, había dejado de ser privilegio exclusivo de una aristocracia guerrera, y pasaba a ser un fenómeno popular.

Esto no siempre fue así. Fue producto de una lenta transformación cultural que comenzó probablemente hacia finales del siglo XV, época de profundos cambios sociohistóricos. Según se ha estudiado, el rápido crecimiento de los ejércitos y la renovación de las milicias civiles locales debieron de ser un factor de peso en la desaristocratización de las armas<sup>2</sup>.

Paralelamente, las ciudades modernas en continua expansión experimentaron también un incremento de la criminalidad que hizo de la espada una herramienta de supervivencia cada vez más necesaria<sup>3</sup>. Pausadamente, las espadas adaptaron su morfología a contextos civiles, desarrollando hojas proporcionalmente más largas y guarniciones más complejas que les permitían ser operadas sin necesidad de escudo. Pasaban a ser roperas, o sea, parte de la indumentaria cotidiana<sup>4</sup>. Esta normalización

---

2 Sobre la militarización de la sociedad urbana en la Edad Moderna, compárense los trabajos de Ruiz Ibáñez (2009), Tlustý (2011), y Prak (2015). Respecto a la desaristocratización del ejército, léanse a Thompson (2013: 449) y Martínez (2016). En otro trabajo, hago una introducción a la cultura material de la esgrima moderna, deslindando los mundos del ejército y de la esgrima y señalando sus numerosos paralelismos (Olmedo Gobante 2019).

3 El incremento desproporcional de la criminalidad en el espacio urbano –o la percepción de él– viene constatándose desde trabajos como los de Thompson (1968: 260).

4 Sobre la morfología y funciones de la espada ropera, véanse los artículos de Dueñas Beraiz (2004), Gener (2008: 512) y Norman (2009), con el libro de Capwell (2012).

facilitó a más gente imitar los comportamientos que distinguían a las clases privilegiadas. El consumo ostensivo de espadas seguía constituyendo un elemento de distinción social, si bien ya no unívocamente noble. La cultura del duelo, a pesar de los esfuerzos abolicionistas, comenzó a permear en las clases bajas como uno de los principales códigos de sociabilidad y de resolución de conflictos<sup>5</sup>.

En la intersección de estos factores, las calles comienzan a llenarse de maestros de esgrima que imparten lecciones como su medio de vida, enseñando las armas a cualquiera dispuesto a pagarles. Expertos en un capital cultural en alza, estos maestros no se limitaban a enseñar defensa personal. Ofrecían todas las dimensiones que caracterizan las artes marciales: una forma de entretenimiento relativamente barata, unos espacios de sociabilidad determinados, e incluso la forma de expresar corporalmente una identidad personal y colectiva, así como un sistema de comportamientos, ideas, y valores.

En España, la esgrima pronto se jerarquiza a nivel peninsular en una compleja red de exámenes y licencias que, ya en el siglo XVI, unía las dos coronas<sup>6</sup>. Producto de su magnitud y heterogeneidad, el mundo de la esgrima moderno constituía un crisol de tensiones sociales. En él se encontraban una nobleza indignada por la popularización de la caballería, una hidalguía deslucida, y un variado estado llano que reclamaba la dignidad que tradicionalmente había otorgado el ejercicio de las armas.

La escuela de esgrima que mejor refleja los profundos efectos de la democratización del mundo de la espada es, seguramente, la autodenominada Verdadera Destreza. Esta arte marcial fue a su vez un movimiento filosófico y un fenómeno editorial iniciados por Jerónimo Sánchez Carranza en la segunda mitad del siglo XVI<sup>7</sup>. Un aspecto fundamental de su discurso es la distinción categórica entre una destreza «vulgar» –la de los demás– y otra «verdadera», basada en la razón científica y teológica. Al nutrirse de conceptos filosóficos, médicos, y geo-

---

5 En cuanto al desarrollo y popularización de la cultura del duelo, los textos de referencia son los de Chauchadis (1997) y Taylor (2008).

6 Para saber más sobre el llamado sistema español, léase los trabajos de Anglo (2000: 9), Guilmaín Alonso (2017: 135-138), y González Ancín y Towns (2017: 159-160).

7 En cuanto a la carrera autorial y artístico marcial de Sánchez de Carranza, léase Olmedo Gobante (2019).

métricos, se elevaba la esgrima a la dignidad de arte liberal, lo cual implicaba el ennoblecimiento automático de sus practicantes<sup>8</sup>. Como veremos más adelante, precisamente este afán cientificista y esta revolución velada hicieron de la Verdadera Destreza un blanco fácil para las burlas de sus detractores.

La Verdadera Destreza venía a reorganizar el crisol social antes descrito, redefiniendo y desestabilizando los criterios que jerarquizaban la sociedad. Estas estrategias de movilidad social tendrán claros ecos en otros profesionales que legitimaron sus oficios mediante el discurso de las artes liberales. Dos ejemplos elocuentes. El sastre Juan Pérez de Moya, publicaba su tratado sartorial con el altisonante título de *Tratado de geometría práctica y especulativa* en 1573. Ya en el siglo XVII, Lázaro Díaz del Valle dedicaría a Diego de Silva Velázquez su *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura*, donde el leonés defendía la subordinación de la pintura y el dibujo a la geometría precisamente en 1659, año en que el pintor sevillano se hacía noble<sup>9</sup>.

Como vemos en estos ejemplos, el discurso legitimador de las artes liberales forma parte de un intrincado sistema de estrategias autoriales. En efecto, el desarrollo de la imprenta y el auge de los libros de armas, o manuales de esgrima, permitieron a los esgrimistas consolidar sus carreras artístico-marciales. De hecho, algunos lograron incluso una posición prominente en el campo literario del momento. En el de la esgrima, los libros de armas abrían un nuevo espacio letrado donde los diestros competían entre sí con la pluma además de con la espada.

Ahora bien, entre otros recursos retóricos con los que un esgrimista podía desprestigiar a otro, era relativamente común caricaturizar al contrario, representándolo como un esgrimista loco. Este motivo es especialmente recurrente en los textos de la Verdadera destreza. Jerónimo Sánchez de Carranza, su fundador, cargaba en su *Filosofía de las armas* contra el «vulgo loco» (1582: 141r). Tal vez por asociación inconsciente, lo equiparaba con el ciclamor, o «árbol loco»:

[La destreza vulgar] no es otra cosa sino una vanidad en que han dado los hombres ignorantes, cargada de hojas sin ninguna esperanza de fruto

---

8 En otro trabajo, estudio el discurso de las artes liberales de la Verdadera Destreza como estrategia de movilidad social (Olmedo Gobante 2018: 73-74).

9 Véase Riello Velasco (2005).

como de árbol loco, pero caído en tierra, pues cualquiera que llega hace leña en él, como los ignorantes la han hecho de la pobre destreza hasta aquí<sup>10</sup> (Sánchez de Carranza 1582: 17v).

Sánchez de Carranza representa la «destreza vulgar» como una enfermedad mental que ha de ser corregida, una especie de locura: «Catad aquí el efecto que hizo la destreza vulgar en mi amigo, que le amortiguó el ingenio, y le embarazó el entendimiento, y le ofuscó el juicio» (1582: 40v). El propósito de la *Filosofía de las armas*, según el autor, no es sino devolver la cordura a aquellos «engañados de sus imaginaciones»: «Mas yo pienso en estos escritos... curarlos de su locura, que tan grande es» (1582: 134v). También recurre a la locura Luis Pacheco de Narváez, continuador y refundador de la Verdadera Destreza. De un texto de Méndez de Carmona, diestro verdadero sevillano, Pacheco de Narváez dijo lo siguiente:

Viose escrita jamás cláusula más desatinada. Por menos causa que esta, están muchos en la casa de los orates, y aprisionados. No sé qué aguardan con este hombre, pues esta locura excede a la de tirar piedras por las calles. Su explicación lo diga, porque preguntar cómo se ha de elegir el medio proporcionado con armas dobles y luego decir que se ha de procurar que cada una lo tenga, no sé quién otro lo haya dicho o se atreva a decirlo (1635: 204r).

Curiosamente, muchos esgrimistas y estudiosos han atacado la Verdadera Destreza con el mismo discurso a lo largo de la historia. Recientemente, Anglo sugiere que el mundo hispánico sufrió nada menos que tres siglos de locura al definir la Verdadera Destreza como «a vast, rambling and, ultimately, rather crazy edifice» (Anglo 2000: 67).

Según lo hasta aquí expuesto, la asociación entre esgrima y locura bien pudo haber sido producto de movimientos dentro del campo sociológico esgrimístico, ya por esgrimistas-autores, ya por escritores afines a una u otra escuela. No obstante, por otro lado, el origen de la locura de la destreza aurisecular también puede explicarse desde fuera del campo esgrimístico, ya que no todos veían con buenos ojos que las clases populares persiguieran la movilidad social. Poco importaba que

---

10 Actualmente estoy preparando una edición crítica de *Filosofía de las armas*. A falta de ediciones modernas, cito según la princeps, modernizando grafías y puntuación.

fuera por medio del capital cultural de la caballería, o mediante el discurso de las artes liberales; más de uno se encargó de dejar claro que los aires de grandeza de los esgrimistas contrastaban fuertemente con una realidad muy distinta.

Los espacios sociales que favorecieron la proliferación de la esgrima en el Siglo de Oro también contribuyeron a su mala fama. El auge de los ejércitos y milicias locales –con los desórdenes políticos y civiles que acarrearón–, el incremento de la criminalidad urbana, la normalización de la violencia como forma de sociabilidad cotidiana: todas estas dinámicas propiciaron el desarrollo de un discurso de aversión hacia las armas con fuertes connotaciones de clase: en definitiva, un concepto de «vulgo en armas» impredecible y peligroso que sin duda afectó al mundo de la esgrima<sup>11</sup>.

No faltaron razones. Pese a su popularidad masiva, el juego de la esgrima era una actividad no poco peligrosa. Muchos testimonios de la época denuncian los estragos físicos y morales de este entretenimiento<sup>12</sup>. Contamos con multitud de casos en la literatura hispánica. Por ejemplo, en el entremés anónimo *Entre un muchacho llamado Golondrino y de dos amigos suyos*, el desdichado joven se lamenta de la mala suerte que ha tenido por toda España en el juego de la esgrima: «por saber cuán desgraciado soy en el juego, pues, jugando una vez en Guadalajara, saqué a uno un ojo; en Valencia, maté a otro; y, en Zaragoza, descalabré al maestro» (Anónimo 2000: 76). Como resultado de estos factores, la esgrima contaba con tan mala reputación que la misma palabra comenzó a ser ofensiva. El eufemismo *destreza* la fue reemplazando poco a poco hasta que, ya a principios del siglo XVI, la mayoría de los esgrimidores preferían denominarse diestros<sup>13</sup>.

Otro sinónimo, *espadachín*, sufriría una más clara deriva semántica, pasando a significar *proxeneta* en los diccionarios de la RAE. En efecto, los

---

11 Léase el artículo de Lorenzo Cadarso (2004) para saber más sobre el rol de las milicias locales en la organización de la violencia colectiva popular (163) y la conceptualización del paradigma de las «masas desorganizadas» (146-45; 165).

12 Véase Anglo (2000: 27-28).

13 Para Sánchez de Carranza, por ejemplo, *esgrima* era «nombre indigno de oídos acostumbrados a la honra» (1582: 135v). El maestro Ciudad, diestro loco que trataremos más adelante, ruega «no digáis que soy esgrimidor, si os preguntaren quién soy... sino que soy un diestro, valiente mozo. Esgrimidor no, animoso sí, temido también y reverenciado, puesto en arbores por todo preciado guimaro» (1582: 112r).

mundos de la esgrima y la prostitución no eran muy distantes<sup>14</sup>. De hecho, eran tan próximos que los maestros de esgrima debían jurar explícitamente no dedicarse al tráfico de mujeres en su acto de investidura. Así lo constata, por ejemplo, la carta de examen del maestro Cristóbal Martínez (1523):

Et luego, los dichos maestros hicieron fincar de rodillas en el sueño al dicho Cristóbal Martínez, e tomaron e recibieron de él juramento por el nombre de Dios [...] que [...] ni será rufián, ni terná mujer a ganar dineros, ni comerá de tales dineros; e el dicho Cristóbal Martínez dijo que así lo juraba y prometía<sup>15</sup>.

Es muy revelador que los esgrimistas emplearan un tono tan marcadamente caballeresco para prometer no hacerse rufianes. Por un lado, la promesa delata el estrato social al que pertenecían típicamente. Ilustra, por otro, la dignidad que codiciaban y los mecanismos con que la perseguían.

La literatura del Siglo de Oro no pasó por alto el potencial cómico de tan quijotestas disonancias. Al contrario, nos ofrece innumerables obras dedicadas a poner en evidencia –no sin cierto grado de ambigüedad–, las aspiraciones y fantasías de los esgrimistas, representados como gente baja, envanecida y loca. Esta literatura, que podría denominarse (anti)-esgrimística, asocia sistemáticamente la destreza con alguna forma de locura. Así, el universo literario de la marginalidad urbana –germanía, celestinesca, picaresca etc.– está plagado maestros de esgrima que olvidaron su juramento. En el género de la poesía germanesca, destaca la «carta» anónima contenida en el romance «Entré ayer a visitar» (Hill 1945: 32-36), donde se evoca la desgracia de un diestro:

De nuevas de por acá  
sola hay una que lastima:  
que a aquel maestro de esgrima  
el verdugo le pondrá  
los pies encima. (Hill 1945: 36)

14 En un grabado de finales del siglo xv (reproducido en Anglo 2000: 14), se representa a un loco pasando, literalmente, de un burdel a una sala de armas.

15 Puede consultarse la carta en la transcripción de Gestoso y Pérez (1911: 8-9), o de Guilmaín Alonso (2012: 45-46). Para saber más sobre la carta de examen o sobre dicho ritual, léanse los trabajos de Nieves Muñoz (2012: 78-79), Guilmaín Alonso (2016: 200) y Moya Montes (2017: 11-17). Agradezco a Juan Guilmaín Alonso haber compartido conmigo su transcripción del examen de Cristóbal Martínez.

También se podrían citar el soneto germanesco «Los jaques en la boda no bailaron» (Hill 1945: 38), donde unos rufianes conciertan «una solene esgrima»; el romance del *Testamento de Maladros* (Hill 1945: 100), en el que el desahuciado encomienda su joven criado a tres maestros de esgrima para que le enseñen todo lo que necesita saber en la vida; y el de la *Venganza de Cantarote* (Hill 1945: 78), donde se alude al supuesto inventor de la estocada. Más conocido es «Maestro era de esgrima Campuzano», soneto atribuido a Cervantes en el que un jaque-maestro se retira del oficio para recogerse en una ermita, o taberna<sup>16</sup> (Hill 1945: 409).

El ejemplo que mejor refleja la extraña confluencia entre caballería y rufianesca que se da en el mundo de la esgrima lo ofrece la *Pícaro Justina*, novela donde los esgrimistas y los pícaros son gente de la misma «cazolada»: «Un esgrimidor que estaba junto a nosotros (que siempre me depara la ventura con gente desta cazolada), me dijo...» (López de Úbeda 2005: 121). La misma protagonista tuvo una relación amorosa con un maestro de esgrima, al cual presenta de manera ambiguamente tragicómica:

[...] siempre que nombro esgrima y esgrimidores, se me arrasan los ojos de lágrimas en memoria de un malogrado a quien quise bien, que era la prima de los esgrimidores [...] Muriose, mas no se me da nada, que donde quiera que estuviere, él sabrá defender su capa, que aunque la muerte esgrima con guadaña, él la hará con su montante tener a raya<sup>17</sup> (López de Úbeda 2005: 226).

Esta caracterización entre heroica y ridícula, caballeresca y grotesca a un mismo tiempo, es una constante en la construcción cómico-sim-pática del maestro de esgrima literario. Veamos tres ejemplos con mayor detalle.

### Tres diestros locos

De entre todos los esgrimistas locos de la literatura del Siglo de Oro, tal vez el más reconocible sea el diestro verdadero que aparece en el capí-

16 Sobre este soneto, véase Díez Fernández (1997: 88).

17 El montante era una espada de gran tamaño comúnmente asociada al oficio de maestro de esgrima (Puey 2015).

tulo primero del libro segundo del *Buscón* de Quevedo (Valladares Reguero 2001: 176-180). Lo encuentra Pablos, en su camino hacia Segovia, dando «vueltas y saltos a un lado y a otro» con un libro en la mano. El diagnóstico es rápido: «Más desatinado hombre no ha nacido de las mujeres» (Quevedo y Villegas 2011: 58). A pesar de esto, el protagonista decide acompañarlo en conversación hacia la venta de Rejas, donde, hacia el final del capítulo, el diestro se enfrenta con un maestro de esgrima mulato. Este cómico enfrentamiento hará patente que los supuestos conocimientos esgrimísticos del diestro loco no solo son inútiles, sino completamente irrisorios.

La causa de la excentricidad de este personaje se debe al vademécum que siempre lleva en la mano. Según él mismo explica, se trata de un libro de armas concreto, el entonces famoso *Grandezas de la espada*, publicado en 1600 por el antes mencionado maestro Luis Pacheco de Narváez. Al final del capítulo, se dice de este tratado que «era bueno, pero que hacía más locos que diestros, porque los más no le entendían» (Pacheco de Narváez 1600: 63). Tradicionalmente, esta frase se ha interpretado de manera irónica, principalmente por ser el maestro afrohispano quien la profiere. No obstante, este personaje tenía buenas razones para alabar *Grandezas de la espada*: entre otras, dicho libro expresa una visión extraordinariamente positiva sobre «mucho número» de esgrimistas negros<sup>18</sup>.

Además, las declaraciones del maestro mulato parecen razonables. En primer lugar, por que, según hemos visto, las primeras décadas del siglo XVII responden al acmé de la locura de la destreza aurisecular, popularidad a la que los libros de armas debieron de contribuir. En segundo, porque *Grandezas de la espada* es, en efecto, desalentadoramente complicado, a pesar de que, en su portada, se promete que «en el cual, cada uno se podrá leccionar y deprender a solas, sin tener necesidad de maestro que le enseñe» (Pacheco de Narváez 1600). De este modo, la facultad enloquecedora del libro reside tanto en la dificultad y profusión de sus conceptos y vocablos, como en la pretensión de aprender a luchar solamente a través de la lectura, es decir, en la idea de que alguien, cualquiera, pueda acercarse a un libro y acceder sin más al capital cultural de la destreza que ya hemos discutido.

---

18 Véase Olmedo Gobante (2018).

Las ínfulas icarias del diestro verdadero se hacen más evidentes si se examinan en el contexto de la obra. Vista en general, toda ella puede interpretarse como una sátira contra los intentos de movilidad social. Por ejemplo, inmediatamente antes de encontrarse con el diestro loco, Pablos había conocido a un «loco repúblico» (Quevedo y Villegas 2011: 56), un arbitrista e inventor que planeaba hacerse noble mediante sus ideas disparatadas: «Y no lo pienso poner en ejecución, si primero el Rey no me da una encomienda, que la puedo tener muy bien, y tengo una ejecutoria muy honrada» (Quevedo y Villegas 2011: 57). Posiblemente Quevedo recordara que Carranza, fundador de la Verdadera Destreza, había obtenido décadas antes una encomienda tan sospechosa como la del arbitrista. En cualquier caso, el diestro del *Buscón* intentará igualmente capitalizar su carrera artístico marcial, pretendiendo «ir a enseñar al Rey», tal y como logró Narváez, quien acabaría siendo preceptor de Felipe IV.

No es este el lugar de detenernos en la compleja relación entre Quevedo y Narváez. Mucho menos de tratar sobre el tan repetido como fantasioso duelo que supuestamente celebraron según Antonio de Tarsia<sup>19</sup>. El mito del Quevedo espadachín, cultivado literariamente por autores como Casona (1965) y Pérez-Reverte (1996) entre muchos otros, ha causado varios inconvenientes. Principalmente, ha simplificado en exceso la relación del escritor con el mundo de la esgrima. Como ya se ha demostrado, Quevedo escribió con similar virulencia contra todas las manifestaciones de la esgrima aurisecular española, no solo contra los esgrimistas adscritos a la Verdadera Destreza<sup>20</sup>. Además, ha distorsionado la imagen del Quevedo histórico, fijándolo en nuestra cultura popular como un auténtico diestro loco. Por último, y más importantemente, este relato nos ha hecho perder de vista que el personaje del *Buscón* forma parte precisamente de esta larga tradición literaria.

Como veremos a continuación, el diestro verdadero de Quevedo evidencia una serie de rasgos que lo emparentan con muchos otros diestros locos. Además de su pertinaz hoplofilia, u obsesión por cosas de armas, tres son las características generales que lo vinculan con la locura de la

---

19 Si bien ya se había cuestionado el episodio tímidamente, la narración de Tarsia no se ha rechazado hasta fechas sorprendentemente recientes (Bomprezzi 2013). Laguna Fernández dedica un extenso artículo a dilucidar esta complicada cuestión (2016).

20 Véase Arellano (1992).

destreza literaria: narcisismo artístico marcial, lenguaje prolijo y dificultoso, y propensión al ridículo.

La primera característica, su excesiva autocomplacencia, lo lleva no solo a sobreestimar sus propias habilidades artístico-marciales –recuérdese el incidente con el maestro mulato–, sino a exhibir cierto esoterismo artístico marcial que lo hace parecer un hechicero o «encantador» (Quevedo y Villegas 2011: 59), según comentaremos más adelante. La segunda, su marcada verbosidad, se debe a que abusa de la terminología de la Verdadera Destreza, llevándola a límites disparatados. Por ejemplo, para este diestro loco, *apearse* significa hacer un «ángulo obtuso con las piernas» –o sea, abrirlas para pasar una pierna sobre la montura– y reducirlas a «líneas paralelas» (Quevedo y Villegas 2011: 60), es decir, ponerse de pie en el suelo. La consecuencia de esta manía es que resulta difícil entenderle, tanto que se le toma por «indio» en un momento determinado (Quevedo y Villegas 2011: 60). Por último, estas dos características –narcisismo y verbosidad– dotan al personaje de un notable potencial para la comedia que lo conduce frecuentemente a situaciones ridículas, como caerse de su mula (Quevedo y Villegas 2011: 58) o esgrimir con cucharones (Quevedo y Villegas 2011: 60-61).

Como hemos visto, muchos son los esgrimistas literarios que comparten con el diestro del *Buscón* al menos estas tres características. Si bien la locura de la destreza es un fenómeno concreto de la Edad Moderna, podemos rastrear la figura del diestro loco hasta Antigüedad clásica. Allí encontramos a Estesíleo, el personaje central del texto filosófico sobre esgrima más antiguo que se conoce.

En el diálogo *Laques o del valor* de Platón, Sócrates y compañía discuten primero sobre esgrima y luego sobre en qué consiste el valor. Lo hacen en ocasión de haber presenciado una exhibición de esgrima, u *hoplomaquía*, con la que el maestro Estesíleo parece estar captando adeptos en algún gimnasio o espacio urbano de Atenas. No es este el único esgrimista de los diálogos de Platón. *Eutidemo o el disputador* debe su título a los dos sofistas y hoplómacos que lo protagonizan: Eutidemo y Dionisodoro. Sin duda, los tres diestros de Platón son personajes similares, pero ninguno como Estesíleo ilustra la tradición de los diestros locos<sup>21</sup>.

---

21 Si bien se ha traducido de muchos modos, la locución que usa Platón, «ἐν ὅπλοις μάχεσθαι» (181c, 182b, 185c) significa literalmente «luchar con armas» (Platón 1985: 456; 460), y debe traducirse directamente como *esgrima*, tal y como se hacía en el

Volviendo al argumento del *Laques*, Lisímaco y Melesias preguntan a los generales Nicias y Laques si el arte de Estesíleo es apropiado para sus hijos. Los militares defienden sendas posturas: Nicias a favor de la esgrima, Laques en contra. Este último, para reforzar su argumento, explica que Estesíleo no es tan bueno como parece, y nos narra una batalla naval en la que el diestro supuestamente hizo el ridículo. Según Laques, Estesíleo había dado en la locura de inventar un arma al parecer disparatada, una pica o lanza rematada en hoz: «lo vi que combatía con una pica armada de guadaña, arma tan sobresaliente como sobresaliente era él entre los demás» (Platón 1985: 457). Si los traductores emplean *sobresaliente*, lo cierto es que διαφέρων (etimológicamente, *diferente*) puede también traducirse como *raro* o incluso *ridículo*. Como se observa, buena parte de los traductores no ha sabido o no ha querido reconocer la comicidad de algunos diálogos de Platón. Esto no debe impedirnos interpretar la anécdota de Estesíleo como lo que es: una narración cómica con un tono y estructura similares a los de la Comedia Antigua de Aristófanes<sup>22</sup>.

La mordaz ironía y el detallismo visual con que se narra la aventura nos invitan a esta interpretación. Según Laques, Estesíleo combatía en la proa de un barco como hoplita *epibates* (Platón 1985: 457). En un momento de la batalla, su nueva arma se engancha en la embarcación enemiga por accidente. Frente a esto, Estesíleo se niega a soltar su preciada invención y se ve obligado a corretear a lo largo del propio navío para no perderla:

Me referiré a cómo acabó el inventor de la guadaña adosada al asta de la lanza. Mientras luchaba, ésta se trabó de algún modo en las drizas de la nave [enemiga] y quedó enganchada. Estesíleo daba tirones queriendo soltarla, pero no podía. Y la nave pasaba a todo lo largo de la otra. Mientras tanto, él corría por la cubierta agarrado a su lanza. Al alejarse la nave, como le arrastraba cogido a su lanza, dejó que se deslizara el mango por su mano, hasta empuñar el cuento de la misma. Ya había burlas y

---

Siglo de Oro («catarata», Covarrubias Orozco 1611: 211r). De Eutidemo y Dionisodoro, hoplómacos («ἐν ὄπλοις μαχομένων», Platón 1985: 457, 183b), se nos dice que «son habilísimos en vencer a todos en la *lucha* corporal; y, en particular, *en la que emplea armas* tienen, por cierto, singular maestría y son capaces de adiestrar bien a cualquiera que les pague» (Platón 1985: 203-204; cursivas mías).

22 Sobre la reinterpretación cómica del *Laques* y otros diálogos de Platón, léase a Tanner (2017: 30; 37-39)

befas en la nave de carga ante su situación, pero cuando, al dispararle alguno una piedra junto a sus pies sobre el puente del navío, soltó la lanza, entonces ya ni siquiera los tripulantes de nuestra trirreme fueron capaces de contener la risa, viendo la famosa lanza-guadaña bambolearse colgada del otro barco (Platón 1985: 457-548).

Poco más se nos dice de Estesíleo, pero lo suficiente para emparentarlo con la tradición de los diestros locos auriseculares. Su narcisismo y su esoterismo artístico marciales quedan manifiestos no solo en la soberbia de inventar un arma *sobresaliente*, sino en cómo se empeñó en no soltarla hasta el último momento. Por otro lado, su talento retórico, rasgo compartido con los esgrimistas disputadores Eutidemo y Dionisodoro, se muestra en su capacidad para impresionar al público en sus exhibiciones callejeras. Finalmente, su tendencia al ridículo queda expuesta en la referida anécdota. Curiosamente, las tres características pueden apreciarse en una sola frase del diálogo: «Ese Estesíleo que vosotros habéis admirado conmigo al hacer su demostración ante tanta gente, con *las palabras grandilocuentes* que decía al *hablar de sí mismo*, yo le he visto mejor en otra parte dando, *a pesar suyo*, una demostración más auténtica» (Platón 1985: 457; cursivas mías).

Muy probablemente, Quevedo conoció la historia de Estesíleo en lengua griega. En efecto, sabemos que la anécdota circuló en manuscrito durante todo el Siglo de Oro. Por ejemplo, Bartolomé Leonardo de Argensola, tal y como explica en una carta de 1609, había aludido a Estesíleo en un soneto<sup>23</sup>. En definitiva, el diestro de Platón es, sin duda alguna, una fuente literaria del de Quevedo, pero el escaso desarrollo de Estesíleo no nos permite comprender con profundidad la locura de la destreza del Siglo de Oro. Para ello, debemos atender al maestro Ciudad, el modelo más probable del diestro de Quevedo.

El maestro Ciudad es un personaje prominente de *Filosofía de las armas* (1582), tratado de esgrima en cuatro diálogos escrito por el antes mencionado Jerónimo Sánchez de Carranza. En el diálogo segundo, titulado «De la falsa destreza», se desarrolla por más de sesenta y siete

---

23 El soneto es «Cuando los aires, Pármeno, divides», y no sorprenderá, a estas alturas, que define la esgrima como una disciplina enloquecedora, reprendiendo a quien «nos quiso ver locos en juicio» (Argensola 1889: 315). Laguna Fernández reproduce tanto el soneto como la carta en su artículo (2016: 316-320).

folios un personaje que, a pesar de haber sido muy poco estudiado, resulta crucial para la historia de la literatura española por diversos motivos. El que aquí nos ocupa es que puede considerarse como auténtico paradigma del diestro loco aurisecular, ya que en él se hallan no solo las tres características generales de los diestros locos –narcisismo artístico marcial, verbosidad y propensión al ridículo–, sino todos y cada unos de los rasgos típicos de esta figura.

El argumento del segundo diálogo de Sánchez de Carranza transcurre en las inmediaciones del palacio del duque de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda. Consiste, resumidamente, en que un grupo de cortesanos del entorno de los duques de Medina Sidonia deciden invitar a un excéntrico diestro sevillano para reírse de sus disparates con la excusa de que les enseñe algo de esgrima<sup>24</sup>. Se ha afirmado que el maestro no tiene nombre<sup>25</sup>. Esto, como vio De Merich (2004: 49), no es cierto, pues se lo nombra a veces como «maestre Ciudad» (Sánchez de Carranza 1582: 102v), «maestro Ciudad» (Sánchez de Carranza 1582: 104r) y «señor Ciudad» (Sánchez de Carranza 1582: 105v). Pero lo más curioso de este extraño antropónimo es que este aumenta o mengua según el ego de maestro. Por ejemplo, una vez que quiso mostrarse valiente, Ciudad se llamó a sí mismo «señor Mundo» (Sánchez de Carranza 1582: 105v). Por el contrario, en otra ocasión, para demostrarle desprecio, otro personaje lo llama «maestro Alcarria», que, como *alcarria* y *alquería*, quiere decir «tierra poblada de muchos lugaritos pequeños<sup>26</sup>», o sea, una «ciudad» minúscula. Por tanto, más que como símbolo de Sevilla entera, como propone De Merich (2004: 49), podemos entender a Ciudad como la esencia de lo urbano, la materialización de la cultura de la violencia y de las tensiones sociales del mundo de la espada vistas anteriormente. Este menosprecio del ruido de ciudad iría en consonancia con el espíritu de soledad estoico-cristiana que caracterizaba las cortes de los séptimo y octavo duques de Medina Sidonia, ámbitos donde se escribió la *Filosofía de las armas*<sup>27</sup>.

---

24 Esta dinámica, por cierto, es muy similar a la estancia de don Quijote en casa de los duques. No es este, ni mucho menos, el único punto en común con el loco de Cervantes.

25 Véase Chauchadis (1993: 78) y Curtis (2012: 153).

26 Covarrubias Orozco (1611: 38r).

27 Sobre esto, léanse los trabajos de Escobar Borrego (2015 y 2017).

Es evidente que el maestro Ciudad es la encarnación ficcional del discurso carrancino de la destreza vulgar, una parodia del oficio de esgrimista. Para Chauchadis (1993) y De Merich (2004), el señor Ciudad es principalmente un bravo. En cambio, para Curtis (2012), se trata principalmente de un maestro charlatán. Si bien no les falta razón, hasta ahora no se ha indicado un aspecto tan evidente como importante: Ciudad está loco de remate. En efecto, el maestro cuenta las típicas fanfarronadas de valentón, pero estas son exageradas hasta límites grotescos. Asimismo, es cierto que, como maestro de esgrima, Ciudad *intenta* engañar constantemente, pero sus disparatadas técnicas –v. g. atacar por la espalda (Sánchez de Carranza 1582: 82r)–, sus pésimos consejos –v. g. «Pensad que no hay nadie que sepa más que vos» (Sánchez de Carranza 1582: 72r)– o sus más delirantes historias andan muy lejos de convencer a nadie.

Como buen diestro loco, el maestro Ciudad muestra una hoplofilia desmesurada, así como una permanente sobrevaloración de su capacidad como artista marcial. Entre sus «mil habilidades», se cuentan, según él:

Arrojar una espada por los anillos, acertar un blanco con la daga, una treta contra un perro, saber huir el cuerpo al toro con linda gracia, asombrar a los contrarios con solo mirarlos [...] tirar una estocada a los de la calle desde una ventana, con otras mil habilidades (Sánchez de Carranza 1582: 103r).

El maestro sabe envolver habilidades tan absurdas en un aire de misterio que raya en lo esotérico. Si el diestro de Quevedo, equipado con un encantador, ruega al protagonista «que no diga nada de todos los altísimos secretos que le he comunicado en materia de destreza» (Quevedo y Villegas 2011: 63), el maestro Ciudad parece un alquimista (Sánchez de Carranza 1582: 75r) al defender los secretos de su milagroso arte: «Que no nos oiga nadie, porque son estas cosas ricas, ¡oh, mi destreza secreta, provechosa, alcanzada con gran trabajo!» (Sánchez de Carranza 1582: 101v). Más adelante, nos explica su obsesión por lo recóndito: «Porque soy tan amigo de saber tretas escogidas y que nadie las sepa que, si se pudiesen traer del Infierno con la espada en la mano, iría allá por ellas<sup>28</sup>» (Sánchez de Carranza 1582: 109v).

---

28 Las referencias a la «destreza secreta» del maestro Ciudad son numerosas (Sánchez de Carranza 1582: 70r; 75r; 129r; 101v; 109v). A propósito de esto, Anglo señala que las técnicas secretas son una constante en la historia de las artes marciales (2000: 17-18).

Como en el diestro de Quevedo, es llamativa su capacidad para ensartar disparates. Este talento le permite a cada paso dejar a sus interlocutores «pasmados», «como en sueño» (Sánchez de Carranza 1582: 82r), «espantados», «suspensos» o «admirados» (Sánchez de Carranza 1582: 89r) con una elocuencia que recuerda a Estesíleo y los sofistas disputadores, con otros retóricos de la Antigüedad:

Sentándose todos, [Ciudad] los puso más atentos que si los persuadiera a ello el mayor orador de Grecia, y descansó un poco para hablar con más fuerza. Atónitos estaban todos escuchando al maestro como si les hablara Néstor, de cuya boca, según Homero, corría la oración más dulce que la miel (Sánchez de Carranza 1582: 82r).

El narcisismo artístico marcial y la locuacidad del maestro Ciudad nos ofrecen las claves de su interpretación. Si bien su valores didáctico y argumental son innegables, su principal propósito es el humorismo literario. Al menos, así lo leyeron sus contemporáneos, según nos cuenta Pacheco de Narváez en su obra póstuma:

Rindiole el pueblo veneración al corpulento volumen [*Filosofía de las armas*] [...] Dióle estimación al lenguaje, encarecimiento a su locución, grato oído a las reprehensiones contra el vulgo, agradecimiento al revelar sus depravadas costumbres, y *desplegada risa al donaire y gracia* que tuvo en referir sus fingidas valentías (Pacheco de Narváez 1672: «Prólogo»; cursivas mías).

Es importante enfatizar que, como era de esperar, el maestro Ciudad no es un caso aislado para Carranza. Muy al contrario, la *Filosofía de las armas* nos pinta vivamente una epidemia de locura de la destreza, una realidad social infestada de diestros locos que piensan en esgrima a todas horas:

Cuando van solos por la calle, para dar a entender a la gente de poco entendimiento que todo lo que piensan es en tretas y en pendencias, menean los brazos como quien esgrime, y al cabo, dan con la cabeza, tuercen la boca como hombre que no le contenta y, si acaso encuentran alguno de estos llámanlo y métenlo en alguna casapuerta, y ruéganle que se afirme con el brazo y se ponga en postura, y hacen un garabato que no lo entenderá Galván, alzan el gesto para él diciendo: «ya, ya, beso las manos y no tenga en poco haber sido mi molde de tretas hoy» (Sánchez de Carranza 1582: 97r).

Cervantes notaría lo mismo en su *Coloquio de los perros*, cuando hace a Berganza referir cómo bravos y rufianes entretenían su cena hablando en jerga de esgrimista y demostrando sus elucubradas tretas mediante cómicos movimientos de manos:

Quererte yo contar ahora lo que allí se trató, la cena que cenaron [...] las peleas que se contaron [...] la destreza que allí se puso en su punto, levantándose en mitad de la cena a poner en práctica las tretas que se les ofrecían, esgrimiendo con las manos, los vocablos tan exquisitos de que se usaban [...] sería meterme en un laberinto [...] (Cervantes 2013: 580).

Como dice el adagio, quien no oye la música piensa que el que baila está loco<sup>29</sup>. Vistas desde fuera, las prácticas cotidianas de la destreza –esgrimir con las manos, con cucharones, o inventar armas extravagantes– eran fácilmente malinterpretables y ofrecían un material literario de gran valor. La literatura del Siglo de Oro, en definitiva, no solo se nutrió de ello, también explicó e incluso contribuyó a la compleja realidad social del mundo de la esgrima moderna. La figura del diestro loco, hasta ahora como tal nunca estudiada, es crucial para entender esto, por ser producto ya de movimientos dentro del campo esgrimístico, o de los discursos contra él.

Hemos atendido al diestro de Quevedo, con los precedentes de Estésileo y el maestro Ciudad, pero hay muchos más. Podrían añadirse –o explicarse con mayor profundidad a la luz de esta tradición– personajes tan en principio disímiles como Centurio de la *Celestina*, el doctor Sagredo del *Marcos de Obregón*, don García de *La verdad sospechosa*, y quizás el caballero de la Mancha. Respecto a la locura de la destreza, hemos reducido a tres características generales un cuadro sintomatológico mucho más amplio: Hoplofilia u obsesión por las armas, hábitos excéntricos, narcisismo o sentimientos de grandeza, simpatía, verbosidad, adicción a la lectura, exceso de cólera y melancolía, conducta violenta, y una exagerada imaginación. Estos son los síntomas. Con suerte, saber diagnosticar la enfermedad nos dará la clave no solo para interpretar muchos puntos de nuestra historia literaria, sino para comprender las ventajas y peligros que ofrece la locura, esa obsesión enfermiza de querer ser más.

---

29 Como estudia Güntert (1993), se trata de un tópico muy repetido en el Siglo de Oro. Agradezco a Pedro Ruiz Pérez habérmelo indicado.



# LOCURA Y AMOR: UNA APROXIMACIÓN A LAS FUENTES LITERARIAS EN *LA PASTORAL DE JACINTO*, DE LOPE DE VEGA<sup>1</sup>

PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA  
Universidade de Santiago de Compostela (GIC) (España)

## Introducción

De entre las clasificaciones de las relaciones afectivas heredadas de la Antigüedad clásica y los debates en torno al virtuosismo, la presencia o ausencia del deseo, o la importancia de la belleza en ellas, el concepto de *eros* fue vinculado desde sus inicios al desarrollo de una posible enfermedad, con síntomas reconocibles tanto físicos como psicológicos. La enfermedad del amor que puede provocar la pérdida del juicio e incluso puede llevar a la muerte fue explotada en Literatura y, como no podía ser de otra manera, por Lope de Vega. Además de su uso en poesía o en prosa, la importancia del tratamiento de este tipo de locura en sus primeras obras dramáticas frente al resto de su producción ha sido puesta de relieve por estudiosos como Thacker: «locura y amor son casi sinónimos en el teatro de Lope» (2004: 1719). A decir de este investigador, si bien el enamorado suele aparecer cegado por su trastorno mental, a veces enloquece y es llevado al borde de la muerte, unos motivos que el teatro aurisecular tipificó y que Lope dramatizó con frecuencia vinculado a los celos, como en *Los celos de Rodamonte*, *Belardo el furioso* o *El verdadero amante*.

---

1 La autora es beneficiaria de un contrato postdoctoral financiado por la Xunta de Galicia (2017). Este trabajo se integra dentro del Plan Galego IDT, Grupo GIC, 2016 GPC GI-1377, Grupos de Potencial Crecemento, 2016-PG033, 2017-2018, cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera.

Fecha entre 1585 y 1600<sup>2</sup>, *La pastoral de Jacinto* pertenece a estas tempranas obras teatrales lopescas que abordan la pérdida del juicio por la creencia de un amor no correspondido en un marco pastoril<sup>3</sup>, otra de las tendencias en el primer teatro del dramaturgo y que incorpora a su nómina piezas como *Belardo el furioso* (1586-1595), *El verdadero amante* (1588-1595) o *Los amores de Albano e Ismenia* (1590-1595)<sup>4</sup>.

- 
- 2 Morley y Bruerton (1968: 226-228) sitúan la redacción del texto entre 1595 y 1600, el período posterior al servicio de Lope de Vega al quinto duque de Alba (1591-1595), una datación compartida también por Osuna (1972: 81-94). El soneto entre los vv. 1826-1839 ha servido para proponer límites a este marco temporal. Así, por un lado, Rennert y Castro (1968: 528-529) observan posibles referencias al segundo año de amores de Lope con Albania o Camila Lucinda, trasunto poético de Micaela de Luján, en el verso «y aquesta la segunda primavera», el cual explicitaría el tiempo que ha pasado desde que el personaje Jacinto no ve a Albania, hecho que les permite acotar la datación a 1600. Por otro, las diferentes redacciones conservadas de este soneto –la primera está recogida en el *Cartapacio Penagos*, de en torno a 1587-1588, y la tercera, en las *Rimas* de 1602 (Pedraza 1993: 198)– llevan a Ambrosi (Vega Carpio 1997: 23-24) a establecer la redacción entre 1588-1595, de acuerdo con el *terminus ad quem* del *Cartapacio Penagos* y con el *terminus ad quo* del final del servicio al duque de Alba, un límite que coincide con la hipótesis de Trueblood (1986: 86) sobre una escritura para la audiencia de la casa ducal de Alba de Tormes. Con respecto a su historia textual, esta comedia tiene tres testimonios antiguos de relevancia: bajo el título *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo*, fue impresa por primera vez en 1613 en *Cuatro comedias de diversos autores*, Córdoba, por Francisco de Cea, y mantuvo esta denominación en su reimpresión como parte del volumen *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, Madrid, a costa de Juan Berrillo, 1617, para, ya como *La pastoral de Jacinto* y tras una reescritura que incorpora novedades sobre el texto anterior, volver a las imprentas en 1623 dentro de la *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por Juan González. En las últimas décadas Ambrosi (Vega Carpio 1997) ha editado el texto y, en la actualidad, la edición de esta comedia, llevada a cabo por la autora de este trabajo y cuya numeración de versos seguimos, se incorporará a su correspondiente *parte* dentro del proyecto de comedias completas de Lope de Vega coordinado por PROLOPE.
- 3 Conviene recordar la importancia de las lecturas en clave, que el mismo Lope fomentó en obras pastoriles como en *La Arcadia* (Sánchez Jiménez 2006: 32-33), las cuales entroncan con el gusto cortesano de ver en la vida de los pastores el reflejo de sus historias personales (Vega Carpio 2015: 205). En este sentido, de acuerdo con lo señalado por la crítica, es fácil advertir rastros de la biografía del duque y del propio Lope en estas comedias pastoriles tempranas.
- 4 *La Arcadia* (1615) y *La selva sin amor* (1627), más tardías y con un mayor peso del elemento cortesano, completan la nómina que integra el ciclo pastoril (ver Porteiro Chouciño 2010: 204; Sánchez Jiménez 2017: 558). De acuerdo con Osuna (1972: 83), importa señalar la relevancia de este ciclo pastoril en relación al servicio del duque de Alba, cuya influencia se prolongó más allá de esos años (ver Osuna 1972: 92-94; Vega Carpio 1997: 24; Vega Carpio 2015: 203-207; Sánchez Jiménez 2006: 33; 2017: 558).

Su argumento, solo a modo de recordatorio para quienes no lo tengan presente, relata la historia del pastor Jacinto, que, tras dos años de ausencia, vuelve al valle del Tajo en busca de su amada Albania. Perdido, topa con otros dos pastores que no lo reconocen, momento en que la trama comienza a complicarse hasta el punto en que creerá que Albania está enamorada de otro Jacinto, hecho que le hace perder la cordura. El pastor Doriano, también amante de Albania, y Frondelio aprovechan el desconcierto del protagonista para fomentar el embrollo al inventarse que el segundo es la deidad, flor resucitada, Jacinto. Entretanto, Albania no comprende la enajenación de su amante y, dolida, pide ayuda a su amiga Flórida, quien, celosa de ella por ser querida por Doriano, decide cambiar sus sentimientos y amar al Jacinto fingido. A la maraña verbal se sumará el enredo fomentado a través del intercambio de unas bandas que pasarán de unos a otros para alimentar la ambigüedad<sup>5</sup>. Las figuras paternas de Albania y de Jacinto aparecerán en escena para arreglar el matrimonio, pero, antes de ello, por el caos generado, el padre de él intenta prometerse con ella. La comedia acaba, como cabe esperar, con el prototípico emparejamiento final de los amantes.

Ya en esta síntesis se advierte que muchos de los personajes de *La pastoral de Jacinto* están movidos por el deseo y el *eros*. Ahora bien, al sentir el mal de amor, los pastores toman diferentes soluciones para curarlo: Flórida («Pues mudaré de intención / y dejaré de quererte» (Vega Carpio en prensa: vv. 1237-1238); «La que amare aborrecida / al ejemplo de mi historia / puede quedar advertida, / que la mudanza es vitoria / de la voluntad vencida» (Vega Carpio en prensa: vv. 1821-1825)) y Doriano («¡Oh, Albania! Por ti he dejado / a Flórida, como ves» (Vega Carpio en prensa: vv. 2859-2860)) se inclinan por cambiar el sujeto amado, mientras que Albania, aunque al principio se deja llevar por el dolor y los celos, acuerda otros enlaces alternativos en caso de no poder unirse a Jacinto (con Doriano (Vega Carpio en prensa: vv. 2911-2915), y con Calcidonio (Vega Carpio en prensa: v. 2994)), remedios todos ellos ya propuestos desde las *Disputaciones tusculanas* ciceronianas (Libro IV) y *Remedia amoris*, de Ovidio. Jacinto, en cambio, se presenta claramente diferenciado de los demás. Su amor, constante y capaz de superar el tiempo, ha echado

---

5 De acuerdo con Sánchez Jiménez (2017), el tratamiento de la ambigüedad, incluido el uso de las bandas, puede ser localizado en otras obras pastoriles de Lope de Vega también en relación a la época del dramaturgo en Alba.

raíces en él y, por el dolor de (erróneamente) no verse correspondido, ha desarrollado otras pasiones, que finalizan en la falta de juicio, una tentativa de suicidio, las dudas sobre su propia existencia como hombre y, enlazada a la muerte por amor, la incertidumbre sobre la conexión de su cuerpo con su alma.

Así pues, dadas las características de este pastor y de acuerdo con la necesidad apuntada por Thacker de «un estudio detallado de estas obras, de sus fuentes, teatralidad, retórica y de la contribución que pueden aportar a nuestro conocimiento del Lope de Vega dramaturgo» (2004: 1718), este trabajo pretende investigar sobre las fuentes literarias concretas utilizadas por el escritor para la locura y la muerte por amor a través de los fragmentos seleccionados de *La pastoral de Jacinto*. De esta forma, se buscará poner de relieve el diálogo establecido con los textos, así como el uso y la reelaboración de los motivos y las ideas procedentes de la tradición, con especial énfasis en el concepto de vínculo y en la correspondencia amorosa.

### **La imaginación en el origen de la locura de amor de Jacinto: el nombre y el homónimo**

En la primera jornada, Jacinto llega al valle esperando encontrar a Albania, a quien quiere desde hace dos años. Su alma enamorada se apacigua a través de la visión del sujeto amado, motivo literario unido a la imagen del proceso amoroso como un recorrido –de raíz petrarquista para Ambrosi (Vega Carpio 1997: 39-42) y Porteiro Chouciño (2010: 212) y vinculada a la *peregrinatio amoris* (Vega Carpio en prensa: v. 212)– en el que Jacinto aspira a llegar al centro, punto de unión que, dadas sus implicaciones mitológicas, simboliza el origen y lo eterno (Cirlot 1982: 124). En el inicio de este camino, se da paso a su caracterización como doliente de amor, debido a la duda de ser o no ser correspondido. Si el fundamento de la locura derivada es comparada con dos influyentes fuentes literarias en la producción de Lope<sup>6</sup>, la «Égloga II» de Garcilaso

---

6 Conviene tener presente la importancia de la tradición procedente de las églogas clásicas, Ovidio, Teócrito o Virgilio; en Vega Carpio (1997: 29-46); Porteiro Chouciño (2010) y Vega Carpio (2012b), Sánchez Jiménez (2017) y Vega Carpio (en prensa); pueden localizarse más datos al respecto. Aquí, por motivos de espacio, queremos

y el *Orlando furioso* de Ariosto, el trastorno mental amoroso de Jacinto no se vincula a la negación al *eros* de la dama como el pastor Albanio garciasiano, ni tampoco a la visión de la amada con otro como Orlando. En la línea del juego con la ambigüedad antes apuntada, deriva de la incorrecta identificación del referente detrás del nombre «Jacinto»:

ALBANIA	Tiene tres sílabas.	
JACINTO	¿Tres?	
	Dime una letra siquiera.	175
ALBANIA	Una I grande es la primera.	
JACINTO	¿Y luego?	
ALBANIA	Luego una a, c, i, n, t, o.	
JACINTO	Ya, «Jacinto».	
ALBANIA	Ese adoro.	
JACINTO	¡Espera, [...]	
	Mas, ¿por favor, tan sucinto, ya tan alegre me pinto?	195
	¿Cosa que hubiese en el valle otro de más brío y talle que se llamase Jacinto?	
	Que ella no me dijo más de que a Jacinto quería.	200

(Vega Carpio en prensa)

El hecho de que este personaje invente un inexistente homónimo (Vega Carpio en prensa: vv. 195-201) sitúa, en primer lugar, la trascendencia de la imaginación, los celos y las falsas interpretaciones en el origen de la enfermedad del amor no correspondido que conduce a la locura. Con la vista puesta en los textos que pudieron haber influido en la construcción de dicha imaginación y dichos celos, el motivo de la interpretación errónea del nombre del ser amado sí podría estar en deuda con el «Canto XXIII» del *Orlando furioso*, de Ariosto. En él, el protagonista considera, primero, que el nombre de su querida Angélica escrito al lado

---

identificar aquellas fuentes cuya influencia y reelaboración nos servirán para los textos seleccionados.

del de Medoro sobre un árbol no se refiere al de su amada y, segundo, que ella disfrazó su identidad bajo la de Medoro para no nombrarlo a él<sup>7</sup>. Lope, en cambio, aprovechará, por un lado, un recurso literario procedente del disfrute cortesano de los juegos de salón (Porteiro Chouciño 2010: 205) y empleado con frecuencia en otras composiciones pastoriles desde la *Arcadia*, de Sannazaro (Vega Carpio 2012a: 436, n. 630): la división del nombre propio (Vega Carpio en prensa: vv. 176-178), que representa y avanza (Vega Carpio 1997: 33-38; Porteiro Chouciño 2010) la partición del personaje<sup>8</sup>. Por otro lado, el dramaturgo experimentará con la ambigüedad del referente al hacer que Jacinto atribuya su nombre a un fantástico tocayo. Con todo, la alusión explícita al desamor ariostesco y la identificación con la pareja del *Orlando* en los versos 2621-2622 de *La pastoral de Jacinto* refuerzan esta deuda con la obra de Ariosto: «Albania queda en brazos de un alárabe, / luego yo soy Orlando y ella, Angélica» (Vega Carpio en prensa).

En segundo lugar, la creación del homónimo imaginado será aprovechada por Frondelio y Albanio, quienes discurrirán que el primer pastor encarne al inventado Jacinto, de naturaleza divina. Dentro de los textos literarios utilizados por Lope de Vega para su construcción, además de las varias alusiones al mito de Jacinto (Ovidio Nasón 1951: libro X, vv. 163-219) en la comedia (Vega Carpio en prensa: vv. 323-337, 365-375 396-398, 2794-2795...), Ambrosi (Vega Carpio 1997: 32) y Porteiro Chouciño (2010: 213-214) señalan que el motivo del doble amante pudo haberse inspirado en el *Amphitruo* de Plauto, obra conocida por Lope, de acuerdo con sus citas explícitas en el *Arte nuevo o La Dorotea* (Rothberg 1981). Con respecto a esta, debemos añadir que el motivo del cuestionamiento sobre la propia identidad motivado por un doble también se descubre en el *Amphitruo*, ya que el esclavo Sosia duda de ser quien es al toparse con su doble, tras el que se escondía Mercurio (Plauto 1994: 18). Asimismo, tampoco parece casual que el paralelismo entre el humano

7 En el canto XXIII, estrofa 103: «ch'altra Angelica sia, creder si sforza / ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza» (Ariosto 2002: 1494), y, también en este canto, en la estrofa 104, a sí mismo «Poi dice: -Conosco io pur queste note: / di tal'io n'ho tante vedute e lette. / Finger questo medoro ella si puote: forse ch'ia me questo cognome mette-» (Ariosto 2002: 1494).

8 No podemos dejar de señalar la importancia del partir y del partirse en la producción del Fénix; ver al respecto Serés (1996: 314-322).

Jacinto y el divino fingido con los gemelos Heracles –de naturaleza divina– e Ificles –de naturaleza humana– cuente con un posible eco en los versos 2793-2799 de la comedia del Fénix.

### **La muerte por amor: el vínculo cuerpo-alma y el cuestionamiento de la existencia**

Ya enfermo y loco de amor, Jacinto se presenta como un personaje escindido, cuya condición humana fragmentada se manifiesta como una realización del tópico del vivir muriendo del amante no correspondido. Su constante aumento de ceguera y su falta de raciocinio llegarán a sus máximos exponentes, como veremos, en dos pérdidas pasajeras: por un lado, la de la conexión de su cuerpo con su alma y, por otro, derivada de ella, la de la identidad. Ahora bien, ¿cómo se construye esta representación literaria de la locura y la muerte por amor materializada en sendos cuestionamientos?

Para acercarse a los textos de los que se nutre, debemos remitir a la antigua teoría hilemórfica del hombre como cuerpo y alma (Fernández 2001: 538), unidos transitoriamente en vida y que se separan en la muerte. Valga recordar de modo general para nuestro objetivo que al amor, entendido como afección de la inmaterial, sobre todo al no correspondido, se le atribuyeron una serie de males físicos –más que conocidos resultan la ausencia de apetito, el insomnio o el color amarillento– y psicológicos –ya que puede desembocar en locura– desde Platón, Aristóteles o Cicerón, cuyos síntomas y signos fueron conceptualizados tanto en los tratados médicos como usados en su amplísimo caudal expresivo literario<sup>9</sup>. Ahora bien, además de afectar por separado, el influjo del sentimiento sobre el nexo del cuerpo con el alma resulta crucial, puesto que, de acuerdo con Lacarra Lanz, «El hecho de que la enfermedad del amor se asociara a la manía y a la melancolía en la época clásica y que en la Edad Media se separara de éstas para clasificarla como una enfermedad mental plantea cuestiones importantes sobre la relación entre el alma y el cuerpo» (2001: 205).

---

9 Un completo recorrido por las diferentes nociones, argumentos y debates en torno a la enfermedad del amor desde las perspectivas literarias, médica, filosófica y religiosa puede encontrarse en Lacarra Lanz (1999 y 2001).

Pues bien, primeramente, los signos y síntomas físicos y psicológicos de esta enfermedad del alma en Jacinto se distinguen con facilidad. Al haber permitido que el deseo permanezca en su cuerpo y en su mente, el pastor padece las pasiones asociadas, como la enemistad, el ansia, la ira, el furor, el odio, el rencor o la insaciabilidad (Cicerón 2005: Libro IV, 16). Así, la enemistad se advierte en la constante percepción de los demás personajes como contrarios y rivales; el ansia aparece citada en, por ejemplo, «Que huyes, Albania hermosa, / mis ansias y mis abrazos» (Vega Carpio en prensa: vv. 1574-1575); la ira es reconocida tanto por el propio Jacinto, «la mano que me agravia / con ira de ofendido humilde muerdo» (Vega Carpio en prensa: vv. 1993-1994), como por otros personajes, «BELARDO: No os concertaréis ansí, / tú, agraviada y él, airado» (Vega Carpio en prensa: vv. 2077-2078); al furor se recurre una y otra vez (por ejemplo, en «Furioso estoy y corrido» (Vega Carpio en prensa: v. 851) –un sentimiento cuya construcción contiene de nuevo resonancias del «Canto XXIII» del *Orlando furioso* (Ariosto 2002) en las amenazas de arrancar los árboles<sup>10</sup>–; el dolor es aludido constantemente, «publíquese mi dolor» (Vega Carpio en prensa: v. 82), «y entre el dolor de tu ausencia» (Vega Carpio en prensa: v. 503) o «acompañad mis dolores» (Vega Carpio en prensa: v. 1708); la locura es admitida por el propio pastor desde la primera jornada, «que estoy de un mismo yo celoso y loco» (Vega Carpio en prensa: v. 1106); o los celos, «¡Árboles, montes, hoy muero / celoso y desesperado!» (Vega Carpio en prensa: vv. 2606-2607), los cuales son intrínsecos a la concepción amorosa de Lope de Vega<sup>11</sup> y que ya figuraban como elemento necesario para amar desde Ovidio en sus *Ars amandi* o *Remedia amoris*.

Así como estos rasgos característicos son identificados, quisiéramos llamar la atención, en un segundo lugar, en el concepto de vínculo, de unión, poetizado a lo largo de *La pastoral de Jacinto* y que, a nuestro entender, permite profundizar en la construcción literaria de este personaje y su locura.

10 Su representación en el teatro, además, podría estar en la línea señalada por Rodríguez García: «los personajes que la padecían se reconocían por sus actos: daban voces y realizaban movimientos excesivos (ambos denominados como *hacer extremos*) y se desnudaban» (Vega Carpio 2015: 315, nota a los versos 1597-1612).

11 Una aproximación a la concepción amorosa de Lope y los celos puede encontrarse en Sánchez Jiménez (Vega Carpio 2012a: 35). Asimismo, recordemos la nómina de comedias que dramatizan la locura despertada por los celos de Orlando, como *Los celos de Rodamante* o *Belardo el furioso*.

La idea de vínculo venía siendo repetida en no pocas ocasiones a lo largo de la tratadística amorosa, ya sea para definir al amor, ya sea como el enlace del cuerpo con el alma que permite la expansión del sentimiento. Con respecto al primer sentido, aparece en una de las *definitio amoris* de Ficino: «se puede llamar al amor nudo perpetuo y cópula del mundo» (1986: 59). Dicha imagen de unión está también en el núcleo de la percepción del sentimiento y la belleza para Hebreo en sus *Diálogos de amor*:

Sofía: [...] por qué todas las ánimas no tienen igualmente el conocimiento, la delectación y el amor de lo hermoso, pues que todos los ojos y oídos lo llevan igualmente al ánima.

Filón: [...] Así que nuestra ánima está llena de las hermosuras formales, antes ellas son su propia esencia, y si están escondidas en ella, no viene la latencia por su parte al entendimiento, el cual la hace esencial, sino por la parte de la ligadura y unión que tiene con el cuerpo y materia humana (1996: 424-425).

Teniendo presente este modo de entender el vínculo, para aplicar esta idea a nuestro pastor Jacinto, debemos explorar asimismo cómo esta tratadística atribuye la muerte del amante, entendida como la desvinculación del cuerpo con el alma, a la falta de correspondencia amorosa. En *De amore*, Ficino (1986: 42-46), al abordar la tipología de amor que denomina simple, además de volver sobre las señas físicas, explica en detalle cómo el alma enamorada pierde su capacidad de actuar, no está en sí porque su pensamiento se olvida de sí mismo, razón por la que el amante o está muerto o su alma no vive en sí:

Por tanto, no está en sí el espíritu del amante, ya que en sí mismo no obra. Si en sí no es, tampoco vive en sí mismo. Quien no vive está muerto. Por lo cual, está muerto en sí aquél que ama. Pero, ¿Vive al menos en otro? (Ficino 1986: 42).

Ahora bien, cuando el amor no es correspondido, el amante, al no vivir en sí, ¿dónde vive?:

Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí, como ya hemos demostrado, ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste. ¿Dónde vive, entonces? ¿Vive en el aire, en el agua, el fuego, la tierra, o en el cuerpo de algún otro animal? No. Pues el espíritu humano no vive sino en cuerpo humano. ¿Vive, quizá, en cualquier otro cuerpo de una persona no amada? Tam-

poco [...] Por tanto, aquél que ama a otro y no es amado por él no vive en ninguna parte. Y por esto el amante que no es amado está muerto completamente [...] Muere, entonces, cualquiera que ama. Pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelca en el amado (Ficino 1986: 42).

Por tanto, la necesidad de la correspondencia amorosa resulta clave, pues, como también explican Serés (1996: 323) y Rico (Vega Carpio 2008), como el amante solo vive si la amada le corresponde, su materia necesita de esa forma para existir. El empleo de esta idea no resulta una novedad; más aún, a decir de Rico con respecto a *El Caballero de Olmedo*, el amor es considerado por Lope «como *vinculum mundi*, principio cosmológico de la unidad y pervivencia de todas las cosas» (Vega Carpio 2008: 106, n. 7). En este sentido, como «constante en la cosmovisión de Lope» (Vega Carpio 2008: 20-21), podemos rastrearla en otras composiciones, como el soneto «Este vínculo noble de las cosas» (Vega Carpio 1983: 1290), o en *La Arcadia*, en *La Dorotea* o en «A la muerte de Carlos Félix», tres ejemplos estos últimos aducidos por Serés (1996: 323-324)<sup>12</sup>.

El planteamiento de la locura y la muerte por amor de Jacinto se ciñe, a nuestro parecer, a estas nociones, ya que, como ha sido indicado, plantea la ruptura de la relación entre su cuerpo y su alma debido a la falta de correspondencia: al no poder unirse a su amada, loco de celos y escindido, el vínculo entre su forma y su materia se vuelve inestable y se rompe, por lo que el pastor duda de su integridad, no está vivo sino que vive muriendo. En otros términos, si otro Jacinto recibe el amor de Albania y él vivía en ella, ¿qué Jacinto es él? ¿Quién es él? ¿Dónde está él? Pues bien, si la primera jornada se inicia, como fruto de la imaginación, con el despertar de los celos y las dudas, los motivos de la esperanza perdida, el desengaño, los *impossibilia* y los celos que abrasan al amor, pronto se abre el camino a su identificación con el amante que vive muerto: «pues, aunque vivo, / he quedado con un espíritu muerto» (Vega Carpio en prensa: vv. 834-835)<sup>13</sup>. Con el aumento del enredo y, de nuevo, la ambigüedad de los re-

12 Aun con todo, su uso en el teatro del siglo XVII tampoco se restringirá a este dramaturgo, porque, si bien dentro de un terreno religioso y visto como «vida», reaparece, por ejemplo, en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, de Calderón (1969: vv. 845-848).

13 Debe recordarse que el espíritu, en ocasiones, es tomado como alma («Se toma muy frecuentemente por el alma racional», *Diccionario de Autoridades*), pero que este término también conlleva una fuerte carga filosófica. Así, para la tradición cristiana, es-

ferentes y la homonimia en las declaraciones de amor, Jacinto avanza en la duda sobre su condición hasta que, por no ser correspondido, reconoce su carencia de vínculo y, por tanto, no sabe si es cuerpo o si es alma. Si sus elementos constitutivos no están unidos, será uno u otra, pero no el anterior Jacinto, como se percibe en los siguientes versos:

Jacinto soy, ingrata,  
 mas el aborrecido,  
 que no el Jacinto amado  
 a quien mi prenda diste,  
 y aun es posible que ninguno sea; 1090  
 si aquí me han convertido  
 en otra vida y ser de la que he sido,  
 ¿no hubiera donde verme  
 para salir de duda?  
 [...]  
 ¿soy yo vuestro Jacinto 1100  
 o ya perdí la forma?  
 ¿Soy espíritu o cuerpo,  
 soy insensible o alma?  
 Mirad que estoy sin mí y en otro vivo,  
 doleos de mí un poco, 1105  
 que estoy de un mismo yo celoso y loco.  
 [...]  
 ¿Hay tanta desventura?  
 ¡Que he perdido la forma que tenía,  
 que ya no soy quien era!

(Vega Carpio en prensa)

En relación al contenido y a las fuentes de este fragmento, es clara la importancia de la herencia pastoril culta del Quinientos en los asuntos

---

píritu también significa el sople con el que Dios da vida al humano (*Sagrada Biblia* 1995: *Génesis*, 2:7) y, en concreto, para Agustín de Hipona (1968), el que conecta el mundo del alma con el cuerpo. Aplicado a las ideas sobre el amor y el *eros*, Ficino apunta: «En nosotros, evidentemente, hay tres partes: alma, espíritu (*spiritus*) y cuerpo. El alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el espíritu (*spiritus*) intermedio, que es un cierto vapor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre. De aquí difundido por todos los miembros, toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo» (1986: 134).

del pastor amante no amado, la tentativa de suicidio, los encantamientos y hechizos, o el ofrecimiento de prendas (Ferrer 1994-1995). Más allá de las nociones generales, en nuestra opinión, esta representación literaria del loco de amor que vive muriendo y siente su ser partido podría haberse valido, más en concreto, de uno de los textos antes mencionados y de conocida influencia en Lope de Vega, la «Égloga II» de Garcilaso, puesto que la construcción del sufrimiento del pastor Albanio emplea la ruptura del binomio definitorio de la condición humana (Vega Carpio en prensa: vv. 886-927). Así, Albanio siente que el amor le «ha penetrado hasta el hueso», ha alcanzado su alma y pierde la cordura. De este modo, cuerpo y alma, enlazados, sufren el dolor del deseo y la pasión, que desembocan en locura, las tentativas de suicidio y una muerte pasajera, hecho que le hace sentir su cuerpo robado y que, al reencontrarlo, ve desde fuera:

Descargado me siento d'un gran peso;  
 pareceme que vuelo, despreciando  
 monte, choza, ganado, leche y queso.  
 ¿No son aquéstos pies? Con ellos ando.  
 Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;  
 sólo el espirtu es este que ora mando.

[...]

¡Yo podré poco o hallaré testigo  
 de quien hurtó mi cuerpo! Aunque ausente  
 yo le perseguiré como a enemigo.

[...]

Espirtu soy, de carne ya desnudo,  
 que busco el cuerpo mío, que m'ha hurtado  
 algún ladrón malvado, injusto y crudo.  
 Callar que callarás. ¿Hasme 'scuchado?  
 ¡Oh santo Dios!, mi cuerpo mismo veo,  
 o yo tengo el sentido trastornado.  
 ¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!  
 ¡Tanto sin ti me hallo descontento,  
 pon fin ya a tu destierro y mi deseo!

(Garcilaso de la Vega 2017: vv. 886-927)

Sin olvidar el tratamiento de la inestabilidad del cuerpo, e incluso la muerte, cuando el alma es afectada por el *eros*, en las largas tradiciones literaria, médica y filosófica sobre la locura de amor no correspondido,

este asunto, si bien aparece en la «Prosa VIII» de Sannazaro<sup>14</sup>, es retomado aquí por Garcilaso, pues el alma, la parte humana que ama, sufre un desequilibrio, por lo que perturba la mente y el alma quiebra su vínculo con el cuerpo. Así las cosas, Albanio no muere ni solo siente que se muere, sino que su orden espiritual ve su forma desde fuera y busca la reconexión, en una representación del «drama o la tensión entre la naturaleza fantasmática del objeto de amor y el deseo de unirse a una criatura real» (Gargano 2011: 45).

El uso garcilasiano de este abandono del cuerpo y la experiencia del espíritu, de la escisión en un sujeto del sueño, contemplativo, y otro sujeto «residual definitivo dallo statico dolore» (Gargano 1988: 119), a la par que la alusión al reflejo, en la línea de los *miroërs perilleus* (Garcilaso de la Vega 2017: 422), son recogidos y ampliados por Lope para desarrollar la pérdida de la cordura en su pastor: «¿no hubiera donde verme / para salir de duda?» (Vega Carpio en prensa: vv. 1093-1094), junto a «¿Soy espíritu o cuerpo, / soy insensible o alma?» (Vega Carpio en prensa: vv. 1102-1103) y «¡Que he perdido la forma que tenía, / que ya no soy quien era!» (Vega Carpio en prensa: vv. 1138-1139).

De este modo, con la presencia de la imaginación vinculada a la locura, la dramatización de la tirantez en la escisión en los dos sujetos planteada por Lope termina por abandonar las referencias al físico para centrarse en la parte espiritual en la segunda jornada. Para ello, el dramaturgo construye un diálogo con la inmaterial en quintillas y en soliloquio. En él, dado que su alma se presenta entristecida por culpa de sí mismo, llama a sus facultades para someterlas a un juicio que tiene en cuenta sus atributos prototípicos:

—¡Ah del alma! —¿Quién va allá?  
 —Gente de paz. —No podrá  
 hablaros como es costumbre,  
 que está con gran pesadumbre.  
 —¿Quién pesadumbre le da? 1605  
 —Vos mismo. —Yo no hago tal,  
 que antes procuro su bien.  
 —Más procuráis vuestro mal.

14 En la «Prosa VIII»: «Yo para mí, no sé si muerto o vivo quedé en aquel punto» (Sannazaro 1993: 136). Para la relación entre Sannazaro y Garcilaso, ver Gargano (2002; 2007).

- Presentes haced que estén  
los que tratan su caudal. 1610  
—Aquí está el entendimiento.  
—Hola, ¿por qué os habéis dado  
todo a Albania? —Mentís. —¿Miento?  
Dígalo el discurso errado  
de vuestro ciego talento. 1615  
—Ríndiome la voluntad.  
Voluntad, vuestra es notoria  
la culpa de esta maldad.  
—Engañome la memoria  
con su imagen de verdad, 1620  
presentome una hermosura  
y unas palabras süaves,  
los ojos culpar procura  
porque si echaran las llaves  
la casa estaba segura. 1625  
—Ojos, ¿esto habéis de hacer?  
—Hízonos Dios para ver.  
—Sí, mas no para matar.  
—No basta agora llorar  
el pesar de aquel placer. 1630  
—Alma, que os estáis en calma,  
hablad, que no sois ajena,  
mirad que os tengo en la palma.  
—¿Hablaré como alma en pena  
o como pena sin alma? 1635  
—Como quisiéredes sea,  
pues los ojos me mataron.  
—¿Los ojos? Pues nadie crea  
que, si vuestro mal causaron,  
mi vida su luz desea. 1640  
—Sacármelos me conviene,  
loco estoy, mas gente viene.

(Vega Carpio en prensa)

El entendimiento –facultad que permite al ser humano discernir lo bueno de lo malo, lo verdadero de lo falso– culpa a la voluntad, esta –facultad que permite la elección– acusa a la memoria, la cual –a la que se le atribuye la capacidad del recuerdo– responsabiliza, a su vez, a los ojos. De manera concreta, destaca el uso del motivo de la falsedad del recuerdo, pues la memoria fue interpretada desde Platón, en su diálogo *Filebo*, o

Aristóteles, en *De la memoria y el recuerdo*, como una posible representación teórica que tanto podría ser verdadera como falsa e incluso podría ser modificada. Por su estrecha relación, el engaño de las evocaciones se asocia a la función de los ojos, puerta del alma a través de la cual el amor y la belleza entran en el cuerpo.

Las vacilaciones sobre la propia condición del personaje avanzan todavía más y, tras un enfrentamiento con Albania, Jacinto retoma en aparte la duda de su existencia y su identidad, indicada a través del su nombre propio: «¿Qué es esto que escucho y siento? / ¿Soy yo Jacinto o quién soy?» (Vega Carpio en prensa: vv. 1676-1677). Esta incógnita, que finaliza con la sentencia de no ser él mismo en la línea de lo planteado por Ficino: «Ya no soy Jacinto, no, / otro es yo que no soy yo» (Vega Carpio en prensa: vv. 1711-1712), da paso a su identificación como muerto en vida que vagará por el desierto, espacio alegórico, entre muchos otros significados, de la frustración amorosa y con frecuencia vinculado al peregrinaje, que se puede localizar por ejemplo en *Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, o en el *Canzoniere*, de Petrarca (2001: soneto XXXV, «Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando...»). Por la otra, reflexiona en torno a la relación entre muerte y locura de amor: si morir es despojarse el alma y, como loco, su alma no está en sí, no hay diferencia entre muerto y loco (Vega Carpio en prensa: vv. 1719-1721). El desarrollo final lo presenta celoso, plenamente identificado con su parte espiritual (Vega Carpio en prensa: v. 2155), errante e incluso en una lucha directa con la muerte, a la cual se dirige en vocativo y en estructura anafórica (Vega Carpio en prensa: vv. 2445-2449), hasta que se cierra la comedia con la unión a su amada.

## Conclusión

La enfermedad y la locura de amor de Jacinto de *La pastoral de Jacinto* recogen, en líneas generales, la tradición filosófica y literaria del enamorado no correspondido en los motivos del deseo, sus pasiones derivadas, y la locura y muerte por amor. De modo concreto, Lope presenta los sentimientos del doliente pastor en una secuencia que parte del planteamiento de su mal, sigue con el desarrollo de la locura y terminará en la feliz unión con su amada. Para ello, a través de los pasajes seleccionados, el *Amphitruo*, de Plauto, y el *Orlando furioso*, de Ariosto –las cuales ya habían sido una

influencia en otras obras lopescas— han sido identificados como dos textos con una fuerte presencia en la construcción de esta locura de amor. Así, el *Orlando furioso* anticipa dos elementos fundamentales en el desencadenante de la locura, la relevancia del nombre y de la imaginación, la cual crea un doble de naturaleza divina. Este último recurso es considerado por Ambrosi (Vega Carpio 1997: 32) y por Porteiro Chouciño (2010: 213-214) una deuda del *Amphitruo*, si bien el uso de la duda sobre la propia identidad y el de los gemelos con naturaleza divina y humana son entendidos asimismo como posibles resonancias plautianas.

Hemos observado que el desarrollo de la locura de amor, determinada por la imaginación, provoca la escisión del personaje. Esta dramatización, que bebe de los asuntos ya tipificados por las diferentes tradiciones, es nutrida por Lope de referencias directas al «Canto XXIII» del *Orlando furioso*, tanto en el modo de expresión del furor del enamorado, como también en la equiparación del triángulo amoroso del protagonista con Orlando, Angélica y Medoro. Ahora bien, es de especial interés la poetización del concepto de vínculo y su ruptura, presente en la literatura y en la tratadística amorosa, y su relación con el sentimiento amoroso, cuya expresión hemos relacionado con la «Égloga II» garcilasiana —otra de las fuentes más queridas por el escritor— en la ruptura de la unión cuerpo-alma al despojar a Jacinto de lo corporal y centrarlo en el cuestionamiento de la parte inmaterial. En suma, si bien futuras investigaciones nos mostrarán nuevas influencias, hemos procurado señalar aquí, siempre de acuerdo con los fragmentos aducidos, cómo Lope de Vega toma para ellos los elementos de la larguísima tradición amorosa y, bebiendo de los pasajes concretos identificados de las obras de Ariosto y Garcilaso, los enlaza y amplifica para enriquecer y profundizar en la lucha interior, la fragmentación y la muerte figurada de uno de sus personajes pastoriles locos de amor.

## LERIANO Y QUIJOTE MORIBUNDOS. LA ENFERMEDAD COMO FIGURA LITERARIA<sup>1</sup>

PEDRO RUIZ PÉREZ  
Universidad de Córdoba (España)

La réplica de Ginés de Pasamonte a propósito de la escritura de su libro, en el centro de la aventura de los galeotes (*Quijote*, I, 22<sup>2</sup>), es tan contundente como conocida: «¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aún no está acabada mi vida?». Es obvio, tratándose de una autobiografía, pero hay más, pues tras las reticencias cervantinas a la interpretación de la picaresca por Mateo Alemán late una metáfora de alcance en su versión actualizada. Mientras la tradición más clásica asentaba la identificación plasmada en la imagen del mundo como libro, el sesgo moderno, con un pilar central en la síntesis petrarquista de vida-amor-poesía-cancionero, es más antropocéntrico y se desplaza hacia la identificación entre vida y libro. Así, y no sólo en la escritura autobiográfica del proteico Pasamonte, es la muerte la que pone fin por igual a ambos elementos del par metafórico. Y, de nuevo con Petrarca, «un bel morir tutta la vita onora» (Petrarca 2001: canción CCVII, v. 65<sup>3</sup>). La versión profana del sentido trascendente de las *artes de bene moriendi*<sup>4</sup> no sólo actualiza una concepción de la muerte como liberación de una vida concebida como pecado o enferme-

- 
- 1 El marco de esta investigación es el proyecto *Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i.
  - 2 Sigo el texto de la edición de Francisco Rico (Cervantes 2004). En adelante indico sólo la parte y el capítulo.
  - 3 En el endecasílabo que cierra la quinta estancia de la canción «Ben mi credea passar mio tempo omai».
  - 4 Para la tradición medieval del género véase Adeva Martín (2002); en relación con el *Quijote* puede consultarse los trabajos de Schmidt (2007 y 2010), y en especial Maz-zocchi (2018).

dad; el desplazamiento de lo ético (*bene*) a lo estético (*bel*), sobre lo paranomástico, traslada al plano de lo literario la imagen de la muerte, la que pone final al libro y al relato que contiene, sirviendo para su idealización definitiva o proponiendo un nuevo elemento a la irónica complejidad sobre la que se constituirá la novela.

En dos hitos relevantes en la constitución hispana del género, la *Cárcel de amor* (1492) y el *Quijote* (1605-1615), la defunción final de los protagonistas «enfermos» (o «locos») en su lecho proponen los extremos de esta tensión, relacionables con el valor sintomático y trascendental que ambos títulos tienen en relación con la novela en su conjunto y sus modalidades genéricas. El tránsito histórico y literario entre ambas, a lo largo del siglo que media entre ellas, se presenta cargado de significaciones respecto al modelo genérico y, en lo que aquí nos atañe, a la noción y el valor de la enfermedad y su crisis mortal. Las diferencias entre la ficción sentimental, de la que la *Cárcel* se erige en paradigma, y la trascendencia del relato idealista inaugurada por Cervantes, se asientan en gran medida sobre el carácter anómalo o «enfermo» de sus protagonistas, desde una concepción tradicional del *amor hereos* (Cátedra 1989; Folger 2002) a una noción de *furor*, en que, tras los pasos de Ariosto, se entrecruzan arrebato amoroso, locura e inspiración. A la relación de Quijano con la poesía (Fuentes 1994; Ruiz Pérez 2006) hay que unir en Leriano la materialización de su enfermedad en la escritura de cartas, que a través del personaje auctor-Auctor sustenta la proyección autorial de Diego de San Pedro (Ruiz Pérez 2018), permitiéndonos asentar una reflexión sobre la trascendencia literaria de la enfermedad y su proyección en el sentido de la escritura.

### El personaje se muere

La conocida obra de Eugene Ionesco, cuyo título parafrasea el epígrafe, se centra en los momentos presuntamente finales de un rey y su voluntad de permanencia. La ritualidad desplegada<sup>5</sup> explota la potencia emotiva de un momento antropológico esencial; en paralelo, la teatralidad resultante

---

5 La base histórica es analizada por Rodríguez Moya (2012); y Coduras Bruna (2013) revela su aplicación en la narración caballeresca.

juega con el efecto estético y su capacidad de prender al espectador. «Un bel morir tutta la vita onora». A los umbrales de la muerte se puede llegar en brazos de la edad, pero también como consecuencia de una enfermedad, de una pasión que acelera el curso de la vida y la dota de la intensidad que la convierte en materia estética, en una trayectoria digna de ser narrada, como bien pone de relieve el arranque del *Quijote*: la vida «sana» del hidalgo manchego no era digna de las crónicas, a diferencia de lo que ocurre cuando es arrebatado por un furor de rasgos mórbidos, cuando se torna «maniático». En el otro extremo del relato, el momento de la muerte puede pasar algo más desapercibido<sup>6</sup>, entre la fronda de aventuras previas fruto de la alienación del personaje. Sin embargo, la importancia del momento en que el personaje se muere se aprecia en el modo en que ilumina retrospectivamente los pasos que le han traído hasta allí y realza sus perfiles narrativos al ponerla en paralelo con otra muerte novelesca cuyo relieve se apoya en la singularidad de la circunstancia en un discurso de base idealista, la relativa brevedad de la obra y su directa relación con la enfermedad, en la forma de la pasión por antonomasia.

En *Cárcel de amor* la imagen central que es elevada al título desde la escena alegórica de sus inicios establece la relación entre la pérdida de la libertad y la pérdida de la salud por el desequilibrio que provoca el enamoramiento y el deseo no alcanzado. El punto de fractura se presenta cuando Laureola corta la comunicación epistolar con su apasionado Lleriano, lo que le lleva de la manifestación melancólica del amor, ya en términos de enfermedad, al furor que la llevará a su crisis y a su muerte. Hasta ese punto las cartas, tanto las que escribía como las que recibía, funcionaban con carácter paliativo de sus sufrimientos, pero también mantenían viva y aún incrementaban su pasión, presentada desde su inicio con los rasgos de un *pathos* mórbido, en identificable adscripción al modelo del *amor hereos* medieval, descrito claramente en términos de enfermedad y así parodiado en *La Celestina* pocos años después (Amasuno 2000a y 2000b; Lacarra Lanz 2007 y 2015; y Morros Mestres 2009).

Ante esta situación, «el auctor» mismo es quien le aconseja la muerte al enamorado sufriente: «quando llegué a Lleriano dile la carta, y como acabó de leella díxele que ni se esforçase, ni se alegrase, ni recibiese consuelo, pues tanta razón avía para que deviese morir» (San Pedro 1995: 63).

---

6 No obstante, el cumplido repaso por los comentarios de escritores y críticos hecho por Mazzocchi (2018: 87-92) es revelador de un interés particular.

El enamorado responde sobrepujando el valor del consejo, pero se debate entre el goce en el dolor identificado como propio del «amor cortés»<sup>7</sup> y sustantivo en la ficción sentimental, de una parte, y la freudiana voluntad de muerte. El tortuoso razonamiento del amante lo traslada «el auctor» en estilo indirecto, como dejando en sus palabras una sombra de su presencia, entre testigo y coadyuvante de la situación y de su desenlace, que como en la lírica cancioneril, acumula las contradicciones y paradojas:

todo lo que podía acabar su vida alabava; mostrábase amigo de los dolores; recreava los tormentos; amava las tristezas; aquellos llamava sus bienes por ser mensajeros de Laureola (...) rogávales acabasen presto lo que venían a hazer porque laureola fuese servida; y desconfiado ya de ningún bien ni esperanza, aquejado de mortales males, no pudiendo sustenerse ni sofrirse, uvo de venir a la cama, donde no quiso comer ni ayudarse de cosas de las que sustentan la vida (San Pedro 1995: 64).

El pasaje es conocido. Su reproducción por extenso, no obstante, queda justificada por el modo en que reúne las raíces del mal, su desarrollo y el modo en que se conduce a su desenlace en el lecho de muerte. La condición de dolencia connatural a un amor concebido también como cárcel queda de manifiesto en la propuesta de remedio, en el que se le otorga a la palabra un valor terapéutico, aunque en este caso no se trata de las precedentes misivas de la dama, sino de una sabia argumentación: los «amigos y parientes» consideraban que «aquella enfermedad se avía de curar con sabias razones» (San Pedro 1995: 64). La receta de Tefeo, cuando el coro de allegados se individualiza, concreta los razonamientos curativos en la actualización del discurso misógino, con «todas las razones que en disfamia de ellas pudo pensar» (San Pedro 1995: 64). Como subraya Parrilla (San Pedro 1995: 150-151), los *Remedia amoris* de Ovidio ya relacionan la evocación de las maldades de las mujeres con la curación del sufrimiento amoroso, con una descendencia doctrinal en el medievo y aun el siglo XVI estudiada por Vigier (1979) y Cátedra (1989). La continuidad de la receta terapéutica es el síntoma de la pervivencia de la consideración del amor como enfermedad, que se proyecta en tratados

---

7 Mantengo esta noción por simplificar una referencia mediante un concepto amplia y críticamente revisado en la actualidad, en particular por John Moore; véase Basarte y Dumas (2012).

médicos o fisiológicos del siglo XVI<sup>8</sup> al incluirlo dentro de las afecciones o desequilibrios del organismo humano. Es el caso, por ejemplo, de la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), donde Sabuco, además, incluye la conversación y los buenos consejos como una de las medicinas adecuadas recuperar una salud concebida en términos de equilibrio (Sabuco de Nantes y Barrera 1981: 89-91).

Leriano, sin embargo, se resiste a estos procedimientos, por oposición a los planteamientos misóginos de Tefeo y, en última instancia, por rechazar su curación. En el primer plano, el languideciente amante contrapone al discurso de Tefeo no sólo su reluctancia a aceptarlo, sino su propio discurso afirmativo, que el narrador presenta en estilo directo, para dar curso a sus «razones»: «quiero mostrar quinze causas por que yerran los que en esta nación [las mujeres] ponen lengua; y veinte razones por que les somos los onbres obligados; y diversos exemplos de su bondad» (San Pedro 1995: 65). A imagen del cisne, el enamorado afronta a las puertas de la muerte la manifestación de su discurso más elaborado, su razonamiento profeminista, como una forma de trascender la pasión por Laureola en una idealizada consideración de la mujer como «nación». Y lo hace por medio de «razones», en directa respuesta a las que le han sido presentadas como receta sanadora. La paradoja está servida justamente por el rechazo de Leriano. La palabra materializada en el discurso misógino podría ejercer su poder curativo, pero al precio de la renuncia de Leriano a su amor, que sería la forma de muerte más definitiva y atroz. En la otra cara de la moneda, la palabra de su razonamiento profeminista surge de su afirmación como amante y la retroalimenta, incrementando el efecto de la pasión, que le conducira de manera inmediata a la muerte, que es la única solución para mantener su identidad. Como en la farmacopea de base botánica o química, la condición del *pharmakón* es doble, también cuando se trata de la palabra<sup>9</sup>. La dimensión trágica de este paradoja y el correspondiente paralelismo con el *tragós*, *pharmakós* o *bouc émissaire* vienen en este punto a proyectar el valor de trascendencia ins-

---

8 La tradición, además de en la literatura médica en sentido estricto, tiene hitos relevantes en Aristóteles y en las *Disputationes Tusculanae* de Cicerón, antes de llegar a los tratados sobre los humores y la interrelación que establecen entre los «movimientos del cuerpo» y las afecciones en el estado anímico (Serés 2018: 145-170).

9 Véase en este mismo volumen el trabajo de Emre Özmen para una consideración más completa de este valor.

crita en la paradoja que me interesa señalar: la enfermedad (el amor apasionado, en el caso de Leriano) conduce a la muerte, como el lector comprueba de inmediato en la obra de San Pedro; sin embargo, la enfermedad se perfila también como la condición para la vida, y cuando desaparece una se extingue la otra y se impone el dominio de la muerte. Como la voz del poema machadiano<sup>10</sup>, Leriano no desea vivir sin el sufrimiento de su amor, pues la existencia no tiene sentido sin su espina. Ni vida ni palabra sin su particular enfermedad: en términos narrativos, no hay personaje ni relato antes de su enamoramiento, su prehistoria es el silencio; del mismo modo, con su fallecimiento concluye la ficción. Si la enfermedad justifica la vida y la muerte la honra y embellece, la primera se apunta también como la condición de necesidad de la narración y la esencia singular del personaje novelesco. Tal vez una intuitiva e implícita conciencia de esta condición mueve la decisión de Leriano con un destino más fatídico que el establecido por los códigos caballerescos y amorosos.

La formulación crítica de su muerte actualiza su dimensión sacrificial a partir de los modelos trágicos antiguos, no en balde se trata de un héroe sentimental. Con independencia de que ello actúe como causa material y eficiente del fallecimiento del personaje, la comunión con las cartas de su amada en una parodia sacroprofana del rito eucarístico otorga corporeidad a la condición «farmacológica» de la palabra, ahora en forma de escritura epistolar. Lo que da la vida conlleva la muerte. Consumir y ser consumido; en este modo dialéctico puede formularse la ambivalente relación del personaje con el discurso, y de la enfermedad con su remedio, antes de la consumación última. Volviendo al plano de la ficción novelesca, el intercambio epistolar sostiene la pasión amorosa de Leriano y el armazón argumental; al disolverse las cartas y, con ellas, el personaje, el relato se extingue.

La dimensión doliente como connatural al personaje tiene su correlato en la caracterización del «autor», que en su condición de personaje, como mensajero entre el enamorado y la dama, hace las funciones de secretario y de «medico» mientras actúa como narrador, en el desdoblamiento de planos que lo devuelve al final del relato a su posición real, la del autor Diego de San Pedro, en Peñafiel, desde donde ejerce labores administrativas para el conde de Ureña y escribe su relato a manera de

---

10 «Yo voy soñando caminos» (Machado 1907: poema XI) incluye el cantar que concluye «Aguda espina dorada, / quién te pudiera sentir / en el corazón clavada».

carta para entretener al Alcaide de los Donceles y alejar su melancolía. Paradigma de la enfermedad, la melancolía amorosa aparece como un requerimiento del personaje, en paralelo a como la melancolía de acidia lo es para el lector. En el primer plano, el de la ficción, el «auctor» manipula a su personaje de manera involuntaria (al prestar sus servicios) o con plena consciencia (cuando le indica la salida que significa la muerte); en el de la escritura, Diego de San Pedro percibe las posibilidades para un autor en los umbrales de la profesionalización.

Resumiendo, la enfermedad de amor convierte a Leriano en personaje, ficcional y narrable. Al canalizar su amor mediante el intercambio de misivas con la dama, la palabra cumple su doble función como medicina y veneno. El padecimiento del personaje posibilita la episódica trascendencia del secretario-«auctor», vinculado al *pharmakón* en su labor de mensajero, en la que actúa al modo de un posible sanador de los padecimientos del enamorado. Finalmente, al concluir la acción y quedar fijada, desde la lejanía de Peñafiel, en una «historia fingida», el personaje que volvía de la campaña de Granada al inicio del relato completa su viaje desde su origen como oscuro criado a la condición de «Auctor» pleno, que firma la obra y aparece en la portada del volumen impreso. Si no puede concluirse mecánicamente que, como para el personaje, la enfermedad es prácticamente una condición de posibilidad para la literatura, no deja de percibirse una relación entre ambas, no en balde aparece como un discurso anómalo que suscita el rechazo y, desde Platón, se traduce en la voluntad de expulsión del poeta de la ciudad, como un apestado, para evitar el contagio de su anomia (Ruiz Pérez 1995). Cabe recordar en este punto que, como el amor, la «enfermedad» del poeta se conceptualiza en términos de «furor»<sup>11</sup>, y en ambos casos la palabra se presenta con su doble faz de triaca, veneno y remedio.

Al igual que el protagonista de *Cárcel de amor*, Alonso Quijano enfrenta su muerte cuando su estado de enfermedad hace crisis. Su sueño de restaurar la caballería choca con la realidad de un orden histórico como los deseos de Leriano se estrellan contra los códigos que rigen la respuesta de Laureola. El enamorado frustrado emprende su última batalla, en forma de debate sobre la mujer, manteniendo un gesto heroico;

---

11 La noción se convierte en clave de la consideración de la poesía en el platónico tratado de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602), sobre todo en el «Diálogo cuarto, del decoro que se debe guardar en la poesía y de la vena y furor poético».

en la playa de Barcelona, el caballero sospecho se enfrenta a un caballero fingido<sup>12</sup>, y su derrota pone fin a su sueño (*dream*), haciendo, además, inviable el que le proponen Sancho o su vencedor Sansón Carrasco. De vuelta a casa (Cervantes 2004: II, 74), la crisis en su *manía* se manifiesta como una metamorfosis del furor heroico en melancólico, con los síntomas evidentes de la enfermedad: «porque o ya fuese por la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba<sup>13</sup>, se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en la cama». La crisis se traduce en un sueño (*sleep*) del que surge renacido: «durmió de un tirón, como dicen más de seis horas», en lo que, a los ojos del ama y la sobrina se confunde con la muerte; al despertar (o resucitar) don Quijote ha dejado su lugar al primer Quijano: «ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de “bueno”» (Cervantes 2004: II, 74). La renuncia a las ensoñaciones caballerescas, sin embargo, le conduce a su final («Ya me siento, sobrina, a punto de muerte»). La novela está a punto de acabar, porque se acaba la vida de su protagonista: la muerte física es el correlato inevitable de la disolución de su protagonismo, solo aplicable mientras sostuvo la decisión de ser don Quijote. El retorno del sueño real (*sleep*) lo es también de la aventura onírica (*dream*) que para todos los demás personajes y ahora también para el renacido y moribundo Alonso Quijano el Bueno se concebía en términos de locura o enfermedad.

Permítase una breve digresión para dar más alcance a esta perspectiva. Es conocido el paralelismo establecido entre el final de don Quijote y el que el cura, en el escrutinio de la librería, resalta en la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* para justificar su aprecio, porque «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este

---

12 Para la distinción entre lo «fingido» y lo «imaginado» en el mundo de la novela cervantina, véase Ferreras (1982).

13 No es descartable la explotación intencionada de la disemia de «ordenar», con el sentido de dar indicaciones que han de ser obedecidas y con el valor de poner orden, equilibrio y armonía en algo, que en ese caso sería la restauración del orden inicial en que vivía el hidalgo. Puede ser también intencionada la numerología aplicada a la convalecencia, ya que la cantidad de días equivale a la que Yavé se tomó para crear el mundo y dobla la del paso de Cristo por el reino de la muerte, antes de su resurrección. El número tres tiene otras recurrencias en el pasaje.

genero carecen» (Cervantes 2004: I, 6)<sup>14</sup>. La muerte así presentada, tal como llega a Leriano y Quijano, es clara y absolutamente anticonvencional, pero para los códigos de un género, no del comportamiento caballeresco o que tiene la dignidad de tal, como nos recuerdan las muy ortodoxas «Coplas» manriqueñas, que presentan de un modo idéntico la muerte de su padre. Tanto da que se correspondiese o no con la realidad del commendador don Rodrigo; lo pertinente es cómo su hijo lo fija en imagen literaria y significativa:

[XXXIII]

Después de puesta la vida  
tantas veces por su ley  
al tablero,  
después de tan bien servida  
la corona de su rey  
verdadero,  
después de tanta hazaña  
a que no puede bastar  
cuenta cierta,  
en la su villa de Ocaña  
vino la muerte a llamar  
a su puerta.

(Manrique 1979)

Lo que sigue en el poema de Jorge Manrique es, a la vez que un despliegue *in acto* de las artes *de bene moriendi*<sup>15</sup>, la celebración de una caballería real que se vio actualizada a finales del siglo XVI (Cátedra 2007). Junto a la vigencia de estos ideales renacidos, la pervivencia de las «Coplas» garantizaría la eficacia del modelo en la percepción del lector y el juego de parodia y contrapunto con el que Cervantes reescribe sus antecedentes.

Leriano y Quijano/Quijote comparten la situación final cuando sus respectivas pasiones han cubierto su ciclo y producen crisis. Enfrentados a la imposibilidad de mantener su estado (de amante y caballero, respectivamente, aunque con evidentes entrecruzamientos), atrapados por el rechazo o la imposibilidad de la amada, ambos asumen la muerte como salida a su padecimiento y, sobre todo, a la renuncia que se ven obligados

14 Trata estos ecos en la comparación con la muerte de don Quijote Mazzocchi (2018: 104-105).

15 Para la tradición del género puede consultarse la amplia bibliografía recogida por Mazzocchi (2018), además de los estudios citados anteriormente.

a hacer del mismo. En los dos casos (y es obvio lo que en don Quijote hay de espejo deformante de Leriano, pero también de Amadís, Sireno o Abindárráz, entre otros), la situación del amante y el caballero, de acuerdo con el imaginario y la cultura médico-antropológica vigente en el siglo que media entre las dos obras, se ha formulado en términos de enfermedad, y con rasgos de incurable. Uno y otro manifiestan en sus comportamientos síntomas de frenéticos o maniáticos, y no solo en sus manifestaciones de violencia. La *manía* o enajenación (que remite a la posesión por un espíritu divino<sup>16</sup>), puede asumir indistintamente la forma de la pasión amorosa y la de la paranoia caballeresca. Cuando ésta, como en el caso del loco lúcido don Quijote, incorpora rasgos de la esquizofrenia adquiere toda su grandeza, entre la dimensión trágica y una conciencia que se acerca a la de quien explora los límites de la ficción y abre las puertas del espacio onírico de la «verosimilitud» (Riley 1981). No sólo por las cartas que escribe uno y los rasgos que acompañan al otro, Leriano y Quijote trasladan a la ficción narrativa y el papel impreso la condición del poeta, pues su estado se asemeja al de quien también se muestra arrebatado, casi siempre enamorado (aunque sea por convención<sup>17</sup>) y en pos de un ideal. El borramiento de los límites entre la pasión/enfermedad como anomalía y la vida misma se ven seriamente amenazados. También los que separan la escritura y la enfermedad, en una reflexión en la que dos personajes a las puertas de la muerte actúan a modo de espejos<sup>18</sup>: entre sí, para los lectores y para el propio autor.

---

16 La noción se extiende desde las raíces grecolatinas al chamanismo arraigado en lo más hondo de lo antropológico, con el consiguiente respeto por el alienado, como tocado por los dioses e instrumento de revelación de la verdad.

17 Tras el desengaño de don Quijote a Sancho sobre la artificiosidad de amoríos y amadas (Cervantes 2004: I, 25), el prosaico bachiller lo reduce todo a términos de mercado, por la materialidad de su referencia, significativamente relacionada con la nominación y la identidad: «Y cuando faltaren, darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo: Fílidas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas; que, pues las venden en las plazas, bien las podemos comprar nosotros y tenerlas por nuestras» (Cervantes 2004: II, 73). Nótese, al paso, la recomposición irónica de un campo literario contemporáneo y de las décadas previas a partir de las protagonistas/amadas de Gálvez de Montalvo, Lope, Montemayor, el anónimo autor del *Primaleón* o el Gil Vicente que lo parodia en la *Tragicomedia de don Duardos*, el propio Cervantes y de nuevo Lope, ahora el de la *Arcadia*.

18 También con el sentido de *speculum*, esto es de ejemplo de bien morir, en la línea erasmiana señalada por Mazzochhi (2018: 100-101).

### «Me voy muriendo»

Mantenemos, por el momento, la mirada en la escena re-creada por Cervantes para despedir honrosamente a su personaje. «Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa» (Cervantes 2004: I, 6), confiesa el recuperado hidalgo ante sus allegados. Las connotaciones durativas del gerundio contrastan con la semántica de la locución adverbial, pero, como confirma el tranquilo dictado de su testamento hecho de inmediato, la duración pausada de la forma verbal es la que se proyecta en el *tempo* de una escena en la que la ironía no hace menguar la solemnidad, sancionada por la llamada del confesor y del escribano, garantes del orden final del alma y la hacienda. Mientras la confesión, como corresponde al secreto exigido para lo que Trento había convertido no hace mucho en un sacramento, queda discretamente cubierta por la elipsis, el testamento se reproduce en su literalidad, incluidas las fórmulas. Al proyectarse en un discurso del más rotundo valor perlocutivo, Quijano escenifica su actitud siguiendo los patrones establecidos, en clara muestra de su vuelta a la «normalidad», pero sobre todo manifiesta la aceptación de lo ineludible y ratifica su consciencia de lo que ha sucedido, expresada en términos de sucesivas metamorfosis, en una temporalidad en que se entrecruza el trayecto vital con las injerencias de lo onírico o patológico: «Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (Cervantes 2004: II, 74). Lo paradójico y significativo es que al final de un camino de vuelta el personaje replica la actitud que había manifestado casi en los inicios de su aventura, cuando verbaliza por primera vez la consciencia de identidad surgida de su primera voluntad de ser: «Yo sé quien soy» (Cervantes 2004: I, 5), dice ante su vecino que lo encuentra apaleado en el camino, porque antes, cuando era un hidalgo de los del montón, sin perfiles definidos, la identidad como sujeto no existía (Ruiz Pérez 2016: 21-22). Era necesario el paso por la enfermedad para alcanzar la salud. Eso sí, esta le lleva a las puertas de la muerte. El final inevitable es connatural a la vida, porque la inmortalidad solo le corresponde a la ficción, en especial a la ficción creativa, incluso cuando se concibe con los rasgos de la enfermedad.

Volviendo a los paralelismos con la escena final de *Cárcel de amor*, hay algo de teatralidad en la escena, a partir de lo que tiene de ritualidad, la del paso definitivo. Las palabras tomadas como epígrafe son una

afirmación con tanto valor por su referencia como por el hecho ser formuladas ante otros, *in praesentia*, como materialización de una consciencia y, según quedo avanzado, como una textualidad con valor performativo, de claros efectos pragmáticos. La enfermedad que hace crisis se manifiesta, como ocurriera con Leriano, en un discurso con muy concretas fórmulas retóricas y genéricas, pues participan en distinto grado en los cimientos de lo literario. Mientras Diego de San Pedro, tras su intercambio epistolar, coloca a su personaje en el escenario de un «debate» que engarza prácticas cortesanas, ejercicios académicos y moldes poéticos, Cervantes se sitúa en las antípodas, al menos en apariencia, pues el discurso de su protagonista se ciñe a una muy concreta y definida forma legal. La ironía cervantina sustenta suficientemente el valor literario del juego; no obstante, el contenido de las mandas dictadas por Quijano funciona como un espejo retrospectivo que cohesiona la narración con el nudo final de sus episodios y, de manera mucho más destacada, revela la conciencia del personaje. Su ejercicio de reflexión se manifiesta por igual (y de manera complementaria) en la confesión resultante de su «pararse a contemplar su estado y ver los pasos por do le ha traído» y en las mandas testamentarias con que se responsabiliza de sus acciones ante los demás. No menos que en la elidida confesión, la otra parte del doble discurso final de Quijano resulta de un profundo ejercicio de introspección y autoanálisis, en particular de lo relativo a su anomalía. Por más que se acompañe de algunos rasgos de escarmiento que le darían un carácter ejemplar a su aventura, lo que compone Quijano para sus adentros, para el confesor y para los destinatarios de su legado es el equivalente de la autobiografía que Pasamonte estaba componiendo en espera de la muerte para su conclusión. El propio Cervantes, que dos años antes había comprimido su autobiografía en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, también se hallaba en los umbrales del momento final, y no tardaría en hacer testamento, aunque en este caso lo limitado de su valor real se viera desbordada por la trascendencia de su valor literario.

En la celebrada y ambigua despedida del *Persiles*, con el respaldo pragmático de tratarse de una edición póstuma, las palabras de un moribundo Cervantes se hacen eco de las de su personaje, apenas un año después de que estas vieran la luz: «Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que *yo me voy muriendo* y deseando veros presto contentos en la otra vida» (Cervantes 2017: 15; cursivas mías). La pintura

de su situación había comenzado en una dedicatoria, al poco agradecido conde Lemos<sup>19</sup>, que comienza de manera emocionante (y literaria), para concluir con una nueva declaración de obras y voluntades de escritura y edición que apenas disimulan la ironía de sus alabanzas al noble. Al dirigirse a continuación al «lector amantísimo», como hubiera hecho en la «Adjunta al *Parnaso*» y en el conjunto de su sátira, Cervantes disuelve las fronteras entre realidad y ficción explotando la ambigua condición del prólogo, en un espacio en que confluyen la vida y la literatura. El autor se convierte así en personaje y reproduce las pautas de su protagonista, aunque en este caso su aventura, su anomalía, es la de la escritura, justamente la opción descartada por Alonso Quijano.

No es fácil distinguir entre el autor y el personaje en esos espacios de teatralidad que Cervantes construye en sus prólogos y en los que puede «representar» los síntomas de la enfermedad (también la del tiempo) y hacerlo en su fase final: «Mi vida se va acabando, y, al paso de las efeméridas de mis pulsos, que, a más tardar acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida» (Cervantes 2017: 14). Nos encontramos en los preliminares del *Persiles* con un Cervantes a las puertas de la muerte<sup>20</sup>, y en tamaño trance el escritor, entre la dedicatoria y el prólogo, pasa de la realidad del conde de Lemos a la ficción del estudiante pardal, con el puente de un «Cervantes» que lleva su estado terminal de un lado al otro de las lindes paratextuales entre el mundo material y el de las imágenes. En este lado, el diagnóstico es más preciso: «Esta enfermedad es de hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese» (Cervantes 2017: 14). En el espacio presuntamente real todo parece más radical, como parece confirmar en las palabras a Lemos: «Ayer me dieron la Estremaunción» (Cervantes 2017: 11); sin embargo, la ironía se muestra corrosiva para hacer aflorar las contradicciones, primero al aunar a tan extrema posición la voluntad de servir al conde; después al concretarla en proyectos editoriales y de escritura: *Las semanas del jardín*, la segunda parte de *La Galatea*... De hecho, la ironía radical da su primera muestra en la cita inicial del romance para

---

19 Pocos años, Argensola mediante, el nombrado virrey deja a nuestro escritor fuera de su séquito con destino a la corte de Nápoles, base anecdótica de la desengañada escritura del *Viaje del Parnaso*.

20 Firma la dedicatoria el 19 de abril de 1616, tres días antes de su fallecimiento, el 22 de abril.

caracterizar su situación pretendidamente real, en simetría con la despedida ambigua y radical, ahora claramente real, que cierra la parte declaradamente ficcional de los preliminares.

### «Dio su espíritu; quiero decir que murió»

Volvemos a Alonso Quijano y la narración de un fallecimiento en la cama, como corresponde a un enfermo: «entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió» (Cervantes 2004: II, 74). En un juego de simetrías vuelve a aparecer el «yo» de un narrador que entra en el relato desde la primera persona, y con el mismo verbo que en el inicio del primer capítulo: «de cuyo nombre no quiero acordarme» (Cervantes 2004: I, 1). A punto de concluir el último, lo que escribe es «quiero decir». No es probable que sea fruto del azar, este desdoblamiento expresivo que incluye una *figura correctionis* muy posiblemente para introducir el verbo que repite el de las primeras líneas de 1605. El claro dominio de la composición estructural convierte el juego de ecos en un subrayado del momento y su construcción narrativa. Ahora la ironía cervantina se muestra en el desdoblamiento. El eufemismo inicial («dar el espíritu») arraiga tanto en la ideología cristiana como en la fórmula homérica. La contraposición de lenguaje hierático y demótico se muestra como artificio. Sin entrar en un problemático materialismo cervantino, la indiscreta presencia del narrador revela la condición del relato y su naturaleza verbal; también la frontera entre dos mundos y dos modos narrativos, el idealista del Quinientos, inaugurado por Diego de San Pedro, y el de lo que será la novela moderna. La equivalencia del juego cuando pasamos de Quijano a Cervantes, evidencia la conciencia y la intencionalidad del autor.

Es momento de recapitular en clave de patología o dolencia. La consideración de la circunstancia de la muerte nos ha llevado en un recorrido por un personaje arquetípico, por un personaje que se construye a sí mismo y, en última instancia, por un escritor real. Cada uno de ellos, además, encarna la culminación de una enfermedad entendida en términos de pasión, de manera más clara en los dos primeros: Leriano es la figura de la pasión amorosa, y don Quijote, desde su complejidad, se presenta como una encrucijada de pasiones, sin excluir la amorosa, siempre en términos de ideal, del estrictamente caballeresco al de la restaura-

ción de una edad dorada, con la lectura como raíz. Para Miguel de Cervantes el diagnóstico explícito es el de una hidropesía, aunque la cronología nos muestra que le aquejaba la vejez. En los tres casos, sin embargo, las diferencias se reducen ante la condición de muerte ejemplar que, con distintos rasgos se manifiesta en los tres relatos: con el parlamento profeminista y la comunión simbólica de Leriano, con el ejercicio de un *ars de bene moriendi* por el hidalgo manchego y por la emocionante serenidad que poco más de un año después mostrará su autor real en el mismo trance. Con sus matizados perfiles las tres figuras representan (también en el sentido teatral) un «buen morir», con el que culminan una vida marcada por la pasión directamente ligada a la escritura o la literatura. Son tres «personajes» que enfrentan la muerte como final de una «enfermedad». En el primer caso la pasión amorosa de Leriano se desarrolla en clave de funcionamiento de un código inexorable, respecto al que se introducen unos mecanismos de distanciamiento objetivador, mediante la carta, el debate y el papel del «auctor». Para Alonso Quijano la raíz de su mal se halla en la bulimia lectora y sus efectos paranoides, que le llevan a convertirse en don Quijote y que se despliegan en forma de poliedro narrativo. Finalmente, nos encontramos la anomala voluntad de ser «un hombre que escribe y que trata de negocios» en Cervantes<sup>21</sup>, que le convierte en el lecho de la agonía en un verdadero novelista profesional. Todos ellos tienen algo en común: en ese momento esencial hablan o escriben; mejor dicho, suman o funden las dos caras de la práctica de la palabra. El protagonista de *Cárcel de amor* sustituye la escritura de cartas a su amada por un debate oratorio con Tefeo en defensa de la mujer, con un largo y articulado parlamento; Quijano dicta su testamento, en una acción que es un híbrido de oralidad y escritura; en los preliminares del *Persiles* Cervantes añade a una dedicatoria de tono epistolar el diálogo del prólogo, donde conversa con el «estudiante pardal» que se le acerca en el reconocible *topos* del encuentro en el camino.

Debate, confesión y testamento o dedicatoria y prólogo otorgan dimensión genérica a la textualización en un momento singular; su conjunción sugiere un rasgo esencial para la escritura, como hecha siempre desde los límites, en la fiebre de la posesión, la creatividad o el taller del artista. Como final, la muerte implica un proceso más o menos mórbido

---

21 Son las conocidas palabras de la hermana del escritor en su deposición con motivo del llamado «caso Espeleta» (Rodríguez 2003; García López 2015: 189-198).

y remite a él a modo de espejo. La perspectiva propicia la aparición de una voluntad de escritura, que puede devenir en conciencia más o menos explícita. Esbozada en el «autor» de Diego de San Pedro, tras los pasos de Leriano, encuentra una ratificación expresa, que sostiene el valor significativo del gesto, en la conclusión que Nicolás Núñez construye para su continuación de *Cárcel de amor* (Yoon 1991-1992):

como no tenia con quien hablar, estava tan pensativo que mil vezes con mis manos quisiera darme la muerte, si creyera hallar en ella lo que con ella perdí. Y como pensé que con mi muerte no se cobrava la vida del muerto, vi que era yerro perder el alma sin gozar del cuerpo; y como es cierta la esperiencia que la música cresce la pena donde la falla, y acrescenta el plazer en el corazón contento, tomé una viyuela y, más como desatinado que con saber cierto lo que hazía, comencé a dezir esta canción y villancico (San Pedro 1995: 103).

La referencia al estado de desatino y los argumentos sobre el valor curativo de la música/poesía remiten a un estadio de conciencia literaria aún incipiente, mientras que esta se muestra ya plena en Cervantes y se despliega en la compleja representación de la muerte de su protagonista, como culminación no menos heroica de su discurrir caballeresco.

Melczer (1976), en el contexto de un coloquio en torno a la melancolía, sostiene que la muerte de don Quijote se produce cuando su *manía* se transforma en melancolía, contraponiendo el entusiasmo (etimológicamente, posesión divina) de la primera por el estado de depresión. Habría que matizar que más que de un cambio se trata de una culminación, que tiene algo de circular en el carácter del personaje. Volvemos al verso de Petrarca y a la consideración erasmiana en su *Praeparatio ad mortem* de que la buena muerte está en relación con una vida buena, no representa una expiación sino una coronación. Quijano no sólo escenifica su condición de «Bueno», recién descubierta para el lector, sino que completa el sentido de su aventura caballeresca, devolviendo a la realidad la voluntad de justicia y bien que mostró en su ensoñación maníaca. Como Leriano teatraliza un supremo gesto de amor o, de modo aún más sublime, como Cervantes textualiza su muerte como un momento supremo en el devenir de su escritura. En todos los casos hay, sin duda, un componente de renuncia: a la culminación del amor, a los sueños caballerescos, a la vida y los proyectos de escritura que se siguen anunciando en la dedicatoria a Lemos. A la vez, la muerte escrita «tutta la vita onora», supone la culminación de una vida de

sueños escritos, ya sea en forma de cartas, de novelas imaginadas o de novelas (y otros textos) realmente escritas. En términos de viaje, tránsito o despertar, lo sucedido se identifica con el sueño: el producido por la fiebre o el que la provoca; la vuelta de ese sueño, el despertar, es el morir, morir a la vida real, renacer en la escritura.

La paradoja se hace evidente: la enfermedad puede ser la pasión amorosa de Leriano, el dolorido sentir de Garcilaso, los delirios caballerescos de don Quijote o la espina de Machado. En cualquier de los casos la cura se identifica con el final de la vida. La muerte no es la consecuencia del morbo, sino de su curación. Mientras la sanación definitiva llega se despliega la literatura. En el trazado de nuestros textos la muerte se presenta como una figura literaria. Cuando pasa por la mirada metaliteraria e irónica de Cervantes, sobre todo cuando la encarna y la asume textualmente en una dedicatoria y un prólogo, cuando la identifica con el gesto definitivo de comunicación con sus destinatarios, sobre todo los lectores, la muerte o, más en concreto, los instantes que la preludian se convierten en una figura de la literatura.



## LA PALABRA COMO FÁRMACON EN LAS VOCES NARRATIVAS DE MARÍA DE ZAYAS<sup>1</sup>

EMRE ÖZMEN

Universidad de Córdoba (España)

Como he tomado la pluma (habiendo tantos años que la tenía arrimada) en su defensa, tomaré la espada para lo mismo; que los agravios sacan fuerzas donde no las hay. No por mí, que no me toca (pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista), sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión (Zayas y Sotomayor 2017: 853)<sup>2</sup>.

Con estas palabras cierra Lisis su historia personal y se clausura el espacio ficcional de la obra, una pasión amorosa en que se insertan, como elementos de la acción, las novelas del *Honesto y Entretenido Sarao*<sup>3</sup>. La disposición tipográfica, sin ninguna marca que separe su discurso del epílogo, da continuidad a las palabras de personaje y narrador/a y las hace confundirse con las de la autora real. No abro ahora el problema de las homologías Zayas-Lisis. En su lugar, me centraré a lo largo de estas páginas en la relación de una desdoblada enunciación femenina con la palabra, entre oralidad y escritura, en una Lisis marcada por la literatura, en estrecho vínculo con la enfermedad.

Las dos entregas de *Honesto y Entretenido Sarao* se desarrollan en torno a la protagonista Lisis y su *amor hereos*. La *Primera parte*<sup>4</sup> (1637)

---

1 El presente trabajo forma parte del proyecto de SILEM (*Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i).

2 Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas pertenecen a la edición de Julián Olivares (Zayas y Sotomayor 2017).

3 Los cambios editoriales en el título de la doble colección son recompuestos en un artículo por Olivares (2017), con un análisis de su incidencia en la lectura de un texto unitariamente concebido.

4 Hasta 2017 la *Primera parte de honesto y entretenido sarao* se ha publicado bajo el título *Novelas amorosas y ejemplares*.

se abre con la enfermedad de la protagonista, Lisis: «Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte, a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas» (Zayas y Sotomayor 2017: 21). Lisis está padeciendo de mal de amores debido a que don Juan no le corresponde en su amor mientras corteja a Lisarda, prima de Lisis. Para animarla, su familia y sus amigas deciden montar un sarao, una reunión de cinco mujeres y cinco hombres –entre ellos don Juan y Lisarda– en casa de Lisis días antes de Navidad, para contar «maravillas»<sup>5</sup> con el fin de entretener a la enferma. Mientras tanto, entra otro galán en la red de amores, don Diego, participante también del sarao; con él se incrementa la tensión, y la trama amorosa gana en complejidad. Aunque prefiere a Lisarda, don Juan no quiere perder a Lisis y entra en disputa con don Diego, provocando su retadora respuesta:

–Así es –replicó don Diego algo enfadado–, que un poeta, si es enemigo, es terrible, porque no hay navaja como una pluma. A Lisis deseo servir, eso vese claro; que no haya sido con vuestra licencia no es delito, porque Lisis es más suya que vuestra, yo con su beneplácito del dueño estoy contento. Lisarda es vuestro cuidado: contentaos con ella, y no queráis una para estimar y otra para maltratar. Licencia tengo de Lisis para pedirla a su madre por esposa, y si de esto os agraviáis, aquí estoy para daros la satisfacción que quisiéredes y como quisiéredes (Zayas y Sotomayor 2017: 204).

Mientras la primera parte acaba con la promesa del matrimonio entre Lisis y don Diego, la *Segunda parte*<sup>6</sup> empieza informando al lector sobre el deterioro de la salud de Lisis, que origina la suspensión de la boda.

Para el primero día del año qued[aron], en la *Primera parte* de mi *Entretenido Sarao*, concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego, tan dichoso en haber merecido esta suerte como prometían las bellas partes de la hermosa dama y nuevas fiestas para solemnizarlas con más aplauso. Mas cuando las cosas no están otorgadas del Cielo, poco sirven que las gentes concierten si Dios no lo otorga; que como quien

5 Zayas evita el término novela en su *Honesto y entretenido sarao*, por ser «título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen» (Zayas y Sotomayor 2017: 22). Por ello denomina los relatos de la primera parte como «maravillas» y los de segunda como «desengaños».

6 Hasta 2017 la *Segunda parte* se ha publicado bajo distintos títulos; el más usado, *Desengaños amorosos*.

mira desapasionado lo que nos está bien, dispone a su voluntad y no a la nuestra, aunque nosotros sintamos lo contrario. Y así, o que fuese alguna desorden, como suele suceder en los suntuosos banquetes, o el pesar de considerarse Lisis ya en poder de extraño dueño, y que por sólo vengarse del desprecio que le parecía haberle hecho don Juan amando a su prima Lisarda, usurpándole a ella las glorias de ser suya, mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido, se dejó rendir a tan crueles desesperaciones, castigando con verter perlas a sus divinos ojos, que amaneció otro día la hermosa dama con una mortal calentura, y tan desalentada y rendida a ella, que los médicos, desconfiando de su vida, antes de hacerle otros remedios, le ordenaron los importantes al alma, mandándola confesar y recibir el divino Sacramento como más cordial medicina, y luego procuraron con su ciencia hacer las importantes al cuerpo (Zayas y Sotomayor 2017: 431).

Sin embargo, Lisis pronto recupera su salud y, para celebrarlo, es ella quien organiza un segundo sarao. En este a los hombres se les niega el permiso de contar historias, y solo hablan las mujeres. Además, los relatos deben ser verdaderos para escarmentar a las mujeres, razón por la que las historias cambian la denominación de «maravillas» de la primera parte por la de «desengaños». El resultado es que la última noche toma la palabra Lisis declarando su decisión de renunciar al matrimonio con don Diego e ir al convento. Algunas otras participantes del sarao también acompañan a Lisis, y la novela acaba con el enclaustramiento de la protagonista y sus amigas en el convento.

La relación entre la palabra y el silencio desde la clave de la enfermedad sirve como eje articulador de la colección de María de Zayas en estos dos volúmenes (1637 y 1647). No es de sorprender la elección del tema, dado que las novelas cortas españolas del siglo XVII frecuentemente recurren al tópico de la enfermedad y de allí crean marcos narrativos a través de las reuniones organizadas en un *locus amoenus* en busca de refugio y/o diversión del enfermo, con los ecos de la narrativa bocacciana (Colón Calderón 2013: 137). En el *Decameron*, desde el refugio en Fiésolo los jóvenes crean un espacio al margen de la peste, a modo de una cuarentena. Junto a este paréntesis, la convalecencia se erige como un espacio privilegiado para los relatos de entretenimiento, identificándose como un arquetipo del ocio. En paralelo y en ocasiones con interferencias, discurre la consideración del valor terapéutico de la palabra, tanto en el plano moral (a modo de *exemplum* y escarmiento) como en el estrictamente físico. Como subraya Ruiz Pérez:

En la [tradición] que discurre por la vigencia del modelo heredado de la antigüedad todos los relatos se construyen como desarrollo más o menos estilizado de unos argumentos esenciales o como una secuencia de episodios en los que el encuentro con una situación marca un proceso de aprendizaje y formación. Recibidos en su conjunto o transmitidos en forma fragmentaria, todos se reducen a la misma situación semiótica: se trata de situaciones en las que el receptor conforma su experiencia y su visión del mundo siguiendo la del personaje, marcado por un designio de ejemplaridad (2000: 13-14).

Es el caso de Zayas y su propuesta narrativa del uso terapéutico de los relatos insertos: imbuida de las tradiciones que la conforman y familiarizada con el desarrollo de las colecciones de novelas, la autora actualiza un modelo de sociabilidad cortesana para componer su «sarao» en torno a la enfermedad de Lisis y su posible curación. En la trama narrativa de un marco que es algo más, Zayas emplea algunos motivos heredados de la tradición, siempre con productivas particularidades (Bosse 1999). Una peculiaridad determinante reside en el tratamiento del tópico *amor hereos* a través de las protagonistas femeninas, cuando en la mayoría de los relatos de sus coetáneos es el hombre quien sufre de esta enfermedad. Desde el punto de vista social, esta obra que trata de una enfermedad, de una anomalía que nace a raíz del deseo, desvela también una anormalidad social para la época en la que está escrita. Las mujeres protagonistas pasan de ser el objeto del deseo a ser el sujeto activo que desea, todo ello en manos de una autora que destaca en el campo literario de la época justamente por su condición femenina, y en un relato marco donde Lisis tiene sucesivamente el papel de destinataria de la palabra de los otros, el de activa promotora de la narración y, finalmente, el de quien opta por el silencio conventual.

Para Lisis, como centro del *Honesto y Entretenido Sarao* a causa de su mal de amores, la oralidad de las historias relatadas funciona como «remedio» de tal manera que ayuda a movilizar emociones e ideas para sacar a la luz lo que se oculta y lo obvio negado; los sentimientos reprimidos se canalizan a través de los poemas cantados por la dama, como una manera de desahogo terapéutico en los términos freudianos<sup>7</sup>, en relación dialéctica con los relatos contados por los participantes, que en la

---

7 Sobre la aplicación de la teoría psicoanalítica a la obra de María de Zayas véase el estudio de Greer (1995).

primera parte pretenden ser una recomendación para que ella siga creyendo en el amor. Así, el marco narrativo se convierte en un proceso de contar/escribir para la transferencia y como solución de los problemas, presentados en términos de enfermedad.

Las diez «maravillas» del primer volumen causan una mejoría temporal, mientras que los «desengaños» del segundo tomo marcan la recaída de Lisis y su crisis definitiva. Vale recordar que, como relato accesible al lector, la historia nace a raíz de la enfermedad de Lisis, y la enfermedad se convierte en foco del relato y motor de la acción. Por otro lado, la circunstancia pone a la dama enferma en el eje de una obra literaria a través de los relatos contados. La *Primera parte del sarao* empieza con la descripción de la enfermedad de Lisis, «unas atrevidas cuartanas» (Zayas y Sotomayor 2017: 21) por un amor no correspondido:

[...] don Juan, caballero mozo, galán, rico y bien entendido, primo de Nise y querido dueño de la voluntad de Lisis, y a quien pensaba ella entregar, en legítimo matrimonio, [...] si bien don Juan, aficionado a Lisarda, prima de Lisis, a quien deseaba para dueño, negaba a Lisis la justa correspondencia de su amor, sintiendo la hermosa dama el tener a los ojos a causa de sus celos y haber de fingir agradable risa en el semblante, cuando el alma, llorando mortales sospechas, había dado motivo a su mal ocasión a su tristeza [...] (Zayas y Sotomayor 2017: 22).

Al entrar don Diego en escena se completa un cuadro de relaciones cruzadas. Ese tipo de encadenamiento de amores no correspondidos se inscribe en un tópico con precedentes notables, como la primera historia de *La Diana*, el enredo en torno a Dorotea en el *Quijote* o las parejas cruzadas en *La vida es sueño*. En el *Honesto y entretenido sarao* Lisarda y don Diego, con un único polo de relaciones, mantienen un papel secundario, y el conflicto se centra en el polo don Juan-Lisis. La dama, aunque está enamorada de don Juan, acepta casarse con don Diego «por solo vengarse del desprecio que le parecía haberle hecho don Juan amando a su prima Lisarda» (Zayas y Sotomayor 2017: 431). En este sarao y su reconocible encadenamiento de amores se impone el elemento de amor no correspondido. Y sufrir por un amor no correspondido tiene una tradición literaria aún más larga, cuyos orígenes se remontan hasta la Antigüedad (Parker 1986; Cátedra 1989; Serés 1996; y Folger 2002). Según la doctrina platónica presentada en el *Banquete*, «el amor [...] se constituye en el puente entre el mundo de las ideas y el terreno [...] y permite al hombre

desarrollar sus mejores facultades; pero también puede ser causa de enfermedad, según utilice más sus almas concupiscible e irascible que la racional» (Serés 1996: 23). La literatura del seiscientos sigue esta dicotomía de amor racional e irracional (muchas veces con la moraleja que conlleva) y amor que da salud (salvación) o enfermedad al amante hasta la muerte. No en vano, Olivia Sabuco de Nantes y Barrera subraya en su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) que el amor para procrear da gran alegría, mientras que el amor ciego mata; por lo tanto, mientras recomienda templanza en todos los deleites y afectos, advierte que demasiado amor es muy peligroso y acarrea muchas muertes (Sabuco de Nantes y Barrera 1728: 23). Para el tratamiento de la enfermedad de amor, que puede ser descrita como una variante de la melancolía (Cátedra 1989: 58), son necesarios los amigos, según Sabuco, porque con el buen amigo los bienes comunicados crecen y se hacen mayores, y los males y congojas se alivian y se hacen menores. Debe de estar de acuerdo la madre de Lisis con esta línea de pensamiento, porque para aliviar la enfermedad de amor que padece su hija decide montar el sarao y entretener a Lisis con los relatos, lo que desencadena un proceso dialéctico, de efectos contradictorios, entre la enfermedad y la literatura.

El objetivo de esa reunión es animar a Lisis, y por eso se narran novelas que generalmente tienen finales felices, para que la dama recupere su salud al mismo tiempo que su ilusión en el amor: la moraleja de las «maravillas» se resume en principios como no insistir en el amor no correspondido, la necesidad de olvidar al antiguo amado y buscar otra persona que ame de verdad, y confiar en la justicia divina. A modo de ejemplo, en la primera «maravilla», rotulada «Aventurarse perdiendo», la desdichada Jacinta lucha por cumplir su amor y por varios motivos no puede conseguirlo, razón por la que pierde su familia y al fin tiene que escapar de su casa. Fabio, un galán que encuentra a Jacinta en las montañas de Monserrat y escucha su historia, le recomienda no perseguir deseos desmadrados:

[...] si tengo suerte de apartarte de este intento, tan contrario a tu honor y fama; porque no me quiero persuadir a que te aborrece tanto que no estime tu sosiego, tu vida y tu honra tanto como la suya. Esto te obligue, Jacinta hermosa, a desviarte de semejante designio. Vamos a la Corte, donde en un monasterio principal de ella estarás más conforme a quien eres, y si acaso allí te saliese ocasión de casarte, hacienda tienes con que poder hacerlo y vivir descansada, y discreción para olvidar, con las

caricias verdaderas de tu legítimo esposo, las falsas y tibias de tu amante. Y si olvidándole y conociendo las desdichas que has pasado, y las malas correspondencias de los hombres, tomases estado de religiosa, pues ya sabes que es la más perfecta, tanto más gusto darías a los que te conocemos (Zayas y Sotomayor 2017: 65).

Y pide a Jacinta que cambie su anhelo desenfrenado hacia su amante infiel por el sosegado amor fraternal: «Y si no puedes vivir sin Celio, yo haré que Celio te visite, trocando el amor imperfecto en amor de hermano. Y mientras con esto entretienes tu amorosa pasión, querrá el Cielo que mudes de intento» (Zayas y Sotomayor 2017: 65). Algo parecido ocurre en la última «maravilla» de la primera parte, en una especie de relato fáustico. En «El jardín engañoso», don Jorge, con el fin de conseguir el amor de Costanza, que está enamorada de don Carlos, sella un acuerdo con el diablo. Entendiendo su error, al final se hinca de rodillas «dando con las lágrimas gracias a Dios por la merced que le había hecho de liberarle de tal peligro» (Zayas y Sotomayor 2017: 409) y se dirige a Costanza:

–Ya, hermosa señora, conozco cuán acertada has andado en guardar el decoro que es justo al marido que tienes, y así, para que viva seguro de mí, pues de ti lo está y tiene tantas causas para hacerlo, después de pedirte perdón de los enfados que te he dado y de la opinión que te he quitado con mis importunas pasiones, te pido lo que tú ayer me dabas, deseosa de mi bien, y yo como loco desprecié, que es a la hermosa Teodosia por mujer; que con esto el noble Carlos quedará seguro, y esta ciudad enterada de tu valor y virtud [...].

En oyendo esto Costanza, se fue con los brazos abiertos a don Jorge y, echándose los al cuello, [...] diciendo: –Este favor os doy como a mi hermano, siendo el primero que alcanzáis de mí cuanto ha que me amáis (Zayas y Sotomayor 2017: 409-410).

Además, en las «maravillas» las mujeres, si no pueden considerarse en un mundo ideal, por lo menos habitan en un espacio que podemos considerar más amable hacia las mujeres: tienen una cierta libertad a la hora de escoger sus parejas, o salen en busca de la recuperación de su honor o en busca de venganza, y se casan por segunda vez, y viven felizmente. Cuando estos relatos y los ejemplos que conllevan hacen su efecto, Lisis recobra la salud y acepta la pretensión de don Diego. La primera parte acaba con la promesa de la boda de Lisis con el galán. Aunque los

esponsales están concertados, el último episodio evidencia la envidia y los celos de don Juan, después de darse cuenta de que no quiere renunciar a ser el favorito de Lisis. Sus gestos para recuperar el interés de Lisis crean una tensión entre él y don Diego, mientras la confusión de Lisis frente a los dos galanes deja la realización de la boda hundida en un *impasse* narrativo:

Bien sentía el ingrato don Juan ser él la causa de la enfermedad de Lisis, pues el frío de sus tibiezas eran la mayor calentura de la dama, y sentía faltase del mundo una estrella que le daba ser: tal era la belleza y discreción de Lisis, junto con otras mayores virtudes de que era dotada. Mas estaba tan rendido a la hermosura de Lisarda que presto hallaba en ella el consuelo de su pena [...]

Más de un año duró la enfermedad, con caídas y recaídas, sin tratarse en todo este tiempo de otra cosa más de acudir a la presente causa, padeciendo don Diego el achaque de desesperado: tanto que ya quisiera de cualquiera suerte fuera suya Lisis, por estar seguro de él; mas si alguna vez lo proponía, hallaba en la dama un enojo agradable y una resistencia honesta, con que le obligaba a pedir perdón de haber intentado tal (Zayas y Sotomayor 2017: 32).

Ese *impasse* dura un año dentro del espacio literario de la ficción y diez años en el mundo editorial, hasta la aparición de la *Segunda parte*, con sus efectos en la enfermedad de la dama.

\* \* \*

El filósofo de la escuela sofista Gorgias compara el efecto de las palabras sobre el estado de ánimo con el efecto de las drogas en las personas. Los discursos, al igual que las drogas, obran distintos resultados y ponen fin a la vida o a la enfermedad, según el pensador (Gorgias 1972: 50-54). Esta desconcertante paradoja abre un nuevo horizonte sobre el poder de la palabra, subrayando que esta tiene el don de generar la tensión y la unidad entre los contrarios: salud y enfermedad.

Como otras presuntas soluciones, las palabras pueden afectar al ser humano para bien o para mal. Mientras Gorgias compara su efecto con el de los medicamentos, Platón –de manera parecida– menciona el término *fármakon* a la hora de hablar sobre el poder de las palabras. *Fármakon* es una composición que contiene el veneno en su fórmula y, como consecuencia, o mejora la salud del enfermo que la toma o le hace daño

por el poder de su componente. Dicho de otra manera, la «palabra», como *fármakon*, una vez introducida en el oído, con su poder cautivante, puede ser, de forma alternativa o simultánea, benévola y/o maligna. Por eso Alcibíades define las palabras de Sócrates como una voz divina que le atrae; sin embargo, intenta escapar de ese *fármakon* tan cautivador –como Odiseo escapa de las sirenas– tapándose los oídos:

Efectivamente, cuando le escucho, mi corazón palpita mucho más que el de los poseídos por la música de los coribantes, las lágrimas se me caen por culpa de sus palabras y veo que también a otros muchos les ocurre lo mismo [...]. A la fuerza, pues, me tapo los oídos y salgo huyendo de él como de las sirenas, para no envejecer sentado aquí a su lado (Platón 2004: 272).

Y en la misma obra Alcibíades denuncia que la retórica de Sócrates puede ser más venenosa que una víbora:

Yo, pues, mordido por algo más doloroso y en la parte más dolorosa de las que uno podría ser mordido –pues es en el corazón, en el alma, o como haya que llamarlo, donde he sido herido y mordido por los discursos filosóficos, que se agarran más cruelmente que una víbora cuando se apoderan de un alma joven [...] (Platón 2004: 276).

Sin duda, hay cierto paralelismo entre Alcibíades y Lisis, ya que a ella los relatos cautivadores le permiten creer que puede amar a otra persona, siendo entonces cuando se recupera su salud, y bajo el efecto de *fármakon* de los relatos optimistas, llenos de ilusión, acepta el matrimonio con don Diego, al final de la *Primera parte del sarao*. Sin embargo, ya fuera del marco de la reunión amistosa, el efecto hechizante de las palabras desaparece, y Lisis cae enferma de nuevo, lo que le impide –con poca sorpresa para el lector– casarse con don Diego. La segunda parte, publicada diez años después, comienza –como ocurrió en la primera parte– con la descripción sintomática de la enfermedad de Lisis. Su enfermedad no tiene una diagnosis explícita; no obstante, estas frases implican que su deseo amoroso por don Juan le costó su salud: «Lisis ya en poder de extraño dueño [...] mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido, se dejó rendir a tan crueles desesperaciones» (Zayas y Sotomayor 2017: 431).

En esta situación, con la venida de una nueva esclava a su casa, la salud de Lisis mejora. Zelima, la nueva esclava mora, llega al servicio de

Lisis como un regalo de su tía. En su compañía la dama se restablece porque «entretenía Zelima a su señora haciendo alarde de sus habilidades, ya cantando y tañendo, ya refiriéndole versos, u otras contándole cosas de Argel su patria» (Zayas y Sotomayor 2017: 433), esto es, volviendo a aplicar el remedio de la palabra, poesía o relato. Y como consecuencia de las palabras entrañables de la esclava mora, «sanó Lisis, convalenció Lisis y volvió el sol de su hermosura a recobrar nuevos rayos» (Zayas y Sotomayor 2017: 433). Con esta recuperación empiezan los preparativos del matrimonio, entre ellos un nuevo sarao. En la primera noche de la nueva reunión Zelima cuenta su historia, desenmascarándose y presentándose como la noble señora Isabel Fajardo, desdichada por creer en su amante infiel. La joven empieza su historia con estas palabras:

–Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien [...] Quiero [...] contaros mis desdichados sucesos, para que, escarmentando en mí, no haya tantas pérdidas y tan pocas escarmentadas (Zayas y Sotomayor 2017: 439-440).

Ese primer «desengaño» pone en evidencia que el segundo sarao ahora tiene efectos muy diferentes del primero, y cambia la aplicación del *fármakon* verbal. El desengaño es el camino que conduce a la verdad, y esta advertencia conducirá al final a Lisis a un acto rebelde y sacrificial.

\* \* \*

Antes de hablar de la segunda parte del sarao conviene volver a considerar el uso de la «palabra» como *fármakon*. En varias ocasiones en los diálogos de Platón la conversación en sí actúa como un remedio medicinal o una cura para una enfermedad, en concreto, contra la ignorancia (Rinella 2010: 241). Si fueran solo positivos los efectos de la palabra como *fármakon*, se trataría de un tratamiento perfecto. Sin embargo, la palabra a veces es el productor de un hechizo (*kélesin*) en el alma de quien la recibe, y se dirige no al elemento prudente del alma, que es el mejor, sino al irritable, y lo alimenta hasta acabar con la razón (García Rendo 2007-2008: 27). El mejor ejemplo de eso está en *Fedón*, donde Cebes confiesa que dentro de él reside un niño que tiene miedo de morir, y pide a Sócrates que lo persuada para que no tema. El filósofo

recomienda entonar conjuros cada día, hasta conseguir su propósito. Ante la duda de Cebes a la hora de encontrar un buen conjurador de tales temores, el filósofo comenta:

¡Amplia es Grecia, Cebes! [...] Y en ella hay hombres de valer, y son muchos los pueblos de los bárbaros, que debéis escrutir todos en busca de un conjurador semejante, sin escatimar dineros ni fatigas, en la convicción de que no hay cosa en que podéis gastar más oportunamente vuestros haberes. Debéis buscarlo vosotros mismos y unos con otros. Porque tal vez no encontréis fácilmente quienes sean capaces de hacerlo más que vosotros (Platón 2004: 67).

En definitiva, para el filósofo la palabra puede ser remedio y veneno a la vez. Si sirve como veneno, su mejor antídoto es otra vez la «palabra». Pero esta vez, voz propia en contra del veneno de la palabra ajena, que alimenta el miedo y debilita el razonamiento. Alcibíades lo llama *alexifármakon* (Derrida 1997: 125). La paradoja de los efectos del *fármakon* puede desplegarse así en dos discursos contrapuestos o complementarios.

Retornando a la obra de Zayas, si el primer sarao sirve como remedio, vemos que el segundo sarao es el intento de buscar un antídoto, un *alexifármakon* contra el comportamiento egoísta de don Diego como reflejo del discurso patriarcal dominante, por el que las mujeres sufren entre los prejuicios misóginos: «De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos» (Zayas y Sotomayor 2017: 554). Estas palabras evidencian el disgusto que crea la mutilación de la creación femenina y el silenciamiento de la voz de mujer<sup>8</sup>, lo que convence a Lisis de que esa búsqueda del fármaco pasa por la feminización absoluta de la voz, frente a la problemática «polifonía» de la primera parte. Lisis lo pone en estos términos y plantea la alternativa:

[En este sarao] [...] habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras); y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de «Desengaños» (en esto no sé si los sa-

---

8 Sobre la relación de la mujer con el silencio y las letras es iluminador el análisis de la condición de musa, que Olivares y Boyce (1993) contraponen al ejercicio de la escritura femenina.

tisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen) (Zayas y Sotomayor 2017: 434).

En la segunda parte la condición terapéutica de la palabra se manifiesta contra el engaño de los hombres. Más que el de algunos hombres en particular, contra un sistema patriarcal donde la mujer casi siempre está en una situación desfavorecida en la sociedad. Lisis, al principio del segundo sarao, subraya la necesidad de contar sus propias historias, porque

como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan; y si bien lo miran, ellos cometen la culpa y ellas siguen tras su opinión, pensando que aciertan; que lo cierto es que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres (Zayas y Sotomayor 2017: 434).

De manera parecida, Zelima defiende la necesidad de crear un discurso que tenga como objetivo la defensa de las mujeres, porque «ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna» (Zayas y Sotomayor 2017: 439). Estefanía, otra de las participantes en el segundo sarao, explica de esta manera por qué deciden usar las palabras como *alexifármakon* y contrapeso a las de los hombres:

[...] que escriben libros y componen comedias, alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres; pues hay tanto en que culpar a los hombres, y escribiendo de unos y de otros hubieran excusado a estas damas el trabajo que han tomado por volver por el honor de las mujeres y defenderlas, viendo que no hay quien las defienda, a desentrañar los casos más ocultos para probar que no son todas las mujeres las malas, ni todos los hombres los buenos (Zayas y Sotomayor 2017: 618).

Las mujeres toman la palabra en su propia defensa, y, a diferencia de algunas heroínas y finales felices de la primera parte, en la segunda todas las protagonistas de sus relatos son víctimas de los engaños de los hombres. En los diez relatos –considerando solo el círculo íntimo de las protagonistas– mueren en total 19 mujeres, asesinadas por sus propios esposos; otras seis, a manos de sus amos, y dos, por obra de sus padres y/o hermanos. Y mientras que la *Primera parte del sarao* no hace ninguna alusión al concepto de «martirio», en la *Segunda parte* hay 17 menciones a las mujeres-mártires que pierden la vida a manos de los hombres:

[...] puesta en los filos de la guadaña de la airada muerte; que como la sentía tan cerca, no hacía más de llamar a Dios y su divina y piadosa Madre tuviesen misericordia de su alma, que ya del cuerpo no hacía caso, ofreciéndoles aquel martirio (Zayas y Sotomayor 2017: 767).

[...] que más vale que lo padezca una inocente, que se irá a gozar de Dios con la corona del martirio (Zayas y Sotomayor 2017: 838).

[...] tantas mártires, tantas vírgenes, tantas viudas y continentes, tantas que han muerto y padecido en la crueldad de los hombres (Zayas y Sotomayor 2017: 850).

De esta suerte y con esta vida bien arrepentida de haber salido del convento, vivió poco más de un año, al cabo del cual reinó en Carlos el demonio y la dio un veneno para matarla; mas no le sucedió así, porque debía de querer Dios que esta desdichada y santa señora padeciese más martirios para darle en el Cielo el premio de ellos (Zayas y Sotomayor 2017: 16).

La diferencia entre las dos partes del sarao no se limita al contenido de los relatos –y su paso de «maravillas» a «desengaños»–, sino que tiene su reflejo en el marco narrativo. En la *Primera parte de honesto y entretenido sarao* observamos una armonía formal entre los componentes del sarao: los narradores del sarao se reparten equitativamente entre hombres y mujeres, todos igualados en la belleza, honor y riqueza:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte, [...] la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, *todas nobles, ricas, hermosas y amigas* [...] (Zayas y Sotomayor 2017: 21; cursivas mías).

Convidado don Juan a la fiesta, [...] a petición de las damas se acompañó de don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope, en nada inferiores a don Juan, *por ser todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes* [...] (Zayas y Sotomayor 2017: 22; cursivas mías).

Cada noche, de estos diez participantes toman la palabra un hombre y una mujer, para contar un relato sobre la armonía del amor y la justicia divina. También convidan al sarao «a los padres de los caballeros y a las madres de las damas, *por ser todas ellas sin padres y ellos sin madres*» (Zayas y Sotomayor 2017: 23; cursivas mías). La armonía en esa pequeña sociedad llega hasta el punto de que las parejas del sarao se visten del mismo color: «El primero que dio principio al airoso paseo fue don Juan [...], de pardo [...]. Siguióle Lisarda y don Álvaro, ella de las colores de

don Juan, y él de las de Matilde, a quien sacrificaba sus deseos» (Zayas y Sotomayor 2017: 24), y Lisis se viste de azul, el color de los celos.

Con la desaparición de la voz masculina en la segunda parte, la armonía que encubre la tensión de dominio deja su lugar a un desorden y desequilibrio «intencional» como vía para que las mujeres encuentren su propio equilibrio. Recordamos que en la entrega de 1637, en «Al que leyere», Zayas defiende que los hombres y las mujeres tienen la misma potencia y, por lo tanto, sugiere que estén juntos en todos los ámbitos de la vida:

¿Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz? Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino. Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres, ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (Zayas y Sotomayor 2017: 15).

Esa búsqueda de una posible reconciliación entre las mujeres y las reglas del sistema desaparece en el segundo tomo, y el discurso se vuelve más beligerante. Mientras Lisis ve el segundo sarao y su decisión final como una lucha contra el sistema patriarcal –«hermosas damas [...] por todas peleó» (Zayas y Sotomayor 2017: 812)–, en «Tarde llega el desengaño» Filis culpa al sistema por castrar la voz de las mujeres (Zayas y Sotomayor 2017: 554), y Estefania subraya que «escriben libros y componen comedias, alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres» (Zayas y Sotomayor 2017: 618). Todas esas voces apuntan la necesidad de romper esas normas tácitas, esa «normalidad» convencional bajo la que sufren las mujeres. El/la narrador/a declara en la «Noche segunda» la guerra de las mujeres contra ese sistema: «las desengañadoras, armadas de comparaciones y casos portentosos, tenían publicada la guerra contra los hombres, si bien ellos viven tan exentos de leyes que no las conocen si no son a sabor de su gusto» (Zayas y Sotomayor 2017: 583). En este segundo sarao los hombres no tendrán el derecho de hablar.

Como indica Blanqué (1991), la ruptura de la norma implica dos novedades escandalosas: «la primera, radica en la voz de una mujer que se hace escuchar porque tiene algo para decir, o sea, una historia para contar. La segunda es que, por esta vez, es el hombre el que debe dejar de hablar para escuchar al otro, o sea, a la mujer» (1991: 923). Los hombres participantes del sarao tienen que conformarse con ser meros espectadores, «mal contentos [...] por no serles concedido el novelar» (Blanqué 1991: 435). Y las mujeres, en lugar de fiarse de la justicia divina, se quejan de la mala condición que se les atribuye en la sociedad. Estamos, pues, en el segundo sarao ante una imagen distorsionada de la sociedad del siglo XVII, o sea, ante una sociedad al revés, donde el hombre queda relegado a un segundo plano y la mujer ostenta el protagonismo.

Cabe subrayar que los dos saraos se realizan durante días de fiesta antes de la Navidad. Como Caillois destaca, la fiesta es un período sagrado de la vida social en el que las reglas se suspenden y se da licencia para los actos que «normalmente» están prohibidos. Y añade:

Los actos prohibidos y excesivos no bastan para señalar la diferencia entre el período de desenfreno y el normal. Se les añaden *actos al revés*. La gente se ingenia en realizar exactamente al contrario el proceder usual. La inversión de todas las relaciones parece una prueba evidente del retorno del Caos, de la época de la fluidez y de la confusión. Por eso las fiestas donde se procura hacer revivir la primera edad del mundo, [...] el trastorno del orden social. Los esclavos comen en la mesa de sus amos, los mandan, se ríen de ellos, y éstos les sirven, los obedecen, soportan sus afrentas y sus reprimendas. En cada casa se constituye un estado en miniatura<sup>9</sup> (1984: 139).

Sin embargo, todo el período de desenfreno festivo tiene un carácter temporal, y en cualquier caso no significa la eliminación de las leyes sociales, sino solo la suspensión por un tiempo determinado. En este sentido, las fiestas son los mecanismos sociales que permiten el acceso a lo prohibido con el fin de «liberar» los deseos peligrosos que puedan dañar el funcionamiento de la sociedad; su carácter ritual les otorga la condición de válvula de escape que evita una alteración definitiva en la sociedad. Al acabar la fiesta:

---

9 Transcribo literalmente la transcripción publicada, sin enmendar sus deficiencias.

vuelven a alzarse barreras entre los hombres y las mujeres; las prohibiciones sexuales y alimenticias entran de nuevo en vigor. Una vez concluida la restauración, la fuerza de los excesos necesarios a la regeneración debe ceder el sitio al espíritu de mesura y docilidad, a ese temor que es el principio de la sabiduría, a todo lo que mantiene y conserva (Caillois 1984: 143).

Pero, ¿qué ocurre cuándo la transgresión pasa los límites permitidos y abre una posibilidad de reacción dentro del sistema social?

Cuando el *fármacon* no es controlado y administrado por la «autoridad» sus efectos pueden causar una crisis en el cuerpo. Así ocurre cuando en el segundo sarao los hombres no pueden intervenir; en ese caso la repercusión se produce en el cuerpo social. Hay que subrayar que se trata de una crisis causada por la diferencia/anomalía de ese sarao de mujeres. Las distinciones son las que proporcionan a las mujeres su «identidad» y les permiten situarse frente a «lo normal», lo que causa una crisis social. La diferencia está articulada en el segundo sarao en forma de distinciones socioculturales, tales como (aplicando términos actuales) la lucha femenina por la educación, su libre albedrío a la hora de contraer matrimonio o los derechos civiles de las mujeres, o sea, el principio de todo orden cultural. El parcial rechazo del rol familiar asignado a las mujeres (como el matrimonio decidido por los padres o el papel sumiso de la mujer incluso en situaciones de violencia) o su correlato social (el imperio del concepto de honra) crean una anomalía, una enfermedad que amenaza la continuidad de la sociedad. La voz narrativa subraya que los «desengaños» no son producto de un mero enfado o un odio injustificado. Ofreciendo estos relatos, las participantes del sarao están procurando un cambio en el comportamiento de los hombres y, por lo tanto, un cambio en la sociedad: «(...) [las historias] determinadas a tratar con rigor las costumbres de los hombres, no era por aborrecerlos, sino por emendarlos» (Zayas y Sotomayor 2017: 584). Dicho de otro modo, las palabras, utilizadas en la primera parte de la colección como remedio, causan un cambio inicial en forma de sanación de Lisis. Su precariedad induce una nueva dosis en la segunda parte, donde se acentúa una anomalía social materializada a través de la crítica de las mujeres contra el discurso patriarcal y, sobre todo, un uso de la palabra que llega a ser hegemónico.

De esta manera, la escritura de Zayas se aleja de la tradición bocacciana, donde los protagonistas huyen de la enfermedad a extramuros, cuentan relatos para entretenerse y regresan a sus casas cuando todo

vuelve a la normalidad. En el *Decamerón* salir de la ciudad para contar historias se puede percibir como un remedio acertado para escapar de la peste, y al final todo vuelve a su orden. La circularidad de la acción en lo que se refiere al retiro de los diez jóvenes se corresponde con la linealidad de la palabra que los mantiene alejados de la peste. En cambio, en el *Honesto y entretenido sarao* la palabra aplicada como remedio se ve modificada en su caracterización y en la de quienes la sustentan, en paralelo a la transformación de los modelos y representaciones del amor de los relatos, con el paso de la ilusión al desengaño. La variación en el tono de las historias contadas tiene una relación directa con la feminización absoluta de las narradoras y causa una transformación en la destinataria, llevando la dialéctica enfermedad/sanación desde lo aparente, con la restauración del orden dominante, a lo definitivo, a través de una crisis con rasgos de enfermedad para el cuerpo social. En una espiral de interrelaciones, mientras los relatos contados se hacen más oscuros y con un final más trágico, disminuye la fe de las damas en el amor, y cuanto más se «desengañan» se hace más evidente la situación de las mujeres, agraviadas en la sociedad. A la inversa de Boccaccio, en vez de volver a la ciudad, las participantes del sarao al final deciden alejarse de ella. En el curso del sarao la enfermedad de Lisis hace crisis en dos ocasiones: en la primera, su sanación mantiene la enfermedad latente en la sociedad donde los hombres imponen su ley; en la segunda, el retiro del grupo al convento tras la segunda convalecencia revela la enfermedad y provoca la catarsis, con su dimensión trágica.

El desequilibrio producido en el segundo sarao concluye de forma extrema, con el exilio al convento del grupo femenino, una forma de sacrificio que nos lleva a la relación entre *fármakon* y *fármacos*. Aunque la interconexión de ambos términos y conceptos nunca fue establecida por Platón, está presente en su enseñanza, y lo pone de manifiesto el ensayo de Derrida (1997). El *fármacos* es la encarnación humana del mal, expulsado de la *polis* griega en momentos de crisis y desastre. El nombre probablemente, pero problemáticamente también, está relacionado con *fármakon*, «medicina, remedio, veneno» con un efecto mágico que causa destrucción o curación. *Fármacos*, pues, sería «hombre mágico, mago», primero, aunque la frontera entre la magia y la religión no es fácil de definir; los primeros farmacólogos podrían haber sido «hombres mágicos» o podrían haber sido «hombres sagrados». Entonces, presumiblemente, él o ella era «sanador, envenenador»; más tarde, pasa a relacionarse con

el sacrificio expiatorio por la ciudad. Por un lado, el *fármacos* podría ser el medicamento que cura a la ciudad; por otro, podría ser el veneno que tuvo que ser expulsado del sistema.

En el caso de Lisis el *fármakon* o sea, «la palabra» le devuelve su salud; sin embargo, destruye el orden de la sociedad. Podemos decir que el *fármakon* cumple con su tarea de dos maneras: como tratamiento y como veneno, y desemboca en un gesto sacrificial. Lisis decide actuar para escarmiento y enseñanza de las otras mujeres, y se retira al convento. Lo hace asumiendo un cierto protagonismo, que la convierte en ejemplo y en la propia materia del escarmiento, en una dualidad de acción y de pasión:

Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengáneos lo que me veis hacer. Y a los caballeros, por despedida, suplico muden de intención y lenguaje con las mujeres, porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos de sus malas intenciones y defendernos de los enemigos [...] (Zayas y Sotomayor 2017: 855).

El curso de la enfermedad de Lisis le lleva desde el *fármakon* al *fármacos*, de ser objeto del remedio a sujeto del sacrificio voluntario. El hecho de obtener el *fármakon* más valioso, esto es, el conocimiento, la percepción de su estado, le lleva a ser el chivo expiatorio, el *fármacos*, y hacerlo de manera consciente. Girard reveló la naturaleza antropológica de este concepto y señaló su operatividad en algunos arquetipos literarios. Su análisis resulta de especial aplicación en nuestro caso, el de una mujer en la sociedad de los Austrias, para lo que basta actualizar la noción de «persecución» por la de exclusión y sumar la de género a las causas de discriminación:

L'infirmé s'inscrit dans un ensemble indissociable de signes victimaires et dans certains groupes –un internat scolaire par exemple– tout individu qui éprouve des difficultés d'adaptation, l'étranger, le provincial, l'orphelin, le fils de famille, le fauché, ou, tout simplement, le dernier arrivé, est plus ou moins interchangeable avec l'infirmé.

Lorsque les infirmités ou les difformités sont réelles, elles tendent à polariser les esprits “primitifs” contre les individus qui en sont affligés. Parallèlement, lorsqu'un groupe humain a pris l'habitude de choisir ses victimes dans une certaine catégorie sociale, ethnique, religieuse, il tend à lui attribuer les infirmités ou les difformités que renforceraient la pola-

risation victimaire si elles étaient réelles. Cette tendance apparaît nettement dans les caricatures racistes.

Ce n'est dans le domaine physique seulement qu'il peut y avoir anormalité. C'est dans tous les domaines de l'existence et du comportement. Et c'est dans tous les domaines, également, que l'anormalité peut servir de critère préférentiel dans la sélection des persécutés.

Il y a, par exemple, une anormalité sociale; c'est la moyenne ici qui définit la norme. Plus on s'éloigne du statut social le plus commun, dans un sens ou dans l'autre, plus les risques de persécution grandissent. On le voit sans peine pour ceux qui sont situés au bas de l'échelle (Girard 1982: 30-31).

A partir de una clara conciencia de la situación, Lisis canaliza la rebeldía hacia el retiro, hacia la salida del marco social y el refugio en el espacio femenino del convento, entre la liberación y el enclaustramiento, entre el espacio para una voz propia y el silencio. Aunque esa acción representa una clara paradoja –escapar de la hegemonía patriarcal entrando en un convento–, podemos interpretar el sacrificio voluntario como el paso de un objeto pasivo, para que los hombres lo deseen y decidan, al sujeto que actúa para decidir, para servir de escarmiento a las mujeres. En los términos de Bataille, la decisión final de Lisis es una curación que, al final, implica una pérdida (Bataille 1985: 120), que puede apreciarse en sus palabras:

¿Pensáis ser más dichosas que las referidas en estos desengaños? [...] Ese es vuestro mayor engaño; porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor [...] Porque si somos buenas nos levantan un testimonio, y si ruines, descubren nuestros delitos (Zayas y Sotomayor 2017: 853-854).

Según el concepto de *fármakon* de Platón, el tratamiento de las enfermedades, a menos que sean muy peligrosas, no debería realizarse con medicamentos, ya que el intento de suprimir los males por medio de la medicina solo los agrava y multiplica (Rinella 2010: 257). El cuerpo puede confrontar la agresión farmacéutica con reacciones metastásicas que dispersan la enfermedad, con el resultado final de que sus puntos de resistencia se refuerzan y se multiplican. La enfermedad se defiende a sí misma y se contagia. Como ilustrando el dictamen platónico, el *fármakon* recomendado para la mejoría de la situación de Lisis, o sea el poder de la palabra, causa una enfermedad contagiosa entre las mujeres participantes del sarao, mostrando su cara en distintas formas del deseo: deseo amoroso,

deseo de libertad o deseo de no limitarse a elegir entre las obligaciones impuestas; de ahí la decisión final:

[...] Lisis y doña Isabel, con doña Estefanía, se fueron a un convento con mucho gusto. [...] Y en poniendo Laura la hacienda en orden, que les rentase lo que habían menester, se fue con ellas por no apartarse de su amada Lisis, avisando a la madre de doña Isabel, que como supo dónde estaba su hija, se vino también con ella, tomando el hábito de religiosa (Zayas y Sotomayor 2017: 856).

Los sacrificios devuelven el orden a la comunidad o sociedad. Esa purificación (*khatarsis*) recibe su premio en forma de «justicia divina» al final de la obra. Con algo del *deus ex machina*, que insinúa el contenido divino del *fármakon/fármacos*, la enfermedad que no venció a la dama destruye al galán causante de la misma:

A pocos meses se casó Lisarda con un caballero forastero, muy rico, dejando mal contento a don Juan, el cual confesaba que por ser desleal a Lisis le había dado Lisarda el pago que merecía, de que le sobrevino una peligrosa enfermedad, y de ella un frenesí con que acabó la vida (Zayas y Sotomayor 2017: 856).

El carácter trágico reúne así en torno al chivo expiatorio sus principales rasgos genéricos.

\* \* \*

La enfermedad se muestra en el cuerpo a través de anomalías estructurales o funcionales, visibles o no visibles. Si consideramos la sociedad y el cuerpo humano como dos realidades en constante relación, en una variante organicista de la teoría microcómica, vemos que el deseo amoroso de Lisis no solo causa una anomalía por su enfermedad corporal. Al aplicarse el presunto remedio en forma de discurso verbal y reservarlo finalmente para las mujeres, se crea una anomalía en la sociedad también.

La palabra que nace en la *Primera parte del honesto y entretenido sarao* como remedio le devuelve la salud a Lisis y restablece el orden social a través de la promesa de un futuro matrimonio. Sin embargo, es un remedio precario, y ha de intensificarse. Entonces, el uso de la palabra en la *segunda parte* exclusivamente por las mujeres, y su atrevimiento al ocupar un espacio que no pertenece a la condición femenina (Romero-

Díaz 2002: 99), significa una transgresión de la ley social, una anomalía que concluye con la expulsión de la ciudad de los elementos de disonancia, en forma del retiro femenino al convento. La palabra como *fármakon* causa una crisis en el nivel personal y social, nacida del deseo de intervención activa (de las mujeres) en el espacio público, y acaba con el silencio, devolviendo el orden a la sociedad a través del papel de *fármacos*, de chivo expiatorio, que asumen las mujeres.

Antes de acabar, cabe subrayar la figura del chivo expiatorio (*fármacos*) y su relación con la estrategia narrativa de María de Zayas, en otra forma de homología con su protagonista. La autora parece ser consciente de las limitaciones impuestas por la tensión entre las energías que impulsan su narrativa y la necesidad de contenerlas. Como el de Lisis, su deseo autorial choca con la actitud masculina, con el orden social. Claramente, la transferencia de la configuración del campo literario a la dinámica narrativa refleja la tensión que en el personaje se manifiesta en forma de enfermedad. Tampoco faltan los problemas en el caso de la escritora real en relación a su entorno. Su colección de novelas en dos volúmenes, con su doble movimiento en torno a la enfermedad de Lisis, surge de la búsqueda de nuevas formas de expresión, experimentando las posibilidades de la escritura, sin olvidar que está escribiendo en un contexto muy condicionado.

Ahora bien, si definimos al chivo expiatorio como la figura sacrificial o expulsada para mantener el orden de la comunidad, entonces la escritora misma, con el silencio posterior al volumen de 1647, constituye un chivo expiatorio dentro del campo literario, generando presiones que finalmente expulsan a los personajes que alteran el equilibrio del parnaso conformado de acuerdo con una convención masculina. Aunque no propongo interpretar literalmente el mundo narrativo de Zayas como una proyección de su situación profesional como escritora, la solución ficticia que proponen sus obras para los conflictos ideológicos puede dar algunas claves a la hora de estudiar su estrategia narrativa en el campo literario.

Entre el sarao de maravillas y el de desengaños hemos observado un fuerte cambio de discurso. A la posibilidad de relación entre iguales se opone la imagen de una armonía imposible y el sacrificio voluntario de los marginados. Algo similar observamos entre la primera y la segunda época de la carrera profesional de Zayas. Sus esfuerzos por mantener estrechas relaciones con los autores del parnaso contemporáneo en las primeras dos décadas de su carrera se materializan en varios poemas laudatorios, mientras sólo la publicación del segundo volumen de su colección

produce una breve interrupción de su misterioso silencio en la última década de su carrera<sup>10</sup>. Los datos nos sugieren un paralelismo entre realidad y ficción, territorios colindantes cuya frontera se revela borrosa.

En otras palabras, el deseo de contar/escribir los relatos para la mejoría del cuerpo de Lisis y para la mejoría de la posición socioliteraria de Zayas concluye en una crisis de silencio. El fármaco elegido evidencia la posición de chivo expiatorio que asume la escritora y que sanciona el orden masculino del campo literario. Tanto la decisión tomada por las protagonistas de Zayas como la desaparición de la autora del campo literario manifiestan el peligro de la escritura como *fármakon*.

---

10 Un análisis sobre la red de sociabilidad de Zayas y su funcionamiento puede verse en Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez (2019).

**EXAMEN POÉTICO Y PIADOSO  
PARA ENTENDER POR QUÉ LAS PROVINCIAS  
DE LOS REINOS DEL PERÚ SE MANTUVIERON INDEMNES  
DE MALEFICIOS DIABÓLICOS**

MARTINA VINATEA  
Universidad del Pacífico (Perú)

El propósito de este capítulo es examinar y reconocer la bondad de los argumentos que esgrime el sacerdote jesuita Rodrigo de Valdés para probar por qué en los reinos del Perú, específicamente en Lima, no se han presentado casos de posesión demoníaca, una «enfermedad» frecuente en el imperio español del siglo XVII. Este examen se presenta en el canto XVII de su obra *Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima*<sup>1</sup>, único poema conservado del jesuita criollo, nacido en los reinos del Perú y publicado en 1687. El poema tiene como finalidad la exaltación de Lima, capital del virreinato del Perú, a la que describe como un jardín del edén alejado de todo mal y lugar elegido, porque será el lugar de nacimiento del primer fruto de santidad del Nuevo Mundo: santa Rosa de Lima.

### **El autor<sup>2</sup>**

Rodrigo de Valdés nació en Lima en 1609, perteneció a la influyente familia criolla de los León Garavito que, como muchas familias importantes de la época, estaba afincada tanto en la península, como en América.

---

1 Todas las citas del poema corresponden a la edición de Vinatea (2018).

2 Información tomada de la edición de Vinatea (2018: 70-73).

Valdés entró en el Noviciado de la Compañía de Jesús en 1626, donde destacó por su inteligencia. Tuvo a su cargo las misiones de Huarochirí y Huancavelica, en donde estableció una residencia. Fue catedrático de artes en el colegio de San Pablo. Luego se encargó de la prefectura de la congregación del colegio del Callao y la de los seglares de Nuestra Señora de la O, fundada en Lima. Valdés construyó la elegante capilla de esta congregación e hizo traer, expresamente desde Roma, los cuadros que adornan el techo y los muros (Saldamando 1882: 139-145).

El historiador jesuita Saldamando emplea la palabra «melancolía» para referirse al mal que aquejó desde joven al padre Valdés. Esta melancolía se convirtió en locura y así terminó sus días en el año 1682.

### El poema<sup>3</sup>

El poema *Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de los Reyes de Lima* está compuesto por 571 cuartetas octosilábicas con rima asonante, divididas en 38 cantos –o párrafos como los llama el autor–. Pero la peculiaridad mayor estriba en que está compuesto en verso hispano-latino (en realidad, más hispano que latino). Muchas de las palabras están escritas en latín, pero pueden entenderse perfectamente en español.

La forma estrófica corresponde a las llamadas cuartetas antiguas; es decir, versos octosílabos con rima asonante en «a-a» en segundo y cuarto versos a lo largo de todo el poema, sin excepción.

La estructura del poema corresponde al de una composición corográfica, género de gran difusión durante el siglo XVII. Las descripciones enfervorizadas de Lima se inician con el *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Perú*, del franciscano Buenaventura de Salinas y Córdova, publicada en 1630 (Salinas y Córdova 1630); y la *Historia de la Fundación de Lima* del jesuita Bernabé Cobo que permaneció inédita hasta 1882, pero cuyo manuscrito seguramente era conocido en el colegio de San Pablo (Cobo 1882). La finalidad de estas obras era describir una de las capitales más importantes del Nuevo Mundo a los ojos de los europeos y

---

3 Información tomada de la edición de Vinatea (2018: 73-74).

también –mediante la alabanza– manifestaba un intento de reivindicación de la patria criolla, cuya literatura se inicia con estas obras<sup>4</sup>.

Lima es el lugar edénico de buen temple, comparable con las mejores capitales europeas e incluso con las principales ciudades del mundo antiguo. Los pobladores, sus principales monumentos y aquellas peculiaridades que la caracterizan como el hecho de que no se hayan visto energúmenos por una suerte de protección divina, permite que Lima sea el lugar adecuado para que nazca la flor más perfecta de ese edén: santa Rosa de Lima. La idea de Lima como edén está magníficamente desarrollada en la erudita obra de León Pinelo *El paraíso en el Nuevo Mundo* (1656), quien realiza una evaluación primero de la suposición del paraíso terrenal y luego una evaluación de las opiniones tanto de la existencia del paraíso como de su localización. Entre las dieciocho opiniones que evalúa, la séptima «Se imagina el paraíso en el círculo equinoccial o Ecuador que los antiguos llaman zona tórrida» es admitida y amplía del siguiente modo la justificación:

En el sitio de la equinoccial donde quiero que se considere el más calificado y preminente por naturaleza de todos los del mundo. En él no se mudan los tiempos, son siempre iguales los días y las noches: ellas, con la frescura que basta; ellos, con el calor que conserva el perpetuo verdor de las plantas, en continua hermosura; los campos –sin que el frío los marchite ni el rigor los angoste. Antes en eterno verano y nunca acabada primavera– son retratos todo el año del terrenal paraíso que, sin milagro ni cuidado especial de la divina providencia con solo fiar la cultura de los árboles al tiempo, lo aromático de las flores al aire, lo útil de los frutos a la tierra, pudo en aquella mediante las repetidas aguas y suaves vientos que la fertilizan y tiemplan lo ardiente del sol para que no abrase, permanecer ameno largos años y conservarse deleitoso prolijas edades.

¿Qué lugar más propio para el paraíso que donde la hermosura, la amenidad, el temple y los tiempos son siempre unos y siempre buenos?  
 ¿Dónde en los árboles concurren flores y frutas cayendo las hojas viejas y caducas cuando ya las nuevas y tiernas visten los troncos despojándose los prados de su hermosura sin perderla? (León Pinelo 1656: 38).

Lima, entonces, es un paraíso y en ese edén no tienen cabida los energúmenos. Sin embargo, debe recordarse que «será entre la segunda mitad

---

4 Sobre obras corográficas, véase Guibovich (2007: 356-367) y Latasa (2011: 71-88).

del XVI y la primera del siglo XVII cuando el demonio adquiera una presencia activa en la sociedad, al extremo de ser denominado ese período como el siglo del diablo» (Millar Carvacho 2011a: 332). Según Iwasaki, el demonio fue la gran figura del Barroco hispánico, por ello, «su presencia es abrumadora en los procesos inquisitoriales, en las hagiografías, en los escritos de las monjas de clausura, en los libros devocionales, en los tratados de cirugía, en los mapas, en los textos astrológicos y en las pinturas de los edificios civiles y militares» (2018). Asimismo, el siglo XVII es una centuria que acopia una enorme cantidad de calamidades en todos los continentes. En el Perú, llama la atención la cantidad de terremotos, sequías, *huaycos*, fenómenos del niño, erupciones volcánicas que se produjeron durante el siglo XVII y que se vinculan con la acción demoníaca. Para contrarrestar tales desgracias, solían organizarse procesiones de vírgenes y santos (especialmente la Inmaculada concepción), plegarias comunitarias en las iglesias.

Analizaremos el canto XVII de *Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de los Reyes de Lima*, cuyo título reza del siguiente modo:

Examínase poética y piadosamente la causa que puede haber para que en el Perú apenas se haya visto energúmeno, que aún está por averiguar lo que se dijo del convento de monjas en Trujillo y, lo que pasa en las Charcas, no es porque el cuerpo de aquella pobrecilla esté obseso, sino afligido y estropeado por pacto y maleficio del demonio (Vinatea 2018).

En primer lugar, Valdés pretende realizar un examen, una indagación, una prueba de idoneidad, que además adjetiva como intento «poético y piadoso»; es decir, el ámbito del examen pertenece a la poesía y, además, es benigno, blando, misericordioso, que mueve a compasión y se origina en ella. ¿Qué es exactamente lo que pretende examinar?: la causa que puede haber para que en el Perú apenas se haya visto energúmeno (persona que está espiritada o endemoniada). Luego, el autor precisa que se conoce, pero aún no está determinado un caso del convento de Trujillo. Alude a un proceso contra las clarisas de Trujillo, entablado por la Inquisición de Lima en 1677-1681 sobre la obsesión, o posesión demoniaca, que se inicia con Luisa Benítez, a la que llamaban la Pacora quien, junto con Ana Núñez, otra de las monjas más jóvenes del convento, serán las principales promotoras de una sintomatología que se extenderá, tras variados exorcismos frustrados, al resto de las

hermanas del convento. Han dedicado varios trabajos a este caso Millar Carvacho y Paz Torres, entre otros<sup>5</sup>.

Luego dice «y lo que pasa en las Charcas», y pareciera un segundo caso; sin embargo, es una referencia al obispo de Charcas<sup>6</sup> quien participó directa o indirectamente del proceso de fe llevado a cabo entre 1677 y 1681 por el Tribunal Inquisitorial de Lima.

Para entender cuán particular e importante fue este caso, resulta ilustrativa la carta enviada a la reina (María Teresa de Austria, última esposa de Felipe IV) por el Marqués de Castellar sobre lo ocurrido en el convento de Santa Clara de Trujillo:

Da cuenta a Vuestra Majestad de que habiendo preservado Dios los reinos del Perú de endemoniados, lo están hoy más de cincuenta personas en el convento de monjas de Santa Clara de la ciudad Trujillo.

Señora

Uno de los grandes beneficios que de la Divina Misericordia ha experimentado este reino, desde que por medio de las reales armas de Vuestra Majestad fue establecida la ley evangélica y desterrada la idolatría en que ciegos y engañados vivieron tantos siglos sus naturales, ha sido el haberlos preservado Dios del trabajo general que en Europa se padece de espíritus malignos; pero no hay felicidad humana permanente, cuando de los pecados provocan tanto los rigores de la justicia divina se halla ejercitada de dos años a esta parte en el convento de Santa Clara de la ciudad de Trujillo, cuyas monjas están subordinadas a la religión de San Francisco y siendo setenta las de su comunidad, empezó por dos de las de más conocida virtud pasando hoy el daño a más de cincuenta que se hallan entre monjas y criadas entregadas a esta miseria con desconsuelo general y recelo de que no solo padecerán las demás, sino toda la ciudad con otras calamidades horrorosas si se tuviera de dar crédito en sus fatales anuncios al padre de las mentiras y, aunque desde las primeras noticias que tuve de este lamentable suceso por todas sus circunstancias, me apliqué con todo desvelo a solicitar la piedad divina encargando continuas oraciones, sacrificios y ejercicios espirituales en todos los conventos de frailes y monjas de este reino que se continúan en procesiones generales y muchas penitencias públicas y secretas, como también en Trujillo reconociéndose gran reforma y enmiendas en las devociones y otros excesos, que por lo pasado tenía con alguna relajación este convento,

---

5 Véase Millar Carvacho (2011a; 2011b) y Paz Torres (2015).

6 Probablemente fue Melchor Liñán y Cisneros quien fue obispo de Charcas hasta 1679, lo sucedió en el cargo Cristóbal de Castilla y Zamora.

todavía padecen el castigo que en esto mismo les habría granjeado en la justicia divina, sin dudar que será para con mayor liberalidad manifestar sus piedades asegurándolas con su gracia en la mayor perfección de su estado como lo acreditan las cartas que me escriben la abadesa y religioso de san Francisco que como vicario y confesor las asiste, y también el obispo de aquella ciudad sin que haya otra novedad por ahora más de la esperanza con que quedamos de alcanzar en la misericordia divina el consuelo que necesitan estas pobres religiosas librándolas y a todo este reino de tan grande desdicha, que me ha parecido prevenir la real noticia de Vuestra Majestad para que en su piedad hallen algún alivio estas miserables atormentadas cuya católica y real persona que de Dios como sus vasallos deseamos y la cristiandad ha menester.

Lima, marzo 6 de 1675

Conde de Castellar y Malagón<sup>7</sup>

Con la finalidad de seguir el examen poético y piadoso, veamos el canto por partes:

¡Oh tú, Musa, quae inscrutables exploras noticias sacras profundamente curiosa!, responde: ¿quae occulta causa,	232
quae médica inteligencia, quae praerrogativa rara, quae scamosa medicina, quae regia cíthara sancta	233
reserva indemnes provincias tam católicas quam varias, de diabólica violencia quae iras incitando insanas	234
energúmenos castiga, impia blasphemia inhumana?	235

(Vinatea 2018: 56-57)

La voz poética pide a la musa, a quien describe como profundamente curiosa, que explore en las noticias sacras (en la ciencia o el conocimiento de aquello que circunda lo sagrado) y le ayude a tratar de comprender aquello que es inscrutable: por qué en el Perú apenas se han visto casos

<sup>7</sup> Archivo General de Indias (AGI), Lima, 73, ítem 99, Libro 1.

de posesión demoníaca considerada una «enfermedad» habitual en otros lugares, cómo así se mantienen estos territorios indemnes de todo mal, tanto es así que ni siquiera se ha visto un perro con el mal de rabia.

La exploración de la curiosa musa se vincula con cinco noticias o informaciones sacras, extraídas de las lecturas bíblicas:

1. Oculta causa: la razón o motivo ignorado, escondido, inescrutable al entendimiento y que es susceptible de ser interpretado, naturalmente, a partir de las claves barrocas: la armonía natural obra de Dios estaba amenazada permanentemente por acciones demoníacas: las catástrofes que hoy consideramos naturales, se adjudicaban a castigos divinos o manipulaciones del demonio (Alonso Palomar 1994: 193). Ahora bien, estas situaciones son susceptibles de ser explicadas. Debe recordarse que Dios descubre las cosas ocultas a los profetas o a los elegidos del momento, quienes, por su fama de santidad o vinculación con la divinidad, son capaces de dilucidar los enrevesados motivos por los que las desgracias se presentan en un lugar y tiempo determinados. En Lima, existe un conjunto de personas con la mencionada «fama de santidad» que pueden ayudar a entender de qué manera Lima se mantiene indemne a la acción diabólica.
2. La inteligencia médica: donde «inteligencia» se entiende como sustancia espiritual, como son los ángeles y, entre ellos, específicamente el arcángel Rafael. Rafael significa «medicina de Dios» o «Dios ha obrado la salud». La referencia a las «curaciones» del arcángel las encontramos en el libro de Tobías (3, 16): «Oyó Dios la oración de Tobit y la de Sara; y envió al arcángel Rafael para devolver la vista de Tobit y entregar a Sara por esposa a su hijo Tobías; también para encadenar al mal demonio Asmodeo, porque Sara debía ser la esposa de Tobías» (*Biblia de Jerusalén* 2013: Tobías 3, 16). Rafael, entonces, logra sacar a Sara de las garras del demonio, por ello, puede ayudar a hallar la causa por la que Lima está libre de esos males.
3. Prerrogativa santa: el privilegio, gracia o exención que se concede a alguien para que goce de ello. Es decir, a Lima por gracia divina se le ha concedido la gracia especial de verse libre de energúmenos, de espíritus malignos.
4. La escamosa medicina es el llamado pez de Tobías (que en realidad debiera llamarse el pez del ángel Azarías). Veamos lo que dice Tobías 6, 1-9: «partió Tobías con el ángel y el perro los seguía. Caminaron

y llegada la noche, acamparon a la orilla del río Tigris. El joven bajó a la orilla para lavarse los pies, cuando del agua saltó un gran pez que por poco le devora el pie. Tobías gritó, pero el ángel le dijo: “Tómalo y no lo dejes escapar”. El joven se apoderó del pez y lo sacó a tierra. El ángel agregó: “Ábrelo, sácale la hiel, el corazón y el hígado y guárdalos”. El joven lo hizo, luego cocieron el pez y se lo comieron. Después continuaron su camino hasta cerca de Media. El joven preguntó al ángel: “Hermano Azarías, ¿qué remedios son el corazón, el hígado y la hiel del pez?” Le respondió: “Si se quema el corazón o el hígado del pez ante un hombre o mujer atormentados por un espíritu malo, el mal desaparece para siempre. Con la hiel se untan las manchas blancas de los ojos y quedan sanos.» (*Biblia de Jerusalén* 2013: Tobías 6, 1-9) ¿En Lima se conseguiría la maravillosa y escamosa medicina? ¿Cuál sería la equivalencia de la medicina del «pez del ángel Azarías» dentro del vademecum de la época?

5. Regia cítara santa no es otra que la cítara o arpa de David quien la tocaba cada vez que algún espíritu maligno atormentaba a Saúl y, al escuchar la música, el espíritu malo se apartaba de él (*Biblia de Jerusalén* 2013: Samuel 16, 14-23).

Pareciera una enumeración de elementos, un compendio que se emplea para proteger a los habitantes de Lima de las acciones maléficas. La musa curiosa conoce estas «noticias», estos antídotos que permiten guardar a Lima y al resto de católicas provincias de la diabólica violencia.

Tú, quae inaccessible luces cándidamente profanas,	
recónditas scripturas, secretos libros declara, doctas sybillas consulta, consulta academias varias,	236
stagiritas omitte sentencias tam temerarias quae refutando impiamente experiencias quotidianas,	237
melanchólicos humores affirman nativas causas de furia tam stupenda, de tam diabólica insania.	238

(Vinatea 2018: 257-258)

La voz poética vuelve a preguntar a la Musa que es capaz de responder, que se explaye en sus explicaciones sobre el porqué Lima está libre de posesiones demoniacas. Probablemente, porque es una deidad apta de acceder cándidamente a cinco arcanos o misterios secretos que son los siguientes:

1. Inaccesibles luces, esas luces ininteligibles que se mencionan en la primera carta de Timoteo. Esas luces que representan la fe de quienes a pesar de no ver ni entender a cabalidad, perseveran y siguen creyendo:

Al único inmortal,  
al que vive en la luz inaccesible  
y que ningún hombre ha visto  
ni puede ver,  
a él que sea el honor y la gloria  
por siempre jamás, amén.

*(Biblia de Jerusalén 2013: Timoteo 6, 16)*

La fe actúa como una suerte de protección contra la posesión demoniaca.

2. Recónditas (muy escondidas, reservadas y ocultas) escrituras como las bíblicas o para regresar al mundo de las Musas, las profecías oraculares que están en los secretos libros que consultan las doctas sibilas, esas sabias mujeres que tenían el espíritu divino: «Fueron diez por este orden, la primera Pérsica, la segunda Líbica, la tercera Délfica, la cuarta Cimmeria, la quinta Eritrea, la sexta Samia, la séptima Cumana, o Cumæa, la octava Helespontia, la nona Frigia, y la décima Tiburnina. La más célebre y famosa de todas fue la Erithrea» (Vinatea 2018: 257) según S. Agustín, y S. Isidoro, y este dice que se formó esta voz del griego *Bios*, que quiere decir Dios en el Dialecto Eólico. Porque Sibila (según la interpretación de algunos) quiere decir «profetisa» o «intérprete de los consejos de Dios».

Para contrarrestar la malignidad, también ayuda la mediación de quienes «interpretan» los designios divinos.

3. También consulta a las academias, entendidas como lugares o juntas donde se reúnen personas eruditas y, por extensión, «lugares de sabiduría, escuelas», sociedades establecidas a partir de la autoridad de sus miembros.

Cuanto mayor sea el conocimiento adquirido, la sapiencia, menos posibilidades existen de caer en las garras del mal.

4. Sentencias estagiritas; es decir, sentencias aristotélicas que refutan ilegítimamente lo que la experiencia cotidiana demuestra. Igual que en el caso anterior, el conocimiento tiene poder salvífico mediante el cual se consigue la gloria y las bienaventuranzas eternas.
5. Melancólicos humores, según la teoría de los humores que determinaban el temperamento establecida por Hipócrates, la salud dependía de la buena proporción de los cuatro humores que constituyen la complejión humana: sangre, flema, cólera y melancolía. Estos humores se vinculan con las propiedades de los cuatro elementos: frío / caliente, húmedo / seco. De este modo, los individuos se clasifican, dependiendo del elemento que en ellos predomina, en flemáticos, biliosos, sanguíneos. Asimismo, existe una estrecha relación entre individuos y condiciones ambientales: frío, calor, sequedad, humedad, aguas, vientos, etc., y también entre las enfermedades y las estaciones del año<sup>8</sup>.

El humor melancólico se asocia con los casos de posesión diabólica: se creía que, en algunos casos, la melancolía, que se vinculaba con la bilis negra, era el efecto de la posesión<sup>9</sup>.

Naturales medicinas contra invasiones tartáreas ignora Hypóchrates; tú investiga luces sanctas,	239
quae quando ambos hemispherios infesta tam dura plaga solas reservas exemptas de Rímac arenas sacras	240
de ignífera furia horrenda quae vibrando iniustas lanzas	241

8 No debe olvidarse que, durante todo el período arcaico griego, la enfermedad es entendida como resultado de un castigo divino o de la envidia divina ante algún humano que por algún motivo descollaba. Véase López Férez (1986).

9 Luego, en el siglo XVII, Paracelso rechaza la demonología como causante de las enfermedades y clasifica la locura en cinco tipos que dependen básicamente de la manera como se adquiere: lunáticos, insanos, vesánicos, melancólicos y obesos.

contra divinos Orphaeos instiga ingratos monarchas.	
Si de tam alto mysterio, Musa, ignoras propias causas, contra espíritus inmundos tam efficaces quae audacias	242
quando infernales refraenan mysteriosas cruces sanctas figuran, adora pía constellaciones antárticas	243
quae quando tam refulgentes guardias crucíferas arman, tristes fulminando harpías, nocturnas horas declaran.	244

(Vinatea 2018: 258-259)

La Musa puede entender las inaccesibles luces, las recónditas escrituras, las academias, las sentencias estagiritas y la consulta a melancólicos humores, para determinar por qué y cuáles son las medicinas naturales que curan la furia que causa estupor, la insania diabólica, las invasiones de los espíritus malignos del Tártaro. Aquello que Hipócrates ignoraba, la Musa seguramente lo sabrá; pues –ya lo ha dicho– es capaz de investigar las luces santas o el pensamiento divino que permite que la dura plaga de las posesiones demoníacas, que han infestado ambos hemisferios, no toque con su furia infernal las arenas del río Rímac. Es decir, Lima, como si de un Orfeo se tratara, logra conjurar, exorcizar a los endemoniados que se han persuadido de no tocar las arenas del Rímac.

Ahora bien, si finalmente la Musa ignorara las causas de tan alto misterio –causas tan eficaces que cuando refrenan las audacias infernales se manifiestan en figura de cruz en la Cruz del Sur–, entonces, debiera consagrarse a adorar de todos modos estas constelaciones de figura tan sagrada como la cruz del Sur o antártica que solamente se ve en ese hemisferio al llegar la noche y que está flanqueada por dos guardas: «dos estrellas notables muy lucidas, colocadas en la espalda de la Osa menor, por las cuales se rigen los navegantes y la gente del campo para observar la hora de la noche, atendiendo al paraje que se hallan, respecto de la estrella polar» (Vinatea 2018: 259), que logran fulminar a las harpías (hijas de Neptuno y de la Tierra, con rostro virgíneo y alas; así dichas por la rapiña, que en griego es Harpía, sus nombres son Aello, Ocypte, Celeno. Otra cuarta añade Homero, por nombre Thyell; algunos en-

tienden por las tres primeras la Soberbia, la Avaricia y la Envidia) que traen la noche y el miedo.

Como podemos ver, el melancólico padre Valdés, a través de la voz poética, consulta a una musa para que explore las razones por las cuales no se presentan –o por lo menos con menos intensidad y recurrencia que en otros lugares– casos de posesión demoníaca. Recoge noticias, intenta comprender arcanos y, finalmente, invoca a la Musa a adorar la sagrada figura de la cruz del Sur que, quien sabe, podría ser la figura protectora que evita la casuística de energúmenos en los reinos del Perú.

# REPRESENTACIONES DE LA ENFERMEDAD EN LA NARRATIVA ROMÁNTICA DE LARRA, GIL Y CARRASCO Y FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ<sup>1</sup>

MARIETA CANTOS CASENAVE  
Universidad de Cádiz (España)

## El dolor romántico

Pensar en la literatura del XIX, particularmente, en su primera mitad es reflexionar sobre el dolor romántico, que encuentra sus raíces en el fastidio universal, que había empezado a manifestarse a finales del XVIII, precisamente en relación con una aguda sensibilidad que va minando la confianza en los poderes absolutos de la razón.

Esta manifestación sensible no está desligada, sin embargo, de cierto carácter enfermizo, tal como lo entienden autores como los hermanos Schlegel que, a través de la revista *Athenäum*, desprecian algunas formas de literatura –la autobiografía, por ejemplo– como expresión de un yo enfermo, histórico, neurótico.

Ya antes, Goethe relaciona lo clásico con la salud y vincula lo romántico a la enfermedad, distinción que apareja con el enfrentamiento de orden y armonía / caos y convulsión, belleza ideal / grotesco, contemplación serena de la naturaleza / atracción de lo sublime, utilidad / placer, razón / locura, bien / mal (Utrera Torremocha 2015: 27). Pero el XIX, con Schiller a la cabeza, también promoverá la idea de un sujeto poético que traspasa los límites de la razón mediante el sueño, las visiones, las experiencias caóticas o las pesadillas, en las que alcanza a descubrir un mundo más

---

1 Este trabajo es resultado del Proyecto de Excelencia «Leer y escribir la nación: mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)» (LEyENMIESXIX), (ref. FFI2017-82177-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y los Fondos Feder (MINECO/AEI/FEDER, UE).

verdadero que el que percibe por los sentidos y que solo llega a comprender por la imaginación (Utrera Torremocha 2015: 10).

No obstante, más allá de que el dolor romántico sea efecto de una sensibilidad especial, conviene tener presente que la literatura de este siglo atraviesa una realidad histórica, en la que las enfermedades condicionan notablemente la supervivencia de una población que contempla con temor, a veces supersticiosamente, cualquier manifestación que el mal pueda adoptar, más aún si este reviste el carácter de epidemia.

Para el caso español, conviene tener en consideración las continuas oleadas de fiebre amarilla que sacuden las décadas finales del XVIII y principios del XIX, así como las epidemias de cólera que se suceden a mediados de la centuria. Esto bastaría para ofrecer una primera explicación a la recurrencia y diversidad de las representaciones literarias de la enfermedad en Larra, Gil y Carrasco o en un escritor tan singular como Fernández y González.

### **Males singulares. Melancolía, amor y muerte pasional**

La manifestación principal que del dolor refleja Larra en *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (1834) es, de un lado, una recreación de la melancolía erótica medieval, el amor que consume a los enamorados y, de otro –tal vez, al mismo tiempo– una actualización de la propia experiencia romántica. No obstante, podría decirse que la novela de Larra es una representación de las pasiones contra las que advertía un famoso manual de *Medicina doméstica* en 1785:

Las Pasiones tienen grande influencia en la causa, y cura de las enfermedades, de qué modo obra el espíritu sobre la materia todavía es un secreto reservado. Pero a nosotros nos basta saber que hay establecida una recíproca conexión entre las partes corpóreas, y las mentales, y que de todos los desórdenes, o indisposiciones de las unas deben participar las otras (Buchan 1785: 127).

Esas señales del cuerpo no pasan desapercibidas para el pajecillo Jaime, primo de Elvira, que preocupado por su amigo Macías, con la más absoluta inocencia –inexperto niño, lo llama el narrador–, le descubre a la joven los padecimientos del doncel enamorado: «Si vierais qué rostro tan pálido... tan desfigurado... Por fuerza está muy malo... Si el amor es capaz de hacer tantos estragos, no quiero nunca enamorarme» (Larra 1978: 289).

Son los síntomas de una enfermedad que Jaime no logra entender, pues considera que nadie puede querer a su prima más que él mismo. El joven no entiende la inquietud melancólica de Macías, el dolor del que no soporta la separación de su objeto amoroso:

Cuando el ánimo no está tranquilo rara vez se puede dormir bien: la mejor felicidad que gozan los mortales, huye de los miserables y solo acompaña a los felices, alegres y de buen humor; ésta es suficiente razón para que cada uno procure sosegar su espíritu cuanto le sea posible para acostarse: muchos por dar entrada a la tristeza y a los pensamientos melancólicos han desterrado el Sueño, de modo, que después no lo gozan nunca (Buchan 1785: 102).

También Elvira sufre la zozobra que el sentimiento de pérdida produce en el ánimo del amado, pues para contrarrestar esa ausencia, la imaginación y la memoria no hacen sino presentarle la figura del doncel, que aún la perturba más. Así que, a pesar de sus esfuerzos por contenerse, Jaime se da cuenta de su dolor y, acongojado, se lo comunica a Macías: «-Yo no sé. Se entristece, no duerme, no come, llora...» (Larra 1978: 291).

El desorden corporal refleja el desarreglo mental, pues «El amor es casi la más fuerte de todas las Pasiones, a lo menos cuando es violento, está menos sujeto a las leyes del entendimiento o de la voluntad que ninguna de las demás [...]» (Buchan 1785: 136). El relato del padecimiento de Elvira lleva a Macías a irrumpir a toda costa en la habitación de su amada, para declararle un amor irrefrenable, con el que espera sanar su dolor.

El capítulo XXVIII se abre con una cita del *Infierno de los enamorados* –atribuido erróneamente a Villena–, que sirve de antesala a las palabras con que el narrador describe el proceso de transfiguración del protagonista, atormentado por su amor:

La misma fatalidad que pesaba sobre Elvira había alcanzado al doncel. Había bebido sin saberlo la ponzoña que corría por sus venas. Largo tiempo había luchado también el deber con el amor; pero un concurso de circunstancias no buscadas le habían venido a poner en tal estado: que así le era fácil sacudir el yugo, como le es fácil a la débil paloma desairse de las crueles garras del sacre devorador (Larra 1978: 300).

La metáfora del amor como veneno da paso al símil del enamorado como víctima de un animal depredador que no está dispuesto a perder

su trofeo, porque «no hay Pasión alguna a que la gente se entregue tanto como al amor: aunque ninguna es más peligrosa» (Buchan 1785: 136-137). Por eso, allí mismo advierte: «cuando el amor ha llegado a cierta altura no admite otro remedio que la posesión del objeto amado» (Buchan 1785: 137). Esta concepción explica que la única salida que ve Macías, para alcanzar el objeto de su deseo, sea la muerte de su rival, tal como le sucede a Carloto en el *Romance del marqués de Mantua y Valdovinos*, que encabeza el capítulo XXIII.

Esa pasión incontrolable es la misma que se propone manejar el físico judío que atiende al rey Doliente, Mosén de Abenzarsal, para su propio provecho y el de Enrique de Villena a quien también sirve: «Creedme, le he examinado atentamente; es de aquellos hombres en quienes el amor es siempre precursor de la muerte» (Larra 1978: 184). A lo largo de la novela, destaca esta doble naturaleza de este médico y «mago», cuyo poder turbador, Larra, como Hoffman (Barbanti Tizzi 1989: 114) se encarga de subrayar. Por eso resultan más inquietantes las palabras con que el físico anticipa el fin funesto de Macías, en que el mismo físico trabajará. Desbocado por esa pasión, como señala el crítico de la *Revista española*, el doncel encontrará una muerte tan violenta como lo había sido el furor con el que había vivido su amor: «debía ser destrozado de abismo en abismo quien había amado de precipicio en precipicio» (R.C. 1834: 526)<sup>2</sup>.

### Locura de amor

Desde el Romanticismo, la melancolía es sobre todo el dolor derivado de una pérdida, de una ausencia, que solo puede acallarse con la muerte, o con la enajenación<sup>3</sup>. Esta última es la salida que le queda a Elvira, al conocer la tortuosa muerte de Macías:

- 
- 2 El mismo crítico censura la poca verosimilitud de algunos caracteres, como la «fría maldad» del judío Abenzarsal, y el frenesí del protagonista, «una pesadilla que dura cuatro tomos» (R.C. 1834: 525-526).
  - 3 Otro tipo de locura es la padecida por Carlos VI de Francia –víctima, al parecer, de brotes sicóticos en la vida real-, del que el narrador cuenta que «estaba a punto de perder la razón; que se había observado muchas veces tal cual desatino en su conducta, que pasaba los días enteros sin hablar y otras extravagancias de esta especie» (Larra 1978: 197-198).

[...] su pelo suelto y descuidado parecía haber sido hermoso; sus facciones flacas y descompuestas debían haber tenido en su juventud proporciones agradables. Esto era todo lo más que se podía decir. Sus ojos, hundidos en el cráneo, brillaban con un fuego extraordinario, y parecían querer devorar al que la miraba; sus ojeras negras, sus mejillas descarnadas, su frente surcada de arrugas, y sus manos de esqueleto, manifestaban que alguna enfermedad crónica y terrible consumía su existencia (Larra 1978: 423-424).

El extravío de la razón se manifiesta, por una parte, en su deshumanización, en la descomposición de su apariencia, pero su enfermedad se pone de relieve, particularmente, en la perturbación de su risa y en la monomaniaca repetición de una frase, con la que contesta cualquier estímulo: «[...] soltando una estúpida y horrible carcajada: ¡Es tarde! gritaba con voz ronca; ¡es tarde!» (Larra 1978: 424)<sup>4</sup>.

Tal es el grado de enajenación que, convertida en risible «espectáculo», la contemplan, sin reconocerla, Luis de Guzmán, su antiguo valedor en el campo del honor, y su ultrajado marido Hernán Pérez, que rechaza con inconsciente malhumor su imagen.

La frase que obsesivamente repite la loca es la que pronunció a modo de advertencia Macías cuando, poco antes de que Hernán Pérez pudiera sorprender a ambos en la habitación de su esposa, el doncel la invitara a huir con él por última vez: «Ved, señora, que algún día diréis es tarde, es tarde, y diréislo entonces con dolor»<sup>5</sup> (Larra 1978: 329). La frase vuelve por última vez a rematar la novela, cuando el narrador cuenta cómo se descubre la muerte de Elvira, ahora ya convertida en una figura cosificada, a la que se puede patear:

---

4 La descripción de la conducta enajenada de Elvira la completa un muchacho del pueblo: «[...] dicen los pastores que gusta mucho de pasar los días enteros mirando a los barrancos. No habla más que dos palabras. No llora nunca: ¿oís esa carcajada? Eso es lo que hace; aquí siempre estamos deseando que venga, porque es para todo el pueblo una diversión» (Larra 1978: 425).

5 Esta frase la repetía el moro del castillo a la desdeñosa Zelindaja, para pagarle con su misma moneda a la que ahora caía rendida a sus pies, según «explicación que se daba a un gran rótulo, labrado en la misma piedra sobre la puerta principal del interior del castillo, que decía efectivamente en letras gordas arábigas, y en árabe dialecto: es tarde» (Larra 1978: 335). Aquí funciona como eco replicado por la trama principal.

Pocos años después entró una madrugada el sacristán de la parroquia de santa Catalina de Arjonilla en la iglesia, y parecióle ver un bulto extraordinario al lado de un sepulcro. Efectivamente, era la loca.

–Loca, le dijo dándole con el pie. ¡Pues está bueno! Esta se quedaría aquí ayer en la iglesia cuando la cerré. Vamos, buena mujer. ¡Estará borracha! Dábale con el pie, pero el bulto no se movía. Acercóse el sacristán y vio que la loca tenía un hierro en la mano, con el cual había medio escrito sobre la piedra: ¡Es tarde!, ¡es tarde! Pero ella estaba muerta. Sus labios fríos oprimían la fría piedra del sepulcro. Un epitafio decía en letras gordas sobre la losa:

AQUÍ YACE MACÍAS EL ENAMORADO (Larra 1978: 425).

La novela gozó del favor del público y, a pesar de algún reparo, la crítica ensalzaba su interés, así como el personaje de Elvira, «indudablemente el más difícil y el desempeñado con más brillantez y mejor tino» (R.C. 1834: 526), sin que pueda decirse que las censuras a su conducta puedan extenderse a todas las mujeres (Larra 1978: 37). En todo caso, la novela, publicada por Repullés, sería reeditada por Sancha en 1838, lo que da testimonio de su éxito.

Un año después, durante el verano de 1839, escribía Enrique Gil y Carrasco su segundo relato, *El lago de Carucedo*, mientras convalecía en su tierra natal, Ponferrada, de la tuberculosis que acabaría con él. Como ya señalara Sebold (2002: 195-198), el caso de Gil es paradigmático del entrecruzamiento entre literatura y enfermedad. *El lago de Carucedo*, publicado en el *Semanario Pintoresco español* entre julio y agosto de 1840, presenta similitudes con la novela de Larra, aunque generalmente se han señalado influencias de *La dama del lago*, de Walter Scott, *Los novios*, de Manzoni<sup>6</sup>, de *Doña Isabel de Solís*, de Martínez de la Rosa, o de *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

Para rehuir el capricho del señor del Castillo de Cornatel, a quien Salvador se enfrenta y mata, María se esconde con su madre, mientras el joven se suma a las filas del ejército que participa en la toma de Alhama, Loja, y Granada. Enterado de la muerte de María, decide seguir a Colón en el viaje a los confines del mundo. El descubrimiento de un nuevo pa-

---

6 La fatalidad del sino persigue a Salvador, incluso después de su consagración como monje bernardo, cuando le hace coincidir con su amada en el mismo lugar de retiro y oración. El escenario idílico es el contexto de la narración de un amor imposible como en Scott. Y finalmente, la trama patética de *El Lago de Carucedo* debe mucho a Manzoni (Vega Rodríguez 2015).

raíso le hace añorar a María y decide entonces regresar para profesar en un convento. Por su parte, María, que vive también convencida de que Salvador ha muerto, ingresa en un convento, sin que la paz que buscaba logre atemperar su ánimo:

Este velo santo, empero, no calmó la fiebre de sus dolores; y aquel corazón que no concebía más que el amor, que sólo para amar había nacido, se secó cuando la esperanza se derramó de él como de vasija quebrada. Era, por cierto, sobrado recio el combate que sin cesar trabajaba a aquella tierna y delicada criatura; así es que su razón se resintió al cabo de poco tiempo y vino por fin a perderla del todo. Sin embargo, su locura era dulce y apacible, y de continuo hablaba de las alegrías perdidas, de las aguas y de la luna. Veíasela pasear a veces repitiendo versículos de los libros sagrados, que aplicaba casi siempre a su situación, y sólo se mostraba placentera mirando al astro de la noche y comunicando, según decía, con los ángeles blancos que venían a hablarle de las esperanzas del cielo. Así se pasó mucho tiempo, hasta que un día su demencia pareció tomar otro carácter más sombrío, y comenzó a llorar amargamente, quejándose de que aquellos montes la ahogaban, y diciendo que iba a morir (Gil y Carrasco 2014: 70-71).

Las monjas deciden trasladarla al monasterio de San Miguel de las Dueñas donde logra serenarse por un tiempo hasta que finalmente escapa para refugiarse «en la fuente de Diana». Allí permanecerá hasta que los vecinos piden al nuevo abad del convento, Salvador, que vaya a conjurar a la hechicera. Al ponerse frente a la imagen de María, Salvador cree tener «delante de sí la Virgen misma de su oratorio» (Gil y Carrasco 2014: 65). Salvador la lleva consigo para que se recobre física y espiritualmente, sin embargo, el ahora abad debe enfrentarse a todos sus demonios. La fragilidad de su espíritu se manifiesta igualmente en el cuerpo, al decir de los monjes de su convento:

—¿Qué tendrá nuestro buen prelado que los ojos se le hundan, el rostro se le seca y de día en día se consume? ¿Para qué asistirá siempre al coro si acaso está enfermo, ni para qué caminará de esa suerte el primero por la senda de la penitencia? Enfermo estaba en verdad y no poco, porque su espíritu era un verdadero campo de batalla y sus fuerzas desfallecían de tanto pelear. Al contrario, la monja se mejoraba y sosegaba de día en día, y muchas veces se le oía cantar con tono menos triste. Visitábala siempre Salvador en compañía de algún religioso, y sus palabras, si bien llenas de dulzura, eran graves y comedidas. Verdad es que más tarde, y

en la soledad de su celda, se revolcaba por el suelo como San Jerónimo en el desierto, pero sus monjes nada adivinaban; tal era su circunspección y reserva (Gil y Carrasco 2014: 71-72).

Sus buenos propósitos fallan, no obstante, cuando tiene noticias de que las monjas tratan de hacer regresar a María. Salvador decide, entonces, quitarse el hábito y vestir sus ropas de cazador para que la joven lo reconozca como su antiguo enamorado. Sin embargo, cuando María descubre el cerquillo que delata su actual identidad rechaza, como Elvira, atentar contra las leyes divinas: «¡Oh, desgraciado, desgraciado! ¿Cómo has podido abusar así del infortunio de una loca ofrecida a Dios, tú que también has hecho tus votos delante de los altares?» (Gil y Carrasco 2014: 74).

María es una Xana de las fuentes, que necesita de la naturaleza para sobrevivir, y su locura consiste solo en vagar libremente, para adorar a la luna, símbolo también de la Virgen María, lo que explica su continuo recitar de versículos bíblicos (Vega Rodríguez 2015). La Elvira de Larra, por el contrario, rendida a la pasión de Macías, solo puede vivir en su locura, es decir, en un mundo paralelo en el que trata de evitar el curso del tiempo, ese amenazador «¡Es tarde!, ¡es tarde!» que advierte de la inevitabilidad de la muerte del joven doncel; pero, la diferencia más notable entre la novela de Larra y el cuento de Gil está en el desenlace. En *El Doncel*, Elvira muere enajenada, cosificada, a los pies de la tumba de Macías. María sucumbirá junto a Salvador, que rechaza el proyecto de las monjas acatado por la joven y prefiere desafiar a la divinidad: «¡Jamás me separaré de ti, y venga la muerte a sorprenderme a tu lado con tal que ruede yo en tus brazos por los abismos sin fin de la eternidad!» (Gil y Carrasco 2014: 74). El infierno invocado por Salvador no será la zanja y el rastrillo en que muere Macías, ni la sima a que se arroja Don Álvaro, sino el fondo de un lago surgido por una inundación torrencial, que arrasa todo en el instante en que Salvador pronuncia su provocación blasfema.

### **Mal de amor y creatividad**

En opinión de Nietzsche, la enfermedad hace más sensible al ser humano y le facilita una forma superior de conocimiento que prepara su fortaleza espiritual (Utrera Torremocha 2015: 10-11). Además, la enfer-

medad aguza la sensibilidad de quien la padece y los pequeños desvaríos que derivan de ella estimulan su imaginación y creatividad. Por eso, Macías trata de sublimar su mal de amor componiendo trovas y canciones<sup>7</sup>, que Elvira, al escucharlas, no puede dejar de interpretar como mensajes cifrados de la pasión del doncel:

¿Y cómo resistir sobre todo a este mágico poder, si al leer la trova o la chanzon, donde los demás no veían más que una brillante poesía, Elvira no podía menos de leer un billete amoroso? Parecía que sus composiciones la estaban mirando continuamente a ella como los ojos de su autor (Larra 1978: 264).

Es el mismo lenguaje del amor con que el joven Ricardo, de «Anochecer en San Antonio de la Florida», se despide de su amada en «unos versos muy melancólicos que había hecho» (Gil y Carrasco 2015: 27). Del mismo tono dolorido son los versos que le inspira la musa que le acompaña en sus días en la corte y, hasta tal punto llega su dolor que, en cierta ocasión, desesperanzado de ver cumplido su amor, «una nube de suicidio empañó por un instante su vida» (Gil y Carrasco 2014: 29). Un día, en su campo de visión, se aparece la capilla de San Antonio y en ella un ángel que le anuncia que su amada ha muerto y lo espera «en los campos de la luz» (Gil y Carrasco 2014: 35). La esperanza de este amor será una nueva luz en su vida.

La pintura y la poesía, también la oración, son las formas en que Ricardo trata de disipar las nubes de la melancolía y la tentación del suicidio, pues como señala el médico inglés, «el mejor medio de contrarrestar la violencia de alguna Pasión es mantener el ánimo estrechamente empeñado en alguna útil ocupación». Aún más:

[...] ninguna cosa se puede calcular mejor que la verdadera Religión para elevar de ánimo en todas las aflicciones que pueden sucedernos; ella nos enseña que la paciencia en esta vida es un preparativo para la felicidad en la otra, y que todo el que persiste en el camino de la virtud llegará al fin a gozar de ella (Buchan 1785: 138).

---

7 No obstante, como señalaba el crítico de la *Revista española* el 30 mayo de 1834 esa actividad creadora apenas asoma en la novela si no es por unas pocas alusiones narrativas como la que acabo de mencionar, con la excepción de los versos que Macías cantará casi al final de la obra en prisión y que permiten a Hernando, el montero, y a la recién liberada doña María de Albornoz, localizar al doncel.

La religión también sirve de consuelo a Beatriz, que con frecuencia trata de distraer sus preocupaciones dando rienda suelta a creatividad, unas veces entregándose a los placeres de la música, otras a los de la escritura y otras a los de la lectura de la Biblia:

El arpa en sus manos tenía vibraciones y armonías inefables, y las religiosas que muchas veces la oían, se deshacían en lágrimas de que no acertaban a darse cuenta. Su voz había adquirido un metal profundo y lleno de sentimiento, y en sus canciones parecía que las palabras adquirían nueva significación, como si viajasen de una región misteriosa y desconocida, y saliesen de los labios de seres de distinta naturaleza. A veces tomaba la pluma y de ella fluía un raudal de poesía apasionada y dolorida, pero benéfica y suave como su carácter, ora en versos llenos de candor y de gracia, ora en trozos de prosa armoniosa también y delicada. Todos estos destellos de su fantasía, todos estos ayes de su corazón, los recogía en una especie de libro de memoria, forrado de seda verde que cuidadosamente guardaba, sin duda porque algún rasgo de amargura vecino a la desesperación, se había deslizado alguna vez entre aquellas páginas llenas de angélica resignación (Gil y Carrasco 1986: 297).

No obstante, el reposo a que se ven reducidos obliga a los enfermos a mirar su interior, y por este motivo:

[...] las Consunciones muchas veces se originan, y las más se agravan por un efecto melancólico del ánimo; por cuya razón la música, el trato de gente divertida, y todo lo que inspire alegría, son sumamente benéficos al paciente, y nunca se le ha de dejar solo, pues la cavilación en sus desgracias, es positivo que le hará más daño (Buchan 1785: 208).

A Beatriz, la marcha de Álvaro a Jerusalén y la muerte de su madre la han dejado a solas con sus pesares, lo que indefectiblemente agrava su mal:

Nadie mejor que ella sabía que las fuentes de la vida comenzaban a cegarse en su pecho con las arenas de la soledad y del desconsuelo, y que el alma impetuosa, y ardiente que sin cesar luchaba por romper su cárcel, acabaría no muy tarde por levantar el vuelo desde ella. Sus noches desde la enfermedad de Villabuena eran inquietas, y los sucesos posteriores habían aumentado su ansiedad y desasosiego. La muerte de su madre acababa de cerrar el círculo de soledad y desamparo en que empezaba a verse aprisionada, y estremecida su complexión con tantos golpes y trastornos, su respiración comenzaba a ser anhelosa; palpitaba a veces con

violencia su corazón y solo un torrente de lágrimas podía hacer cesar la opresión que sentía en aquellos momentos: otras veces sentía correr un fuego abrasador por sus venas y latía con violencia y por largo tiempo el pulso, exaltándose al propio tiempo su imaginación, o cayendo en una especie de estupor que duraba a menudo muchas horas. Aquel cuerpo noble y bien formado dechado de tantas gracias y cifra de tantas perfecciones, hacía tiempo que iba perdiendo la morbidez de sus formas y las alegres tintas de la salud. Las facciones se adelgazaban insensiblemente: el color pálido de la cara se hacía más notable por el subido carmín que coloreaba una pequeña parte de las mejillas; los ojos aumentaban en aquella clase de brillantez que pinta aun a los menos concedores, que padecían el cuerpo y el espíritu a un tiempo mismo; y a estas señales físicas de un profundo padecimiento interior se agregaba aquel paso rápido de la agitación en las ideas y sentimientos, al desaliento y la melancolía, que indica tan claramente la unión íntima del cuerpo y del espíritu (Gil y Carrasco 1986: 193-194).

Afligida, además, por un matrimonio que no la satisface, su cuerpo y su espíritu se alían para no ofrecer resistencia a los avances de la enfermedad. Como reconoció Gil en su *Diario de viaje*, una buena disposición de ánimo es esencial para gozar de la vida<sup>8</sup>.

### **Morir de amor (y de tuberculosis)**

A Gil y Carrasco le habían diagnosticado un proceso de tisis en 1839, del que había empezado a recuperarse entre el otoño de ese año y la primavera del siguiente. Entre octubre de 1841 y enero de 1843, escribe *El Señor de Bembibre*, justo en el intervalo que media antes del segundo ataque sufrido en Alemania en septiembre de 1845. Por ese motivo, la tuberculosis, «con su inclinación al cansancio físico y al hastío vital», será una de las mayores fuentes de creatividad hasta el punto de que la novela puede leerse como «la autobiografía clínica de su autor, a la vez que la historia patológica de un personaje ficticio» (Sebold 2002: 198), de su protagonista Beatriz.

---

8 Al contemplar la vista desde el castillo de Koenigswinter, anota: «En realidad esto pudiera llenar el hueco del deseo más exigente, si en ciertas disposiciones del alma no hubiese algo de enfermo y desasosegado» (Gil y Carrasco 1883: 469).

Efectivamente, los diversos síntomas dejan entrever que la muerte de Beatriz no se produce solo por la separación de su enamorado, sino que la tuberculosis va haciendo mella en un cuerpo debilitado, que ya no encuentra ninguna satisfacción:

Desde las ventanas y celosías del monasterio, veía correr el Cúa turbio y atropellado, arrastrando en su creciente troncos de árboles y sin número de plantas silvestres [...]. No faltaban accidentes pintorescos en aquel cuadro, pero todos participaban abundantemente de la tristeza de la estación del mismo modo que los pensamientos de doña Beatriz, bien que varios en sus formas, todos tenían el mismo fondo de pesar.

Como frecuentemente acontece en el estado a que la habían conducido la profunda agitación de espíritu unida a la debilidad de su cuerpo, al que ésta iba poco a poco aumentándose, cada día iba también en aumento la exaltación de su espíritu (Gil y Carrasco 1986: 297).

Y es que ya en el XVIII se señalaba que, entre las causas de la consunción, tisis o tuberculosis, se consideran todo tipo de exacerbaciones, «Pasiones violentas, agitaciones o afectos de ánimo, como pesar, disgusto, fatiga, o la continua aplicación al estudio de las artes o ciencias abstractas» (Buchan 1785: 170).

Por este motivo, a pesar del regreso de don Álvaro, la enferma lo recibe en el lecho con síntomas que auguran un desenlace funesto: «Mi pobre corazón ha recibido tantas heridas, que la esperanza se ha derramado de él como de una vasija quebrantada. Yo me las figuraba ya cicatrizadas, pero no estaban sino cerradas en falso, y con este golpe han vuelto a brotar sangre. ¡Tenga el cielo piedad de nosotros!» (Gil y Carrasco 1986: 358).

Efectivamente, ni los mimos de su doncella, ni las atenciones de don Álvaro, que llega de Roma con la dispensa papal que le permite casarse, o los cuidados del médico, serán eficaces para impedir que aparezcan los síntomas más graves de la tuberculosis:

Al acabar de pronunciar estas palabras y con el tremendo esfuerzo que de hacer acababa, una de las venas de su pecho tan débil ya y atormentado, se rompió, y un arroyo de sangre ardiente y espumosa vino a teñir sus labios descoloridos y su vestido blanco. Asaltóla al mismo tiempo un recio desmayo con el cual cayó en brazos de su doncella y de don Álvaro, pero como todo ello fue obra de un instante, y el empuje comunicado a la góndola por los remeros era rapidísimo, tocó en la orilla, donde ya don Alonso estaba apeado, a tiempo que precipitándose hacia su hija

se encontró bañado en su propia sangre. Con semejante cuadro se quedó como petrificado en medio del alboroto de todos, con la boca entreabierta, los brazos extendidos y los ojos clavados en aquel pedazo de su corazón por cuyo reposo y contento aunque tardíos, había hecho tan terribles sacrificios, y aquel mismo largo y penoso viaje de que acababa de apear. Doña Beatriz, sin dar más señal de vida que algunos hondos suspiros, estaba con la cabeza doblada sobre el hombro de su desolada doncella y todo su cuerpo a manera de una madeja de seda, abandonado y sin brío. (Gil y Carrasco 1986: 374)

Pero esa enfermedad que conduce a la muerte, lejos de mostrar sus huellas más estragadoras, transforman a Beatriz, como ocurría con la protagonista de «Anochece en San Antonio de la Florida», en un ser angelical, fortaleciéndola, como señalaba Nietzsche (Utrera Torremocha 2015: 11), en ese tránsito final:

[...] sus padecimientos físicos, unidos a los combates de su alma empezaron a desmoronar visiblemente aquel cuerpo de tantas maneras minado y cuarteado. Las bellas y delicadas tintas de la salud, que otra vez habían vuelto a sonrosar aquel delicado rostro, digno de un ángel de Rafael, se trocaron poco a poco en la palidez de la cera, bien como vemos las nubes del ocaso perder sus vivos matices a medida que baja el sol. La morbidez suavísima de sus carnes, la bella ondulación de sus contornos, la gallardía de sus movimientos, por algún tiempo obscurcidas bajo las sombras del dolor y la enfermedad, habían comenzado a florecer de nuevo, otra vez volvieron a marchitarse bajo el soplo del desengaño. Su forma se parecía más y más a la de una sombra, y lo único que en ella iba quedando era el reflejo de aquel alma divina, que brillaba en sus ojos y la iluminaba interiormente. La enfermedad que la consumía, lejos de tomar en ella ningún carácter repugnante, parecía que realizaba su resignación angelical y su dulzura sin ejemplo (Gil y Carrasco 1986: 368).

### **Enfermedades difusas, pero «reales»**

Aunque los derivados de las pasiones son los males más frecuentes, no son estos los únicos que aparecen representados en la novela de Larra, como cabe esperar en una obra que desde el título fija su atención en la personalidad de un rey enfermo, al que el narrador presenta describiendo las huellas que la enfermedad deja en su físico, al tiempo que destaca la espiritualidad característica de los aquejados de consunción:

Don Enrique III, en medio de su juventud, tenía el natural aspecto enfermizo que a su rostro prestaban sus habituales dolencias. Semblante pálido y prolongado por la enfermedad, noble con todo, grave y lleno de majestad: sus ojos eran hermosos: mezclábase en ellos cierta languidez y tristeza con la penetración y la severidad; su andar era lento y su voz flaca (Larra 1978: 155).

Si es difícil contrastar esta hipótesis sobre la tuberculosis de Enrique III, al menos, como señala Mitre Fernández (2004), tal teoría cuenta con el apoyo del cronista Jofre de Loaysa quien asegura que Enrique III fue acometido de «infirmas tisis vocatur»<sup>9</sup>. Por otra parte, independientemente de su realidad histórica, lo cierto es que en el XIX «la tuberculosis era una enfermedad al servicio de la visión romántica del mundo» (Sontag 1996: 70) y así la fábula sobre la muerte suave que se les atribuye a los tuberculosos (Sontag 1996: 123) permite suponerles una espiritualidad superior y que la muerte sobrevinida por este tipo de enfermedad sea entendida en un sentido edificante, una muerte digna –al menos no degradante– de un ser ejemplar (Mitre Fernández 2004).

Ese estado enfermizo hace que el monarca siempre vaya acompañado de su físico, que lo mantiene engañado, como confiesa a Villena:

–Ya sabes, señor, que la quebrantada salud del joven rey me obliga a habitar, ciñéndome a sus mismas órdenes, una habitación inmediata a la suya, y que todos ignoran que tengo una comunicación abierta con vuestro laboratorio. Su alteza juzga que encanezco ahora sobre los crisoles, que consulto las estrellas sobre el éxito de la guerra de Granada, y que revuelvo a Dioscórides buscando remedio a sus dolencias (Larra 1978: 182-183).

Si para algunos la naturaleza enfermiza del rey pudiera garantizar que su espíritu está pronto al sacrificio y, por tanto, más cerca de la divinidad, para otros como Luis de Guzmán, sobrino del difunto Maestre de Calatrava y aspirante a sucederlo, la enfermedad feminiza a un rey que, además, no respeta los estatutos de la orden:

–¡Por Santiago, caballeros de Calatrava –exclamó–, que hoy luce un día bien triste para nuestra orden! Día de oprobio, día que no saldrá fácilmente de vuestra memoria. Un Rey débil, un Rey enfermo, un Rey en cuya mano estaría mejor la rueda de una dueña que la lanza de un caba-

9 «Enfermedad llamada tisis».

llero, osa atropellar vuestros fueros y privilegios, y ¡voto va! que no luce bien la cruz roja en un pecho dispuesto a sufrir humillaciones. ¿Sabéis lo que es honor, caballeros de Calatrava? (Larra 1978: 221).

Precisamente, por defender su orden, Luis de Guzmán será herido y derrotado en el campo del honor, quizás como símbolo de su fracaso en la vida real, cuando, después de haber sucedido a Villena como maestre de la orden, se retiró a Almagro, donde murió, después de intentar en vano poner disciplina entre sus caballeros. A este respecto, me interesa destacar otro aspecto sobre la función que esta orden de caballería pudiera cumplir en la novela. Tal vez para los lectores de la novela fuera posible establecer un paralelismo entre los caballeros de Calatrava, que no están dispuestos a admitir a un Maestre impuesto de forma ajena a lo que establecen sus ordenanzas, y los partidarios de Carlos M<sup>a</sup> Isidro, que tampoco quieren a una reina ni titular ni regente, en virtud de la Ley Sálica introducida en España en 1713 por Felipe V, a pesar de que la Pragmática Sanción publicada por Fernando VII en 1830 la derogaba. De hecho, el narrador presenta a los lectores una escena en la que el rey está ansioso por tener noticias del inminente alumbramiento de su esposa, Catalina de Lancaster.

Efectivamente, este rey enfermizo habría de ser padre de un niño, Juan, y la Corte de Enrique de Castilla no tuvo ningún problema en que después del nacimiento de dos niñas, María y Catalina, recayese en el hijo varón su sucesión, que habría de verificarse cuando contaba con poco más de un año, tras la muerte de Enrique el Doliente el 25 de diciembre de 1406.

En todo caso a Larra no le interesa tanto la muerte del rey como su conducta, y así puede decirse que el Doliente muestra un espíritu de superación, una paciencia frente a los designios divinos, que lo convierten en paradigma de resignación: «Monarca atormentado por difusos males que, al final, le conducen a una muerte ejemplar, y a legar el recuerdo de un buen gobierno» (Mitre Fernández 2004).

A pesar de la diferente solución histórica que se da a la sucesión del Doliente, es cierto que los partidarios de Carlos M<sup>a</sup> Isidro intentaron una salida «gótica» cuando, al amparo de su débil salud, lograron que Fernando VII, aunque por poco tiempo, derogara la Pragmática que permitiría reinar finalmente a su hija Isabel<sup>10</sup>. Repuesto de su enfermedad,

---

10 En contra de lo que sugiere González Álvarez (2001), creo que conexiones como esta, apoyan este paralelismo y lo alejan de la mera especulación.

el rey la restablecería y la joven Isabel, después de ser declarada mayor de edad a los trece años, sería proclamada reina. En todo caso se trata de dos situaciones de enfermedad de sendos reyes que, al final, logran controlar la posible debilidad del cuerpo de la nación, mediante una política sucesoria que favorece la continuidad dinástica.

También en la novela de Manuel Fernández y González, *La buena madre* (1866), como ocurría en la novela de Larra, una de las preocupaciones fundamentales es la salud del monarca. En este caso, el delicado estado de salud de Sancho IV es, además, el desencadenante de la trama, pues, la tierna edad del sucesor, su hijo el infante don Fernando, facilita las aspiraciones e intrigas de otros posibles herederos como el infante don Juan, que según explica otro personaje: «ahora viene muy resuelto a aprovecharse de la enfermedad o de la muerte del rey» (Fernández y González 1866: I, 19). Lo curioso de esta enfermedad es su doble naturaleza, ya que no se manifiesta solo en las fiebres que padece sino en la continua obsesión que lo atormenta<sup>11</sup>:

El rey padece mucho, delira, no está en su cabal razón, ve por todas partes la sombra de su padre el señor rey don Alonso, y mira con ansia a su esposa, la noble reina doña María y a su hijo mayor el infante don Fernando: el rey siente sobre sí la maldición de su padre; y esto, que viene trabajándole desde hace tiempo, ha encendido su sangre, le ha producido esa calentura continua que no tiene cura, y ha debilitado su cabeza: mucho será que no sucumba cuando menos se espere: esta noche, mañana, un día próximo (Fernández y González 1866: I, 19-20).

Como señala Sontag (1996: 45), desde muy antiguo la enfermedad se ha visto como manifestación de la ira divina, en este caso contra un individuo, que la asume como efecto de la maldición de su padre, el difunto Alfonso X, por haberse rebelado contra él; pero, además, en este pasaje se añade la idea de que la mente traiciona a la materia física, pues el peso de la execración del padre es el que juega en contra no solo de la razón sino de su propio cuerpo que reacciona con una calen-

---

11 El miedo a lo desconocido se manifiesta también en la enfermedad de Diego López de Haro, «enfermo de terror por la aparición de su hermano, de la que no había dado noticias a nadie», pues se le creía muerto, se traduce en su incapacidad para actuar atinadamente (Fernández y González 1866: II, 139).

tura incurable. El rey guerrero, que ha batallado sin tregua contra los enemigos, se siente ahora incapacitado para hacer frente a unas calenturas. Por eso, no piensa en recobrar una salud, que da por perdida, sino en que la enfermedad le dé una tregua para arreglar el futuro de su hijo:

En todas las Fiebres es tan conveniente la quietud de ánimo como la del cuerpo; [...] y todo lo que perturba su imaginación aumenta la enfermedad; por esta razón los que están con Calentura se les debe mantener en suma quietud, y no se les ha de dejar ver, ni oír ninguna cosa que pueda producir la menor alteración de ánimo (Buchan 1785: 165).

De esta situación, el narrador extrae para los lectores una doble lección, un aviso contra los hijos díscolos y una advertencia para quienes desconfían del poder y la justicia divinos: «Grande ejemplo para hijos rebeldes y desnaturalizados; grande enseñanza para los que fiando solo en las humanas fuerzas se olvidan del poder y de la justicia de Dios, que ve los crímenes de los hombres y los castiga inflexible, inexorable, justiciero» (Fernández y González 1866: I, 41). Por otra parte, la enfermedad y la muerte son explicadas como castigo infligido no solo por la rebelión contra el padre, sino como una manifestación de lo que los griegos denominaban la *ἕβρις*, el orgullo, la altanería, la incapacidad de los humanos para aceptar su pequeñez, aquí debidamente cristianizada. Ahora es el cuerpo mortal el que traiciona a la mente que se cree superior, con una serie de degradaciones físicas que lo conducen a su exterminio final: «grande expiación de la soberbia y del pecado que acaban por ennegrecer la conciencia y por producir la doble enfermedad del cuerpo y del espíritu, la inflamación de la sangre, la irritación de los nervios, la tisis, la locura y la muerte» (Fernández y González 1866: I, 41).

Y, como si estas pasiones se hubieran transmitido de padre a hijo, la ira, junto a otros arrebatos, zarandean al joven Fernando IV y degeneran en una persistente enfermedad:

El rey se ponía a cada momento más pálido y tiritaba de una manera sensible. Zayda Fatima conocía demasiado la enfermedad del joven príncipe; es decir, aquellas tenaces cuartanas que no se curaban con nada, y que estaban sostenidas tal vez por la intemperancia en el comer y en el beber, que no había podido corregir, a pesar de todos sus esfuerzos, de todas sus persuaciones, la reina doña María (Fernández y González 1866: I, 383).

Una interpretación médica que encuentra su correlato en el citado manual de Medicina:

Las diferentes especies de Fiebres Intermitentes toman el nombre del periodo en que repiten como cotidianas, tercianas, cuartanas, etc.  
CAUSAS.- Las Fiebres Intermitentes se ocasionan de los efluvios del agua estancada y corrompida, y esto se evidencia de que abundan en las estaciones de lluvia, [...] También pueden provenir de comer frutas por madurar, de beber mal agua, de habitar en casas húmedas, de tomar el rocío de la tarde; de acostarse sobre la tierra mojada; y de desvelos, fatigas, pasiones que oprimen el ánimo, y otras cosas semejantes (Buchan 1785: 169-170).

Su carácter caprichoso será el que le conduzca a la muerte y con ella arriesgará nuevamente el destino colectivo. Aquí radica una de las singularidades de la novela de Fernández y González, que no se ocupa solo de las enfermedades individuales, sino que hace especial hincapié en las afecciones de la nación.

### **Enfermedades colectivas, epidemias y revoluciones**

Para entender bien el alcance de esta novela por entregas, conviene recordar las circunstancias en que vio la luz. Fernández y González publica *La buena madre* en 1866, dedicada a Isabel II, en medio de una crisis de legitimidad agravada por una complicada situación financiera y la epidemia de cólera que asolaba a España en 1865, a la que también se sumaría otros problemas relacionados con la indistinción entre el patrimonio real y el patrimonio nacional. Sobre la epidemia, los periódicos, como recoge *La soberanía nacional* en su número de 11 de octubre, se debatían entre alabar un posible regreso de la Corte a Madrid, desde su residencia en La Granja, para «compartir con su pueblo las desgracias que le afligen» y los que aplaudía la decisión de los ministros de impedir dicho regreso. El citado periódico del demócrata Ángel Fernández de los Ríos señalaba que la familia real tenía intención de abandonar la Granja porque el cólera había llegado hasta allí y que sus miembros iban a Asturias.

Pues bien, en varias digresiones, el narrador parece advertir al pueblo de los peligros de sublevarse contra la autoridad real y para ello recurre a la retórica patológica:

Porque las naciones se estremecen ante las revoluciones, que son el desquiciamiento, la inversión de todo, el secamiento de los veneros de la riqueza pública, el hambre, la inquietud, las luchas, la sangre, y por cúpula sombría de todo esto, la epidemia, la terrible peste negra (si nos refiriéramos a hoy diríamos el cólera) que de tres en tres años dieztaba a España, aterrándola como una maldición de Dios (Fernández y González 1866: I, 72).

La Revolución francesa había propiciado ya la visión enfermiza de las revueltas populares y Balzac representa la idea de que la revolución ataca a la civilización como la peste, de modo que la «violencia revolucionaria» se convierte en una «enfermedad social horrible e irremisible» (Sontag 1996: 34).

Es cierto que los lectores coetáneos a Fernández y González no se enfrentan a la peste, pero por voluntad explícita del narrador no pueden dejar de ver en ella un trasunto de la epidemia de cólera que sí les afecta personalmente o como colectividad, de modo que la interpretación moral, providencialista, que les propone es perfectamente asumible: «Dios ha hecho que la humanidad no pueda existir sin los acerbos dolores de una enfermedad horrible, sino cuando la humanidad marcha por el camino de la justicia, de la creencia y de la razón» (Fernández y González 1866: I, 597).

La mitología con que Fernández y González reviste la peste es similar a la que otros autores utilizan para el cólera. Si para Chataubriand o Sue, el cólera es un *marcheur*, un caminante (Garguilo 1989: 150), para Fernández y González es un corredor que asola Castilla o un vagabundo que extermina a los invasores del campo aragonés (Fernández y González 1866: I, 461). La situación no puede ser más comparable a la de sus coetáneos y a ello se añade la necesidad de encontrar un chivo expiatorio:

–Perdonad, dijo, yo no quiero ofender a su señoría; pero los reinos padecen, hay hambre, no se ve un maravedí por el mundo, la peste negra corre por Castilla, dejando yermos los pueblos.

–Y de todo tiene la culpa la reina, hasta de la peste, ¿no es verdad? exclamó con un sarcástico desprecio el caballero.

–Ello es, insistió Ciervo-veloz, que si no fuera por la reina no habría guerra civil (Fernández y González 1866: I, 135).

Pero, la culpabilidad de la reina no es tan evidente para todos. Mientras algunos miembros de la nobleza y del pueblo acusan a la reina, el ermitaño,

representación de la falta reparada, señala otros causantes, al ver el campo esquilado:

–Culpa es esta de las ambiciones de todos: la miseria y la peste devoran los reinos de don Fernando el IV. Ya se ve, tantos años de guerra civil, tantas fauces hambrientas que devoran insaciables los tributos; la tierra yerma y estéril como la conciencia de los ambiciosos: ¡oh, Dios mío, Dios mío! (Fernández y González 1866: I, 226).

En esta analogía la ambición es tan funesta como la peste, que aparece animalizada cual alimaña que acecha insatisfecha. Por el contrario, el «haber respetado a los habitantes de la villa» se interpreta como señal divina:

Teníase esto a milagro; se atribuía, tanto el que las acometidas de la numerosa hueste enemiga fuesen inútiles, como el que solo entre ellas se cebase la peste, a las rogativas de los frailes, a las oraciones de las monjas, y sobre todo a la decidida protección que el cielo dispensaba a la reina doña María (Fernández y González 1866: I, 461).

Resulta evidente que la peste, el tifus o el cólera, antes que individualizar al individuo, lo funden en la colectividad. El individuo que padece una enfermedad de este tipo, lo hace en virtud de su «calidad de miembro de la comunidad afectada» (Sontag 1996: 43) y es el pueblo en su conjunto el que queda estigmatizado, como ocurre con los aragoneses que se enfrentan a María de Molina.

A medida que avanza la guerra, el «milagro» se repite: «la peste se ha encerrado en el campo de los aragoneses, y no ha entrado ni en Mayorga ni en las villas circunvecinas». Por ese motivo, los personajes invitan a considerar que el pueblo debe estar con su reina si quiere sobrevivir: «–Ya veis, ya veis, contestó la Palomilla; Dios ayuda a doña María: no tiene soldados con que combatir a los aragoneses, y Dios echa sobre ellos la peste» (Fernández y González 1866: I, 500; 508). Una interpretación que el narrador se encarga de confirmar: «La peste negra le había salvado, y aquel socorro imprevisto, aquel socorro terrible, cambió de todo punto el estado de las cosas, y se tuvo con harta razón por milagro» (Fernández y González 1866: I, 643).

Sin duda, lo que más asusta al hombre es la deshumanización que produce la enfermedad (Sontag 1996: 126): «yo me fui allá también a ver cómo aquellos bravos se las habían con la peste; y era un dolor ver, señora, a un balletero como un gigante vacilar, *bambolearse como un hombre*

*borracho*, caer y morir en menos tiempo que el que se necesita para rezar tres credos» (Fernández y González 1866: I, 501). Por eso, el miedo se extiende al comprobar que el castigo no respeta a nadie y que la con-sunción, la putrefacción, afecta por igual a pobres que a ricos:

Al pie de las escaleras, sentados acá y allá, amarillos, aterrados, había algunos hombres de armas que se pusieron penosamente de pie al pasar Pero Coronel y Zancudo.

Parecía como que no podían soportar el peso de los arneses.

El que en Valdemorilla no estaba apestando, estaba enfermo de terror.

La peste negra era una enfermedad horrible, una *espantosa descomposición* de la sangre, que mataba en pocos minutos, y dejaba lívidas a sus víctimas.

(Fernández y González 1866: I, 617).

La analogía entre la enfermedad que afectaba a la España del momento y la que sufren sus coetáneos es explícita: «Hay quien cree que la peste negra que afligía por aquellos tiempos a Europa, no era otra cosa que el cólera-morbo asiático, mucho más intenso, mucho más terrible que el que nosotros conocemos» (Fernández y González 1866: I, 617-618). Y se amplía en otros pasajes mediante diversos procedimientos metafóricos sobre la descomposición del cuerpo político de la nación, caso de la conversación que Don Lope mantiene con su hermano Don Diego López de Haro. Aquí la patria se representa a través de una alegoría en la que Castilla, España, es la planta que permanece robusta a pesar de los ataques de toda suerte de plagas:

Acometéis todos al árbol secular, y pretendéis roerle las raíces, pero en vano, porque las raíces de ese árbol están defendidas por la durísima roca del tiempo, de la historia, de la conveniencia. ¡Ah! Pero vosotros no pensáis en nada de esto; el honor, la lealtad, la patria, la justicia, Dios, son en vuestras bocas palabras vanas, farsas repugnantes, que no salen de vuestro corazón, y que murmuran friamente vuestros labios; no, vosotros sois la *sanguijuela hidrópica de sangre*, que chupa y chupa y chupa, sin saber que la sangre que la hincha ha de matarla; no, vosotros sois los grandes bandidos, los grandes miserables, los grandes infames que ensangrentáis estos pobres reinos desvalidos y los reducís al *hambre, a la peste, a la desesperación*; no, vosotros sois los malditos de Dios, permitidos de Dios como un *castigo*; no, vosotros sois la carcoma, la vergüenza, la ignominia de la patria [...] (Fernández y González 1866: II: 136-137)

Si como dice Sontag, a propósito de la metáfora con que se representa la Revolución francesa en *Noventa y tres*, de Victor Hugo, «En el lenguaje político, el matiz melodramático de la enfermedad como metáfora adquiere un significado punitivo: la enfermedad ya no es un castigo sino señal del mal, de algo que merece un castigo» (Sontag 1996: 80), el narrador de *La buena madre* ofrece a sus lectores una lección explícita en numerosos excursos narrativos en que, frente al castigo, se identifica la monarquía con el amparo divino:

Pero como la humanidad no puede morir hasta que Dios en su alta voluntad la llame a juicio, su poderosa mano, cuando la humanidad se corrompe, se embrutece y se pierde, la purifica por medio del hierro y del fuego. Seguid, seguid paso a paso la historia de nuestra patria, y veréis de cuan terrible manera la purificó Dios hasta hacerla próspera, grande, respetada y gloriosa bajo el reinado de los inolvidables, de los preclaros, de los simpar Reyes Católicos (Fernández y González 1866: II, 597).

Por este motivo, la novela no fue bien recibida por la opinión pública progresista, bastante desengañada de la política isabelina (Cantos Casenave 2018: 31-52).

## Conclusiones

Cuando Larra publica *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, la primera Guerra Carlista se había iniciado. Una vez que Carlos I Isidro había publicado el manifiesto de Abrantes en octubre de 1833, donde declaraba su ascensión al trono con el nombre de Carlos V, y fue proclamado como tal por el ejército carlista el día 6, los enfrentamientos se sucedieron. Pero, si bien la obra puede tener una lectura política mediante la analogía entre las intrigas en la corte de Enrique III y las que se venían produciendo en la de la reina gobernadora M<sup>a</sup>. Cristina, no es esta la interpretación más relevante. El padecimiento del doncel –que supera desmesuradamente al de su rey– y su muerte constituyen el retrato romántico de la dolorosa experiencia sentimental que sufrió Larra. La enajenación y muerte de Elvira, tal vez, pudieron ser la imagen de la pasión desmedida que el autor habría querido ver reflejada en Dolores Armijo. Elvira por elegir permanecer junto a su marido es castigada con la muerte del amante y con su propia locura. Aunque no se pueda acusar a Armijo del suicidio

de Larra, es evidente que la decepción amorosa aguzó su crisis personal, que terminó por complicarse con el fracaso político, lo que de alguna manera se trasluce en la novela, como ha señalado la crítica. No se trata de una condena del colectivo femenino, y ciertamente no considero que deba interpretarse solo como un modo de control masculino sobre unas mujeres que quieren decidir su propio destino, sino de un desengaño sentimental sublimado por la literatura, pues las claves personales son numerosas en la novela, aunque en ellas el narrador solo se reconozca como seductor y nunca como marido ultrajado.

En el caso de la narrativa de Gil y Carrasco se repite la vivencia del dolor individual, perfectamente vehiculado por la enfermedad, la enajenación producida por la falta de dominio del cuerpo, y la experiencia derivada de la tuberculosis que el propio autor padecía. En «El anochecer en San Antonio de la Florida», la literatura compensa la muerte de la amada, pues se transforma para servirle de inspiración y le acompaña en la contemplación de la naturaleza que lo religa con el mundo y la divinidad. *El lago de Carucedo* muestra la rebelión contra el mundo y la divinidad, quizás como rechazo también de una enfermedad, la tuberculosis, que amenaza su juventud. *El señor de Bembibre*, por el contrario, es la aceptación de la enfermedad y de su amenaza mortal, la religación con la divinidad y la reivindicación de la literatura como modo de vencer al dolor y a la muerte.

Por lo que respecta a *La buena madre* de Fernández y González, por primera vez en estas narraciones aparece una enfermedad colectiva, la peste, que diezmó la población europea desde el siglo XIV –también la española de comienzos de esta centuria que se retrata en la novela– en diversos periodos de la historia. La incapacidad de los médicos por atajar estas sucesivas oleadas la convierten en un buen referente para los lectores españoles azotados en aquel momento por el cólera. En reiteradas digresiones el narrador advierte sobre su condición moral-punitiva, sobre el castigo que la divinidad inflige a aquellas sociedades que se apartan del camino de la justicia, de la religión y de la razón. Advierte también a los españoles de que Dios ha sometido a España, a lo largo de su historia, a muy duras pruebas, en las que el deber del pueblo es estar con su reina. Por eso, los que lo creían sus correligionarios, los demócratas, se sintieron traicionados con esta novela publicada casi en vísperas de «La Gloriosa». La novela había visto la luz a principios de abril, apenas tres meses después de la fracasada sublevación de Prim en Villarejo de Salvanés (Madrid)

que, además del fusilamiento de algunos amotinados, significó el exilio de Prim en Europa y la sucesión de otras conspiraciones para derrocar a la reina. En este contexto, la publicación de *La buena madre* podría interpretarse como justificación política de la monarquía de Isabel II, que no todos podían compartir.

## EL HISTERISMO, COMO ENFERMEDAD SOCIAL, EN LA OBRA DE FEDERICO RUBIO Y GALI

ALBERTO RAMOS SANTANA  
Universidad de Cádiz (España)

«Usted dispense, pero las mujeres no somos  
dueñas de los nervios»

Federico Rubio y Gali, *Paz*.  
*Comedia dramática*

La cita que encabeza este trabajo procede de la única obra teatral que se conoce entre la larga lista de publicaciones del médico y escritor portuense Federico Rubio y Gali<sup>1</sup>, un texto que hasta el año 2003 se mantuvo como manuscrito inédito y que, con motivo de la conmemoración del ciento setenta y cinco aniversario del nacimiento y centenario de la muerte de Federico Rubio (El Puerto de Santa María, 1827-Madrid, 1902), el ayuntamiento de El Puerto de Santa María y la Fundación Pedro Muñoz Seca, decidieron editar (Rubio y Gali 2003).

Como escribí en la introducción de dicha edición (Rubio y Gali 2003), *Paz* encaja muy bien en la trayectoria publicística de Federico Rubio, caracterizada por la preocupación social y las explicaciones del comportamiento humano en función de la Patología Social que tanto le interesaron; pero, por otra parte, puede sorprender el acomodo a toda una serie de convencionalismos y tópicos sociales de la centuria decimonónica, teniendo en cuenta la trayectoria política del autor, ligado desde mediados del siglo XIX al partido demócrata y al republicanism.

---

1 El catálogo más completo bibliográfico y documental (Herrera Rodríguez 2002), hasta ahora publicado, sobre la obra de Federico Rubio, no incluye ninguna mención al manuscrito de *Paz* (Carillo Martos *et al.* 2002).

Sin entrar en una biografía completa de Federico Rubio<sup>2</sup>, nos interesa destacar en este trabajo algunos rasgos relacionados con su vida política, que, consideramos, influyeron mucho en su trayectoria clínica, marcada siempre por su preocupación social. En este sentido, conviene recordar que tras terminar sus estudios de Medicina de Cádiz en junio de 1850, se trasladó a Sevilla donde hizo oposiciones a la plaza de primer cirujano del Hospital Central sevillano, plaza que, a pesar de realizar buenos ejercicios, no obtuvo por sus ideas revolucionarias y por competir con un candidato –el que obtuvo la plaza– que estaba poderosamente recomendado, según denunció el periódico *Diario de Sevilla* el 12 de septiembre de 1850 (Álvarez Sierra 1947: 93-95). Quedó en Sevilla ejerciendo la profesión y adquiriendo prestigio de buen cirujano en breve tiempo. Es también en estos años en los que Rubio va forjando su propia ideología, en la que, partiendo del rechazo al absolutismo, camina por el liberalismo, sin duda influido por la trayectoria de su padre<sup>3</sup>, hasta consolidar un pensamiento demócrata y republicano, integrándose en las labores de partido a nivel local, aunque su compromiso político se concretó en 1854, año en que es nombrado regidor del ayuntamiento hispalense (Núñez García y Calero Delgado 2003).

Tras la Revolución de 1868 tomó parte activa en la vida política sevillana y nacional (Arias Castañón 2003), siendo elegido diputado en 1869, lo fue en las legislaturas 1869-70 y 1871, y senador en la de 1872-73 (Macarro 2003), desarrollando una interesante labor parlamentaria<sup>4</sup>. También durante la Primera República, Rubio fue nombrado embajador de España en Londres (Sánchez Mantero 2003), donde, pese a que el gobierno inglés no aceptó reconocerlo como representante de la República, realizó una gran labor, además de ser reconocido por sus trabajos cientí-

---

2 Hemos realizado sendas aproximaciones a la su biografía en Alberto Ramos Santana (2001; 2003). Véanse también Gutiérrez (1903) y Álvarez Sierra (1997).

3 José Rubio y Lubet, padre de Federico Rubio, fue Abogado de la Real Audiencia de Sevilla, de reconocida ideología liberal, lo que le acarreó múltiples problemas profesionales y sociales, ya que sufrió persecución por los absolutistas durante el reinado de Fernando VII, incluso cuando, en razón a su prestigio profesional, fue nombrado asesor de la Segunda Columna Móvil de Andalucía, cargo del que fue destituido por su presunta relación con el pronunciamiento de Riego. Remitimos a las biografías antes reseñadas.

4 Hay bastantes referencias a su labor en el Congreso de Diputados y en el Senado en Carillo Martos *et al.* (2002).

ficos. Tras la Restauración monárquica no volvió a la vida política activa, aunque se mantuvo fiel a sus ideales y al partido federal.

Su trayectoria política, sucintamente descrita, y su fidelidad al republicanismo federal, le van a acompañar siempre, incluso cuando su fama como médico y cirujano se fue agrandando. Baste el testimonio de Benito Pérez Galdós para corroborar lo que decimos.

Al menos en tres obras de Pérez Galdós aparece el médico republicano Federico Rubio, dos de ellas recogiendo episodios reales. En *España Trágica* Pérez Galdós recuerda que Federico Rubio fue padrino de Enrique de Borbón en el duelo que tuvo, en 1870, con el duque de Montpensier, y recoge sus palabras cuando cayó malherido su apadrinado, en lo que fue el diagnóstico definitivo «No hay remedio. Está expirando» (Pérez Galdós 1980: 57). Por su parte, en *Cánovas*, Pérez Galdós narra cómo, ante la gravedad de la enfermedad de la reina Mercedes, sus padres, los duques de Montpensier, recién llegados de París el 23 de junio, «pidieron que fuese llamado a consulta el célebre médico republicano Federico Rubio», que al parecer logró una pasajera mejoría, tanto es así que, según Pérez Galdós, el día 25 «dijo que no se debía tener por imposible la salvación de la Reina», sin embargo la reina Mercedes murió al día siguiente, 26 de junio de 1878 (Pérez Galdós 1966: 137-138)<sup>5</sup>.

Si los dos «Episodios Nacionales» citados se publicaron después de la muerte de Federico Rubio, en 1907-08 y 1912 respectivamente, en la novela *El amigo Manso*, publicada en 1882, Federico Rubio aparece como médico de doña Cándida cuando todavía estaba en plena actividad profesional como médico, atendiendo a un personaje que «estaba delicadísima, pérdida de los nervios» (Pérez Galdós 2008: 56), es decir, con una enfermedad relacionada con el histerismo, por tanto, ofreciendo un testimonio muy valioso sobre la trayectoria médica de Rubio en la atención a mujeres con problemas de histerismo.

Volviendo a la obra teatral mencionada al inicio de este trabajo, como decíamos, los personajes de *Paz* y el desarrollo del asunto, desde la pro-

---

5 Pérez Galdós, que conoció personalmente a Rubio, incluye una anécdota significativa del carácter del médico gaditano. Dice que tras la visita de Federico Rubio a la reina, se le criticó por ir «vestido de americana», lo que se consideró inadecuado pues en las habitaciones reales había que acudir con levita, pero el propio Pérez Galdós cuenta que, en conversación con el médico, Rubio le aclaró que todo era un fábula y «que fue a palacio como le exigían su dignidad, su educación y el respeto a los compañeros» (Pérez Galdós 1966: 138).

tagonista que da nombre a la obra, hasta su enamorado don Luis, pasando por la portera o el don Ángel, así como el ambiente y las circunstancias socioeconómicas descritas, responden a un cliché elaborado por una cierta literatura social y costumbrista de la segunda mitad del siglo XIX.

En este sentido el argumento de *Paz* es sencillo. En la acotación inicial, Rubio escribe «la acción se desarrolla en Madrid, a finales del siglo XIX» (Rubio y Gali 2003: 47), lo que nos puede dar una pista sobre el momento en que escribió la pieza teatral, en los momentos finales de su vida profesional, incluso puede que cuando ya estaba prácticamente retirado del ejercicio de la medicina<sup>6</sup>, y coincidiendo con una época, la de fin de siglo, considerada, no solo en España, de decadencia<sup>7</sup>.

La protagonista de la obra es Paz, una joven huérfana, pendiente de cobrar una pensión de orfandad que peligra por un oscuro asunto de corruptela aduanera en La Habana<sup>8</sup>, en la que la memoria de su difunto padre aparece deshonrada de manera injusta. Mientras tanto, Paz vive en una buhardilla, casi en la miseria, pendiente cada mes del desahucio, sin otra ayuda que la de la portera de la finca –que compadece la situación de la joven–, y la de don Ángel, un médico viudo, al que conoció cuando, desde la casa de Socorro en la que trabaja, acudió a auxiliar a su padre moribundo, y tras el fallecimiento, protege e intenta socorrer a Paz en lo que puede y ella le permite.

Con ocasión de la entrega de un trabajo de costura que Paz intenta vender, conoce al joven don Luis, hijo de un marqués despilfarrador que, enamorado de la muchacha y prendado de sus cualidades la visita, coincidiendo en la buhardilla con don Ángel, quien a su vez lo conoce y lo pone en conocimiento de las difíciles condiciones de Paz. Luis, a través de una amistad, le consigue una colocación como profesora de idiomas, además de interesarse por la situación administrativa de la pensión de orfandad de Paz.

---

6 En el año 1900 se publicaron varios homenajes y testimonios dedicados a Federico Rubio por sus cincuenta años de profesión médica, muchos de ellos aludiendo a su «jubileo». Por eso misma época estaba escribiendo *La mujer gaditana*, que se publicó tras su muerte, y lo mismo pudo ocurrir con *Paz*.

7 Al respecto, escribe Decottignies, «Car si l'hystérie et la décadence sont des faits, l'un d'ordre médical, l'autre culturel, elles sont également, et peut-être principalement, des objets du discours fin de siècle» (Decottignies 1989: 194).

8 La referencia a La Habana, o lo que es lo mismo, a la pérdida de las últimas colonias en 1898, encaja en el contexto de decadencia española que la obra transmite.

Cuando Luis acude a visitarla para comunicarle que han rehabilitado al padre, conoce que don Ángel ha puesto límite a sus visitas, y arrebatado por los celos y la pasión, se niega a abandonar la casa. Paz asustada entra en estado de catalepsia, y golpea accidentalmente a don Luis, al que deja ciego.

Don Luis, atendido por don Ángel en su propia casa, recibiendo constantes visitas de Paz, pierde toda ilusión de vivir, pero la inesperada muerte de su tía, la marquesa doña Aldonsa (sic), que lo deja heredero de parte de su fortuna, deshará todos los inconvenientes y posibilitará a los enamorados la unión matrimonial.

Si el argumento de la obra es sencillo, una huérfana protegida por un buen médico y una historia de amor que, pese al infortunio triunfa, nada, sin embargo, es ajeno al simbolismo didáctico que Rubio imprimía a toda su obra, más destacable en la que no es estrictamente médica. Los nombres de los personajes no están cogidos a azar. La protagonista, Paz, como su nombre indica es toda ella bondad; su médico y protector que mejor nombre podría tener que don Ángel; la portera es un personaje popular, trabajadora y solidaria; don Luis, como el don Luis Mejía, personaje de *Don Juan Tenorio*, es un joven libertino que vive del engaño y la picaresca, hasta que conoce a Paz; y la marquesa doña Aldonsa [sic], que no aparece en la obra, es sin embargo una figura fundamental en la trama, como ocurre en *El Quijote*, con Dulcinea del Toboso, personaje imaginario inspirado en Aldonza Lorenzo<sup>9</sup>. Por tanto, todos los personajes de la obra, incluyendo a «la jerezana» –un guiño de Rubio a su tierra natal–, tienen un simbolismo muy determinado.

Es evidente, por tanto, que la obra recoge aspectos esenciales del pensamiento sociosanitario de Rubio, reflejado tanto en *La mujer gaditana*, libro editado en Madrid en 1902, como, sobre todo, en su tratado titulado *La felicidad. Primeros ensayos de patología y de terapéutica social*, libro publicado, también en Madrid, en 1894. Como en las obras citadas, y como es habitual en sus publicaciones no médicas, en *Paz* hay elementos autobiográficos, o mejor, elementos relacionados con su experiencia como médico, a los que Rubio recurría con frecuencia para demostrar y reforzar de manera práctica sus aseveraciones.

---

9 Pese al cambio de la 'z' (Aldonza), por la 's' (Aldonsa), el recurso teatral al personaje nos parece evidente.

Aunque no haya mención expresa del contexto histórico en el que la trama se desarrolla, Federico Rubio, republicano y patriota convencido, realiza una explícita alusión a la situación decadente de España a finales del siglo XIX, momento de pérdida de las últimas colonias en América y Asia, y de corrupción manifiesta del sistema caciquil imperante en la época. Por otra parte, los protagonistas, femeninos y masculinos, responden a los retratos que Rubio, de manera más científica, refleja en las obras antes mencionadas. En *La mujer gaditana* su autor resalta a la mujer fuerte, honrada en cualquier circunstancia material, que ejerce una labor imprescindible en la sociedad de la época, como baluarte de la unidad familiar, incluso antes del matrimonio; y en la misma línea, el hombre aparece como un trabajador que procura el sustento familiar y que acepta la tutela femenina en el ámbito del hogar. Por eso hombre y mujer se complementan ofreciéndose mutuamente protección, y necesitando ambos la ayuda del compañero.

En este sentido Rubio siempre destacó el preciadísimo papel femenino en el hogar, hasta el extremo de convertir al hombre en un ser «desvalido» cuando se queda sólo ante la administración del hogar. Un ejemplo explícito es el argumento de un «cuento» que Federico Rubio escribió en mayo de 1901, en respuesta a una petición de un escrito para ser leído en sesión pública por la Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia de El Puerto de Santa María. Rubio, que se excusa de su tardanza en responder por achaques de salud, contesta con un «sucedido» al que dice darle la forma «de un cuento»<sup>10</sup>. Rubio narra el encuentro en el madrileño Salón del Prado con un conocido que era «la imagen del dolor agotado», una situación ocasionada por el enviudamiento del amigo que, además, había sufrido el abandono de sus dos hijas, una por haberse enamorado y casado con «un vicioso y borrachín», mientras que la otra había abandonado al padre para «meterse a monja», por lo que el hombre, que «caminaba como un muerto», una situación de la que Rubio consideraba más responsable a la monja, puesto que consideraba que la casada con el calavera, quizás algún día volviera con el padre, mientras que la monja, con su clausura, había roto los lazos familiares<sup>11</sup> (Rubio y Gali 2004).

---

10 La carta, guardada en el archivo de la Academia, apareció cuando se preparaba un homenaje con motivo del centenario su fundación, fue publicada en edición facsimilar (Rubio y Gali 2004).

11 Para comprender mejor la crítica a la hija monja, conviene recordar que Federico

Esta misma imagen del hombre que se siente huérfano y perdido tras la muerte de la esposa, es la de don Ángel, por otra parte el protector de *Paz*, que sin embargo narra que durante los doce años que duró su matrimonio vivió «en la gloria doce años», pero que tras la muerte de la esposa «quedó anodado» y administrada la casa por criados «los gastos crecieron» y tuvo que regresar a la «vida de estudiantes en una casa de huéspedes, que es la que aun habito» (Rubio y Gali 2003: 79). Y esa misma idea del desvalimiento del hombre, cuando se queda y se siente solo, es un argumento esencial en *La mujer gaditana* donde narra varios ejemplos de hombres que al enviudar observan incapaces que «el orden doméstico se altera, duplícanse los gastos» o que «se perdió el difícil equilibrio», un comportamiento masculino que era consecuencia, según Rubio, del exceso de protección que la mujer casada ejercía sobre el marido, que llegaba a debilitar la iniciativa masculina, sobre todo en los asuntos domésticos (Rubio y Gali 1902: 113, 163 y 180).

Las recomendaciones higiénicas, la limpieza que sirve incluso para disimular la pobreza, la fortaleza de la mujer pese a la indigencia, el control de la casa y de la vida diaria, es decir, lo que Rubio consideraba el gobierno de la mujer, son el argumento fundamental de *La mujer gaditana*<sup>12</sup> y aparece como característica principal de la protagonista de *Paz*.

Pero es sin duda en *La felicidad* (1894) donde encontramos mayor número de ideas reflejadas en *Paz*. En la obra teatral se refleja el intento de los personajes de alcanzar, pese a las dificultades materiales, el bienestar en la vida diaria, es decir, lo que Rubio consideraba la felicidad. Para Federico Rubio la felicidad «se caracteriza por un sentirse bien, por cierto goce grato, no perturbado por el dolor, disgusto, pena ni inquietud», y, aclarando que su exposición se refiere a la felicidad terrena, es decir, dejando de lado en su trabajo lo espiritual, concluye que la felicidad es «el goce normal perfecto de la vida», por tanto, un asunto puramente psicofisiológico, o lo que es lo mismo, «un estado de sensación, por el cual experimenta uno bienestar o malestar» (Rubio y Gali 1894: 17-18). Ese

---

Rubio consideraba que el espíritu clerical predominante en España era una rémora (véanse Arias Castañón 2003: 348-351; sus discursos en las Cortes sobre el clericalismo en p. 369-371).

12 En este sentido, Rubio argumenta, en *La mujer gaditana*, la existencia de un verdadero matriarcado.

sentirse bien, pese a todo, lo refleja Paz cuando contrarresta su desgraciada situación con el cariño que siente le profesan don Ángel, la portera, la jerezana «a su modo», incluso don Luis, aunque sea «un calavera» (Rubio y Gali 2003: 73).

Al tratar sobre los aspectos psicofisiológicos que proporcionan la sensación de bienestar, Rubio describe aspectos que encuentran reflejo en *Paz*. La sensibilidad ante la belleza que se encuentra en la naturaleza y en las relaciones amistosas entre los seres humanos, la felicidad en sus relaciones con el estado material, la importancia de las emociones y sentimientos, etc. También trata de las causas de la infelicidad, lo que denomina la terapéutica de la infelicidad, en la que, aparentemente, puede influir una situación material pobre, pero que en ningún caso es determinante, pues las penurias materiales se superan si existe una actitud de fraternidad, y una capacidad para dar prioridad a lo verdaderamente importante, que es acomodarse a lo que se tiene reforzando la vida interior. Así, Rubio considera que, cubiertas incluso mínimamente las necesidades primarias, se puede disfrutar del ejercicio de las funciones de la vida, entre las que destaca el amor. La presencia o ausencia del amor es causa de felicidad o infelicidad, elemento central en *Paz*, como ocurre con el honor, argumento también de importancia en la obra teatral de Rubio, que puede ser considerado como causa de felicidad o infelicidad, desglosando en *La felicidad* toda una terapéutica de las infelicidades producidas por las falsas ideas del sentimiento del honor, o de los vicios –otro argumento de *Paz*– como causa de infelicidad.

En el tratado, como en la obra teatral, se concluye que para ser feliz es necesario tener un trabajo habitual –aunque en *Paz* se sustituye por una renta suficiente–, emociones plácidas y honestas, concepto y sentimiento de la propia dignidad, y la satisfacción de las necesidades fisiológicas indispensables.

### **El histerismo, enfermedad social**

La contraposición a estas figuras positivas del hombre y la mujer, también son analizados por Rubio principalmente en *La mujer gaditana* (1902) donde se alude a hombres neurasténicos cuyo comportamiento social es parasitario, pero sobre todo casos de mujeres dominadas por el

histerismo doliente y la «dengosidad»<sup>13</sup>, personajes que Federico Rubio, tanto en *La mujer gaditana*, como en *Mis maestros y mi educación*<sup>14</sup> y en *La felicidad*, describe casos reales, conocidos y tratados personalmente, que también encuentran reflejo en *Paz*.

Es la propia Paz la que dice la frase con la que comenzábamos este trabajo, «usted dispense, pero las mujeres no somos dueñas de los nervios» (Rubio y Gali 2003: 83). En la misma escena, cuando don Luis le da la buena nueva de que el expediente de orfandad puede resolverse favorablemente y, a continuación, la requiere de amores, se produce una situación en la que Paz, intentando rechazar la cercanía de Luis, al tiempo que reconoce quererle, sufre un ataque de histeria que la conduce a una situación cataléptica:

DON LUIS.– ¿Espera usted a don Ángel?

PAZ.– No Luis mío. No espero a nadie. Colóquese en el portal. Si entra alguno a verme entre con él; pero ahora váyase.

DON LUIS (Con calor).– Pero, ¿por qué?

PAZ.– ¿No lo he dicho ya?

DON LUIS.– No me convence.

PAZ (Con las manos vueltas, encorvadas y dirigidas a la cara de Luis con rabia).– ¡Porque te quiero! (Cae rendida en la silla).

DON LUIS (Parado delante de ella y después de una pausa).– Paz, hermosa mía. Yo no sé qué decir, ni sé qué hacer. Estoy atolondrado. Tus palabras son mazas que dan en mi cabeza.

PAZ.– Vete. (Poniéndose de pie y con imperio).

DON LUIS.– Ahora quisiera obedecerla, pero mis pies se niegan.

PAZ.– Pues me iré yo. (Va a partir y Luis la sujeta). Déjame o gritaré.

DON LUIS.– Teme el escándalo.

PAZ (Recurriendo a la súplica).– Si no quiere que le odie, vete, vete por Dios, te lo suplico. Tu mirada está extraviada. Me da miedo. Vete.

DON LUIS (Respirando anhelante).– Tú no me crees, no soy dueño de mi voluntad. Una fuerza irresistible me arrastra. ¿No ves cuánto resisto?

13 El término «dengosidad», que utiliza Rubio, no aparece en el *DRAE*, pero sí *dengoso*, que remite a melindroso, que, según el diccionario, es quien «afecta a melindres»; y *melindres* es «delicadeza afectada y excesiva en palabras, acciones y ademanes» (RAE 2019).

14 Se trata de una obra póstuma, publicada por primera vez por su hija, con un prólogo del Dr. Luis Marco, en Sevilla en 1912. Hay una reedición, con prólogo de Pedro Laín Entralgo, incluyendo también el de Luis Marco, que es la que manejamos (Rubio y Gali 1977).

PAZ (Con dignidad y poniéndole la mano izquierda en el hombro para mantenerlo a distancia).– Sal de aquí.

DON LUIS.– Mi cabeza anda, me zumban los oídos. No veo.

PAZ (Angustia se echa la mano al corazón y lanza un «¡Ah!» penetrante).– ¡Ah! (Una enérgica sacudida le hace levantar sobre los talones y cae aplomada en actitud escultórica y cataléptica estirando el brazo derecho con la fuerza de la catalepsia<sup>15</sup>. En el mismo instante que LUIS, ya ciego y bajo imperio de la pasión.)

DON LUIS.– ¡Déjame! (Con furia)

PAZ (Al extender PAZ el brazo con el puño cerrado y el pulgar extendido convulsivamente).– No. (Encuétrase con el rostro de Luis que, al recibir el golpe, tira atrás la cabeza y lleva la mano izquierda a cubrir el ojo del mismo lado, dando un grito.) ¡Ay! (Se desvanece, procura agarrarse a la mesa y cae en la silla que está detrás, el brazo derecho sobre la mesa, la cabeza sobre el brazo y la mano izquierda cubriendo el ojo del mismo lado. PAZ guarda silencio y permanece en la posición escultural cataléptica algunos instantes sin darse cuenta de nada. Después, va dejando caer el brazo lentamente; y empieza a girar la vista como el que sale de un ligero estupor y al fin se da cuenta de las cosas. Se pasa la mano por la frente, se fija en Luis. Grita.) ¡Luis, Luis mío! ¿Qué he hecho? ¡Sangre en la cara! Sangre en mi... (Se mira la mano.) ¡Jesús! ¡Qué horror! (Rubio y Gali 2003: 85-86).

Y sobre la marquesa doña Aldonsa, figura constantemente presente en el argumento de la obra, aunque no aparezca nunca sobre el escenario, Rubio pone en boca de don Ángel la descripción de una histérica:

Comprendí que tenía el histérico de las viejas solteras. Histérico especial, esencialmente egoísta y que las lleva a hacerse las interesantes malitas, moribundas. Ellas, que no se interesan por nadie. Así, no hay mayor agravio para estas señoras que decirles que no tienen más que nervios. Se irritan, se enfurecen y mandan al médico a paseo. No señor, es preciso decirles: cuídese usted mucho. Está usted muy delicada. Usted antes que nadie. Y luego, cuando se crean morir, poner la cara larga, decirles que están graves. Con lo cual, les entra miedo y se ponen buenas, hasta otro día. Me voy a morir, me quiero confesar. No les diga usted que no. Al contrario. Confiese usted y, si le parece al padre, tome el

---

15 La interesante descripción plástica de la catalepsia que hace Federico Rubio recuerda las referencias de Jean Decottignies a la iconografía fotográfica de la clínica de la Salpêtrière (Decottignies 1989: 195-199). Nos referiremos más adelante a dichas fotografías.

viático. De este modo, cuando aquello se le pasa, no hay quien les quite de la cabeza que debe la vida al médico y que les ha salvado cien veces de la muerte (Rubio y Gali 2003: 92).

Las dos escenas descritas, en la que Paz entra en estado cataléptico provocando, accidentalmente, la ceguera de don Luis, y la que describe a doña Aldonsa como una vieja solterona histérica, encajan perfectamente en las preocupaciones médico-sociales de Federico Rubio, que, como veremos a continuación, siempre mostró interés por este tipo de enfermedades que consideraba de gran importancia social.

Antes de entrar a analizar las teorías de Rubio sobre el histerismo como enfermedad social, conviene recordar que la obra literaria de Federico Rubio está influenciada, naturalmente, por su labor médica, abundando las publicaciones de divulgación científica. Junto a estas publicaciones médicas, se encuentran otras en las que Rubio expone su pensamiento y su ideología. En su primera obra conocida en este sentido, *El libro chico* (1863), Rubio describe al hombre como una máquina prácticamente perfecta y advierte que la esencia del hombre es la libertad, ya que, aunque su personalidad contiene dos tendencias, la de la conciencia a la libertad y la del cuerpo, a la fatalidad, Dios resolvió el problema de modo que la conciencia libre puede existir en un organismo fatal.

Un año después publica *El Ferrando. Contestación a la crítica de dicho señor al Libro Chico* (1864), libro en el que Rubio, tras agradecer la crítica, trata de justificar su vida y su obra, aunque da la impresión de que su mejor argumento es considerar que su crítico no ha comprendido correctamente sus aforismos, por lo que los explica en esta nueva obra en extenso.

Tras estas dos publicaciones de contenido pretendidamente filosófico, encontramos una serie de trabajos en los que Rubio da a conocer investigaciones y estudios relacionados con su actividad profesional<sup>16</sup>, aunque de cuando en cuando aparecen trabajos como «Acción fisiológica de la palabra humana sobre las colectividades» (1877) o «Relaciones entre la ciencia y el arte» (1878), además de algunas conferencias impartidas en la Institución Libre de Enseñanza, que incluían reflexiones filosóficas, te-

---

16 No reseñamos en este trabajo las publicaciones puramente médicas, por lo que remitimos a los interesados al trabajo colectivo anteriormente citado de Carrillo Martos *et al.* (2002).

ñidas siempre de cierto carácter de ciencia físico-natural, asuntos que cobran de nuevo importancia en los últimos años de su vida.

Como citamos anteriormente, en 1894 se publicó en Madrid *La felicidad*, un libro que comienza intentando definir lo que es la felicidad, que para Rubio se caracterizaba por sentirse bien, por un trato placentero, sin estar perturbado por el dolor, el disgusto, o penas ni inquietudes, de manera que la felicidad no es más que gozar normal y perfectamente de la vida. En la obra predomina, como siempre, el sentido didáctico, tratando de argumentar que para lograr la felicidad el cuerpo tiene que estar en perfecto funcionamiento, y después tener cubiertas las necesidades, para pasar a atender los sentimientos y estados espirituales. Concluye que para ser feliz es necesario tener un trabajo habitual, agradable, emociones plácidas y honestas, concepto y sentimiento de la propia dignidad, y la satisfacción de las necesidades fisiológicas indispensables cubiertas, una situación que en el punto final feliz de *paz*.

Sin embargo, a pesar del amplísimo repertorio de publicaciones de Federico Rubio es de destacar que las dos obras que, posiblemente, le hayan otorgado más popularidad, se conocieron de forma póstuma. Es el caso de la otra obra más conocida y citada posteriormente de Federico Rubio, *Mis maestros y mi educación. Memorias de niñez y juventud*, que, pese a estar escritas desde 1888, fueron publicadas diez años después de la muerte del autor, por su hija Sol, obedeciendo el deseo de su padre, precedidas de un prólogo del Dr. Luis Marco, discípulo del médico portuense. Al hilo de su autobiografía, Rubio trata de los aspectos pedagógicos que conoció y que, como dijimos, son una constante en su obra, criticando los métodos escolares de su tiempo a la luz de su experiencia personal. Rubio se declara influido por el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y de sus intentos por introducir las modernas teorías pedagógicas en España<sup>17</sup>. Divide el libro en dos partes desiguales. La primera se titula «La educación de un niño contada por un viejo», y trata su infancia y adolescencia desde su primer recuerdo que data de los dos años de vida; la segunda «Juventud y carrera mayor», trata de sus estudios de medicina en Cádiz hasta 1850, en un relato pleno de experiencias, anécdotas y reflexiones, sobre los propios estudios, sus maestros y condiscípulos, y sobre

---

17 Rubio, como se sabe, formó parte de la primera junta directiva de la Institución Libre de Enseñanza.

la vida social y cultural de la ciudad de Hércules en los años cuarenta del siglo XIX. Así pues, además del interés crítico sobre los sistemas pedagógicos de la época, esta obra de Federico Rubio tiene gran utilidad para conocer la vida cotidiana de Cádiz en la que el autor se vio plenamente inmerso, pues en la narración se asoman personajes destacados, bien característicos del Cádiz decimonónico, con los que Federico Rubio tuvo relación personal y directa.

También es el caso del trabajo que más nos interesa ahora, *La mujer gaditana. Apuntes de economía social* (Madrid, 1902), libro escrito como reflexión ante un cuestionario del Ateneo de Madrid en el que se interrogaba sobre diversas cuestiones sociales, y en el que el interés de Rubio es, casi exclusivamente, analizar los problemas de la mujer, realizando una clasificación patológica de las mujeres, aunque use como hilo conductor a la mujer gaditana<sup>18</sup>. Y es en este trabajo donde encontramos una exposición completa de lo que Federico Rubio consideró que el histerismo femenino era una enfermedad social, una enfermedad que influye en el bienestar de las familias y, consecuentemente en el de la sociedad.

Aunque Federico Rubio comienza hablando de que hay enfermedades nerviosas características tanto de hombres, como de mujeres, con ciertas características diferenciadoras –«El histerismo en la mujer y la neurastenia en el hombre son dos enfermedades nerviosas que trastornan la afectividad y hacen desgraciados a quienes las padecen, y más desgraciadas a sus familias» (Rubio y Gali 1902: 63)–, en el libro, dedicado a tratar los problemas de las mujeres, se centra en el histerismo, sobre el que señala que tiene «multitud de grados y de formas: unas que trastornan la afectividad considerablemente, y otras poco; de lo cual resulta que ofrezca más o menos perjuicio en sus efectos sociales y sobre la familia» y, teniendo en cuenta dicha gradación, Rubio divide el histerismo en tres clases: «*sensitivo-motora, cacoafectiva y total ó mixta*»<sup>19</sup> (Rubio y Gali

---

18 Conviene señalar que, desde el punto de vista de la historia social, *La mujer gaditana*, como el propio Federico Rubio escribe en la introducción, el cuestionario del Ateneo le sirvió para adentrarse en un estudio sociológico del Cádiz que conoció en su juventud, visto desde la perspectiva que le daban la edad, la experiencia científica y la distancia, teñida la visión, ciertamente, de nostalgia. Desde el comienzo, desde los supuestos históricos que Rubio plantea, la obra rezuma añoranza y erudición, que conforman los recuerdos nostálgicos de un anciano.

19 En la denominación de los tipos y subtipos de histeria, respetamos las cursivas del texto original.

1902: 63-64), sin embargo, en el libro solo trata las dos primeras, advirtiendo que se detiene en ellas porque, aunque no es una enfermedad mortal, es causa de infelicidad y problemas sociales<sup>20</sup>.

Para Federico Rubio, la forma *sensitivo-motora* era la más común, conocida y mejor estudiada<sup>21</sup>, y «se caracteriza por desórdenes de la motilidad y la sensibilidad; por parálisis y anestias parciales» (Rubio y Gali 1902: 64) de un miembro o varios, en uno o diversos puntos de los miembros afectados, que pueden serlos alternativamente, de manera que primero afecta a un brazo, después al otro..., hasta que la parálisis desaparece espontáneamente. Otras variantes en las que se manifiesta la enfermedad son las contracturas que provocan inmovilidad por la rigidez de los miembros, o los desórdenes de sensibilidad, o mejor dicho de insensibilidad, cuando una zona o miembro del cuerpo parece estar anestesiada e insensible al dolor. Federico Rubio añade que «en la forma que describimos<sup>22</sup>, son frecuentes los ataques hístico-epilépticos», con crisis convulsiva acompañada «de pérdida del conocimiento agitación *clónica* del cuello y extremidades», advirtiendo que «estas enfermas son hipnotizables; se les

---

20 Catherine Jagoe recuerda que, en la segunda mitad del siglo XIX, el histerismo era una enfermedad «tan común, como misteriosa y protéica», que presentaba una amplia gama de síntoma, que se manifestaban en las funciones motoras y sensitivas, y entre sus síntomas apunta a la parálisis, las contracturas musculares, la abasia, trastornos visuales y auditivos, desajustes digestivos y anomalía menstruales, pérdida de apetito, dificultades en las deposiciones... (Jagoe 1998: 339-340).

21 Pese a que indique que este tipo de histeria estaba bien estudiada, al mencionar las consecuencias de la enfermedad sobre la familia y la sociedad, Federico Rubio en nota a pie de página, escribió: «Este aspecto social de la histeria apenas se ha estudiado. El Dr. D. Pascual Candela leyó un discurso sobre dicho tema, ante la Real Academia de Medicina de Madrid» (Rubio y Gali 1902: 64). Se refiere sin dudas a la conferencia de Pascual Candela Sánchez, *Concepto médico y social de la histeria. Discurso leído en la solemne sesión inaugural del año de 1899* (Candela Sánchez 1899), pero llama la atención que Rubio no mencione, en las páginas dedicadas a la histeria, ningún trabajo más, cuando la Sociedad Ginecológica Española había abierto un amplio debate sobre el histerismo en 1876 (Jagoe 1998: 343), y se habían publicado trabajos sobre la histeria en revistas como *El siglo médico*, publicación en la que el propio Rubio colaboró en muchas ocasiones.

22 Como indicábamos más arriba, las descripciones de Rubio recuerdan las imágenes publicadas bajo la tutela de Jean-Martin Charcot en *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (Paris, 1875) y *Nouvelle Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (Paris, 1888 y 1891). Igualmente, los trabajos de Gaetano Rummo, *Iconografía fotográfica del grande histerismo* (Nápoles, 1890). Hemos conocido estas publicaciones a través del trabajo de Briones Ramírez (2016).

sugestiona con facilidad y se les puede reducir al estado cataléptico»<sup>23</sup>, pues tienen la voluntad debilitada, son lánguidas, por lo que no producen excesivas penalidades a la familia, más allá del sentimiento de lástima por la persona querida (Rubio y Gali 1902: 65-66).

Para reforzar su planteamiento, Rubio, tras afirmar que la histeria *sensitivo-motora* «suele ser contagiosa por influjo psíquico parecido al del bostezo», narra un «contagio hístico-epiléptico» ocurrido en El Puerto de Santa María «poco antes de la expulsión de los frailes<sup>24</sup>, y por Semana Santa, se anunciaron misiones en el convento de Capuchinos», en las que intervino un predicador cuya vehemencia, al explicar la necesidad de arrepentimiento para librarse de los sufrimientos del infierno, provocó una атаque de histeria colectivo entre un «remolino de mujeres» que obligó a suspender el sermón (Rubio y Gali 1902: 66-68).

Mayor atención, y extensión, dedica Federico Rubio a describir la forma de histeria *cacoafectiva*, cuya característica es «la voluntariedad y la aberración de los sentimientos», que, afectando a «los centros psíquicos afectivos; es más profunda» y que se pueden subdividir en «tres variedades ó subtipos, a saber: *doliente*, *victima* y *érato-sugestivo*» (Rubio y Gali 1902: 68).

De los tres subtipos, Rubio le dedica mayor extensión al tercero, sintetizando los otros dos. Considera que el *subtipo doliente* era muy común, «se caracteriza por una exagerada dengosidad<sup>25</sup> femenil, por habitual descontento y desagrado de todo (con el marido principalmente)<sup>26</sup>, por

---

23 Recuérdese que cuando Rubio describía el estado de Paz, indica que había entrado en estado cataléptico.

24 Se debe referir Rubio a la exclaustación ordenada conjuntamente con las leyes desamortizadoras de Mendizábal.

25 Como es conocido, el dengue es una enfermedad contagiosa ocasionada por una picadura de mosquito, y así aparece recogida en el *DRAE*, que en su cuarta acepción indica: «*Pat.* Enfermedad febril, epidémica y contagiosa, que se manifiesta por dolores de los miembros y un exantema semejante al de la escarlatina» (RAE 2019).

26 Conviene resaltar en este instante que normalmente las mujeres enfermas –hísticas– que Rubio describe casi siempre están casadas, aludiéndose frecuentemente al incumplimiento de sus obligaciones familiares. Hay que destacar que las opiniones de los facultivos, a lo largo de la historia, casi desde el siglo XVI hasta al menos finales del XIX, coinciden en apuntar que esta histeria –como nos recuerda Porter citando a Drucker– «es inevitable en las épocas en que la sexualidad femenina se ve reprimida». Igualmente, recordar que a fines del siglo XIX, en los Estados Unidos se achacaba la histeria femenina a los intentos de las «nuevas mujeres» de emular a los

un egoísmo profundísimo», que lleva a la mujer a quejarse constantemente de supuestas dolencias, físicas y morales, debido a que «tiene cierto goce en dársela a cuantos le rodean», mientras desatiende las labores domésticas y se olvida de sus obligaciones con su familia, fundamentalmente con el marido a quien mortifica y trata con desapego<sup>27</sup>, mientras que despliega toda una serie de caprichos que, por otra parte, no la dejan nunca satisfecha (Rubio y Gali 1902: 69-70). No obstante, Rubio consideraba que, siendo insoportables, no son nada comparadas con el *subtipo víctima*.

El histerismo de la mujer *víctima* no se debe tanto a dolores físicos, como a aflicciones morales, penas terribles que la mujer achaca a un matrimonio que la hace «desgraciadísima», puesto que «su perverso esposo», la tiene abandonada, por eso, mientras difama al marido, abandona a los hijos, la casa y la hacienda, una situación que le lleva a decir a Rubio que «el verdadero víctima (sic)» es el marido, pues haga lo que haga, siempre será culpable (Rubio y Gali 1902: 70-72)<sup>28</sup>.

Aunque Federico Rubio comienza la descripción del *subtipo érato-sugestivo*<sup>29</sup> indicando que solo había podido estudiar tres casos, dos madrileñas y una catalana, y tras afirmar que «en España no parece frecuente: en Francia, a juzgar por su literatura (o en París al menos), no debe ser

---

hombres, contraviniendo con ello –se decía– las leyes de la psicobiología. Para curarlas, para acabar con su histeria, bastaría con enseñarles a recuperar de nuevo su lugar apropiado en el hogar (Porter 1989: 156 y 260).

- 27 Los síntomas del desapego familiar descritos por Rubio, debían ser muy conocidos, pues en 1862 hubo un pleito famoso, cuando a una mujer de la alta burguesía valenciana, Juana Sagrera, la ingresaron en un manicomio por «monomanía». Intervinieron varios médicos, entre ellos Legrand du Saulle, discípulo de Charcot, arguyendo que los médicos que ordenaron el ingreso tenían razón, pero que el diagnóstico estaba equivocado, pues la enferma padecía histerismo, lo que le provocaba los síntomas del abandono de la familia, etc. (Jagoe 1998: 344-345).
- 28 Incluye Federico Rubio al describir a la histórica *víctima* una corresponsabilidad que, conociendo su pensamiento, no puede sorprender: la del confesor de la mujer. Según el médico portuense, «tales históricas son, por lo común, beatas. Buscan en el confesor, no el perdón de las propias culpas, sino una persona más en quien desahogar las quejas. Si el confesor es sabio y virtuoso y no les da la razón o las reprende, buscan otro y no vuelven al primero. Si da con alguno que por ignorancia o por malicia le lleve la corriente, ya tiene el pobre marido duplicada razón para echarse una cuerda al cuello: la mujer y el confesor» (Rubio y Gali 1902: 73).
- 29 Cabe recordar que Erato, era una de las nueve musas hermanas de Apolo, hijas de Júpiter y Mnemosina, diosa de la memoria. Concretamente Erato es la musa de la poesía lírica, está coronada de mirto y rosas; tiene en la mano derecha una ballesta, y en la izquierda una lira (Mh. 1829).

tan raro; y sospecho que sea más común entre las norteamericanas y las rusas ricas», es el subtipo al que más atención le dedica, asegurando que lo que expone lo hace en función de su «personal observación», añadiendo una advertencia tan curiosa, como cierta, «lo que voy á referir parecerá increíble; mejor ficción de novelista, que relato de estudio serio» (Rubio y Gali 1902: 73-74).

Efectivamente, pese a que Rubio comienza su descripción con una pregunta retórica, «¿qué enfermedad es esa a que neológicamente califico de *érato-suggestiva?*», lo que va a hacer es describir unos casos que podrían parecer de comedia bufa:

Un conocido joven, guapo, rico, hombre de carrera, bien educado, no tímido ni irresoluto; un hombre, en fin, viril, equilibrado, pundonoroso y estimable, casó con una madrileña de edad proporcionada a él, graciosa, menos guapa que el marido, rubia, de nariz algo respingada y carácter voluntarioso. Él se miraba en sus ojos azules, verdaderamente enamorado.

Al sentirse ella dominando a su marido, fue creciendo en voluntariedad; y al ver satisfechos sus caprichos, cayó en la indisplencia (*sic*) de la hartura, interrumpida por algún leve ataque hístico-epiléptico.

Con la enfermedad de la mujer se despertaron ansias e inquietudes en el marido, que redobló sus esfuerzos por curarla y verla contenta. La llevó de aquí para allí, levantó casa y se estableció en varias capitales, según el deseo caprichoso de la histérica. A no mucho más de un año, ya estaban otra vez en Madrid; el pobre hombre convertido en lazarillo de su esposa, carente de voluntad en absoluto, sustituida por la aberrada de la enferma consorte.

Entre sus caprichos, entró la promiscuidad de varones. Amigo o conocido que se acercara, caía en las redes. Y el marido tan contentito, si veía a la mujer algún tanto más tranquila (Rubio y Gali 1902: 74-75).

A partir de ahí, Rubio describe escenas en las que marido y amantes, conjuntamente, tratan de entretener y consolar a la histérica, que nunca se sintió satisfecha, hasta que murió, dejando a su marido llorándola «a lágrima corrida» (Rubio y Gali 1902: 76).

Tras narrar este primer caso<sup>30</sup>, Rubio advierte que alguien podría pensar «que éste no es caso de enfermedad, ni de histerismo, ni cosa que lo valga, sino un común y simple ejemplo de mujer liviana y hombre

---

30 Aunque Rubio dice que conoció tres casos, tras la descripción del primero, apunta que el de «la catalana» era similar, por lo que no se detendría en él.

predestinado», pero afirma que esa sería una «interpretación vulgar, pero no exacta, racional y científica, como veremos luego al analizar la materia», comenzando con la exposición del segundo caso que, «parece creación de novelista», aunque advierte que, afectando a personajes muy bien relacionados<sup>31</sup>, era un caso muy conocido (Rubio y Gali 1902: 76), por lo que entra en la narración de los hechos directamente:

Cierta señora regularmente guapa, sin ser una hermosura extraordinaria, delgada, de buenos ojos, no mal cuerpo, de escasa instrucción y más escaso talento, de buenas formas sociales, en correspondencia con su nacimiento y clase, casó con un rico propietario. Descuidado y mal administrador él, gastadora y caprichosa ella, bien pronto dejó de bastar la renta, y comenzaron las mermas del caudal. Siguieron viviendo, no obstante, con lujo y despilfarro sin pena del marido, que, pendiente de los ojos y de la voluntad de la mujer, sentíase hechizado. Pero de la noche a la mañana la señora, que salió en coche para tiendas no volvió a su casa. Pasó un día, pasaron dos, una semana, y al fin se pudo averiguar que la señora se había fugado de Madrid con un caballero.

Súpose más tarde que viajaban por los Estados Unidos en amor y compañía.

Así pasaron tres años, al cabo de los cuales una mañana, de repente, se presenta en su casa la señora, como si volviera de tiendas, y saluda a su esposo:

–¡Buenos días!

–Buenos días –respondió él entre sorpresa y gozo.

No se dijeron más; sin añadir una palabra, ella se fue a su alcoba a hacer sus menesteres (Rubio y Gali 1902: 77-78).

Federico Rubio en su descripción de la mujer, insiste en su escasa instrucción y talento, añadiendo que era fría, nada afectiva, «no conociendo más amor que el de ella misma», pero a eso le unía «una voluntad dura, firme, caprichosa y desdeñosa», solo en beneficio de sí misma,

---

31 En una nota a pie de página escribe «Tengo el temor de cometer una indiscreción poniendo en letras de molde asuntos de la vida privada. Bien meditado, reservando los nombres y absteniéndome de dibujar personalmente a los autores, no creo lastimarlos. Sólo podrían personalizarlos quienes antes de mi relato conociesen los hechos; y para éstos, lo que aquí se refiera nada dice de que no tuviesen anterior conocimiento. Por otra parte, adviértase que escribo clínica, esto es, de enfermedades; y que los pacientes son considerados por los médicos como irresponsables, dignos de lástima, aunque como los borrachos sean ellos mismos fautores de su desgracia» (Rubio y Gali 1902: 76-77).

como tantas otras «personas que se imponen y dominan, ejerciendo influencia y poder sobre las demás» (Rubio y Gali 1902: 79). Rubio insiste aquí, como hizo en el caso de médico don Ángel en la comedia *Paz*, o con el protagonista del cuentecillo antes descrito, en el poder de la influencia de la voluntad de la mujer sobre el hombre, de manera que «el hombre concluye por hacer lo que la mujer desea; y esta facultad, esta propiedad, subiendo de punto en determinadas históricas, les hace ejercer un despótico dominio, una especie de sugestión avasalladora de que es muy difícil sustraerse» (Rubio y Gali 1902: 79).

En el caso que describe, la mujer «que no era libidinosa, ni menos apasionada», lograba siempre imponer su voluntad<sup>32</sup>, no solo sobre el marido, sino sobre los amantes que sucedieron al primero con el que se marchó a América, puesto que a ese primer amante, que terminó arruinado y suicidándose, le siguieron un banquero que terminó en quiebra, un propietario que «quedó desplumado», un ministro «milano de palomas sencillas» que terminó «convertido en un babieca», un reconocido abogado y político que «anduvo de cabeza», que alternaban con la histérica «amigos y bien avenidos» (Rubio y Gali 1902: 80), junto al marido, testigo de todo lo que ocurría en su casa.

Para ilustrar la situación, demostrativa del histerismo de la mujer, Rubio describe cómo llegó a conocer personalmente el caso. La mujer, además de «los *pipirileques* de la histérica», tenía «estrechez del recto» por lo que tenía que recurrir a enemas, purgas «y pasarse en el retrete la mayor parte del día» (Rubio y Gali 1902: 81). La estrechez rectal había provocado desórdenes periuterinos y trayectos fistulosos, que necesitaban tratamiento quirúrgico, por lo que su médico «el doctor C.» propuso que Federico Rubio la reconociera<sup>33</sup>, una visita que el médico portuense describe con todo detalle (Rubio y Gali 1902: 81).

Para reconocer a la enferma Rubio acude a un «espacioso y sobrealhajado dormitorio de un hotel», donde encuentra a la señora<sup>34</sup> «en cama,

---

32 Que Federico Rubio señale expresamente que la mujer no era libidinosa, no es asunto menor, pues una de las teorías que, a fines del XIX, explicaban el histerismo, era la propensión de algunas mujeres a la lascivia (Jago 1998: 344).

33 Federico Rubio era un reconocido cirujano, cuya opinión solicitaron en muchas ocasiones otros colegas. Concretamente, sobre fístulas del ano había publicado artículos (Rubio y Gali 1881; 1883).

34 Rubio describe una mujer cuya «mediana belleza estaba marchita por la enfermedad y por los años: cuarenta, sobre poco más o menos. También por el abuso de la

como habitualmente», recostada en «almohadones de seda y plumas». A un lado de la cama el doctor C., al otro se colocó Rubio y rodeando el lecho, compungidos, todos los amantes, mientras que el «en un ángulo del dormitorio, sentado en una pequeña butaca, el marido, impasible» (Rubio y Gali 1902: 82).

Tras un breve interrogatorio y reconocimiento, Federico Rubio dio su diagnóstico, «no está usted peor ni mejor. Consecuencia de alguna rabieta. Tome una taza de tila. Eso pasará», y se retiró, seguido del doctor C., que en el jardín, agradeció aliviado a Rubio su intervención:

¡Me ha hecho usted feliz! Estaba preso desde las once de la mañana y no sabía cómo escapar. Adivina usted las cosas. A esa hora vengo y hago la visita; más tarde comienza con sus lavativas y *toilette*, y ya no está visible hasta las cuatro. Me extrañó verla en compañía de todos sus amantes, cosa que no suele suceder hasta la noche. Apenas había cruzado los saludos, ji, ji!, se presentó la doncella anunciando a un francés que deseaba hablar con la señora, ji, ji! Esta ordenó que entrara, ji, ji!, con lo cual aumentó mi extrañeza, porque no recibe nunca más que a mí cuando no está emperegilada, y menos a un extraño. Ji, ji!

Pasó el francés, bien portado, deshecho en cumplimientos, declarando ser representante de la joyería tal de París, y que deseaba enseñar a la señora el muestrario sin compromiso de ninguna especie (Rubio y Gali 1902: 83-84).

En boca del doctor C., que se percató que la situación estaba preparada de antemano, Rubio describe cómo cada una de las joyas que el francés iba mostrando a la histérica, ésta la adjudicaba a cada uno de sus admiradores, con la consideración de que las dos más baratas se las adjudicó a su marido y a ella misma, mientras que las más costosas, progresivamente a cada uno de sus amantes, de los que solo uno osó protestar levemente, por lo que «los insultos salían a borbotones de la boca de la caprichosa», hasta que su desolado amante se disculpó asegurándole el obsequio (Rubio y Gali 1902: 84-87).

Tras la detallada descripción de la escena, Rubio trata de explicar el comportamiento de la histérica *erato-sugestiva*, cuya solución parece encontrar «en el capítulo de las *observaciones de los fenómenos sugestivos*», cuando hay una voluntad poderosa que se impone a otra más débil, de-

---

morfina, haciendo tanto uso de la jeringuilla de Pravaz como de los irrigadores» (Rubio y Gali 1902: 81).

jando al «sugestionado a merced del sugestionador»<sup>35</sup> (Rubio y Gali 1902: 87-89). Según Rubio, «la histérica érato-sugestiva no sabe lo que hace ni por qué lo hace», pero su voluntad, ya por falta de educación, o por el histerismo, la convierte en una caprichosa que solo piensa en sí misma, sin importarle el hombre y, pese a que «la relación sexual no les pasa de la sensación de unas cosquillas», se sirve de su atractivo erótico para «ser mimadas, agasajadas, obedecidas y reinar sobre los hombres», por eso no les basta con uno, el esposo, sino que necesitan «aumentar los esclavos de su imperio» (Rubio y Gali 1902: 87-89). Para cerrar su explicación recurre Rubio a lo que considera un factor muy importante, a una teoría que era frecuente en la época, la del *aura* de la histérica:

La histérica tiene *aura*. Aura<sup>36</sup> llamo a un hálito o atmósfera que todo ser vivo emana. Los vegetales, en forma olorosa [...] En los animales [...] nadie desconoce el olor del establo, [...] ni deja de diferenciar perfectamente el de las cabras y el de los borregos [...]

Ahora bien; la mujer tiene su olor, como el hombre tiene el suyo. No es uniforme, varía individualmente como las fisonomías, en que, siendo unas mismas las facciones, son diferentes las caras.

El histerismo acentúa el *aura* o *halo* femenino; y las érato-sugestivas emanan una atmósfera de carne femenina sumamente atractiva, que marea y predispone a perder pie (Rubio y Gali 1902: 89-90).

Federico Rubio, tras insistir en los problemas sociales que el histerismo provocaba, que incidían en la decadencia del fin de siglo español, concluye con un consejo moralista, no exento de ironía: «Dadas dichas explicaciones, no puedo añadir más sobre la materia; recomendando a los estudiosos que, fijándose en lo dicho, prosigan los estudios, pero cuando ya sean viejos y no corran el peligro de verse *a la concha de Venus amarra-dos*<sup>37</sup>» (Rubio y Gali 1902: 90).

35 La eficacia de la sugestión fue una de las vías que investigaron Charcot y otros médicos de la época, para curar a las pacientes histéricas (Jagoé 1998: 346).

36 Fueron muchos médicos los que mencionaron el «aura histérica», entre otros, Charcot, en sus «Lecciones del martes sobre la historia» (Jagoé 1998: 340-341).

37 El verso procede de la «Oda a la flor de Gnido», canción V, de Garcilaso de la Vega.



## LO RARO Y EL GENIO MORBOSO O LAS VÍAS TORCIDAS DE LA CONSAGRACIÓN

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA  
Universitat Pompeu Fabra (España)

Hace unos años, Enrique Vila-Matas, con motivo de la publicación del libro de conversaciones con André Gabastou, salió al paso de su fama de raro para desmentirla: «Yo me siento singular, que es distinto de raro» (Europa Press 2013), dijo; el raro era, en su opinión, Javier Tomeo. No aclaraba en función de qué criterio Tomeo era raro y él no, a no ser que se refiriera a la difusión o notoriedad de las respectivas obras y quizá también al carácter y las condiciones de vida. En todo caso, Vila-Matas manejaba la categoría de raro como si estuviera perfectamente definida y permitiera trazar una línea discriminadora entre la excepción de los raros y la norma del resto. Eso, sin embargo, no es obviamente así.

Lo cierto es que la noción de rareza literaria ha servido a diversos propósitos desde que Rubén Darío la adoptó para sus semblanzas en el diario *La Nación* en los años noventa del siglo XIX. Aquellas semblanzas sumaron diecinueve en el libro que las reunió en 1896 en Buenos Aires y en ellas convivían rarezas de muy distinta índole. No todos los autores respondían al perfil del poeta maldito que había cristalizado en el libro de Paul Verlaine en 1884 y que servía de modelo a Darío. Tampoco se emparentaban con el criterio que había inspirado las diez exhumaciones literarias que Théophile Gautier reunió en 1844 bajo el título de *Les grotesques*, puesto que desde François Villon a Scarron, Gautier quiso desenterrar a escritores olvidados, héroes del fracaso literario. Algunos de los raros de Darío podían ser fracasados, pero no era esa la credencial que les daba paso a aquel parnaso particular y variopinto. En él se mezclan poetas venerados como Poe, Leconte de Lisle o Verlaine con el intemperante positivista como Max Nordau o con Léon Bloy, lo que le ha ganado

a la colección el reproche de falta de coherencia. En general, los raros de Darío lo son por haber sufrido el rechazo o la incomprensión desde los estamentos de legitimación del sistema literario, que el poeta identifica con la sociedad burguesa materialista y con la racionalidad científico-técnica. Sus raros vienen a responder (y corresponder) a una vaga política literaria en la que el ideal de la Belleza se opone a la Materia de la economía capitalista, en la que el anhelo de mundos de perfección y armonía se opone al afán de lucro y acumulación de riqueza, en la que, en fin, el cultivo y la circulación de bienes del espíritu están reñidos con el mercado real de bienes simbólicos.

*Los raros* de 1896 (y de 1905, cuando se reedita el libro en Barcelona con algunos cambios) agrupaban una aristocracia intelectual que Darío proponía como canon alternativo, concediendo valor a creadores que encarnaban actitudes personales o literarias de recusación del *mainstream* literario y de la moral asociada con el utilitarismo burgués. Algunos de esos autores podían entrar en la cofradía de locos y extravagantes, como el conde de Lautréamont, pero otros se alejaban radicalmente de ese espacio marginal y lúgubre porque son presentados como sacerdotes de la religión del arte –es el caso de Ibsen– o como un león amable («seda y miel hasta para los enemigos») como José Martí. Había coincidencia, en todo caso, en un apartamiento de los caminos comunes y más transitados y una originalidad que incurría en terrenos turbios, delirantes o morbosos, a menudo conectados con las precarias y dramáticas circunstancias de la vida del autor, como sucedía en Poe, Villers de l'Isle-Adam o Verlaine. Si para los detractores del arte romántico y postromántico como Max Nordau, estos artistas eran dementes, asociales, dipsómanos, bárbaros o, en fin, seres menguados e inferiores, imagen de la degeneración del ser humano, para Darío constituían poetas sublimes, aristócratas del espíritu, genios locos, soñadores del ideal, redentores, mártires, santos, profetas y héroes temporales (Rosano Scarano 1986). El más compendioso retrato del artista *raro* como enemigo de la maquinaria social triunfante lo ofrece en la semblanza de Ibsen, donde enumera los objetivos contra los que arremete el «luminoso enemigo» que es el artista puro:

contra los engaños sociales; contra los contrarios del ideal; contra los fariseos de la cosa pública; contra la burguesía, cuyo principal representante será siempre Pilatos; contra los jueces de la falsa justicia, los sacerdotes de los falsos sacerdocios; contra el capital cuyas monedas, si se rompiesen, como la hostia del cuento, derramarían sangre humana; contra la explo-

tación de la miseria; contra los errores del estado; contra las ligas arraigadas desde siglos de ignominia para mal del hombre y aun en daño de la misma naturaleza; contra la imbécil canalla apedreadora de profetas y adoradora de abominables becerros; contra lo que ha deformado y empequeñecido el cerebro de la mujer logrando convertirla en el transcurso de un inmemorial tiempo de oprobio, en ser inferior y pasivo; contra las mordazas y los grillos de los sexos; contra el comercio infame, la política fangosa y el pensamiento prostituido (Darío 1905: 214-215).

La operación de rescate o consagración alternativa le salió bien a Darío porque algunos de sus veintiún raros (en la edición de 1905) lograron pronto su plena incorporación al canon de clásicos modernos. Otros, en cambio, que ni eran Poe ni Verlaine ni Ibsen ni José Martí, siguieron guardando turno en la sala de espera de los olvidados. Ya había señalado Paul Groussac en una célebre reseña del libro que altas individualidades como las citadas «respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d'Esparbès, la histérica Rachilde y otros *ratés* aún más innominados» (Groussac 1896: 475). La respuesta de Darío no niega que se haya ocupado de escritores decadentes, sino que se reafirma en la excepcionalidad de los censados: «*Los Raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D'Esparbés, da una nota sobresaliente y original» (Carilla 1967: 61). La desviación de la norma es el blasón de esta rareza, sin excluir dentro de la desviación la enfermedad o la locura.

Otra forma de entender la rareza literaria la encontramos veintitantos años más tarde en la ciudad donde se publicó el libro de Darío, el Buenos Aires de 1920 y por obra del olvidado (él mismo raro) Bartolomé Galíndez. Sin más recursos que su propio entusiasmo, Galíndez impulsó a finales de 1919 la primera revista ultraísta en Argentina, que se publicó en número único en enero de 1920. La tituló desafiantemente *Los raros. Revista de orientación futurista*, y en ella adjudicaba a los jóvenes vanguardistas esa condición que Darío había acuñado como herramienta de guerra literaria modernista. Galíndez asumió la rareza como un rasgo de distinción de la juventud literaria inconformista: tomó el surgimiento del Ultra en Sevilla como pista de despegue de la larga disquisición que ocupa casi todo el número. Esta rareza consiste en un «super-refinamiento, de ultra-imaginación, de una comprensión de las cosas dentro de interiores retorcimientos y alambicamientos florentinos» (Galíndez 1920: 1),

es decir del experimentalismo vanguardista refractario a las manidas pautas del arte mimético. De los raros que constituían los precursores del esteticismo modernista hemos pasado a los raros de la radical originalidad de la vanguardia. Estos raros ya no son excéntricos o su excentricidad no es caótica sino ordenada, porque ambicionan el triunfo de un programa, aunque se trate de un programa de vida efímera y en pugna con otros programas *raros*.

Aunque no viene del todo al caso, el programa de Galíndez se expresa en un Manifiesto (1920: 44-48) de veinte puntos previsiblemente irreverentes, cosmopolitas y abocados al futuro («Formaremos el grupo del porvenir. PORVENIR»). Pero, más allá de las proclamas habituales, la revista se cierra con otros propósitos más interesantes y prácticos: el de organizar una Exposición Anual de Libro, el de constituirse Los Raros en Oficina de Depósito y Canje Internacional de las literaturas americanas en lengua española e inglesa y, por último, el de reclamar una Casa de descanso mental para escritores pobres. Esta casa de reposo en plena naturaleza permitiría no engrosar la caravana de los escritores vencidos: «Verlaine, De Quincey, Rimbaud, Musset, Poe, Nerval, Baudelaire, Chopin, Wilde, y con ellos, diez, cien, mil. Los vicios muerden la carne. El opio, los clorales, la caféina clavan sus uñas. Y los infelices van cayendo uno a uno» (Galíndez 1920: 63-64).

Aún hay otro uso de la rareza literaria que nos mantiene en América Latina y en el país natal del conde de Lautréamont: Uruguay. Este otro uso remite a un impulso más académico que se debe a una iniciativa de Ángel Rama a mediados de los años sesenta: la que armar una antología de narradores uruguayos que escapan a la tradición realista y se adentran en los terrenos fragorosos del fantástico, los sueños y lo irracional si bien «al servicio de un afán de exploración del mundo» (Rama 1966: 9). La obra se tituló comercialmente *Aquí. Cien años de raros* y se ofrecía como prueba de la existencia de un linaje literario secreto que Rama remontaba ni más ni menos que al primero de los *Cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont, con el que abre la selección. Esta tradición subterránea o lateral, según el crítico, rehúye «las leyes de la causalidad» y cuestiona la realidad común desde su atención a lo inusitado o a las dimensiones no racionales de la experiencia, entroncando así con el surrealismo. Entre los autores reunidos por Rama figuraban Horacio Quiroga, Federico Ferrando (al que mató Quiroga de un disparo accidental), Felisberto Hernández (cuya recuperación se inició precisamente con esta antología),

Armonía Somers o Marosa di Giorgio. El común denominador de todos ellos, esto es el tuétano de su rareza, consistía en su cultivo de una imaginación literaria ajena a los cauces del realismo e incluso la defensa de un tipo de relación crítica con la realidad que no pasaba por el compromiso cívico expreso como el que, por entonces, parecía favorecer la sociedad uruguaya, que se encontraba en una situación política y económica precaria. Estos raros de Ángel Rama, pues, venían a revelar la legitimidad de una opción literaria que contaba, según la construcción histórica del crítico, con una tradición centenaria.

Una última parada en esta procesión de raros nos traslada a octubre de 1983 en España, cuando Pere Gimferrer inauguró en el diario *El País* una sección sobre «Los raros» que mantendría hasta junio de 1985. Allí rescató a algunos de los de Darío, como Eugenio de Castro o Jean Richépin, se remontó a la Edad Media (también el nicaragüense lo había hecho con fray Domenico Cavalca), y fue generoso con los raros peninsulares desde Argensola o Fray José de Sigüenza hasta el coetáneo Augusto Ferrán. En su preceptiva definición de la rareza literaria dilataba el concepto hasta casi equipararlo con la misma literatura: «el reino de los raros es la literatura, la cabalgata escrita del paladín haciéndose, en la luz de la tipografía, cabalgata visible para un firmamento mental» (Gimferrer 1985: 6). Aunque enseguida se pregunta «¿qué es hoy lo raro?» y responde que para él «lo raro es lo inactual, lo lejano en el tiempo o en el espacio», frente a los raros de Rubén, que eran «lo opuesto a la tradición o lo simplemente ajeno a ella». El hoy de Gimferrer es el nuestro en potencia: como él podemos afirmar que lo que alguna vez fue raro (él menciona a Foix, Chacel, Gombrowicz y Benet) ha perdido ya su prestigio de rareza y se encuentra asimilado en el canon. La globalización cultural que en 1985 apenas era una perspectiva de devenir ha borrado también el perímetro de lo raro, los límites entre los centros y las periferias, la distinción entre lo minoritario y lo mayoritario. Lo raro se ha normalizado, del mismo modo que las audacias de las vanguardias fueron integradas en el repertorio y en el museo del arte contemporáneo. Por eso Gimferrer puede definir lo raro no ya como lo anómalo, a la manera de Rubén, ni como lo transgresor, a la manera del ultraísta argentino Galíndez, ni siquiera como impugnador del realismo, siguiendo a Ángel Rama, sino como «lo por todos sabido pero por nadie frecuentado» (por ejemplo Guido Cavalcanti o William Blake), como «lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser ni entonces ni ahora leído», pero también como «lo inespe-

rado e insólito [...], lo simplemente ignorado o vagamente conocido de oídas», porque «todo es o puede ser raro» (Gimferrer 1985: 10). Y si todo puede ser raro, nada lo es.

Con todo, para Gimferrer el raro (y lo raro) delimita un espacio alternativo o complementario que se halla alojado y alejado en el pasado, en las raspaduras de la memoria cultural, pero no en el presente porque el raro requiere de la relegación y del menosprecio, de la condena y del olvido. En el capítulo final del libro, Gimferrer enumera algunos raros que se han quedado en el tintero, entre ellos algunos nombres de la infantería poética de la Edad de Plata: Fernando Villalón, Ramón de Bastera, Mauricio Bacarisse y Pedro Luis de Gálvez, pero con esa nómina acababa de desdibujar la noción de raro al mezclar a un premio Nacional de Literatura (Bacarisse) con un notorio sablista y lírico mediocre (Gálvez). Es por eso por lo que Gimferrer vuelve a definir lo raro con una ilimitada apertura semántica como «lo mal leído o mal comprendido o mal difundido» (Gimferrer 1985: 256), lo que le permite concluir con la sugerencia de que tal vez el raro supremo sea Borges. Conclusión esta decepcionante que nos devuelve a la casilla de salida o que demuestra, en todo caso, que la noción de lo raro y los raros revela más del contexto en que se utiliza que del objeto sobre el que se aplica.

En una ocasión, en una historia de la literatura española contemporánea, recurrí yo mismo al concepto de «raro» para aludir a algunos narradores unía su libérrimo disfrute de la imaginación. Los reunía en el epígrafe «Prosistas *raros* o las leyes de la fantasía» (Gracia y Ródenas 2011: 556-561) (el adjetivo iba amortiguado por dos comillas de cautela, aunque no se justificaba su uso. Bajo esa divisa estaban Álvaro Cunqueiro, Joan Perucho, Cristóbal Serra, Antonio Fernández Molina... pero con el criterio laxo de Gimferrer podría haber añadido un inventario interminable donde estarían Elisabeth Mülder y Juan Campos Reina, Aliocha Coll, Miguel Espinosa o Leopoldo María Panero. Lo «raro» de todos esos presuntos raros es irreductible a una única rareza, puesto que la marginalidad geográfica y exigua difusión de Cristóbal Serra puede compartirla Perucho o Bastera o hasta Espinosa, mientras que los *méritos* de Panero, son privativos suyos y de aquellos que, como él, habitaron en el territorio dramático –y fascinante– de la literatura colonizada por la psicopatología.

Me propongo centrarme en esta clase de rareza, la que deriva o se asocia con la enfermedad mental y que, desde el Romanticismo, adquirió el dudoso beneficio de conciliar la creatividad artística con la locura, la

que parece un modo (y modelo) de rebeldía contra la Razón y las realizaciones de la consciencia (Feeder 1980: 254). Creo que esta es la rareza que subsiste como una requisitoria a los historiadores y críticos literarios, la de la creatividad surgida, nutrida o trabada por los trastornos mentales. ¿Sigue siendo válida en estos casos la prevención antibiografista de no caer en la falacia genética?

### Lo raro de los locos literarios y los literatos locos

Entre los raros de Darío, la figura que más claramente transitó por ese territorio fue el uruguayo Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Es muy probable que Darío no hubiera leído más allá del primero de *Los cantos de Maldoror* cuando escribió su semblanza y de hecho él mismo señala que muy pocos en Francia y Bélgica conocían la obra. El modo como trata a Lautréamont combina la reverencia, el asombro y la repulsa: «No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas» (Darío 1905: 175). Es evidente que ha leído un artículo de Léon Bloy aparecido en 1890 en *La Plume* en el que se calificaba a Lautréamont de alienado, loco, demente y maniático (Bloy 1890). Darío da por buena la demencia del misterioso autor y, dejándose llevar por Bloy, se refiere a *Los cantos de Maldoror* como «un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en el que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura» (Darío 1905: 175). No le cabía duda de que Lautréamont era un enfermo mental y que la grandeza cósmica de sus cantos, incluso su extraña penetración, emanaba de un desquiciamiento que, en otros tiempos, la Iglesia hubiera considerado un caso de posesión diabólica. Sin embargo, para Darío, el sacrificio de la cordura en el ara de la Belleza o la Poesía era demasiado oneroso y ese precio desmesurado hace de Lautréamont el más raro de los raros: la cordura a cambio de la genialidad. Esa es la razón de que Darío afirme: «Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos» (Darío 1905: 176). No quiere que su musa se contamine con los aullidos estremecedores del loco; rechaza la rebeldía nacida de la locura como fuente de productividad poética, cuando menos para sí mismo, aunque admita que el producto verbal de la insania puede alcanzar una abrasadora temperatura

literaria. «No escribió sino para sí mismo. Nació con la suprema llama genial y esa misma lo consumió» (1905: 180), sentencia el nicaragüense.

En cierto modo, esas palabras de Darío apuntan a varias cuestiones importantes sobre la relación entre literatura y locura que conviene separar. Y ello con independencia de que Isidore Ducasse no padeciera un trastorno mental, por lo menos no como Gérard de Nerval, quien nos dejó un testimonio terrible de sus delirios y padecimientos en su póstuma *Aurélie*. La primera de esas cuestiones es la que se refiere al grado de intencionalidad en las producciones literarias (o, digamos, escritas) de los escritores afectados por una patología psíquica. La segunda tiene que ver con la función pragmática de esa escritura: ¿crear una obra con valor estético destinada al reconocimiento del público?, ¿exteriorizar verbalmente un determinado sufrimiento?, y, en relación con tales preguntas, ¿cuál es el grado o la índole de la significación del discurso de un escritor afecto de esquizofrenia o psicosis paranoica?

El campo que se nos abre es complejo y en él se entrecruzan disciplinas médicas que desde comienzos del siglo XIX han tratado de acercarse a las manifestaciones literarias de la locura con el fin de esclarecerlas. En 1810, por los mismos años en que Hölderlin fue internado en Tübingen, el médico inglés John Haslam publicaba *Illustrations of Madness*, la primera investigación sistemática de la locura a través de los escritos y dibujos del Sr. Matthews, un interno del hospital de Bethlem en Londres que, periódicamente, persuadía a los médicos de que estaba perfectamente sano y lograba ser dado de alta... hasta el siguiente ingreso (Nettle 2001). Haslam se propuso demostrar, mediante el análisis de sus producciones significantes, que, pese a esa discontinuidad en los brotes psicóticos, Matthews estaba enfermo. De haber sido Matthews un escritor (por ejemplo, Nerval), hubiera podido desarrollar su impulso creador en los periodos en que remitían los síntomas sin que desapareciera su recuerdo de la etapa crítica.

Frente a la glorificación romántica del genio visionario o alucinado, se despertó la necesidad de poner coto a ese lugar común y señalar las limitaciones funcionales que comporta la enfermedad mental. Charles Lamb, en 1826, en un célebre ensayo titulado «Sanity of True Genius», sostuvo que la más excelsa genialidad artística está reñida con la locura, porque el genio exige capacidad de selección y control de los medios y de los fines y la perturbación mental desvirtúa o impide esa aptitud. Así, un artista puede representar determinados estados de conciencia porque

los simula o los recrea (de nuevo Nerval o Artaud), mientras que un enfermo solo los padece. Esta distinción, basada en el uso deliberado de sus facultades racionales por parte del artista, se mantendrá hasta años recientes. En vísperas de la revolución surrealista, Vinchon explicó en *L'Art et la folie* que el automatismo del artista (por ejemplo, el que postula el surrealismo) se opone al del loco en que el primero se deriva del cultivo de una técnica que elabora voluntariamente las condiciones del automatismo, en tanto que el loco sufre el caótico encadenamiento de ideas infligido por su enfermedad (1924: 120). Es la misma idea que expresará años después André Malraux en *Las voces del silencio* acerca de que el verdadero loco, que no finge, comparte un dominio con el artista: el de la ruptura, pero si para el artista esa ruptura es un soporte de su genio, para el loco es una prisión: el loco está cautivo del drama al que debe su aparente libertad. Sin embargo, las cosas no son tan fácilmente duales. La pérdida del control racional y de la voluntad no suelen ser estados permanentes sino intermitentes en muchas enfermedades mentales y, de hecho, la mayor parte de los artistas afectados de disfunciones psíquicas realizan su obra *a pesar* de estas, cuando han superado los momentos más agudos de la crisis psicótica.

El lector (y, *a fortiori*, el crítico) que se enfrenta a un texto con trazas de ser producto de un delirio patológico no puede discernir si esa obra es fruto del artificio y de la voluntad del artista o de las privaciones y desarreglos de una mente trastornada. Como apuntaba más arriba, los partidarios del más estricto formalismo esa sería una cuestión irrelevante porque resucita la vieja falacia intencional y sitúa la decisión sobre la naturaleza del texto (literario o patogénico) en la esfera de la voluntad del autor y, por lo tanto, en el marco de su biografía. Pero en el caso que nos ocupa el acercamiento a las circunstancias de la enunciación no es en absoluto trivial o superfluo.

La curiosidad por estos raros extremos que son los «locos literarios» creció a lo largo del siglo XIX en paralelo a su prestigio de exploradores de territorios de irracionalidad vírgenes y a su aura de rebeldía malditista; también a su denigración y condena, cuya máxima expresión fue, en 1877, la obra del criminalista Cesare Lombroso. A comienzos de siglo, William Blake fue despreciado como loco, pero también ensalzado por poetas como Coleridge o Wordsworth. Este último llegó a apreciar la poesía visionaria de los *Cantos de inocencia y experiencia*, pese a reconocer el trastorno psíquico de su autor: «There is no doubt this poor man was

mad, but there is something in the madness of this man which interest me more than the sanity of Lord Byron and Walter Scott» (Bentley 2002: 30). Y el periodista Henry Crabb Robinson, amigo personal de Blake, anotó en sus *Diarios*, en 1811, que el artista le había confiado la víspera que recibía la visita de Shakespeare, Dante y Milton y que sus libros estaban dictados por estos espíritus: él veía las palabras volar por la habitación y solo tenían que hacer que se posaran en el papel (Picón 2017: 23). A pesar, o gracias a, su cercanía personal, Robinson no lo juzgó simplemente un loco delirante sino que creyó que en su personalidad se unían la locura con la genialidad, el arte y el misticismo porque él había sido testigo de la intermitencia de esas visiones o alucinaciones.

El interés por la insania de los artistas inspiró algunos libros que pretendían ser una vitrina de rarezas, una especie de gabinete de excentricidades. Fue el caso de la Octave Delepiere y su *Historia literaria de los locos* (1860), o el más difundido de Pierre-Gustave Brunet, *Los locos literarios* (1880). Ya en el siglo XX, y bajo el imperio de la moderna psiquiatría y el psicoanálisis, el joven Raymond Queneau se embarcó en una investigación erudita sobre lo que llamó, siguiendo a Brunet, «los locos literarios del siglo XIX» (Queneau 2004). Su propósito rebasaba el mero inventario o galería de lunáticos porque aspiraba a entender la locura a partir de los escritos de los propios enfermos. Como escribió en un breve ensayo de hacia 1931, «Comprendre la folie», donde se percibe la huella del surrealismo, la sociedad burguesa utiliza la etiqueta de «loco» para oprimir y reprimir a personas que manifiestan conductas divergentes; la «locura», decía Queneau, no existe, solo existen seres humanos con distintas afecciones mentales y denunciaba que la atención médica por entonces no realizaba ningún esfuerzo por comprender a esas personas (Queneau 2004). No era completamente así, porque para entonces ya se había convertido en una referencia de autoridad la *Psicopatología general* que Karl Jaspers publicó en 1913 y en la que abordaba el diagnóstico de las enfermedades mentales desde una perspectiva clínica, es decir sintomatológica, que permitiera *comprender* al paciente. Así lo reconoció el propio Queneau en el breve prólogo que dejó escrito para su libro, donde precisaba que entendía la palabra «*comprender* en su sentido jaspersiano», es decir sin el objetivo de descubrir un vínculo objetivo de causa-efecto observado desde fuera de la experiencia del enfermo (Queneau 2004).

Queneau organizó su investigación en cuatro apartados: el «círculo», donde trató a quienes creen haber encontrado mágicas soluciones cien-

tíficas, como la cuadratura del círculo; el «mundo», reservado a los iluminados que proponen una nueva cosmología o un sistema de la naturaleza distinto de la física ortodoxa; en el «verbo» agrupó a los buscadores del lenguaje primigenio o secreto y a los creadores de etimologías delirantes; y por último en el «tiempo» congregó a los profetas y augures, a los mesías y salvadores, e incluso a los disidentes políticos. A aquel trabajo ingente le puso el título de *En los confines de las tinieblas* y lo presentó en 1934 a las editoriales Gallimard y Denöel, que lo rechazaron. El libro permaneció inédito hasta 2001 (en 2004 lo tradujo al español la Asociación Española de Neuropsiquiatría), pero le sirvió en 1938 para armar y nutrir una novela sobre el mismo asunto, *Les enfant du limon*. No obstante, hay que reconocer que Queneau fracasó en su intento de penetrar en el misterio de las mentes perturbadas a partir de sus escritos y que el problema de discriminación que se le plantea al crítico literario ante la obra concreta, esto es, si es fruto de la intención o efecto de la contingencia de la enfermedad, se ha mantenido insoluble hasta ahora.

El conocido comentario de Gustav Jung a James Joyce a propósito del desequilibrio de su hija Lucia ejemplifica de nuevo esta disyuntiva. Jung le diagnosticó a Lucia una *dementia praecox* (es decir, esquizofrenia), perceptible, entre otros síntomas más aparatosos, en las distorsiones lingüísticas de sus escritos. Su padre quería ver en aquellas vulneraciones de la norma gramatical juegos con el lenguaje como los que él practicaba; sin embargo, el psiquiatra lo desengañó explicándole que, ciertamente, tanto él como su hija estaban destruyendo el lenguaje, pero era como si ambos se hubieran lanzado al agua y mientras él buceaba para salir luego a la superficie, Lucia se hundía hasta el fondo y se ahogaba (Conde 2013). Paul Éluard podría haber apuntado, que Lucia producía *poésie involontaire* frente a su padre, que era un escritor intencional, pero esa distinción de 1942 solo es válida para el lector, al que podría ser indiferente si detrás del resplandor verbal que lo admira hay o no una voluntad creadora. El factor volitivo parece, por tanto, crucial, en la valoración crítica de los textos originados por alguna disfunción psíquica. Ahora bien, determinar si tal o cual licencia compositiva o estilística o el carácter visionario de una obra son resultado de la deliberación artística (o del fracaso cognitivo) no puede alcanzarse mediante el análisis inmanente o descontextualizado de la obra. Es preciso interrogar al contexto.

Considerado únicamente el lenguaje en su resultado final, la locura podría parecer una transgresión de las reglas del sistema de la lengua.

Así lo entendió Michel Foucault, para quien la locura insta un lenguaje *otro*. El propio Foucault formulaba en su *Historia de la locura* la pregunta de cómo distinguir entre una acción sabia realizada por un loco y la más disparatada de las locuras cometida por un hombre sabio y comedido (Foucault 1967: 60). En efecto, consideradas las dos acciones en sí mismas, en su estricta factualidad, aparecerían nítidamente como un disparate y una acción cuerda, pero si se restituyen a las circunstancias en que tienen lugar, de las que forman parte los actores, se activa un proceso de significación menos mecánico: si consideramos que esas acciones han consistido en actos de escritura tenderemos a atribuir sentido (o a buscarlo cuando menos) al escrito disparatado del individuo sabio en tanto consideraremos como una mera contingencia que el alienado haya acertado a construir un texto coherente o incluso brillante.

Estas consideraciones son ahora, sin embargo, poco relevantes para la valoración crítica de la obra de escritores con trastornos mentales y, en todo caso, no lo serían cuando la patología no produce distorsiones graves en la percepción de la realidad o transgresiones lingüísticas severas, como ocurre en el supuesto de la esquizofrenia en todo su espectro. Pero incluso en el caso de los escritores esquizofrénicos hay que tener en cuenta que la obra que producen no nace –no puede nacer– en la crisis psicótica sino en las fases o periodos de restablecimiento de un precario equilibrio mental. La locura, en su manifestación aguda, expulsa la posibilidad de la obra: en las crisis psicóticas, quedan anuladas las facultades creadoras. Foucault, a propósito de Raymond Roussel, apuntaba que la «experiencia radical del lenguaje» consustancial a la creación literaria genuina amenazaba, en la exacerbación que supone la locura, la existencia misma de la obra (Foucault 1967). Y Antonin Artaud llamaba significativamente «vacío» a esa dolorosa perturbación. En sus cartas a Jacques Rivière cuando este desestimó en 1924 la publicación de sus poemas en la *Nouvelle Revue Française* expone con suma claridad su tragedia: la de poseer los instrumentos verbales y retóricos para escribir y «que, en el momento en que el alma se apresta a organizar su riqueza, sus descubrimientos, esa revelación, en el inconsciente minuto en que el asunto está a punto de salir a luz, una voluntad superior y maligna ataca al alma como un vitriolo, ataca a la masa palabra-e-imagen, ataca a la masa del sentimiento, y me deja jadeando como a las puertas mismas de la vida» (Artaud 2007: 63). La imperfección de sus escritos nada tenía que ver con las discordancias u otros aspectos de técnica, sino con una lacerante

erosión interior. Porque, en efecto, el oscurecimiento mental de la crisis esquizofrénica entorpece cuando no impide la posibilidad de la expresión literaria.

¿Debemos leer la obra de un escritor psicótico haciendo caso omiso de su enfermedad o sería ingenuo leer las narraciones de Philip K. Dick o las novelas de Roussel y los poemas y artículos de Leopoldo María Panero sin tener en cuenta sus delirios? Y en el prudente caso de que los tengamos en cuenta, ¿debe prevalecer en la lectura el carácter morboso del texto, es decir el eventual origen patológico de sus características, o, en cambio, deben anteponerse los valores literarios? Cualquier respuesta categórica sería errónea, pero sería deseable el deslinde entre la obra escrita (o artística) de un demente, estimulada a menudo como vía terapéutica, y la obra de un escritor que en un determinado momento de su vida desarrolla la enfermedad mental. El poeta y médico Marcel Réja, que estudió hace más de un siglo el arte de los locos (*L'art des fous*, 1907), advirtió de que debe distinguirse entre los locos que ya eran poetas y los que no se habían dedicado nunca a la escritura, porque en los textos de los primeros cabe presuponer continuidad, oficio e intención frente al carácter involuntario e incluso ortopédico de los segundos.

Entre todos los desórdenes mentales que pueden afectar a un escritor, quizá el más devastador sea la esquizofrenia, porque afecta no solo, y muy gravemente, a la conducta y la comunicación intersubjetiva, sino a todas las dimensiones de la actividad creadora: la noción y comprensión de la realidad, el uso del lenguaje, la esfera de la afectividad y la conciencia del yo. El conjunto de trastornos que provoca este tipo de psicosis configura un modelo de comportamiento que, junto a las paranoias, es aquel que tradicionalmente se identifica con la locura. Desde que el psiquiatra Eugen Bleuler puso nombre a este trastorno en 1911, la comunidad científica se ha dividido entre quienes lo consideran una forma grave de demencia, altamente disfuncional, que implica una ruptura de la sociabilidad del individuo y un deterioro de sus funciones intelectuales causado por una base fisiológica (aunque no se haya descrito aún con claridad) y quienes disienten de que se pueda considerar que los pacientes esquizofrénicos sufran una disminución de sus funciones cognitivas.

Bleuler describió tres afectaciones formales de la cognición que, a su juicio, se daban en todos los casos y en todas las fases de la esquizofrenia: la pérdida del sentido de la ordenación jerárquica, la pérdida de la intencionalidad del pensamiento y la ruptura de la continuidad en la lógica de

las cadenas asociativas. Fuera de estos aspectos formales quedaba el contenido del pensamiento, que podía ser delirante, sobre todo en las crisis psicóticas, o desproporcionado, es decir sin proporción en la importancia relativa concedida a las ideas. Estos trastornos en el proceso cognitivo no son incapacitantes para la aptitud creativa de un escritor, no comportan un *oscurecimiento* de la conciencia, aunque sí un condicionamiento del modo en que opera esa conciencia. Si los trastornos esquizofrénicos tuvieran una causa orgánica serían más estables en su manifestación; sin embargo, se muestran muy variables, de modo que un escritor que ha sufrido un prolongado periodo de bloqueo puede recuperar sus capacidades creativas y discursivas e incluso una cierta habilidad para interactuar con el entorno, como le sucedía a Artaud o a Panero o a célebres psicóticos como el magistrado alemán Daniel Paul Scheber, que ya fue objeto de atención por parte de Freud. Este, autor de unas *Memorias de un enfermo de los nervios* (Schreber 2008), después de haber sufrido un largo internamiento en el hospital psiquiátrico de Sonnestein, desde 1893 a 1902, debido a un brote de esquizofrenia paranoide, escribió una pormenorizada crónica de sus delirios (la conexión de sus nervios con Dios y su metamorfosis en mujer para salvar a la humanidad), supeditada a la defensa de su derecho a la libertad. Aquel texto solo podía ser redactado desde un notable control del relato y los argumentos, de suerte que el libro surtió el efecto de persuadir a los jueces de la Corte de Apelación de Dresde de que Scheber estaba en condiciones para afrontar las tareas del vivir cotidiano y fue dado de alta.

Me parece que conviene tomar en consideración estos factores a la hora de enfrentarse a los textos de autores que sufrieron psicosis graves, y no para disminuir su valor de su obra sino para singularizarlo y, en ocasiones, para acentuarlo, porque suele ser el resultado de un forcejeo doloroso y autodestructivo contra las restricciones y barreras de la enfermedad. ¿Y cuáles son estas? De acuerdo con la perspectiva fenomenológica (y no meramente fisiológica) que adoptan algunos psiquiatras, el esquizofrénico sufre una alteración de su autoconciencia en la que se asocian el retraimiento de la realidad y del trato interpersonal con la enajenación de su autopercepción, de sus sentimientos, sensaciones y pensamientos. Consecuencia de ello es que el enfermo capte el mundo de manera distorsionada, en contradicción con el sentido común, y que actúe al margen de toda norma social, con flagrante vulneración de los principios de cortesía social y de cooperación elocutiva. Es habitual que

produzca la impresión de que está desprovisto de emociones y que su gestualidad quebrante los códigos de la comunicación no verbal, del mismo modo que es frecuente que el propio enfermo se sienta como un autómatas, un inquilino de sí mismo o como un muerto que, para su perplejidad, sigue viviendo. Es fácil encontrar testimonios de estas experiencias de extrañeza y postumidad en la literatura moderna, pero valdría la pena considerar su conexión con el trastorno psíquico en escritores como Artaud, que en *El pisa-nervios* (1927) testimonia su desgarrar y vaciamiento interior, o Panero, que se reivindicó como una reencarnación de Artaud y llegó a afirmar que él ya había muerto.

El psicólogo cognitivo Louis A. Sass ha defendido en los últimos años una perspectiva de estudio de la esquizofrenia en relación con la literatura que resulta de sumo interés. En su libro *Madness and Modernism* (1994, revisado en 2014) analizó la sorprendente relación analógica entre los síntomas de la esquizofrenia y las innovaciones de la literatura moderna y posmoderna y postulaba, como Queneau, la comprensión de la enfermedad desde los cambios estructurales que adquiere la subjetividad del enfermo y desde sus determinaciones biográfica, social y cultural. Sass sostiene que los diversos y aparatosos síntomas de los esquizofrénicos permiten inferir una matriz unitaria que presenta tres características. La primera es la tendencia exagerada a focalizar la atención en objetos (materiales o abstractos) que suelen permanecer tácitos o implícitos, que damos por descontados. A este fenómeno lo llama «hiperreflexividad» y es una de sus hipótesis más sólidas (Sass 2014: 34). Esta hiperreflexividad puede desencadenar una alteración de procesos neurocognitivos que suelen ser automáticos. La segunda característica de esta matriz sería la alteración de la ipseidad, es decir de la noción de ser uno mismo. El enfermo siente fraccionado su yo, desplazado o aniquilado, con la consiguiente perturbación del sentido de la unicidad subjetiva, de ser un sujeto de experiencia, de acción y de pensamiento. El «yo es otro» de Rimbaud adquiere en estos enfermos una literalidad dramática. La tercera característica es la perturbación del campo de conciencia de aprehensión de la realidad, lo que comporta desfigurar las estructuras temporales y espaciales (confundirlas, alterarlas) y la confusión entre lo percibido por los sentidos, lo recordado y lo imaginado o alucinado. A lo que habría que añadir también «lo leído».

Otro aspecto fundamental para nosotros consiste en el posible carácter distintivo del lenguaje de los esquizofrénicos, es decir en conocer si

existen algunos rasgos distintivos en la elaboración del discurso por parte de un escritor esquizofrénico. Los estudios realizados en esa dirección atestiguan una gran pluralidad de usos desviados, pero de nuevo Sass sostiene que todos esos usos pueden reducirse a tres tendencias generales: la desocialización, la autonomización y el empobrecimiento (2014: 219).

Llama «desocialización» a la incapacidad para adecuar el propio discurso a los requisitos sociales de la conversación, desde el laconismo extremo a la verborrea incontenible, desde el empleo de neologismos a la falta de transición entre temas o ideas. El resultado es un discurso sincopado o bien magmático, caótico, falta de organización, incoherente e ilógico, con saltos bruscos y en el que abundan los términos de uso translativo o de sentido oscuro. Por «autonomización» entiende la tendencia a romper la conexión referencial del lenguaje con el mundo, de modo que el discurso pierde su transparencia y su funcionamiento comunicativo, se ensimisma, se vuelve autogenerativo y autorreferencial y propende hacia lo glosomaniaco. Observa Sass que los esquizofrénicos son a menudo hipersensibles a la naturaleza polisémica del lenguaje, lo que les empuja a jugar con las palabras o, cuando leen, a sentirse abrumados por la plétora de significados posibles. No es extraño que la glosomanía se acompañe de arrogancia. Por último, el «empobrecimiento» se refiere a varios fenómenos, como el extremo laconismo, pero el que me interesa destacar es el que varios estudios han señalado como el rasgo más distintivo del lenguaje esquizofrénico, que consiste en la construcción de discursos que suenan como «un filosofar vacío», una «intelectualización infructuosa» o un razonamiento «pseudoabstracto», así como la proclividad a una elocución retórica y hasta metafórica. Sass cita a un paciente que describió el coito como «una vacunación sagrada».

Creo que estos rasgos pueden reconocerse en la obra de Leopoldo María Panero, en especial en los textos en prosa, pero también en su poesía, sobre todo en la producida compulsivamente en el siglo XXI, cuyo volumen supera el de toda su producción anterior. Su poesía completa entre 2000 y 2012 (y siguió escribiendo hasta su muerte) alcanza las 622 páginas (Panero 2012), frente a las 587 de toda su poesía anterior (Panero 2001), plagadas de fulguraciones deslumbrantes, pero también de reiteraciones y citas manoseadas. Incluso podrían considerarse sus textos narrativos, entre los que destaca «Inferno», dado a conocer por el biógrafo Benito Fernández en 1998 (*Mi cerebro es una rosa*): una alegoría de la locura, «este lugar en donde termina la vida del hombre», como lugar de

disolución: «y desaparecí entonces, quedándome para siempre, peor que los muertos, al otro lado de la página» (Panero 2008).

Para apreciar las posibles distorsiones a las que antes me he referido puede servir como campo de observación el conjunto de los artículos y conferencias que Panero dedicó a la locura y a la psiquiatría y, de manera particular, la construcción del método analítico que denominó «socioanálisis bioenergético», en el que mezclaba a Nietzsche, Freud y Lacan con el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, las teorías sobre la energía biopsíquica de Wilhelm Reich (del que tomó la idea de lo bioenergético), el discurso denunciador de antipsiquiatras como David Cooper, Ronald D. Laing (*Esquizofrenia y presión social*) o Thomas Szasz y la obra del antropólogo Geza Roheim (*Magia y esquizofrenia*, 1955) en la que se examinan las analogías entre la esquizofrenia y el pensamiento mágico, o *Internados*, del sociólogo Erving Goffman. A esta multiplicidad de fuentes heteróclitas sumaba Panero algunas otras disparatadas tomadas de la tradición esotérica, ocultista y alquímica, como las de Alistair Crowley o Gershom Scholem. De todos tomaba conceptos, acuñaciones verbales y expresiones diversas con las que armaba sus propios textos taraceados.

Este glosario teórico lo elaboró Panero a finales de los setentas y lo fue exponiendo en conferencias y artículos a lo largo de los años ochenta, sobre todo en la sección que le brindó el diario *ABC* entre mayo de 1987 y junio de 1993. Unos años antes, a comienzos de los ochenta y en uno de sus innumerables ingresos en sanatorios mentales, coincidió en el Instituto Pere Mata de Reus con el joven doctor residente Enrique González Duro, que preconizaba las bondades del hospital de día para los enfermos mentales. El médico recuerda la primera vez que vio a Panero «agarrado a un libro de Proust» y también sus abundantísimas lecturas sobre psiquiatría y antipsiquiatría, pero apunta que «no se podía hablar con él del tema. Necesitaba ayuda y la pedía, pero sentía por la psiquiatría una especie de atracción-repulsión». En enero de 2017, González Duro dio a conocer un escrito que entonces, hacia 1981, le entregó Panero titulado «El último manicomio» y que había de integrarse, en calidad de testimonio, en el libro *Distancia a la locura: teoría y práctica del Hospital de día* (1982), aunque finalmente quedó inédito. En ese escrito aflora la aglomeración de referencias consabidas (Basaglia, Lacan, Freud, Reich, Jung, Guattari, Foucault), acompañadas de Giordano Bruno e Isidore Ducasse, para acusar al psiquiatra de perseguir en el supuesto enfermo lo que reprime en sí mismo y de negarse a comprenderlo. Ante ese batiburrillo

caótico se entiende que González Duro dijera que no se podía conversar con Panero sobre el tema. Aquel mismo año de 1981, el doctor Manuel Desviat, uno de los impulsores de la reforma de la psiquiatría en España, le pidió a Panero un artículo para la *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* y el poeta le entregó un par de páginas con el título «Dolor real y sufrimiento imaginario» que vuelven a evidenciar las limitaciones en la armazón de un discurso congruente.

Los ensayos de Panero sobre la locura, pese a sus errores e imprecisiones, pese a las citas repetidas, pese al entramado de tecnicismos y abstracciones, incluso a la pérdida de la continuidad semántica en algunos casos, constituyen un fascinante escaparate de provocaciones a la doxa y el pensamiento más conformista. Entre la faramalla de esos escritos se produce a menudo un resplandor de lucidez anonadante, pero enseguida prevalece la oscuridad de la jerga, por no decir la ofuscación. En 1984 (26 de febrero), Eduardo Haro Ibars, íntimo amigo de Panero y cómplice suyo en el lado salvaje de sus pasiones, escribió en *Diario 16* sobre «El caso Panero» en términos muy duros: «Panero es un fracaso» (Haro Ibars 1984), de ser el más brillante de los novísimos había pasado a ser el Gran Tartaja, y su fracaso como poeta, como hombre, no se debía al exceso de alcohol y drogas, ni siquiera a la reclusión en manicomios, sino que «lo que ha matado al poeta» han sido Lacan y sus discípulos es decir la mala digestión que su mente había hecho de ciertas lecturas. La glosomanía y la intelectualización infértil de que hablaba Louis A. Sass encuentran en estos textos un sofisticado ejemplo.

Aunque para Deleuze y Guattari el esquizofrénico parece ser un héroe del deseo, una especie de emblema de la rebeldía contra la represión de la sociedad capitalista y del racionalismo, ni siquiera los teóricos de la antipsiquiatría pudieron negar que estos enfermos carecen de autocontrol, ignoran las convenciones sociales y parecen haber perdido la reflexividad consustancial a la conciencia civilizada, pero sobre todo que sufren. Alguna vez lo dijo crudamente Panero: la esquizofrenia es una putada. No es un don ni una bendición de los dioses, como pretendía Platón en el *Fedro*, sino una terrible condena contra la que el escritor tiene que luchar sin cuartel. A Panero la escritura se le convirtió en un refugio terapéutico, pese a considerarla como una actividad absurda en la medida en que suponía hacer representaciones inertes y exangües de un orden de experiencia que, para él, ya estaba clausurado y vacío. Desde esa conciencia de esterilidad o de impotencia, la escritura mantuvo su valor de asidero

o refugio, una especie de indulto cotidiano para llegar al día siguiente. Esta es la más lacerante rareza literaria y, hoy, me parece que la única, la del escritor que lucha contra su enfermedad mental, que es escritor a pesar de ella.

La locura tiene poco de dionisiaca o fáustica, carece de afectación; cuando el pretendido loco afecta su locura (Dalí por ejemplo) no está loco. Por eso la magnitud de los terrores y de los proyectos grandiosos del enfermo es sincera, no responde a la vanidad ni la presunción. Como gustaba de repetir Panero, el loco se equivoca, pero no miente. Y estos escritores que se equivocan pero no mienten son hoy en día los únicos auténticos raros con una rareza que poco tiene que ver con el «papado de lo mediocre» al que Darío atribuía la relegación de sus proscritos. Queda quizá preguntarse, volviendo al narrador de aquel Marcel Proust al que se aferraba Panero, el de *La prisionera*, qué investigador de los locos (y esto vale para críticos e historiadores de la literatura) no ha tenido, a fuerza de frecuentarlos, una crisis de locura, y feliz si puede estar seguro de que no es una locura anterior y latente la que le ha conducido a ocuparse de ellos.



## ILLNESS AND HETEROTOPIA. LITERARY DAVOS AROUND 1900

CLAUDIO STEIGER  
Université de Neuchâtel (Suiza)

In this paper I will discuss three aspects that are closely linked in the cultural discourse around 1900: 1) the disease consumption/tuberculosis, 2) the Swiss town Davos high up in the mountains of Graubunden and 3) the influence of literary narratives on both of them. A starting point is delivered by Susan Sontag's analysis in her work *Illness as metaphor*. Sontag claimed tuberculosis developed to a social metaphor and generated a specific discourse throughout the 19<sup>th</sup> century, prominently including novels. And for sure there were the concrete «spatial effects» of the widely discussed, feared and metaphorized disease tuberculosis all over Europe in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Tuberculosis changed European mobility and local topography because of the pulmonary sanatoria that emerged in the countrysides in a fast way after 1850. At a certain point, it led to the type of the alpine sanatorium, since the fresh air and sunlight was now considered vital for recovery (light and air movement). Therefore, the special history, the myth of Davos as *the* alpine tuberculosis cure resort also began at that time, as early as in the late 1860s. In generating double-semantics of a place of illness on the one hand and a reputed noble destination on the other hand, Davos soon represented a space high in the mountains under the burning alpine sun that seemed kind of an utopian place that had become reality. Davos around 1900 can therefore be called a *heterotopia* referring to the theory that the French thinker Michel Foucault has coined.

This being said, not only the collective notion and discourse of tuberculosis but also the heterotopia of «Davos» itself was culturally co-invented in novels: in texts that, from as soon as the 1880s, told the world

about this very special place. Those were literary texts that let people perceive that given place and its atmosphere *in a certain way* from that point in time: quite strongly, these texts modelled the frame of discourse. In order to show how German literature contributed to shaping that European image of the (pulmonary) sanatoria and Davos, I will refer to four novels. All of them deal with both the collective semantics of tuberculosis around 1900 on the one hand and the *heterotopic* space of Davos on the other hand (while the word «heterotopic» did not exist yet at that time, the notion of it did exist). The focus in this paper is on German texts. But since one of them is the most influential tuberculosis novel ever written, Thomas Mann's *La montaña mágica*, that may seem appropriate. Mann's novel literally became the synonym for the spirit of Davos and generally the world's-end-atmosphere in a noble alpine sanatorium. Already in terms of the influence of that work on world literature, including Spanish literature, the referred themes may also be of some interest for Hispanic studies.

The paper consists of three parts, presenting first a little bit of «theory» (split in two chapters) and then a closer look at the novels. In the first part I speak about the general *cultural semantics* of tuberculosis. The stereotypes of the symbolics of the disease consumption are presented. The second part focuses on *space* and discusses how the notion of heterotopia or at least the place of Davos itself developed.

In the third chapter I will have a glance at how these aspects are dealt with in the chosen texts. While in the more popular texts semantics can be attributed to *enfermedad como desequilibrio*, the concept of *enfermedad como inspiración* will also be important –in its Nietzschean form– especially with regard to *La montaña mágica*. In terms of Davos as a «special» place, all of the texts show it in one way or another.

### **Tuberculosis as metaphor: *desequilibrio* and *inspiración***

Tuberculosis is the disease with many names: consumption, phthisis, «white plague». It affected people for many centuries, has had a big influence on societies and forced them to find ways to deal with it –always just sorts of certain remedies or ways to deal with it more or less– until the discovery of the antibiotics at the end of World War II that would change the whole game. So for a very long time, societies tried to get an

idea, a picture of tuberculosis. In many aspects, cultural, social, economical, consumption was *the* disease of western culture in the modern era (as cancer can be considered today). And so TB was the disease of many changing interpretations, conceptions and symbolizations.

A key time seems the 19<sup>th</sup> century when a veritable discourse about tuberculosis started. So to understand the place and space of Davos around 1900 and its imaginary space in literature, it is first necessary to get a picture of the common conception of the disease itself that had been widely established in the decades before. This means one needs to take a look at the extraordinary 'career' that tuberculosis has had in the public discourse and as a social «metaphor» *after 1800*, the time of Romanticism, as Sontag has pointed out<sup>1</sup>. Whilst the disease itself is of course much older than the time of the Romantics, the discursive construction, cultural promotion and symbolic mythification of the disease becomes virulent in a new way during the 19<sup>th</sup> century: «For over a hundred years TB remained the preferred way of giving death a meaning –an edifying, refined disease» (Sontag 1978: 16). Meanwhile, the symbolic importance of tuberculosis in an era with many great «tuberculosis novels» – as for instance *Madame Bovary* (1857) – was not just some kind of «phantasma», but did actually coincide with the actual dangerousness and social harmfulness of the disease. In most European countries, around the middle of the 19<sup>th</sup> century mortality reached its peak, amongst others due to the bad hygienic conditions in the big cities. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, tuberculosis was still the main cause of death.

Based on Sontag, it is now possible to mark certain main aspects or rather even stereotypes that developed in the high and middle brow literature of the 19<sup>th</sup> century.

#### First stereotype: Life becomes death before death

Tuberculosis does not suddenly break into countries with apocalyptic force like the infectious diseases plague or cholera, which often let its victims waste away in a few hours or days. On the contrary, in the case of consumption, there are often several years between infection and outbreak

---

1 While this may have been culturally known before her in a general way, it is yet the merit of Susan Sontag to have shown with her lucid essay the fundamental discursivation and metaphorization of TB throughout recent history.

of the disease. The disease itself is chronic and usually progresses slowly, its symptoms often are unremarkable at the beginning. Consumption gives the patient a long time to face their end. Severe episodes of disease can be followed by weeks and months of hopeful recovery and apparent good looks and health. In the end, death usually waits, but the amount of time can be totally different. Due to that, life becomes mixed with death in a strange way. Sontag points out:

TB [is] thought to be much more than [a] disease that usually is (or was) fatal. It is identified with death itself. [...] death and life are so strangely blended, that death takes the glow and hue of life, and life the gaunt and grisly form of death; disease which medicine never cured, wealth never warded off, or poverty could boast exemption from [...] (1978: 19).

So it is not surprising that TB became a favorite topic of literary imagination: sick people had enough time to reflect upon themselves. And the epic mode and psychological insight of the novel was adequate to convey this.

Second stereotype: TB is the disease of the melancholic ones

The very old story of melancholy and its link to both *inspiración* and *desequilibrio* especially of the *artist* was related to tuberculosis in the age of modernity: «The myth of TB constitutes the next-to-last episode in the long career of the ancient idea of melancholy, which was the artist's disease, according to the theory of the four humours. The melancholy character –or the tubercular– was a superior one: sensitive, creative, a being apart» (Sontag 1978: 32).

Third Stereotype: TB is the disease of the passions

While the notion of love itself as a form of disease is as old as the thoughts of the ancient philosophers, a more modern notion would be that tuberculosis is in some terms itself an analogon to wrong love, an effect of an emotional or erotic imbalance of the subject. After that idea, the system of desire and sexuality of the individual is *desequilibrado* in the case of consumption:

TB [was] understood as disease of passion. [...] the image of a «diseased» love, of a passion that «consumes» –long antedates the Romantic move-

ment. Starting with the Romantics, the image was inverted, and TB was conceived as a variant of the disease of love (Sontag 1978: 20).

In most cases, this means tuberculosis was thought to be a result of *too much* passion or erotic desire and that it would infest the restless and the too sensual. On the other hand, TB could also be considered to be the result of the self-oppression of one's own erotic feelings through the subject.

### Davos around 1900 as Heterotopia

After having looked at some motifs/stereotypes that often show up in tuberculosis discourse the focus is now on the space where the sick dwelled: the health resort Davos itself.

According to Michel Foucault, a space that is (considered) totally or rather different than the other spaces/places in a given society, but still remains a localizable part of that society, can be called a Heterotopia. In this way, heterotopias can be seen as utopias (or distopias) that have become real:

Hay lugares, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución de la sociedad, que son especie de contra-emplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables. Ya que son absolutamente distintos a todos los demás emplazamientos que ellos reflejan y de los que hablan, llamaré a estos lugares, en oposición a las utopías, heterotopías (Foucault 1999: 435).

It is plausible that a place high up in the mountains, a place that is both in the midst of the alpine nature and yet is also a city with streets, buildings, cafés and amenities can be considered a realized utopian place between nature and culture. But how did Davos become such a special place, *the place* of tuberculosis? The reason lies in the findings of medicine of the 19<sup>th</sup> century. It was thought that the consumption patient should be cured by a change of environment. TB was considered a disease of the dark and humid cities. So the dry air of the alpine space would become

interesting for medicinal purposes. The patients should travel to as high and dry places as possible. Here begins the special history of Davos, situated at 1560 meters above sea level. In Davos, since the 1860s there had been pioneering work by the Swiss doctor Alexander Spengler and later Karl Turban who was the first to apply light and air therapy for patients. As from the 1880s, the first sanatoria-like places were erected. But until 1889 there were no «closed» institutions. The patients lived in hotels and guesthouses and received individual medical treatment. Then the era of the big sanatoria began, and with it a fast development in architecture, leading in the end to pilot projects also in the field of early Bauhaus/Neues Bauen type. Notable sanatorial buildings in Davos include the Schatzalp (1900), the International Sanatorium/Sanatorium Hirsch/Philippi (1899), the Queen Alexandra Sanatorium (1907) and the Waldsanatorium (1911). By 1910, Davos had become the most famous of all tuberculosis places in the whole world. Meanwhile, Davos also developed further as a touristic place for the non-ill visitors. And the result of that early world-wide fame in both fields, medicine and (winter) tourism, was that Davos became especially a topographic symbol of the decadence era. The space of Davos became a symbol for a short time period, the very years just before the turning point of history «1914».

So *around 1900*, Davos was both a topographical reality and a beyond-average place, a classy resort and an uncanny realm of disease. And as such, in this very ambivalence, it entered the collective imaginary of the Europeans and stayed there till nowadays. So in the European history of ideas not only tuberculosis itself became a great «desequilibrio» for the subjects –and, sometimes, an «inspiración»– but also *one place* above all others was considered the place of it. The tuberculosis-medicine-based place of Davos became the nest of «desequilibrio» and «inspiración». A space that also inspired literature. This can be shown especially for novels shortly before and after 1900.

### The four texts

#### Tuberculosis in the texts

Thomas Mann's novel *La montaña mágica* is the most prominent of all Davos and tuberculosis novels. But long before that work –which first

conception dates to 1912, while the book was finished no earlier than 1924— numerous texts, most of them forgotten today, heralded the special Davos atmosphere and anchored the alpine place in collective memory. I can mention here only a few of them. Already in the 1880s, Robert Louis Stevenson and Arthur Conan Doyle stayed in Davos and wrote short texts about it. Notable is Stevenson's displeasure about the Davosian high valley where he didn't feel comfortable but rather trapped. The first «Davos bestseller» then was from the English writer Beatrice Harraden, *Ships that pass in the night* from 1893. It depicted a melancholic atmosphere of Davos as a place of the sick and alone. While Davos figured under the code name «Petershof», everyone knew what was meant by it. Before 1900, Davos had already become the epitome of a mountain health resort, not only for the TB-patients, but also for the neurastenic, generally the mentally tired. So around 1900 the place was as tourist-mundane as it was kind of an abyss of disease in the mountains. And that ambiguous picture of the town was culturally co-created by many fictional books and touristic guides of the time together. So they show that even before Mann's famous novel there existed a specific «Davos discourse». This said, there can be no doubt that it was only Mann's text who made Davos into a symbol that would survive the era before the antibiotics were found. The texts are:

- Alfred Sassen: *Weisse Nelken. Ein Roman aus Davos* [«White Carnations. A novel from Davos»] from the year 1904 –a trivial love story that sports quite some of the Davos clichés of the time.
- Elisabeth Franke: *Das große stille Leuchten. Eine Erzählung aus dem Kurleben*. [«The big silent glow. An account of life in a health resort»] from the year 1912 –a religiously comforting tale about a melancholic woman that lives one year in Davos before returning to the German plains where she came from.
- Klabund (Alfred Henschke): *Die Krankheit* [«The Illness»] (1917). A grotesque and macabre and yet in many details realistic account of living and dying in Davos in the era of the sanatoria.
- Thomas Mann: *La montaña mágica* (1924), the novel of Thomas Mann that nowadays is considered world literature<sup>2</sup>. While being

---

2 In the hispanistic tradition, there seem to be different opinions about which translation of Mann's work is better, either Mario Verdaguer's 1934 translation (Mann 1956) or

much more than «only» a Davos-Text, Manns novel delivers interesting motifs of *inspiración* through illness and realistically depicts the heterotopic quality of the place Davos itself, too.

The first two are quite typical or even stereotypical accounts of tuberculosis, because they are less interested in medical details than in the social circumstances and effects of the disease. They show depression may be both the cause or the effect of the disease. And Davos is shown as the place of the miserable people who are sick. In this way, in *Das große stille Leuchten* the protagonist writes to a friend in her hometown:

I'm weak today. I don't care what you guys think about me down there either. You can't understand me. And I don't understand you. How can you say that disease comes from god? Disease is something horrible. Something that crushes the best in us. [...] Maybe it's just the case here in Davos. Here where mankind's sputum comes together. You don't know what it means to be a «Davosian» (Franke 1913: 70).

Tuberculosis as a disease is mixed with the place of the sick. And the sick ones speak about their sickness and the infamous place where they are: «The one, inexhaustible topic of Davos» (Franke 1913: 93). *Das große stille Leuchten* is a good example of the melancholic aspects or metaphorization of tuberculosis that was mentioned above. In the novel the main character, herself a patient, tends to give up while the disease advances, but in the end gets healthy again and is able to leave Davos. But the time up there she just considers as *desequilibrio*. Her reaction to it is the decision to be as kind to other human beings as she can. On the other hand in *Weißer Nelken* Davos serves more as a background staffage for a shallow love story. Nevertheless, the tuberculosis-frame of the story is interesting, since it shows the symbolic power of the setting, the radiance of the extreme regions in Davos for any (even very popular) narrative. This is marked already by the second part of the title which clearly shows that «Davos» is already known as the place of tuberculosis, a special place.

But how about love and passion as other «stereotypes» mentioned above? On the one hand, there is the notion that the disease itself is a

---

Isabel Garcia Adanez's 2005 new approach. I use Verdager's translation (Mann 1956) in the following.

reaction to a *non-comme-il-faut* love life before. So in *Weißer Nelken* the main character who has developed consumption considers it as an effect of his former life, too. The lung is thought to have revolted against sexual digression:

I already told you that I was looking for oblivion in the dirt. No matter how much you bathe afterwards, an ugly crust remains around your soul and body. [...] and a noble part like the lung is morally indignant and says: Well, wait (Sassen 1904: 13).

But then there is also the other idea that consumption enhances sex drive: the sick are considered the polygamous. In *Das große stille Leuchten* the main character himself is not affected but watches the other patients going in that way:

Tonight my window rattled. There were two gentlemen and a lady. [...] Now the lung patient stopped, the running and laughing had brought him a violent coughing attack. the second won the race, grabbed the woman by the shoulders and grasped her [...]. Then he covered her face with passionate kisses. A night picture from Davos! (Franke 1913: 51).

So paradoxically, the sufferers from tuberculosis are often represented both as deficient in vitality and too passionate at the same time! Especially Sassen's novel may be neglectable from a literary point of view, but as the other texts it illustrates the TB-narratives of the time outlined above. And at the same time they referred to a historically evolved image of the city Davos itself as a famous international place that readers did already know. The pictures that were current are reconfirmed and developed in literary texts.

#### Davos as space in the texts

The picture of the Swiss Alps and Davos does not only rely on the atmosphere of Davos itself but also refers back to the general idea of the Alps since the 18<sup>th</sup> century. As is known, since the time of the Romantics, the Alps were considered a non-ordinary place, a space of a *sublime* and *majestic* nature. This collective imagination is still virulent in the novels around 1900. On the one hand, Davos and its surrounding sublime mountains are presented in the literary texts in a realistic way. The accurate representations often name historical buildings as the «Kurhaus»

and streets of Davos as the «Promenade» and therefore want to convey the historic atmosphere. This realism relies on the discursive knowledge the readers already have of the place. It corresponded to the picture of Davos that could be found in illustrated magazines or the readers themselves brought home from their own trips to the alps.

On the other hand, especially two texts, Klabund's *Die Krankheit* and Mann's *La montaña mágica* go further than just conveying the «average» picture. They add special symbolics to the place by stressing its *heterotopic atmosphere*. In Klabund's novel for instance, the city of Davos is compared to an American city right in front of the rocky mountains:

Davos lay at dusk like an American city on the edge of the rocky mountains... on the edge of the world... As if improvised, ready to be demolished at any time, the large sanatoriums and hotels with their sparkling loungers were built here and there, criss-crossing the valley and the mountain rests. Although they rarely counted over four floors, they seemed to be skyscrapers with the sky-climbing lights of the lounges (Klabund 1917: 13).

By comparing the Swiss alpine resort with a place in the rocky mountains, Klabund emphasises the «new» quality of Davos. Similar to such places in the USA that were built only in the second half of the 19<sup>th</sup> century because of the gold rushes, Davos is a new city literally on the *edge of the world* that might also be left again soon, when the «gold rush», here the tuberculosis medicine, is over («As if improvised, ready to be demolished at any time»). But by also referring to the skyscrapers, Klabund also suggests that the place might be more durable, literally growing up into the skies. This being said, it is very interesting how Klabund then chooses a contrasting but also complementary second image for the city of Davos. The narrator in the novel also compares the place to a spot under the sea. He does it by evoking the *natural* history of the alpine regions, which once, hundred of millions of years before, were the grounds of an ocean:

There used to be the sea everywhere [here]. Actually, we're walking at the bottom of the sea. Davos is Vineta, the enchanted city. We have long since drowned, but we still walk over the seabed as if we were hanging with golden pearls and chains. The skies are rolling over us, and the delicate starfish are shining. We reach up into the air with our hands. It clenches our limbs like water. We can no longer move our hands. And

we can walk in the tide only slowly, very slowly. Course step. And our eyes try to reach the surface of the sea, the sky. But they're almost blinded by all the looking in the sky (Klabund 1917: 38).

By referring to «Vineta», Klabund also evokes a nordic German myth. According to the myth, Vineta was a rich city that drowned in the floods of the Baltic sea. Firstly, there can be seen a critique of the big business that Davos has become, the hint that one day it, too, might be drowning. On the other hand, in a more general way, the passage gets a metaphysical quality since mountains and seaside, that are usually seen as contrast, are blurred in the picture. Sky and sea, the highest and the lowest places deep under the sea are combined. And this combination is itself combined with otherwise realistic descriptions of the sanatoria and other places of Davos and delivers a gripping account of the heterotopic quality of the place.

In the *Montaña mágica* it is worth to look at the exposition of the sanatorium «Berghof», as it is called in the novel. It is a good example that shows the non-normalty of the place:

Habían seguido un trecho del camino trazado irregularmente y paralelo a la vía del tren, en dirección al valle. Luego giraron a la izquierda y cruzaron la estrecha vía, atravesando un curso de agua y subiendo por un camino en ligera pendiente hacia la vertiente cubierta de bosque; allí, sobre una meseta que avanzaba ligeramente, con la fachada orientada hacia el sudeste, un edificio esbelto, coronado con una torre de cúpula y que a fuerza de miradores y balcones parecía de lejos agujereada y porosa como una esponja, acababa de encender sus primeras luces. El crepúsculo avanzaba rápidamente. Un suave manto rojizo, que en un instante había animado el cielo cubierto, había palidecido, y en la naturaleza reinaba ese estado de transición descolorido, inanimado y triste, que precede a la entrada definitiva de la noche. El valle habitado se extendía ante ellos, alargado y ligeramente sinuoso, iluminado por todas partes [...] (Mann 1956: 12).

The account of an extraordinary space that has elements both of spatial isolatedness and excludedness and an uncanny openness on the other hand («agujereada y porosa como una esponja») is combined with a melancholic evening mood («inanimado y triste, que precede a la entrada definitiva de la noche») which retrospectively seems a clear symbol of the era before the «Great War», before the slaughters that start in 1914.

So the special tuberculosis dimension of Davos and the sanatorium –the visual *porosity* of the Berghof here also evokes a tuberculosis lung– stands for itself and, at the same time, delivers a broader symbol for the time. Not only here does space represent time in this novel.

#### Enfermedad como inspiración en *La montaña mágica*

In *La montaña mágica* many of the tuberculosis motifs and the Davos discourse of the time –as if summoning up the whole 19<sup>th</sup> century– are condensed to create a symbol of an entire fading epoch. But furthermore the novel also sets the emphasis on *enfermedad como inspiración*. In this respect, Thomas Mann's novel is also a late but seminal appropriation of Nietzschean thought. Meanwhile, as many other topics in this dialectic novel, also the semantics that Mann takes from Nietzsche are not presented as unfallible truths but as motifs that are taken seriously and mildly ironized at the same time. But in what way did Mann apply Nietzschean thoughts when it comes to sickness as inspiration? To answer that, one needs to have a look at Nietzsche's approach of *refinement* of the subject through illness.

Nietzsche's approach has personal starting points, the philosopher's own suffering. In the second half of the 1870s, Nietzsche's (never very good) health deteriorated to such an extent that he had to ask to be released from his Basel professorship in Philology. In his letters of the time Nietzsche gave testimonies of his sufferings (Valesi 2015). Scholars have thought about various diagnoses for all these symptoms; the explanations range from hereditary brain disease to a disruption of the nervous system to syphilis. For sure is *that* Nietzsche suffered. The result was an ambiguity in his thinking itself: supreme resignation and an enormous will to overcome the disease co-existed. Consequently, also in his theoretical approach to sickness Nietzsche is paradoxical. On the one hand, he insults the sick and faint (for instance in *Zur Genealogie der Moral*). Though it has to be seen that Nietzsche is here the great critic of the decadence, and sickness is also a metaphor for the era<sup>3</sup>. On the other hand, Nietzsche also says

---

3 Words such as «disease» and «decadence», «strength» and «health» initially suggest physiological findings, but also aim at sociopsychological, even anthropological critique. Thus, not only individuals or groups are ill, but also certain ways of thinking, such as Christian morality or Wagnerian music.

that health and illness are nothing essentially different and that between these two modes of existence there are only degree changes. And more importantly, «Friedrich Nietzsche emparentaba el artista con la enfermedad» (Utrera Torremocha 2015: 10).

And this ambivalent understanding of disease we also find in *La montaña mágica*. By the findings of his protagonist Hans Castorp, Mann's novel discusses a specific sort of humanism that takes ground in the interest in sickness and therefore the human biology as *inspiración* for the human mind. And as Nietzsche also the doctor Hofrat Behrens does not believe in total health: «En ese caso es usted un fenómeno completamente digno de ser estudiado! Porque yo no he encontrado nunca un hombre enteramente sano» (Mann 1956: 23). During the novel, the protagonist Hans Castorp's interest in the illnesses and especially tuberculosis in fact is part of a broader general *inspiración* of the artist, a broad interest in the existence of mankind. So once, Hans Castorp says that all sciences and arts are part of humanism because they are all focused on mankind:

Todo eso se refiere al hombre, no son más que variantes de un solo interés, el interés hacia el hombre. [...] Es decir [...] el espíritu y la belleza [...] la ciencia y el arte. [...] el trabajo artístico incontestablemente forma también parte de eso, como quinta facultad en cierto modo, y que no es otra cosa que una profesión humanista, una variante del interés humanista [...]. (Mann 1956: 345).

And Castorp understands that the *real* way to understand el *misterio de la vida humana* consists in going through a vision of sickness and death to surpass them in the end, rather than omitting thinking about them from the beginning. He says: «Hay dos caminos que llevan a la vida. Uno es el camino ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial» (Mann 1956: 338).

So at the same time it is important for the artist to reflect about his own sickness and death, but also concentrate on life in the end. More precisely, the artist has to know death as part of the human existence but to surpass the melancholy: «El hombre no debe dejar que la muerte reine sobre sus pensamientos en nombre de la bondad y del amor» (Mann 1956: 203). So, in *La montaña mágica* disease has a value, but must lead to the humanist interest in life. Hence, disease develops from a *desequilibrio* to *inspiración*.

## Conclusion

In most of the Davos texts, disease is no *inspiración*, but above all *desequilibrio*. Consumption therefore delivers a basic frame from which the different texts can develop their respective other themes and topics. But in texts as *Die Krankheit* by Klabund and especially in Mann's *La montaña mágica* disease and the state of being ill are not only a sometimes grotesque spectacle but also a sort of inspiration. But not for every one –just for right persons, this means the artists, those that were predisposed to become inspired by it. Furthermore, these texts refer to the qualities and metaphoric potential of the place Davos itself. Klabund finds images for this not-ordinary spatial and atmospheric quality of the health resort.

I argued that there were from the beginning literary reasons that Davos and tuberculosis were so strongly linked, that Davos became a heterotopia of the state of illness. Literature that contained main characters with tuberculosis helped to form the image of Davos as a remarkable, exceptional city, a city that is both inspiring and terrifying. Tuberculosis became the disease of Davos. While the discourse existed before Thomas Mann, only *La montaña mágica* would become the world famous tuberculosis novel. And by Mann's account in his work, Davos became the very topographical symbol of a historic period that was about to vanish. The heterotopic city of Davos is the atelier of the humanist artist-scientist Hans Castorp.

**«CON EL ZARATÁN EN EL PECHO»:  
LA REPRESENTACIÓN DE LA ENFERMEDAD EN *EL ZARATÁN*,  
DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

VIRGINIE GIULIANA  
Université de Rennes 2 (Francia)

### Introducción

Cada época literaria está marcada por enfermedades que se topicalizan y que llegan a ser temas recurrentes, ya sean físicas como la peste o la sífilis, o mentales, como las diferentes psicopatías. La vida del poeta moguerense Juan Ramón Jiménez estuvo marcada por el sufrimiento. Por una parte, él mismo padeció varias dolencias: ha sido tachado de neurasténico, con tendencia a la depresión; sin embargo, presentaba síntomas que muy posiblemente estuviesen vinculados con una enfermedad inflamatoria intestinal que le afectaba, cuya subcategoría, la enfermedad de Crohn, se desconocía por aquella época (Jáuregui-Lobera *et al.* 2017: 356). Por otra parte, también le afectaron las patologías que presenció a su alrededor: prueba de ello son los numerosos escritos recogidos en el celeberrimo *Platero y yo* (Jiménez 2012), o en su poemario *Historias* (Jiménez 2017a), en el que relata la condición de unos niños del pueblo con patologías como la tuberculosis («la tísica») o la meningitis («la niña chica»), o bien discapacitados, sean mentales («el niño tonto» de *Platero y yo*) o físicos («la cojita», «el niño ciego», «el niño cojo» de *Historias*)<sup>1</sup>. Sin embargo, hay un caso muy conocido hoy en día que no dejó casi ninguna huella en la literatura en la época juanramoniana: se trata del cáncer. Así lo recalca Rodríguez Tejerina:

---

1 Véanse respectivamente en *Platero y yo* los capítulos XLVI (Jiménez 2012: 135), LXXXI (Jiménez 2012: 179) y XVII (Jiménez 2012: 102) y en *Historias* los poemas «la cojita», «el niño cojo» y «el niño ciego sueña...» (Jiménez 2017a: 67, 69 y 75).

No cita tan siquiera el cáncer don Benito Pérez Galdós, minucioso cronista de otras muchas dolencias, entre ellas el *crup*, la difteria; las distintas oftalmías que conducen a la ceguera; la tuberculosis ósea de Tristana. No se refiere nunca al cáncer Pío Baroja en sus novelas. Ni Azorín en sus meticulosos ensayos. Tampoco lo hace Valle-Inclán, pese a padecer él mismo un implacable cáncer de próstata. Ortega, mundano, se olvida a la vez de su cáncer de estómago e ignora, también literariamente, los cánceres de los demás (1995: 104).

La propia esposa del poeta padeció un cáncer de ovarios que le costó la vida, tras varias operaciones y mucho sufrimiento. Sin embargo, el poeta de Moguer se había enfrentado ya en su pueblo a esta enfermedad, así lo muestra la obra titulada *El zaratán*. Como subraya Casamayor Vizcaíno en el prólogo de *Cuentos de antología*:

Los cuentos, o historias si se prefiere, de Juan Ramón no son únicamente un cruce de caminos entre la existencia del autor y su literatura; son instantáneas, retazos de esa experiencia hechos literatura, son vida, la del autor, dedicado al continuo perfeccionamiento creativo y estético (Jiménez 1999: 14).

Esto es, la obra prosística de Juan Ramón Jiménez no es solo una mezcla de vivencias y recuerdos del propio autor, sino que su contenido le permite realizar proezas estéticas, que, como describe Villar, convierte el relato en «la culminación de la escritura en prosa conseguida en castellano en nuestro siglo, sólo equiparable a la calidad del verso de su autor» (Jiménez 1990: 35).

La obra en prosa *El zaratán*, publicada por primera vez en el periódico *El Sol* en enero de 1936, a pesar de su aparición posterior en otros poemarios del poeta moguerense (Jiménez 1990: 44-45), ha estado descatalogada hasta su reciente reedición en septiembre de 2017, con los diecinueve grabados de la primera edición en libro de 1946 de la mano del ilustrador mexicano Alberto Beltrán (1923-2002). El poeta la incluyó en sus *Elejías andaluzas*, un conjunto de obras entre las cuales encontramos *Josefita Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia*, *Piedras, flores y bestias de Moguer* y el famosísimo *Platero y yo*. *El zaratán*, como subraya el editor de la obra, Rafael Pérez, es «un cuento de adolescencia y muy onubense a la vez» (Ronchel 2017, s. p.).

Se trata en suma de una recreación de sus experiencias infantiles, en un relato en el que se confunden la realidad y la ficción. Definido como un

cuento, y por el propio poeta como «leyenda», aunque sería más adecuado hablar de figuración (Jiménez 1990: 14-15), *El zaratán* pasó desapercibido, totalmente eclipsado por la producción poética del «Andaluz Universal». En esta ensoñación, Jiménez da su voz a su alter ego infantil, Josefito, un muchacho de trece años que se enfrenta a la incompreensión de esta enfermedad que está devorando a Cinta Marín, una mujer de «más de veinte años» del pueblo de su infancia y de la que está enamorado.

Asimismo, este estudio constituye un acercamiento al tratamiento de la enfermedad en un «cuento» narrado desde el punto de vista de un niño y trata de averiguar qué procedimientos utiliza el narrador para tratar una enfermedad tan poderosa y a la vez tan poco presente en la literatura. Lo enfocaré primeramente desde la animalización de la enfermedad, luego en el juego de miradas a lo largo de la figuración, para terminar con la forma del relato tan peculiar que eligió el autor para transmitir al lector el recuerdo de su infancia desde una perspectiva adulta, buscando «el nombre exacto [...] de las cosas», como escribía el propio Juan Ramón en *Eternidades* (Jiménez 1982: 62).

### La animalización de la enfermedad

Desde el título, Juan Ramón Jiménez no deja ninguna duda sobre la enfermedad: del árabe clásico «*saraṭān*», literalmente «cangrejo», tal y como se observa en su representación zodiacal (Jiménez 1990: 9), el poeta elige como protagonista de su relato el cáncer de mama<sup>2</sup>. Ya en el siglo XVIII, el *Diccionario de Autoridades* (tomo VI) recoge el término con la definición siguiente: «Un género de enfermedad de cancer, que dá à las mugeres en los pechos, el que les vá royendo, y consumiendo de tal suerte la carne, que por lo regular vienen à morir de esta enfermedad [*sic*]» (RAE 1739).

Esta palabra, anclada en el acervo andaluz del poeta, se repite a lo largo del relato: el narrador no utiliza ni una sola vez en todo el relato la

---

2 También encontramos la palabra «zaratán» como referencia al cáncer de mama en la obra de Pablo Petit, *Epístola oficiosa sobre la esencia y curación del cáncer, que vulgarmente llaman Zaratán. Escrita por D. Pablo Petit, Cirujano aprobado en las dos Reales Cortes de París y Madrid en Práctica de Medicina, y Cirujano mayor de la Artillería y Hospitales de los Ejércitos de su Majestad Católica en Cataluña* (1723).

palabra «cáncer» y juega sobre la polisemia de la palabra «zaratán», lo que conduce a una indudable animalización de la enfermedad. Más adelante en la literatura, el zaratán, siempre asociado a los animales, se hará tortuga gigante y hasta ballena en la obra *Manual de Zoología Fantástica* (1957), más conocida como *El libro de los seres imaginarios* de José Luis Borges (1978: 207).

En *El zaratán* juanramoniano, en cambio, el animal voraz se describe desde el punto de vista ya adulto del narrador y cuenta la historia en tiempo pasado, como referencia a una época remota de su juventud:

Josefito se figuraba el zaratán como un lagarto grana, un cangrejo carmín, un alacrán colorado. Eso es, eso era, un alacrán colorado que estaba pegado allí, vientre con pecho, con sus pinzas, sus uñas, su hocico, su boca, sus dientes, su pico, su lengua, sus patas, su aguijón arqueado eréctil, sus alas frenéticas, en el pecho blanco de Cinta Marín (Jiménez 2017b: 12).

Tras una enumeración tripartita del animal (lagarto, cangrejo, alacrán) para dar vida propia a la enfermedad en la mente del muchacho, la voz narrativa, de acuerdo con los pensamientos del protagonista juvenil, procede a una descripción física del cangrejo. Es conveniente tener en cuenta la fuerte adjetivación que se presenta en el texto con el fin de enfatizar sobremedida el carácter amenazante de la bestia. Además, según Villar (Jiménez 1990: 8), la elección del nombre de Josefito como nombre elegido del poeta de niño no es baladí: Juan Ramón Jiménez jugaba en su escritura con los distintos nombres que él mismo se daba –el Andalúz Universal, Juanito, el Niñodiós– o que le atribuía su madre:

De niño, mi madre, bellísima, buenísima, perfecta, me reñía cariñosamente con pintorescos nombres, exactos como todas las palabras de ella, gráfica maravillosa, que son las de mi léxico: «Impertinente, Exijentito, Juanito el Preguntón, el Caprichoso, el Inventor, Antojado, Cansadito, Tentón, Loco, Fastidiosito, Mareón, Exajerado, Majaderito, Pesadito y... Príncipe» (Jiménez 1960: 122-124).

Arturo del Villar ratifica que el uso de «Josefito» como nombre definitivo del personaje no solo es una marca del distanciamiento con la biografía del poeta para dar al niño del relato su identidad como personaje literario, sino que también se trata de:

Un personaje que no crecerá nunca, lo mismo que Peter Pan, porque los caracteres definidores de su personalidad corresponden a una época y

un espacio fijos para siempre, los de la infancia de Juan Ramón y de su infancia en su Moguer natal (Jiménez 1990: 8).

Es decir, Josefito, el niño «andaluz universal», imagina lo que podría ser el parásito con su léxico infantil, comparando el cáncer con un alacrán, un animal que conoce y que es capaz de describir. Se trata de un escorpión de color rojo, representado en varias tonalidades para marcar un contraste con la piel inmaculada de la mujer, una blancura que simboliza a la vez la mujer amada, las amantes virginales, pero también la piel enfermiza, un valor sobre el que el narrador insiste a lo largo del relato, ya que el adjetivo blanco supera hasta el uso del término «rojo» en el relato. La voz narrativa cuenta que:

Veía a Cinta Marín con el zaratán en el pecho, entre los pechos, en medio del pecho blanco, blanco de leche. Porque la mejilla de Cinta, su mano, su muñeca eran blancos mates de leche. Y ella se miraría el zaratán rojo en su pecho blanco, con sus ojos negros (Jiménez 2017b: 12).

El cáncer de mamá se manifiesta en el pecho. Nuevamente, surge una duda en la lectura. ¿Se trata entonces de un bulto visible o invisible? Probablemente, por el estado avanzado de la enfermedad, podríamos pensar que el zaratán se hace notar por medio de un bulto rojizo entre los pechos de la mujer, a la vista de todos. Los dos valores, blanco y negro, dominan toda la obra: la amenaza de la enfermedad se tiñe de oscuro para dejar a la mujer como «un negro esqueleto fundido» (Jiménez 2017b: 20).

La enfermedad se convierte en un ente exterior al cuerpo, haciendo visible «la realidad invisible» como decía el propio Juan Ramón, apegado al pecho de la mujer y quitándole la vida como si fuera una sanguijuela, comiéndola por dentro y consumiéndola por fuera. Así lo describe el narrador, capaz de percibir el animal sobre la blancura de la piel y la muerte negra de la que la mujer lleva los estigmas –ya que es viuda–, pero también que anuncia su trágico futuro:

Y veía a él sobre ella, colorado, muy colorado en lo blanco, en lo negro, en lo oscuro, colorado fosforescente, con unos ojitos de chispa rubí, esmeralda, turqués [...] Como una joya viva, blanda y dura, verde y grana revueltos [...] (Jiménez 2017b: 26).

La bestia, brillante y notable en el pecho de la mujer, transforma la enfermedad en un ser con vida propia. Se la compara con un animal

nocturno, siempre despierto, a la vista de todos y nutriéndose de la carne de la mujer, como observamos en el diálogo entre los muchachos:

–Y cuando el zaratán está durmiendo ¿no se podría cojerlo y matarlo?  
 –Tú te imaginas que el zaratán se va a dormir. ¡Los zaratanes no son tan tontos como tú! ¡Los zaratanes no duermen hombre! Son como los mochuelos. ¿No has visto tú los mochuelos cómo miran por la noche? Pues así mirará el zaratán. [...] Y Josefito, en sus madrugadas de desvelo, pensaba [...] que el zaratán no dormía, que estaba despierto como él... y como Cinta Marín. Porque, entonces, Cinta Marín tampoco dormía. ¿Pues cómo iba a dormir Cinta Marín con el zaratán despierto sobre su pecho? (Jiménez 2017b: 24-26).

La enfermedad ocupa el pensamiento de Josefito porque el adolescente no deja de pensar en la mujer amada, y empatiza con Cinta Marín. Esta actitud lo lleva a buscar el origen del zaratán, como si fuese una bestia más en su campo moguereno, poniendo de relieve la incompreensión y el miedo que suscita la patología desconocida. La animalización llega a su paroxismo cuando se cita, como referencia a su conocimiento zoológico, a un hombre del pueblo, protagonista de la dedicatoria inicial del relato: «Nicolás [Rivero] debía saberlo, porque tenía detrás de su casa un huerto grande con toda clase de animalillos» (Jiménez 2017b: 26). A raíz de la reflexión, se pregunta la voz narrativa:

¿De dónde habría salido aquel maldito zaratán, de debajo de qué piedra, de qué árbol partido, de qué cueva húmeda, de qué horno abandonado, de qué caño inmundado, de qué chimenea negra, de qué honda poza? ¿Y cómo se metió allí, en el pecho blanco de Cinta Marín? ¿Como no fuese que ella misma le abriera su corpiño, que ella misma lo dejara entrar! (Jiménez 2017b: 37-38).

El adolescente no entiende cómo una persona tan blanca –inocente, pura y casta desde su punta de vista infantil– puede padecer tal dolor, cómo un animalillo insignificante en el campo se convierte en sentencia a muerte de la mujer. En efecto, el cáncer de mama, en la época del poeta, seguía siendo una enfermedad incurable. Por tanto, la vida de la víctima se traduce en un vagabundeo por las calles del pueblo, y mientras Moguer cobra vida con los pasos de Cinta –«la veía en todas partes, por todas partes, desde todas partes, bocacalles, portadas, caminos, azoteas, ventanas, tejados, miradores, torres» (Jiménez 2017b: 32)–, ella no hace sino esperar su final fúnebre.

Josefito busca un responsable al que echarle la culpa de la enfermedad. Amén del léxico de la naturaleza que contribuye a arraigar este relato a su tierra andaluza, cabe notar que otra interpretación surge de este fragmento. Se crea, efectivamente, una alternancia entre los símbolos femeninos y fálicos (árbol, cueva, horno, caño), que pone de relieve el despertar amoroso del muchacho, con una sucesión de elementos transgresivos relativos a hombres y mujeres («abrir su corpiño», «dejar entrar» (Jiménez 2017b: 37-38)), que permitirían dar una explicación del cáncer a causa de la vida, quizás pecaminosa, que lleva la enferma. Desde el final de la primera parte de la historia, la animalización de la enfermedad se metamorfosea hacia una personificación del zaratán, que se asocia a los hombres maltratadores de los que Juan Ramón Jiménez cambió el nombre para evitar querellas en su pueblo (Jiménez 1990: 17):

Y Josefito relacionaba entonces el zaratán del demonio con Manolito Laguna, con Isidoro Arnaiz [...] con todos los que se decía por el pueblo que les daban vida arrastrada a las mujeres, que mataban de hambre, de frío, de abandono a sus pobres mujeres (Jiménez 2017b: 17-18).

Como señala el crítico, «el zaratán no es una enfermedad, según el modo de verlo de Josefito, sino un animal diabólico, personificación del mal» (Jiménez 1990: 14). Por lo que la afección, a la vista de todos los habitantes del pueblo, se convierte en el principal tema de conversación y, además del cáncer de mama, la mujer enferma tiene que sufrir la mirada y el juicio de los demás por su condición.

### El juego de miradas

El relato juanramoniano se abre con un diálogo entre varios adolescentes, que le ofrecen desde el íncipit el protagonismo de la enfermedad:

- Tiene un zaratán.
- Lo tiene en el pecho.
- Se la está comiendo viva ese maldito zaratán (Jiménez 2017b: 11).

El diálogo revela la postura de los personajes secundarios frente a la dolencia, pues en el relato todos hablan de Cinta Marín, un nombre frecuente en Huelva por la Santa Patrona del pueblo, la Virgen de la Cinta (Jiménez 1990: 19). Al elegir un nombre de mujer común en el pueblo, el

poeta convierte su figuración en un relato con el que podría referirse a todas las mujeres, sin distinción de edad o de clase social.

Desde el principio, la mujer aparece como un personaje contado: «Josefito Figuraciones veía a Cinta Marín con el zaratán en el pecho» (Jiménez 2017b: 11). En repetidas ocasiones, se trata de discursos directos o de diálogos, en los que los dichos, sin embargo, los cuenta una tercera voz narrativa: el pueblo. Como señala Villar, «Moguer entero participa así de la acción argumental, siquiera sea breve o anónimamente» (Jiménez 1990: 19). En ningún momento, el narrador ofrece a la mujer la posibilidad de expresarse, solo ella «pasaba de doble luto total» (Jiménez 2017b: 14) vista desde la distancia, y se la conoce a través de los chismorreos de la gente, sean marineros, campesinos o señoritos:

Todos, todas miraban a Cinta Marín, recién viuda, con pena o miedo o lástima o repulsión. Pero ninguna, ninguno, nadie podía quitarle el zaratán en el pecho (Jiménez 2017b: 11).

Lo cierto es que todos los habitantes del pueblo, como parte del patrimonio andaluz y de los recuerdos contados, opinan sobre el caso de la víctima, entre compasión y rechazo. Cinta Marín está moribunda, «recortada», «aislada», es «un negro esqueleto», «un enjuto ataúd» (Jiménez 2017b: 20), pero con un punto angelical de muerte, con un «bordo divino de azucena fantasma en lo negro» (Jiménez 2017b: 20-22). Sin embargo, en la figuración, se hace especial hincapié en la impotencia de todos frente a un ente que les supera, más poderoso que cualquiera de las curas que se le proponen. La mujer está condenada, sin posibilidad de salvación:

Ni la curandera de Valverde del Camino, que tenía gracia en la lengua, ni los curas, ni los médicos de Moguer con sus antídotos ni sus mejunjes, ni los mejores y más pedantes médicos de Huelva, de Sevilla, de Cádiz; porque la habían llevado ya a todas partes, a lo mejor de la ciencia, el arte y el milagro, a ver si le quitaba alguien del pecho el zaratán. Aunque todo el pueblo se hubiese puesto a tirar de él, [...] no hubieran podido despegárselo del pecho (Jiménez 2017b: 11).

La incomprensión y la falta de medios para curar a la enferma la convierte, de hecho, para la gente del pueblo, en una mujer de mala vida, y hasta Josefito empieza a creérselo, como hemos visto anteriormente. El miedo a la enfermedad y la voluntad de encontrar un culpable llevan a cuchichear sobre las acciones de Cinta Marín y la voz narrativa afirma:

«Si pasaba Cinta Marín, todos bajaban la voz y se hacían los tontos» (Jiménez 2017b: 22-23). El pueblo relaciona la enfermedad con las creencias religiosas, y el zaratán adquiere un valor místico debido a su carácter inexplicable, con una enumeración de los seis nombres del diablo relacionados con la afección (Jiménez 1990: 38):

Algunos murmuraban que Cintita Marín no era tan santita como parecía; que estaba condenada, poseída del demonio, perdida, maldita para siempre, porque había hecho esto y lo otro. Josefito llegaba a ver el zaratán como un Diablo, un Satanás, un Lucifer, un Belial, un Belzebú, un Luzbel enamorado. Y a lo mejor ¿quién lo sabía? Ella, Cinta Marín ¡qué espanto, qué odio, qué asco! estaba enamorada del diablo, del demonio del zaratán (Jiménez 2017b: 16).

Se piensa que Cinta Marín, que ya no parece tan inocente como lo demuestra el uso del diminutivo peyorativo (Cintita / santita), entre paraíso e infierno, a la vez santa y demonio, pacta con el mismísimo diablo, bajo todas sus formas («un Diablo, un Satanás, un Lucifer, un Belial, un Belzebú, un Luzbel»). La enumeración de los seis nombres del demonio marca «el doble de las tríadas», como señala Villar (Jiménez 1990: 38), al que podemos añadir igualmente que se trata de una referencia a la cifra del diablo (666). La enfermedad, entendida como símbolo del mal desde el punto de vista del adolescente, está enamorada de su víctima. No obstante, es un amor recíproco: «estaba también enamorada del diablo» (Jiménez 2017b: 16). Se formula la hipótesis de lo que llamaríamos hoy un «síndrome de Estocolmo» con el cáncer, que provoca aún más repulsión hacia su persona, como muestra la exclamación tripartita «¡qué espanto, ¡qué odio, qué asco!», asociada a la mujer, enamorada a su vez «del diablo, del demonio del zaratán», es decir, de la enfermedad y sus dos metáforas diabólicas que enfatizan la maldad del parásito.

Además, la historia revela una tensión constante de Eros y Tánatos, amor y muerte, porque los muchachos quieren a la vez ver el alacrán, la enfermedad que la devora, y el cuerpo femenino, que Josefito imagina como un hogar, con todas las habitaciones, cuando, en realidad, se trata de una casa vacía. Según Villar, el maltrato de las mujeres lleva a la ausencia de tres elementos fundamentales con respecto al espacio de la casa: la comida, el calor y los miembros del hogar (Jiménez 1990: 37). Del mismo modo que las mujeres maltratadas, citadas anteriormente, presentan estas características de manera extendida en la escritura juan-

ramoniana por la acumulación de adjetivos. En el caso de Cinta, la enferma se encuentra sin casa ya que ha sido desahuciada, pero también sin hogar interno, lo que aumenta el dramatismo de la figuración:

Josefito Figuraciones se representaba el pecho de Cinta Marín como una casilla blanca con todo, así como la casilla del enterrador, zaguán, patio, comedor, galería, sala, dormitorio (Jiménez 2017b: 23).

Al describir el pecho de Cinta Marín, el poeta hace un paralelismo con el principio del relato («Josefito Figuraciones veía» / «Josefito Figuraciones se representa...») para señalar que da rienda suelta a su imaginación. Otra vez, asocia el número del diablo (seis) a la relación de los espacios de la casa, para ponerlo en correspondencia con la muerte (el enterrador). Sin embargo, señala que estamos frente a un espacio vacío: «un hormiguero de una sola hormiga, [...] o un panal virgen sin abejas, con el zángano solo» (Jiménez 2017b: 23-24). Al igual que con las mujeres anémicas de antes, se alude a los atributos fundamentales de un hogar: en este caso, a la frialdad de la muerte, la inexistencia de la comida –ya que las abejas no están para producir la miel–, así como la casa desierta de habitantes. Por consiguiente, así como las pobres mujeres a las que evoca el narrador, la enfermedad, el demonio que tiene en el pecho, está maltratando a Cinta y la come por dentro.

La rabia de no poder quitarle el zaratán del pecho también se convierte en celos desde el momento en que el joven quería cortejar a Cinta Marín. El muchacho oscila, pues, constantemente entre los murmullos del pueblo sobre el supuesto Diablo y la voluntad de salvar a la víctima. En boca de Josefito, Cinta Marín pasa del estatuto de mujer de mala vida a señora, transformando el zaratán que, de parásito, pasa a ser joya que adorna el pecho de la moribunda:

Como una joya viva, blanda y dura, verde y grana revueltos, uno de esos alfileres grandes de pecho de las señoras, solo que en vez de estar clavado en la ropa, sobre la seda, el terciopelo, el encaje, estaba clavado, enquistado, metido en el seno de Cinta Marín (Jiménez 2017b: 26).

Además, Josefito la defiende contra los rumores de la gente y se pelea con los demás adolescentes para devolver a la mujer su honra perdida, con toda la fogosidad propia de un muchacho de su edad, pero también de un caballero andante:

- Pues mi hermana dice que Cinta Marín...  
 –¿A que no nombras tú más a Cinta Marín?  
 –Josefito es tonto. ¡Pues no se figura que él solo va a poder nombrarla!  
 ¡Ni que fuera el mismo zaratán!  
 –¡Lo que me figuro es que tú no nombras más delante de mí a Cinta Marín!  
 –¿Es que me la voy acaso a comer? ¡Mira este, ni que fuera yo el zaratán!  
 –¡Qué vas tú a ser el zaratán, hombre! ¡Qué vas tú a ser el zaratán! ¡Ojalá que lo fueras! ¡Entonces, ya tú verías! (Jiménez 2017b: 11).

El zaratán es la encarnación de un monstruo todopoderoso que se debe erradicar, y Josefito busca desesperadamente, aunque en vano, maneras de luchar contra la enfermedad.

### Un «cuento» sin final feliz

El relato acerca de la enfermedad se divide en tres partes: en la primera parte se plantea la situación inicial, la presentación de los personajes, la incapacidad de curar la enfermedad. Entramos *in media res* con el diálogo de los adolescentes. Viene luego el despertar amoroso de Josefito y los rumores del pueblo y la historia acaba con la ensoñación, la voluntad de salvación, siguiendo en apariencia las pautas de los cuentos, aunque el propio Juan Ramón prefería denominar su relato con el término de «leyenda», probablemente como homenaje a Bécquer (Jiménez 1990: 12).

La última parte del relato se centra en las figuraciones del muchacho, que mira desde la distancia del pueblo y se da cuenta de todas las barreras entre la mujer y él, la distancia geográfica y los murmullos de la gente, –«había tanta jente por medio en el pueblo» (Jiménez 2017b: 31)–, que no hacen sino acentuar la imposibilidad de actuar. La incomprensión de Josefito se vuelve en contra de la mujer por sus acciones pecaminosas –«¡Y entonces era a ella a quién él debía matar! ¡A ella, sí, a ella, a ella mismita!» (Jiménez 2017b: 38)–. Entonces, vuelca su rabia descontrolada, su deseo de venganza y su obsesión por la mujer, hacia la naturaleza a su alrededor, descrito como la matanza de todo lo que podía parecerse al cangrejo, al zaratán, con la violencia de quien quisiera torturar por el daño infligido a un ser querido:

Y Josefito se revolvió jirando de ira en el sol, como un pequeño ciclón, cortando el aire moreno [...] Sin duda tenía, según él había leído del diablo, el don de la ubicuidad, que él, maldito sea, no tenía él, Josefito, que valía más que el zaratán. Todos los lagartos, calentureros, gañafotes, escarabajos que se iba encontrando Josefito por el campo traspasado del sol último [...] eran presas de su iracundia, de su despecho, de su desesperación. Y los aplastaba con los tacones de las botas de montar, con un pico, con un guijarro, o los quemaba en el encendedor, o les clavaba escalfriado la navajita de los piñones (Jiménez 2017b: 41).

Después de este episodio violento, «lleno de despojillos sangrientos que no se podía despegar» (Jiménez 2017b: 41), el muchacho se siente sosegado, «coronado de rojo final por el crepúsculo» (Jiménez 2017b: 44) y puede volver al pueblo. Josefito se define ahora como «Persefito», como referencia a Perseo, quien había matado a Medusa y había salvado a otra bella joven, Andrómeda. Asimismo, el héroe púber juanramoniano, loco por liberar a su dama del embrujo, evoca más la Grecia clásica que la época medieval. Según Villar, «la cita mitológica no es una exageración retórica, porque tanto en las enciclopedias infantiles como en los libros de leyendas es segura» (Jiménez 1990: 23). Juan Ramón Jiménez reafirma, a través de esta referencia, la cultura propia de la infancia, sin añadirle más informaciones o conocimientos de los que hubiera podido tener el niño que era en aquella época.

Josefito vuelve al pueblo con una actitud de héroe, fingiendo haber matado lo que destruye la vida de su ser amado. Pero se trata de un estado de paz pasajero ya que, en realidad, el cuento no acaba con un final feliz y la resolución del caso, pues no se ha encontrado la manera de vencer la enfermedad. Sueña con ser un príncipe azul liberando del mal a su princesa, el gran héroe salvador:

Reía, gritaba enloquecido la imposible hazaña de encontrar al monstruo ubicuo, al espantoso zaratán, grande en el crepúsculo como un saurio; de luchar con él, de vencerlo, de estrangularlo, de llevarlo arrastrado por todo el pueblo, como un trofeo, a su pobre y desvalida Cinta Marín (Jiménez 2017b: 44).

Villar subraya que «un relato descriptivo concluiría con la muerte de Cinta. Una figuración termina en el plano triunfal más grandilocuente, pero falso en cada uno de sus detalles» (Jiménez 1990: 24). La muerte cercana de la protagonista es obvia, pero se queda disimulada en la figu-

ración. En cada momento del relato, como señala el crítico, se percibe la utilización del «habla infantil de un pueblo andaluz», hábilmente «alternada con la creación de una lengua literaria» (Jiménez 1990: 39). La ensoñación de Josefito pasa por una escritura sencilla, sin artificios: su condición de niño, de *infans* –etimológicamente, el que no puede hablar– justifica el empleo de la multitud de comparaciones que jalonan su relato: a la vez animal, joya o diablo, la única certeza del protagonista es su lucha vana contra la enfermedad que mata a fuego lento al ser querido, sin posibilidad de salvación.

### Conclusiones

En la literatura, los escritores utilizaron como temas recurrentes patologías de los siglos pasados, pero ninguna de ellas puede hacer tanto eco como *El zaratán* en la actualidad. Considerado por la representante de los herederos de Juan Ramón Jiménez, Carmen Hernández-Pinzón, como «una rareza» en la producción del poeta, la historia del alacrán colorado convierte a Juan Ramón Jiménez en el primero en hacer un acercamiento literario a una enfermedad como el cáncer de mama. Sin embargo, se trata de una aproximación atemporal, en la que la voz del niño, como la percepción de la mujer, superan el tiempo y el espacio atribuidos por su autor. Esto permite llevar a cabo no solo una reflexión conjunta sobre los avances de la medicina entre los siglos XIX y XX, y la sociedad de un pueblo andaluz de aquella época, sino también sobre la naturaleza humana y el miedo a lo desconocido cuando hablamos de una enfermedad, aunque no sea contagiosa. De esta manera, Juan Ramón Jiménez, tachado de poeta encerrado en su torre de marfil, reitera, sin embargo, su empatía con los seres más débiles y los rechazados por la sociedad, y demuestra más que nunca su cercanía con la gente del pueblo de su infancia.



## LA HISTORIA EN UN SANATORIO: DIONISIO RIDRUEJO, SEGÚN IGNACIO AMESTOY

ANTONELLA RUSSO  
Università degli Studi di Roma Tre (Italia)

### Literatura y enfermedad: Dionisio Ridruejo

«L'humanité s'affirme par l'infirmité» escribe Victor Hugo y repite Thomas Mann, en un ensayo dedicado a Freud (Mann 1960: 482). De Esquilo a Shakespeare, a Kafka, a Proust, a Schnitzler, a Camus, pasando por Cervantes y Azorín, la enfermedad ha sido y es un territorio fecundo para un consistente número de alegorías literarias, tanto que la escritora Susan Sontag, cuando enfermó de cáncer, sintió la necesidad de poner en tela de juicio el poder de las imágenes que la literatura había ido y seguía formulando en torno al tema (Sontag 1978). Resulta imposible realizar una anamnesis y exploración de los productos literarios que se han ido estructurando alrededor del núcleo temático de la enfermedad. Las páginas que siguen se centrarán en el análisis de *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, una obra teatral escrita entre 1981 y 1982 por el dramaturgo Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947), publicada en 1983, y puesta en escena en 2014. La pieza reconstruye la trayectoria política y vital del escritor y activista falangista Dionisio Ridruejo (1912-1975) y se sitúa cronológicamente en los últimos meses del régimen, cuando el decaimiento físico de Franco se propaga por metástasis a sus acólitos y el sistema parece agonizante<sup>1</sup>. No por nada, la acción se desarrolla en un sa-

---

1 No es este el lugar para reconstruir en detalle el perfil político e ideológico de Ridruejo y documentar exhaustivamente las pautas de su progresiva y compleja evolución del falangismo a la democracia. Él mismo habla de «un proceso regular que tiene consecuencia interna sin que en él se hayan producido espectaculares saltos de pértiga ni algún repente parecido al camino de Damasco» (Ridruejo 1962: 8). Entre los estudios

natorio, un ambiente claustrofóbico, de enajenación y delirios psicóticos. Se trata de un lugar nada raro, por lo menos en la literatura de los siglos XIX y XX, cuando se hace largo el listado de obras nacidas de la experiencia directa del morbo o de la recuperación, y la tuberculosis se impone como enfermedad literaria por excelencia; poetizada, lánguida, da acceso a una visión más lúcida de la condición humana, como enseña Thomas Mann en *La montaña mágica*<sup>2</sup>.

El escritor y poeta Dionisio Ridruejo también tuvo su «Montaña Mágica» (Ridruejo 2017: 368), según él mismo define la clínica en la que fue internado entre marzo y junio de 1939, por supuestos problemas pulmonares<sup>3</sup>. De sus dos permanencias en un sanatorio, como es sabido, Cela

---

más significativos, señalo Aub y Ridruejo 2018, además de los conocidos trabajos de Gracia (2006 y 2007) y de los ensayos y memorias del mismo Ridruejo (1962 y 2017).

- 2 Según Bufalino (2007), la enfermedad, percibida hasta el siglo XVIII como culpa o estigma, pasa a ser ya a partir del Romanticismo una enseña, un signo de elección. Tras *Werther* (1774), asistimos a una epidemia de suicidios heroicos y se va afianzando una distinta percepción de los enfermos contemplados ya no como culpables (en el mundo antiguo se consideraban marcados por el *nostos*), sino como seres interesantes, más sensibles y refinados, misteriosamente dotados de fascinación. Entre finales del siglo XIX y el XX, la tuberculosis se impone como enfermedad literaria por excelencia, con *La montaña mágica* de Thomas Mann que da cabida a una reflexión filosófica sobre la condición humana.
- 3 Según refiere Ridruejo, un especialista en tisiología «había apreciado una situación de depresión y adelgazamiento muy acusada, pronunciándose igualmente por el retiro aunque con optimismo. Blanco [otro médico] por su parte, había comunicado sus alarmas a mi ministro, que, con amistosa solicitud, había ordenado mi retirada sin perder un momento» (2017: 367). Como recuerda él mismo, no se trató simplemente de un malestar físico, sino de una decepción y un abatimiento moral: «En enero de 1939 se produjo la ocupación de Barcelona y con ella una crisis de decepción en mi ánimo parecida a la de los días de la unificación. Aunque al modo falangista, veía yo el problema catalán como un problema delicado y no me parecía que el atropello de las cosas que los catalanes amaban –comenzando por su idioma– fuera lo más aconsejable para disuadirles de su veleidad secesionista. Trabajaban conmigo, en el servicio de propaganda, muchos catalanes que, como es lógico, estimulaban aquellas inclinaciones mías. Para “entrar” en Barcelona habíamos preparado, a cargo de catalanes siempre, camiones de propaganda –y hasta ediciones literarias de sus obras más respetables– en el lenguaje vernáculo. La “autoridad” se incautó secamente de todo aquel arsenal y prohibió, sin más, el uso del idioma. Las primeras medidas de ocupación –mezcla de hosquedad represiva y beatería empalagosa– me pusieron al borde de la náusea. Regresé a Burgos descorazonado y enfermo y unos días después tenía que ir a reparar mi estado físico –y en cierto modo el moral– en un sanatorio, precisamente en las montañas catalanas. Esto me impidió llegar a Madrid, ocupado en abril, hasta el otoño» (1962: 15-16).

trajo inspiración para *Pabellón de reposo* (1944). Y podríamos estar aquí hablando de algo parecido para Ridruejo también, si no fuera por el hecho de que el escritor nunca acabó o revisó la novela que nació de los meses transcurridos en el sanatorio catalán *El Montseny*. Según se lee en sus memorias (2017: 369), parte de los recuerdos e impresiones del lazareto, situado en el pueblo de El Brull, a la entrada del parque de Montseny, «pasaron a una novela vagorosa que espera en un cajón el día improbable de su resurrección desde hace un cuarto de siglo» y que llegó «incluso a anunciarse». El protagonista de la obra era uno de los pacientes y el argumento giraba en torno a una posible doble vida del mismo. La elaboración se realizó unos años más tarde; sin embargo, el proyecto nunca llegó a terminarse:

Ya comprendo que la fábula –que luego se complicaba con otros personajes– no era gran cosa, pero en todo caso hizo que aquella sombra –que se ocultó un día para siempre en el pequeño cementerio anejo a la iglesia campesina de El Brull guardada por unas ocas estrepitosas– haya adquirido para mí el relieve de una figura familiar (Ridruejo 2017: 371-372).

Aunque poco después el escritor se sometió a una operación de garganta, no se le detectaron graves infecciones y la experiencia del sanatorio se configuró más bien como una pausa del activismo político de los últimos años: «Se trataba, pues, de descansar. Cal, vitamina, reposo, alimentación sana y, pasados unos días, una cierta libertad para pasear por el campo sin cansarme» (Ridruejo 2017: 367). Al final, la época sanatorial resultó positiva, alentadora, en evidente contraste con lo que le esperaba al escritor fuera:

En realidad, aunque quizás me mordiese un poco la impaciencia, conservo de mi estancia en *El Montseny* una memoria agradecida. Solo de las épocas del curso lento, de tiempo sobrante y de convivencia con los minúsculos o espectaculares sucesos naturales [...] conservo una impresión de felicidad [...] Mi problema no era por ello ni el confinamiento ni la enfermedad, que pronto consideré banal, sino el corte biográfico que se producía en una hora crítica [...]; mientras en la montaña las cosas conspiraban a llevarme por el camino de la evasión, abajo los sucesos habían hecho larga carrera (Ridruejo 2017: 368-372).

Otras ocasiones tuvo Ridruejo, en la difícil coyuntura política de los cuarenta, para cuidar de su frágil estado de salud física y de sus abati-

mientos, como cuando estando en Rusia en la División Azul fue obligado a volver a España a recuperarse en el sanatorio de Torredolones. Su peso certificado, en el hospital de Riga, era de treinta y cinco kilos. Dejando a un lado la experiencia de la guerra, los muertos, los heridos y los hospitales, que también daría para una novela<sup>4</sup>, hacia 1942 las tensiones con el régimen y el enfrentamiento directo con Franco lo obligaron al confinamiento en Ronda, ciudad que el poeta mismo considera «como un sanatorio», tanto que «su “colonia de invierno” estaba compuesta, por la mayoría, por forasteros de salud frágil. La mía lo era» (Ridruejo 2017: 399).

A la experiencia en Ronda seguirán más retiros forzados en varios pueblos de Cataluña<sup>5</sup>. Según Jordi Gracia (2006: X), justo cuando inicia esta «lenta deriva introspectiva y analítica, solitaria y lectora, comienzan a gestarse las bases para una depuración matizada y humilde» de la ideología fascista. «La convalecencia de esa enfermedad es necesariamente larga» (Gracia 2006: XII), pero una vez superado el morbo, el poeta ofrece públicamente la democracia como fármaco colectivo para el país. Aprovechando el aislamiento y al mismo tiempo su prestigio como camisa vieja, Ridruejo se convierte paulatinamente en un protagonista de la resistencia y de la transición, mejor, en el protagonista «más incómodo de

---

4 En sus diarios de Rusia, el 21 de marzo escribe «Es aquí en el hospital donde realmente se vive la vida entera de la División. Nosotros, cada uno en su posición, somos células aisladas e incomunicadas del resto: si uno de nosotros quisiera escribir una historia de todo esto tendría que limitarse a hacer una minuta novela con veinte personajes y, salvo apelación al intimismo, escasísima acción. Aquí, en cambio, se reúne todo, lo de todos y lo de cada grupo, por el tráfico continuo de gentes que van y vienen de todas las posiciones. La historia y la anécdota están al día; lo picaresco y lo heroico se conocen al detalle. Si entre estos médicos hubiese uno con talento literario, haría un libro extraordinario. Claro que en ese libro lo pequeño y lo apicarado tendrían el mayor interés. Lo esforzado y ejemplar es siempre igual, irreplicable como acción, pero típico como relato. Lo otro, en cambio –sobre todo la picaresca riquísima de los soldados y las anécdotas de su relación con el pueblo–, está precisamente individualizado y es de una amenidad y un carácter sin igual» (Ridruejo 2013).

5 El poeta recuerda como muy feliz esta etapa, a pesar de las dificultades materiales: «[e]l confinamiento me instalaba por fuerza en el estilo de vida que yo hubiera elegido y elegiría siempre que tuviese medios y libertad para hacerlo: una vida de comunicación con la naturaleza y con los libros, con las gentes sencillas y, de vez en cuando, con algunos amigos [...] he de confesar que estos han sido los años más fecundos y agradables de mi vida» (Ridruejo 2017: 27).

una transición muy cauta, e incómodo para todos porque a todos exigía demasiadas explicaciones», siendo él, «paradójicamente, el mejor intérprete español del fenómeno fascista y falangista», y también «un prematuro y convencido precursor de la socialdemocracia en España» (Gracia 2006: X-XII). En esta incomodidad es donde se sitúa el dramaturgo Ignacio Amestoy cuando decide escribir la obra teatral *Dionisio Ridruejo, una pasión española*.

### Ignacio Amestoy: teatro e historia

Ignacio Amestoy Eguiguren, nacido en Bilbao en 1947 y crecido entre la ciudad vasca y la capital, ha estudiado en el T. E. M. (Teatro Estudio de Madrid) de Maruja López, Miguel Narros y William Layton, y ha adquirido a lo largo de los años una experiencia total del mundo teatral, como autor, director, actor, crítico y profesor. Su actividad como dramaturgo comienza en los ochenta, reconociéndose en la llamada «generación del 82», que él mismo define (Amestoy 1996)<sup>6</sup>. Integrada, entre otros, por José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, Rodolf Sirera, Lourdes Ortiz, Miguel Medina Vicario, Álvaro del Amo, Josep María Benet i Jornet y Fernando Ferrán Gómez, esta promoción coincide con una fecha significativa de la historia nacional, marcada por la victoria del PSOE, la consolidación de la democracia y la difusión de una serie de iniciativas culturales (Amestoy 1996: 13). Entre los rasgos comunes *grosso modo* a los componentes, Amestoy subraya el haber nacido en la década de los cuarenta y haber experimentado una vocación autoral tardía y relativamente libre de la censura; además de la procedencia del teatro independiente y de cierta sensación de desencanto individual y disgregación colectiva. No se puede hablar de un grupo teatral, sino más bien de «biografías vertebradas en unos momentos de invertebración absoluta, si lo contemplamos desde una perspectiva pesimista, o de incipiente vertebración, siendo optimistas» (Amestoy 1996: 12).

Desde aquellos comienzos hasta ahora, Amestoy ha firmado más de treinta textos dramáticos, entre ellos los galardonados *Mañana, aquí a la*

---

6 Recogen y utilizan la etiqueta numerosos estudiosos. Véanse, entre otros, Oliva (2002) y Pérez Rasilla (2009). Para un panorama del teatro de los ochenta, remito a Vilches de Frutos (1992), Heras (1999) y Oliva (2004).

*misma hora* (Premio Aguilar de Teatro en 1980), *Ederra* (Premio Lope de Vega, en 1981) y *Cierra bien la puerta* (Premio Nacional de Literatura Dramática en 2002). *Dionisio Ridruejo, una pasión española* nace en el que el autor sentía entonces como «el paupérrimo, mezquino y limosnero panorama teatral de los ochenta» (Amestoy 1982: 31). Concebido entre 1981 y 1982, el texto se publica en 1983 con el título *Dionisio, una pasión española*, pero no se estrena hasta 2014, cuando se representa en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid, Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente<sup>7</sup>. Este se decidió a dirigir la obra porque «era un acto de justicia» tras treinta años de dificultad para llevarla a las tablas (Alvarado 2015). Y es que solo el interés de Amestoy por temas ligados a la memoria histórica, por personajes complejos, puede justificar el «acercamiento atrevido» (Laguna 2003: 61) a cuestiones y personalidades controvertidas, como Ridruejo, Lope de Aguirre, La Pasionaria, Samaniego, la reina austriaca y Alfonso XII. «El personaje de Ridruejo me había atraído desde que tuve conocimiento de él», confiesa el autor (Amestoy 2003: 28), el cual no esconde las reacciones de estupor surgidas a su alrededor cuando confesó que estaba escribiendo una pieza sobre el antiguo falangista. Así le fue con Antonio Buero Vallejo, que había apreciado su trabajo en *Ederra* y en *Mañana, aquí, a la misma hora*:

«¿Qué piensa escribir ahora?», «Ya estoy trabajando en una obra sobre Dionisio Ridruejo», me frunció el entrecejo y me dijo: «¡Pero si le hemos conocido todos!». Vaya, a don Antonio no le gustaba aquel propósito. Él había tratado el teatro histórico, pero, a través de sus admirables oblividades, trayendo al presente temas no tan cercanos, precisamente, en el tiempo: Velázquez, Esquilache, Larra... «¿Ridruejo? ¡Pero si le hemos conocido todos!». Era un mazazo para el joven autor que Buero dijera tal cosa, pero no torcí el rumbo. Tal vez haya sido una de mis equivocaciones.

7 La primera edición sale con un prólogo de José Monleón (Amestoy 1983), seguida por otra de 1994, con el título definitivo de *Dionisio Ridruejo, una pasión española* e introducción de César Oliva (Amestoy 1994). La edición más reciente, que aquí se adopta, es de Fernando Doménech Rico (Amestoy 2015). La obra se estrena el 14 de marzo de 2014 y permanece en la cartelera hasta el 13 de abril. Ernesto Arias es el coronel Arenas, Paco Lahoz el general Castillo, Daniel Muriel el capitán Alonso, Jesús Hierónides el comandante Castro y Nerea Moreno la enfermera. El espectáculo fue grabado y los usuarios del Centro de Documentación Teatral pueden acceder a su servicio de préstamo en línea Teatroteca.

ciones... Pero he de decir que, pasados veinte años, no me arrepiento de mi decisión (Amestoy 2003: 28).

Para el teatro de Buero y la generación realista, la historia constituía una inagotable fuente de inspiración. Los autores de la transición trascienden el río caudal del teatro histórico surcado por los dramaturgos de los sesenta y setenta e inician un proceso de reformulación dramática, llevando a las tablas un «pasado reciente que nadie quería que se repitiera» (Oliva 1999: 68)<sup>8</sup>. Estos autores, con respecto a sus predecesores, experimentan una mayor posibilidad de expresarse abiertamente y dar cuerpo a sus vivencias individuales y generacionales, en fechas tan sensibles como las que vieron la muerte de Franco y el contrastante espectáculo de la recuperación de la libertad mezclada a cierta inseguridad ante el futuro (Pérez Rasilla 2009: 145). Más allá de las diferencias formales, esta generación-puente empieza a medirse manifiestamente con las asignaturas pendientes de la historia española. «Ocurre generalmente que, porque nuestro pasado nos es incómodo, no queremos recordarlo. La corrección nos hace ocultar nuestra historia», escribe Amestoy (2013: 109). El pasado que vuelve en las obras del autor nunca es un tiempo remoto: es la historia que entra en relación con la contemporaneidad, sea porque emisores y receptores comparten vivencias o recuerdos recientes, sea porque los sucesos pretéritos plantean cuestiones que tienen correspondencia en el presente. En este sentido, Amestoy recuerda, entre otros, el hito que supuso la puesta en escena de *Los persas* de Esquilo ocho años después de los acontecimientos reales, por parte de un dramaturgo que tenía experiencia en ellos y que además hizo de actor en la obra. La lección del griego, según Amestoy (2013: 93), es fundamental para el teatro histórico y el teatro en general, que así «sobrepasa cualquier finalidad lúdica para asentarse en las coordenadas de lo político, en las coordenadas de la *polis*». Por supuesto, no se trata de ofrecer al público una versión de los hechos históricos, sino de despertar su impulso crítico<sup>9</sup>. En la dramaturgia

---

8 Sobre el marbete de teatro histórico y su alcance véanse: Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (1999); Floeck (2002 y 2006); De Paco (2006), además del número monográfico de la revista *Primer acto* (280, 1999), dedicado a «Teatro e historia», con una contribución de Amestoy (1999). Un planteamiento reciente y razonado de la cuestión está en Trecca (2016).

9 Juan Mayorga (1999) expresa claramente esta postura, diferenciando entre varios tipos de teatro histórico y definiendo el suyo como teatro histórico crítico.

de Amestoy, la relación entre autor, actor y espectador es medular y el vasco hace del teatro no solo una actividad de creación sino de co-creación. No se le escapa, por supuesto, que esta relación se está volviendo cada vez más complicada desde que, parafraseando a Bauman, la escena sólida se ve amenazada por el éxito de la líquida, es decir, del teatro de puro entretenimiento frente al «otium cum dignitatem» (Amestoy 2012: 158-159). De cara a este proceso, sin embargo, el desafío de Amestoy ha sido y sigue siendo mantenerse dentro de una dramaturgia seria, que no desconoce la tradición y que, a partir de ella, busca «puentes hacia el público» (Fernández 2003: 43).

En el nutrido corpus dramático del autor priman los temas históricos (*Dionisio Ridruejo, una pasión española; ¡No pasarán! Pasionaria; La reina austriaca de Alfonso XII; La zorra ilustrada o Samaniego en el Madrid de Carlos III*), la realidad vasca (*Ederra; Doña Elvira, imagínate Euskadi; Durango, un sueño, 1439; Betizu. El toro rojo; Gernika, un grito, 1937; El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones o La última cena*), las tragedias –o comedias dramáticas (Pérez Rasilla 2005)– de los grandes y pequeños nombres, con un protagonismo creciente de las figuras femeninas (Fernández 2002). Los personajes se encuentran frente a la incapacidad de decidir, chocan con su entorno político, social y familiar, intentando huir de resoluciones fáciles y maniqueísmos. Frente a las tensiones que presentan sus dramas, «frente a la prisión del destino que viven muchos de sus personajes», el autor «nos muestra una salida de esa situación sin salida: la locura o un trauma psicológico» (Fernández 2003: 45). Se trata de un esquema que se repite en los protagonistas de varias piezas, como Ederra de la pieza homónima, o el coronel que se cree Ridruejo, en la obra que nos interesa analizar aquí.

### **Dionisio, la tragedia en un sanatorio**

*Dionisio Ridruejo, una pasión española* es una tragedia en dos partes, ambientada en un centro de recuperación militar, un sanatorio como hemos dicho, lugar nada extraño no solo en la ficción novelesca, como se decía, sino también en las tablas. En la tradición teatral occidental no escasean los enfermos, sobre todo figuras de la locura. Ya Lope en *El hospital de los locos* exploraba las posibilidades brindadas por la insanidad mental de los personajes y por su microcosmos (Tropé 1999). Sin em-

bargo, las referencias más inmediatas de Amestoy parecen otras. Es imposible, en este sentido, prescindir del estreno, el 2 de octubre de 1968 en el Teatro Español de Madrid, de *Marat/Sade* de Peter Weiss. La obra, traducida y adaptada por Alfonso Sastre y dirigida por Adolfo Marsillach, fue todo un acontecimiento cultural en la España de Franco (Monleón 1968) y sigue siendo un referente inevitable, porque marca para siempre el imaginario colectivo de la dramaturgia de la enfermedad. Por otro lado, no hay que olvidar que el mismo Sastre, años antes, había situado una de sus obras en un sanatorio de montaña, *Uranio 235* (1946), y que el espacio físico y simbólico del centro de salud siguió siendo proficuo en las décadas siguientes en formas y con ambiciones diferentes –en *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984), el protagonista se encuentra internado en un manicomio de Ciudad Real; *Fuera de quicio* (1987), de José Luis Alonso de Santos, está protagonizado por los trabajadores y asilados de un sanatorio; Juan Mayorga sitúa *El jardín quemado* (1996) en un centro psiquiátrico.

El sanatorio de *Dionisio* se encuentra en un lugar indefinido y ya desde el principio revela su peculiaridad. Se trata de un centro de rehabilitación militar. Ninguno de los internos se refiere al espacio como tal: prefieren tildarlo de «manicomio» (Amestoy 2015: 183), «cárcel» (Amestoy 2015: 185), «búnquer» (Amestoy 2015: 185) o «cloaca» (Amestoy 2015: 218), de alguna forma definiéndose a sí mismos como locos, presos, refugiados o inmundicia<sup>10</sup>. Solo la enfermera que los atiende identifica correctamente el espacio como «sanatorio» (Amestoy 2015: 232). La presencia de médicos es aludida, pero no se da concretamente en la escena. Abundan, de todas formas, objetos (una jeringuilla, frascos de medicina, una silla de ruedas, etc.) y términos relacionados con el campo semántico de la enfermedad. Contrastando esta simbología, el escenario, según se aprecia perfectamente en la puesta en escena del CDN, está organizado como un gimnasio y algunos de los internados, entre crisis de nervios, discusiones e inyecciones, se entrenan usando cuerdas, espalderas de madera y una cesta de baloncesto, generando una coincidencia espacial muy significativa entre enfermedad y culto al cuerpo. Domina el fondo de la escena una bandera española.

---

10 Según Oliva (1994: 17), «solo un manicomio podía ser teatro del drama de España. Allí se simboliza no solo una cierta premonición, sino el comportamiento de quienes hicieron posible una dictadura militar».

Se conoce con exactitud el marco temporal: 28 y 29 de junio de 1975, fecha, esta, en que muere Dionisio Ridruejo, sin asistir al final de la dictadura y a la transición. La noticia de su fallecimiento llega al sanatorio aquel mismo día, causando la violenta reacción de los internados. Ridruejo no es propiamente un personaje de la pieza, puesto que Amestoy no quiso reproducir al personaje histórico de forma mimética (Amestoy 2013: 111). El escritor y político se asoma a través de los delirios psicóticos de uno de los enfermos del centro, quien dialoga a menudo con él o se desdobra hasta convertirse en Ridruejo mismo. Se trata del coronel Arenas, protagonista de la pieza, falangista de primera hora, que combatió en la División Azul como voluntario y allí conoció al escritor. Arenas está internado por haber intentado varias veces el suicidio. Tres militares más habitan el sanatorio, asistidos por una enfermera. El general Castillo encarna el típico falangista fiel a Franco y aparece en silla de ruedas; no por casualidad está inmovilizado y reconoce que Franco «se nos est[á] acabando» (Amestoy 2015: 195). Él también padece trastornos psíquicos y participa en los delirios del coronel, actuando como el Caudillo. Lo acompaña el comandante Castro, un indolente al que lo único que le interesa es tener su sueldo a finales del mes. Completa el cuadro de los militares el capitán Alonso, cuyo nombre, según admite Amestoy, es una referencia directa a Alonso Quijano, mientras que los apellidos de los demás (Arenas, Castillo, Castro) tienen en común cierta referencia al mundo militar (Doménech Rico 2015: 69). El capitán Alonso es un personaje anómalo dentro del centro, no solo joven –treinta años frente a los cincuenta y sesenta de los demás– sino progresista y disidente. Ni siquiera parece claro si su enfermedad es física o mental, pero por las palabras del coronel se entiende que su presencia en el sanatorio es más bien una alternativa a la cárcel a la que estaría destinado por sus ideas democráticas<sup>11</sup>. En fin, un coronel, un general, un comandante y un capitán: cuatro representantes del ejército, en una obra escrita poco después del intento de golpe de es-

---

11 El capitán Alonso podría ser miembro de la Unión Militar Democrática, una organización clandestina formada por militares españoles cuyo objetivo era reformar democráticamente el ejército. Activa en los últimos años del régimen, fue duramente combatida y desmantelada. «Gracias a tu padre estás aquí en vez de arrestado» le dice el coronel (Amestoy 2015: 181), que además lo llama «mi querido demócrata» (Amestoy 2015: 180). El capitán Alonso se muestra subversivo y afirma no estar dispuesto a soportar más «los caprichos de un tirano» (Amestoy 2015: 182).

tado de Tejero. No es casual que Amestoy retome en el paratexto una cita de Salvador de Madariaga: «No es posible entender la trayectoria íntima de hombres rectos como Ridruejo si no se dilucida –al menos en lo fundamental– lo que de verdad es el ejército» (Amestoy 2015: 173). En realidad, el papel del escritor falangista en el ejército siempre fue marginal, si exceptuamos su participación en la División Azul, que de alguna forma lo rescató de las insinuaciones de no haber tomado armas durante la guerra civil. Amestoy apuesta entrelazando las dos cuestiones y ambas se revelan funcionales a hurgar en la historia reciente de España, en busca no tanto de respuestas sino más bien de preguntas bien formuladas sobre el presente. La primera escena de la pieza es un diálogo intenso entre el coronel Arenas y el joven capitán, que juegan al baloncesto y discuten precisamente sobre el papel del ejército:

CORONEL: El ejército debe cuidar de la riqueza de sus pueblos, no de su pobreza; de su unión, y no de su desunión, y de defender la Patria ante el invasor.

CAPITÁN: ¿Y si el invasor está dentro? ¿Si el invasor es el dictador?

CORONEL: Capitán, está usted muy enfermo.

CAPITÁN: El invasor está dentro, Coronel.

CORONEL: El invasor es la subversión.

CAPITÁN: El invasor es el dictador.

[...]

CORONEL: Mañana abandonaré este manicomio. No aguanto más aquí. Lo haremos, capitán. Sacaremos a este país de la mierda (Amestoy 2015: 183).<sup>12</sup>

El enfrentamiento termina en una crisis de nervios del coronel, que desvaría recordando la muerte de una mujer en la campaña de Rusia y fantasea con la organización de una evasión y un solemne funeral a Franco. Al final, el militar tiene que ser atendido por la enfermera. De los internados en el sanatorio, por lo menos dos padecen trastornos mentales graves, principalmente desorden de identidad múltiple, esquizofrenia

---

12 Más adelante (Amestoy 2015: 189): «GENERAL: Estos muchachos no saben que la disciplina gana las guerras. CAPITÁN: O la indisciplina. Ustedes se sublevaron contra la legalidad. No fueron disciplinados. GENERAL: Cuando los políticos alejan a la patria de su destino, los militares tenemos que coger las armas para que todo vuelva al orden».

y obsesiones. Y es justo en los delirios psicóticos del coronel Arenas donde se asoma Ridruejo, como *alter ego* del viejo militar, el cual se dirige directamente al escritor y político, como si estuviera presente. Tirado al suelo, tiritando, levantándose, gritando, el coronel Arenas habla con su fantasma:

CORONEL: ¡Dios todopoderoso y justiciero! ¿Las estás viendo? Son iguales aquí que en Rusia, que en Castilla... ¡Son tus estrellas! ¡Y nosotros tus hombres! ¿A cuántas estrellas vas a condenar? ¿Cuántos de nosotros acabarán o acabaremos, en las tinieblas? Señor, estamos aquí por ti. Hemos venido a tu Cruzada. Los rojos son las fuerzas del mal. La gran Rusia volverá a serte fiel. ¿Verdad, Dionisio? Amigo, cuidado. Tus enemigos te han dejado solo. Como a mí. Eres la conciencia incómoda del gargantúa tonto que nos absorbe una y otra vez en un juego sin sentido. ¡Dionisio, sal de mi cabeza vacía! Voy a dejar las armas en el cuarto de banderas y abriré mis manos para besar las rodillas tiernas de mis alumnos. Señorita, tu padre me paga para que te enseñe que el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma del cuadrado de los catetos. Yo no le puedo contar mi vida. ¡Toledana, abre el trasero, que esta noche vas a aprender las cuatro reglas con un alférez de pelo en pecho! (*Aparece el CAPITÁN.*) Capitán, ¿cómo andan ustedes de putas? (Amestoy 2015: 187).

La referencia a Ridruejo se hace más clara a medida que las crisis nerviosas se agudizan. A partir de la segunda parte de la tragedia, el proceso desemboca en una verdadera anagnórisis, un reconocimiento del héroe al estilo de la tragedia griega, según afirma el mismo Amestoy (2014: 8). El coronel Arenas llega a reconocerse abiertamente en el escritor falangista:

CORONEL: Era mi espejo, el espejo temido que se ha puesto continuamente, día a día, delante de mí, para que así viese, cara a cara, mi fealdad. Siempre mi espejo. (El CORONEL *se incorpora, atrincherándose en las espaldas.*) ¡No me persigas más, Dionisio, que ya has muerto! ¡Márchate! ¡Vete al infierno! (Amestoy 2015: 214).

Poco a poco, en este juego de continuas refracciones, Arenas acaba adoptando por completo la identidad de Ridruejo y actúa como si fuera él. Dialoga con el general Castillo, el franquista impenitente, quien, por su parte, víctima también de alucinaciones, empieza a hacer el papel del Caudillo:

CORONEL: Ha llegado el momento, Dionisio. Ha llegado tu momento.

GENERAL: Dionisio, hijo. Quieren oírte.

CORONEL: Señor, todavía no ha llegado mi hora.

GENERAL: Ellos aguardan tu palabra.

CORONEL: No ha llegado mi hora.

GENERAL: Te esperan. Te aclaman. No les puedes defraudar (Amestoy 2015: 202).

Y siguen:

GENERAL: Amado Dionisio mío, ¿dónde está el manantial que lavará mis manos llenas de sangre?

CORONEL: Camarada, solo la sangre limpia la sangre. He mandado poner en vuestro camino triunfal fuentes, ríos y mares de sangre para que con su rumor acompañen vuestra andadura al compás de los tambores y las trompetas.

GENERAL: Subiré a tu altar con la sangre del sacrificio.

CORONEL: El maligno ha sido vencido.

GENERAL: ¡La revolución roja ha fracasado! ¡Stalin ha sido el mayor embustero de los tiranos!

CORONEL: Generalísimo, el pueblo está orgulloso de su Ejército y de su Caudillo.

GENERAL: Que lo esté por muchos años (Amestoy 2015: 203).

En los diálogos entre el general y el coronel, en definitiva, se asoman Franco, generalísimo, y Ridruejo. Es una relación compleja, que pasó por etapas diferentes y que a Amestoy (2014: 8) le pareció «paterno filial»:

Franco no había tenido el hijo que quiso y Dionisio se vio privado de su padre con tres años. Corrió la leyenda urbana de que al Generalísimo le hubiera parecido magnífica la boda de su hija Carmencita con Dionisio. Es una hipótesis peregrina, pero lo cierto fue que Franco permitió a Ridruejo acciones y actitudes que para otros miembros del régimen representaron la muerte (Amestoy 2014: 8).

De hecho, Ridruejo y Franco llegan a dialogar entre ellos, a través de sus trasuntos, como padre e hijo:

CORONEL: ¡Qué días, padre! ¿Los recordáis?

GENERAL: Los recuerdo, hijo, los recuerdo.

CORONEL: Morir era tan bello como vivir. Vida y muerte eran fuente de glorias semejantes.

GENERAL: Y el pueblo de Dios cruzaba sus caminos.

CORONEL: ¿Fue todo verdad?  
 GENERAL: Verdad como tu palabra, Dionisio.  
 CORONEL: Generalísimo, no os oigo. ¿Qué decís?  
 GENERAL: Los verbos te servían como caballos de combate.  
 CORONEL: ¿Quién combate?  
 GENERAL: Dionisio combate.  
 CORONEL: ¡A la guerra! ¡A la vida!  
 GENERAL: Hijo, ¡no te apartes de mi lado!  
 CORONEL: Padre, dejadme ver la luz flamante de la guerra que como bandera perfuma a los muertos y los resucita.  
 GENERAL: ¡No andabas en sueños por campos y por plazas! No, hijo mío. No eran sueños, Dionisio.  
 CORONEL: Amado padre de la paz.  
 GENERAL: Amado hijo de la guerra.  
 CORONEL: ¡Caudillo, están locos, no les dejes! ¡Quieren ponerse de nuevo la armadura!  
 GENERAL: Dionisio, no temas, tu padre cuida de ti. ¿Has sentido alguna vez temblar mi pulso? (Amestoy 2015: 216).

Como puede apreciarse, la enfermedad del coronel Arenas convierte a Ridruejo en un personaje ficcional y narrable. La locura del militar y su desdoblamiento permiten a Amestoy introducir la figura del escritor y político falangista sin tener que adoptar un enfoque biográfico lineal. Por otro lado, en la senda del llamado teatro documental, la reconstrucción histórica se hace posible a través del uso meditado de algunos textos originales, que evidencian la evolución ideológica de Ridruejo, desde su papel de propagandista hasta el progresivo alejamiento del régimen. Es una herramienta que Amestoy usa a menudo y que se revela productiva en el tratamiento de otras figuras históricas complejas como la Pasionaria, protagonista de la homónima pieza de 1993.

En el caso de *Dionisio*, el dramaturgo acude a tres documentos. El primero es un discurso embebido de retórica falangista, pronunciado por Ridruejo el 21 de abril de 1940 en la Alameda de Valencia: «un discurso fascista y belicista, completo en sus veinticinco minutos reales, en el que propugna una Falange armada hasta los dientes. Así fue Ridruejo. Lo quise documentar» escribe Amestoy (2014: 8). Tras declamarlo, en la primera parte de la obra, el coronel cae al suelo rendido. El segundo es un extracto de una famosa carta que Dionisio Ridruejo envía a Franco en 1942, manifestándole abiertamente su ruptura con el régimen y el abandono de todos los cargos públicos. Es una de las pautas de aquella

depuración a la que nos referíamos al principio. Finalmente, en la última parte de la obra, Amestoy inserta fragmentos del discurso de presentación oficial de la USDE (Unión Social Demócrata Española), pronunciado en el Hotel Mindanao de Madrid el 15 de abril de 1975. En 1957 Ridruejo había fundado el Partido Social de Acción Demócrata Española y desde entonces seguía trabajando abierta o clandestinamente para la superación del régimen. En el documento, el conferenciante no solo desea para España la instauración de una democracia social, sino que llega a imaginar, acertando, que el proceso se llevará a cabo en cinco años y que llevará a un gobierno de izquierda. Esto, a pesar de que la evolución no estará exenta de dobleces, mentiras y aproximaciones:

CORONEL: (No haciendo caso de las caricias y manejos de la enfermera, que acabará desistiendo.) Haremos una España, no para enanos, sino para que los españoles puedan gobernar y administrar y dirigir, y que por ello se les incluya en el orgullo colectivo de ser hombre, en la misericordia de no estar solo [...] Contra las ilusiones del sistema vigente y contra las ilusiones de los partidarios de la revolución, estoy por la Democracia. Creo que la monarquía arbitral y simbólica es una posibilidad, quizá una fatalidad, de la España inminente. Lo acepto como tal. Añadiría sin reservas a la palabra Democracia la palabra Social. Yo quiero socializar la libertad, socializando aquello que convierte ahora la libertad en un privilegio y no en un bien común, esto es, la riqueza. Creo que hemos de pasar, necesariamente, por una gran confusión. Pero puedo decir que de aquí a cinco años en España estará organizada la Democracia, y muy probablemente, con mayoría de izquierdas, porque la naturaleza de la sociedad española es que, después de treinta años de dictadura ultraconservadora y hasta mandarinesca, las masas entren a funcionar de manera positiva como fuerza del país (Amestoy 2015: 233-234).

Por supuesto, estas palabras no se presentan al lector como propias de Ridruejo, sino que, aprovechando la enfermedad mental del coronel, son pronunciadas por el militar en una de sus alucinaciones: la Historia se ficcionaliza, se documenta y, finalmente, pasa por la boca de un loco. Además del desdoblamiento, a lo largo de la pieza, el coronel manifiesta otros síntomas de su enfermedad, entre ellos manías de persecución, uno de los principales indicadores de la locura:

CORONEL: ¿Lo ve, general? No serviría para mucho. Mejor que no escriba mis memorias.

CORONEL: Yo me imaginaba que lo de Rusia iba a ser otra cosa. Recordaba nuestra victoria. La gente besando por las calles a las tropas. Los himnos. Las banderas. Las camisas azules. Aquella hermandad de todos con todos. Creía que en Rusia iba a pasar lo mismo. Que íbamos a liberar Moscú.

CORONEL: [...] Los siento pegajosos a mi lado. Desde hace meses, desde hace años. Me miran el uniforme. Se fijan, arruga por arruga, en mi rostro. Anotan el número de la calle en que vivo. Suben conmigo en el ascensor. La zorra de mi mujer no me cree y mis hijos se rien de mí. Y es que ellos ya están apestados por el bolchevismo. Quieren acabar conmigo y dicen que estoy loco (Amestoy 2015: 201).

Entre los pacientes del sanatorio, el coronel Arenas es el único atendido con regularidad por una enfermera, la sola mujer presente, con la cual entabla conversaciones obscenas en muchos momentos de la pieza, posiblemente encarnando el machismo de Falange, junto con la exhibición de los cuerpos masculinos medio desnudos y deportivos de las primeras escenas. Mientras tanto, a lo largo de toda la obra, un coro, formado por los mismos militares, prepara y ensaya un espectáculo para el aniversario del 18 de julio, entonando cantos gregorianos. La obra conjuga así fórmulas estéticas propias del rito, de la liturgia y, como hemos visto, del teatro documental, adaptadas libremente al marco trágico por Amestoy<sup>13</sup>. La pasión española de Ridruejo se convierte en un camino religioso. Amestoy (2014: 8) ve la democracia como «la tierra prometida» a la que Ridruejo no se considera digno de llegar y tampoco Arenas, quien lamenta no haber actuado como el poeta: «Pude hacer como Dionisio. Muchos pudimos hacer como Dionisio. Pero nos faltó valor» (Amestoy 2015: 235). Por eso, la tragedia se cierra con el sacrificio final del coronel, que es el sacrificio de Ridruejo y también de quien, dentro del régimen, no actuó como él. La historia de Arenas y de su desdoblamiento en Ridruejo trasciende así el asunto individual y acaba encarnando a muchos antiguos falangistas, ejemplifica connivencias y descargos de conciencia<sup>14</sup>, mientras

13 El escritor mismo ha explicitado la fórmula (Amestoy 2013 y 2014). Sobre este aspecto véase además Pérez Rasilla (2003).

14 «Como muchos españoles de mi época, sufrí el régimen franquista y sus paranoias. Y también pude ser testigo de gentes que, como Ridruejo, tras pensar que la utopía estaba en los luceros de la Falange, entonaron el “no es esto, no es esto” con relación a Franco y a su patraña. Largo sería el listado de los que el régimen llamó los “nuevos liberales”: Dionisio, en primer lugar, Laín, Montero Díaz, Aranguren, Maravall,

un régimen entero se va muriendo en la escena: «Y ahora, cuando se muere poco a poco, sigue haciéndose lo que él y su camarilla de corrompidos quieren que se haga», recrimina desde el principio el joven capitán al coronel (Amestoy 2015: 182). Y más adelante, insistiendo en la responsabilidad colectiva de los hombres del régimen:

CAPITÁN: Siempre hay un tablón, una balsa, una isla donde resistir.

CORONEL: ¿Un exilio dónde sentarse a ver pasar el entierro del sangui-nario?

CAPITÁN: Hablo de resistir.

CORONEL: ¿Piensa que muchos de nosotros no nos hemos resistido?

CAPITÁN: Muchos de ustedes, y no le estoy acusando particularmente de nada, han sido los afiladores de la daga del matarife (Amestoy 2015: 186).

Sirviéndose del rito (el coro, la misa de Ángelis) y del documento (los tres originales de Ridruejo), Ignacio Amestoy lleva la Historia delante del público, en «las coordenadas de la *polis*», según dice a propósito de *Los persas* (Amestoy 2013: 93). El espectador ve al coronel, a Ridruejo, morir en la escena; la *hamartía* y la catarsis; pecado, culpa y muerte del protagonista. Es «la *hybris* clásica, la sinrazón, frente a la *sophorosyne*, la lucidez. Siempre buscando en los personajes la anagnórisis, el reconocimiento de la culpa, y en los espectadores, la catarsis, la reflexión y hasta la purificación» (Amestoy 2012: 184). La catástrofe de España se enlaza oportunamente con el marco estructural de la tragedia, que el autor ha cultivado con insistencia desde sus comienzos, incluso cuando las coordenadas histórico-culturales imponían más bien el «tuberculoso drama» (Amestoy 1996: 35-36), es decir, que siempre ha sido consciente del reto que suponía su elección, como deja muy claro en sus últimas aportaciones (Amestoy 2012)<sup>15</sup>.

---

Tovar» (Amestoy 2003: 28). «Figuras como las de José Luis López Aranguren, José Antonio Maravall, Antonio Tovar, Gonzalo Torrente Ballester o el mismo Laín Entralgo, que habiendo estado también en la ola fascista, vivían atormentados por su pasado, combatiendo desde ámbitos relativamente tolerantes o desde la inequívoca clandestinidad al franquismo, muchas veces arriesgando su presente y su futuro, me llevaron al dramático papel que llevaban sobre ellos» (Amestoy 2014: 8).

15 Como apunta Doménech, «el propósito de crear un teatro trágico plantea muchos problemas al escritor. Amestoy lo sabe y nos lo hace saber. Son problemas relativos a la forma: conseguir un lenguaje dramático que, simultáneamente, sea adecuado a la tragedia y al teatro de hoy; conseguir el dibujo del personaje como conciencia (*ethos*),

En el contexto que acabamos de delinear, el sanatorio de *Dionisio Rídruejo, una pasión española* no solo es un lugar de tránsito entre la enfermedad y la salud, sino un espacio-tiempo simbólico de la transición del virus fascista y del morbo de la dictadura al alivio de la democracia, un proceso que termina en el último eslabón posible de la enfermedad: la muerte, como curación supuestamente definitiva.

---

etc. Son, también, problemas concernientes al contenido: redefinir la visión trágica del mundo y encontrar el lugar de esa cosmovisión en la sociedad contemporánea» (2008: 92).

## UN ESTUDIO SOBRE AUTORES, AUTORAS Y ALCOHOLISMO A PARTIR DE *PERDIENDO LA BATALLA DEL EBR(i)O* DE THOMAS HARRIS

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ  
Universidad de la Frontera (Chile)

Para el escritor Luis Marín (1975-2019)

### Preámbulo

El texto que sigue intenta el ensayo. Un ensayo sobre escritores y escritoras alcohólicas, una temible *enfermedad*. En una primera aproximación nos internamos en biografías, en frases o en versos marcados por el alcohol. Adelantamos, que es increíble lo que beben las y los autores que hemos investigado. Luego, en una segunda entrada, a partir de una de las biografías anotadas, la referente al poeta chino Li Po, nos internamos en *Perdiendo la batalla del ebr(i)o* de Harris, texto que establece un vínculo directo con el antiguo vate del Asia, pero no solo con él, pues el poemario dialoga con otros escritores ebrios. Explorar esos encuentros nos envía al campo de la intersubjetividad, complejo lugar que nos propone el libro. Por último, hacemos algunas consideraciones personales sobre la batalla entre el escritor y el vaso que se niega a no beber.

Iniciamos la discusión con el recuerdo de un clásico film: *La gata sobre el tejado caliente* (1958. Dirigida por Richard Brooks con actuaciones de Paul Newman y Elizabeth Taylor). Dicho film está basado en una obra de teatro de Tennessee Williams. En realidad, es la obra hecha película. En ella, el personaje que interpreta Paul Newman es un alcohólico. En una escena bebe de una forma descontrolada. Cuando se acaba el licor del vaso al cual está aferrado sostiene: «Voy a Echo Spring», así llamaba al bar de la casa. Nombre que inspira a un libro que trata sobre escritores y alcoholismo que se titula, precisamente, *El viaje a*

*Echo Spring. Por qué beben los escritores* (Laing 2016). Una de las historias que nos revela es la siguiente:

Iowa City, 1973. Dos hombres van en un coche, un Ford Falcon descapotable que ha conocido días mejores. Es invierno; el hombre mayor, el que se encuentra en el asiento del pasajero, se ha olvidado de ponerse los calcetines. Lleva puestos unos mocasines sin cordones en los pies desnudos, ajeno al frío, pantalones de franela, y el cabello peinado impecablemente. Solo la cara le traiciona, llena de pliegues y arrugas caídas. El otro hombre es más grande, más corpulento, de unos treinta y cinco años. Patillas, dentadura descuidada, jersey andrajoso agujereado en el codo. Todavía no son las nueve de la mañana. Salen de la carretera y se meten en el aparcamiento de la tienda de licores. El dependiente se encuentra en la entrada, con las llaves centelleando en su mano. Al verle, el pasajero tira de la puerta y sale, sin importarle que el coche siga en movimiento. «Cuando entré en la tienda», escribirá el otro hombre mucho tiempo después, «él ya estaba en la caja con dos litros de whisky escocés». Se van en el coche, pasándose la botella del uno al otro. John Cheever, es el hombre el mayor; Raymond Carver, el joven (Laing 2016: 12).

Vemos a dos escritores norteamericanos total y completamente atrapados por la botella. De hecho, Laing nos revela que ambos estaban en una estadía de seis meses en el Writers' Workshop de la Universidad de Iowa. Y durante esos seis meses estuvieron bebiendo la misma cuota cada dos o tres días: un galón de whisky. Y ya que hablamos de norteamericanos, recordemos a Hemingway, quién como es sabido, también cumple con el *tipo* que nos interesa. De hecho, hay un bar en La Habana, la «Bodeguita del Medio», donde pasaba tardes enteras. En una ocasión sostuvo que ocho mojitos, preparados con ron, menta y limón, era su número de la suerte.

Las escritoras no lo hacen nada de mal si las comparamos con los anteriores ejemplos. Marguerite Duras, contemporánea de Hemingway, escribe:

He vivido sola con el alcohol durante veranos enteros [...] la semana estaba sola en la gran casa, y allí el alcohol adquirió todo su sentido [...] Empecé a beber en las fiestas, en las reuniones políticas, primero unos vasos de vino y luego el whisky... Esto duró diez años. Hasta la cirrosis y los vómitos de sangre. Me paré durante diez años. Era la primera vez. Volví a empezar, y volví a parar, ya no sé por qué. Luego, dejé de fumar, y sólo pude hacerlo bebiendo de nuevo. Es la tercera vez que paro [...]

Desde que empecé a beber, me convertí en una alcohólica. En seguida me puse a beber como una alcohólica. Dejé a todo el mundo detrás de mí. Empecé a beber a los atardeceres, luego bebí los mediodías, luego por las mañanas, y después empecé a beber por las noches. Una vez por noche, y luego cada dos horas (1993: 123).

Queda claro que nos enfrentamos a una persona totalmente alcohólica. Ella cuenta que en algunas ocasiones despertó en un callejón cualquiera, cubierta por sus propios excesos. Misma situación que sufrió más de una vez otro escritor de los grandes, Charles Bukowski. Él sostiene:

Me gusta cambiar de licorería con frecuencia porque los empleados aprenden tus hábitos si vas día y noche y compras en gran cantidad. Puedo verlos preguntándose porque todavía no estoy muerto, y eso me hace sentir incómodo. Probablemente no piensen nada de eso, pero un hombre se vuelve paranoico cuando tiene 300 resacas al año (2006: 56).

Trescientas resacas al año. Eso significan el mismo número de borracheras y las de Hank eran en serio. Una vez, entre seis personas, se bebieron diez botellas de Bourbon en sólo unas horas de la noche. El número lo supo porque habían llegado a beber a un sitio eriazo y diez fue el número de botellas que encontró, al despertar (sentado en el asiento del copiloto de su Volkswagen y con los pies salidos por la ventana).

Otro autor famoso por su adicción es Scott Fitzgerald. Al respecto escribe: «noté que cuando dejábamos de beber durante tres semanas o así, como sucedió varias veces, inmediatamente me salían ojeras negras, me ponía apático y no tenía ganas de trabajar» (Fitzgerald 2016: 123). La abstinencia era un asunto serio para Scott, lo enfermaba.

Siguiendo con este paseo por los senderos donde se cruzan escritores, escritoras y alcohol, nos encontramos con Truman Capote. Él dejó unas líneas temibles y bellas sobre el asunto. En *Música para camaleones* habla de sí mismo y sostiene: «Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio» (Capote 1998: 16). Hoy nos llama la atención que incluya ser gay como una de sus dolencias, pero debemos recordar que en la época que escribió este texto la homosexualidad estaba incluida entre las enfermedades mentales por la Asociación Internacional de Siquiatría, una verdadera locura.

Ahora y de retorno al asunto, citamos a Liza Minelli. Ella contaba que en los 1970 acostumbraba a ir con Capote al estudio 54 en New York. Se juntaban en el departamento del escritor y antes de salir bebían

una botella de scotch. Y ese era sólo el principio. En cierta ocasión le preguntaron al autor cómo eran esas fiestas famosas, recordemos que en una oportunidad el líder de los *Rolling Stones*, Mike Jagger, le regaló un caballo blanco a su esposa en plena pista. La respuesta de Truman fue «no me acuerdo» (Fernández 2018). Por suerte para la literatura se acordó de escribir esas líneas que acabamos de citar. Y ya que hablamos de textos dedicados al alcohol, leamos los siguientes versos de Dorothy Parker: «Me gusta tomar un Martini / Dos a lo sumo / Después de tres estoy debajo de la mesa/ después de cuatro estoy bajo mi anfitrión» (2013: 126). Palabras que, incluso, han inspirado a un fabricante de copas que los imprimió en una que se vende en el mercado al precio actual de catorce dólares.

La referencia a los martinis nos insta a pensar en un famoso espía, James Bond.

En las novelas que lo tienen como protagonista, bebe un promedio de tres a cuatro martinis al día. Cifra un tanto menor a los que acostumbraba a tomar, en el mismo lapso, el autor que lo inventó: Ian Fleming. Esos datos no hacen pensar que el autor vivía ebrio. Recordemos las palabras de Parker cuando nos dice que sólo con cuatro de aquéllos rutilantes cocktails estaba *hecha* (como se le dice en Chile a las personas borrachas). Fleming intentaba empezar a beber lo más tarde posible para así evitar el despenadero en que caía tras el primer trago. Despenadero que se revela en que ese primer Martini del día le duraba menos que un vaso de agua, como él mismo cuenta.

Ahora nos interesa anotar que nos hemos concentrado, fundamentalmente, en autores modernos y del mundo anglosajón. Y si escribimos desde el lado de acá, también tenemos que hablar, por un imperativo político-cultural, de los autores latinoamericanos y de su relación con el alcohol. Creemos que, en general, nos bastaría con citar a Rubén Darío, pues él es el inventor de nuestra literatura. Respecto de su alcoholismo sostuvo: «soy un enfermo, no puedo dejar de beber como bebo» (Herrero 2012: s. p.). Ahora en particular, citamos a Jorge Teillier, el mayor poeta de la tierra donde escribimos, la Araucanía. Teillier llamaba la *enfermedad* a su pasión por la bebida. Sobre ella escribe: «Silencioso en el umbral de todas las puertas/ el ángel rojo del vino espera» (1956: 34). Un ángel rojo, es decir, un demonio. Sin embargo, nos enfrentamos a un texto complejo, pues también alaba el alcohol, «Tras el oleaje manso de las colinas en invierno/ el ángel del vino vela el sueño/ de las cunas verdes de

las vides que el viento mece [...] bajo todas las viejas lunas cantadas/ por los viejos poetas, con una copa en la mano» (Teillier 1956: 34). Uno de esos viejos poetas que también cantó al vino es el persa Hafez-e Shirazí (1325-1389). Su nombre era Mohammed Shamsod-Din. El seudónimo Hafez («preservador»), responde a que conocía de memoria el Corán. Él escribe: «Temo que al alzarse la aurora/ Del día de la resurrección/ Sea el crimen tu abstinencia/ Y no el placer que me da el rojo vino» (Pastor 1966: 232). Estas palabras debiesen llamar la atención, pues es sabido que el Corán recomienda la abstinencia, sin embargo, dada la extrema fidelidad de Hafez al texto creado por Mahoma, sus contemporáneos hicieron vista gorda ante su desatado alcoholismo.

Otro vate que cantó al vino y la luna, como Teillier secretamente lo anuncia, fue Li Poh o Li Bai o Rihaku (701-762). El alcoholismo del vate era proverbial.

En *Mientras bebo sólo a la luz de la luna* anota:

Un vaso de vino entre las flores:  
 bebo solo, sin amigo que me acompañe.  
 Levanto el vaso e invito (a) la luna:  
 con ella y con mi sombra seremos tres.  
 Pero la luna no acostumbra beber vino,  
 y mi perezosa sombra sólo sabe seguirme.  
 Festejemos, con mi amiga luna y mi sombra esclava  
 mientras aún es primavera.  
 En las canciones que entono vibran rayos lunares;  
 en la danza que ensayo mi sombra se aferra y deshace.  
 Los tres juntos, antes de beber, holgábamos;  
 ahora, ebrios, cada cual va por su lado.  
 ¡Regocijémonos muchas horas todavía,  
 en nuestro festín inanimado,  
 para encontrarnos al fin (en) el Río de las Nubes!

(Grupo Li Po 2007)

La presencia de la luna es de suyo importante. Se vincula directamente con la trágica historia de la muerte del escritor: una noche Li Poh iba borracho en un bote mientras cruzaba el río Yangzi. Al ver la luna reflejada en el agua se lanzó a abrazarla y murió ahogado bajo las ondas iluminadas.

Estos últimos desarrollos nos interesan sobremanera, pues en *Perdiendo la batalla del ebr(i)o* (2013) de Thomas Harris se desarrolla un diálogo complejo, intertextual se podría decir, pero preferimos llamarlo

intersubjetivo, con la obra y la vida de Li Po. A continuación, explicamos por qué hoy preferimos llamar de una forma tan «arcaica» a esa condición de mosaico de citas que pareciera ser, en más de un sentido, la literatura relevante o de excelencia.

### Más allá de la intertextualidad

En 1967, es sabido, Julia Kristeva publicó el artículo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* (1998). Allí sostiene que «en lugar de la noción de intersubjetividad, propongo la de intertextualidad» (1998: 135). La define como «una agresiva apropiación de lo otro» (1998: 135). Gesto que el libro de Harris realiza claramente, se apropia del poema, primero y, luego de la leyenda de Po. Pero nuestra intención no va por la senda de los intertextos, asunto en el que, por lo demás, el libro del poeta citado se destaca. Hoy nos importa entender el concepto de «intersubjetividad». Ella es comprendida como la conciencia que se tiene de todas las cosas desde el punto de vista propio, que luego se comparte colectivamente en la vida cotidiana. La intersubjetividad sería, por tanto, el proceso en el que compartimos nuestros conocimientos con otros en el mundo de la vida. Frente a ello, Ricoeur anota: «En mi opinión el texto es mucho más que un caso particular de comunicación intersubjetiva... es la comunicación dentro y a través de la distancia» (2012: 131). Creemos que eso ocurre con Harris y Li Po, una comunicación entre dos poetas que cruza los siglos ¿Cómo es posible ese diálogo que ya no es meramente intertextual? El primer problema, y lo dice el mismo Ricoeur es que el texto posee un «status autónomo respecto del autor» (2012: 131). El estructuralismo y la teoría literaria francesa han insistido en algo similar. El lenguaje está ahí, en algún lugar del afuera y el autor sería algo así como el instaurador del discurso<sup>1</sup>. De ahí la importancia dada a la intertextualidad por la crítica moderna, relación entre textos, por sobre la intersubjetividad, en

---

1 Nos situamos en una posición intermedia frente a esta polémica. Aceptamos plenamente la materialidad del lenguaje, pero ella no basta para el acto creador. Un libro no escribe sólo. Alguien articula el texto y ese alguien es una persona de carne y hueso en cuya mente luchan ciertas potencias. Son los otros u otras “yoes”. Pero, a pesar de la presencia de esa manada, como diría Deleuze, siempre hay una mano que escribe, o más bien, que pulsa unas frías teclas.

su dimensión de relaciones entre autores. Sin embargo, como dice Bloom «alguien escribió...» (1995: 31). Ese alguien que escribe, para el caso de Harris, titula uno de los relatos del libro que comentamos como *Metempsychosis*. Aquí, en este título está la respuesta al problema anunciado, pues el diálogo entre poetas vivos y muertos lo puede explicar la metempsychosis. Veamos:

La RAE nos da una definición muy amplia y carente de complejidad del fenómeno:

«1. Metempsychosis. f. Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior» (RAE 2019).

Una enciclopedia posmoderna, Wikipedia, es más precisa:

«La metempsychosis es una antigua doctrina filosófica griega basada en la idea tradicional de la constitución triple del ser humano (espíritu, alma y cuerpo), que afirma el traspaso de ciertos elementos psíquicos de un cuerpo a otro después de la muerte» (Wikipedia: «Metempsychosis»).

De acuerdo a lo anterior, la existencia consistiría en una suerte de germen síquico que es transmitido de generación en generación, tal como en lo corporal la herencia se transmite a través del material genético. La metempsychosis es la transmisión de un pensamiento o de un sentimiento de un ser humano ya muerto a otro vivo. Pitágoras, geómetra y chamán es uno de los primeros en estudiarla: «como profesor de la metempsychosis, el matemático expone un pensamiento de vanguardia que, a través de formas antiguas, crea un nuevo nivel de conciencia» (Burkert 1972: 165). Importa aclarar que no nos enfrentamos a aquello conocido como la reencarnación. Esta es una simple versión vulgar de un conocimiento mágico estudiado desde siempre. Hablamos de un saber complejo que se vincula a una exploración de la consciencia, a la posibilidad que ella establezca una comunicación con *otras* consciencias, de personas vivas o muertas, en un plano distinto de la realidad.

Dos mil cuatrocientos años después de Pitágoras, encontramos los estudios de René Guénon (2006) sobre estos mismos asuntos. Analiza la raíz griega de la metempsychosis y sostiene que hay en el individuo elementos psíquicos que se disocian después de la muerte y pueden pasar

entonces a otros seres vivos, hombres o animales. Estos elementos (que, durante la vida, pueden haber sido propiamente conscientes o solo «sub-conscientes») comprenden concretamente todas las imágenes mentales que, al resultar de la experiencia sensible, han formado parte de lo que se llama *memoria e imaginación*. Esa memoria, esa imaginación quedan en algún lugar del mundo o se transmiten a través de los siglos.

Lo anterior nos permite retornar al problema y sostener que el proceso de la metempsicosis es el que permite o posibilita la relación intersubjetiva entre Harris y Li Poh. Citamos ahora el texto ya aludido:

*Metempsicosis*

«Hubo un crepúsculo que en que mi nombre era Rihaku, en los crepúsculos me introducía al río amarillo a abrazar la luna, borracho y sonriente, y cuando imaginaba haberla abrazado, salía empapado y feliz a las hoscas areniscas de sus márgenes [...]» (Harris 2013: 25).

Es muy claro, huelga decirlo, hay metempsicosis, Harris se apodera de los recuerdos del vate chino, pero en la literatura siempre hay un exceso:

«[...] Al día siguiente cuando sacaron su viejo cuerpo del río Amarillo, empapado de vino y légamo» (Harris 2013: 25).

El exceso se marca en que desaparece el devenir Li Po de Harris. El yo no es el mismo, habla de Li como un otro. Ahora se desprende y es capaz de mirar desde afuera la escena, más bien desde lejos... «dicen los que vieron desde la distancia» ¿Quiénes son esos que dicen? ¿A quién le dicen? Evidentemente capturó otra memoria, la de alguien que andaba por ahí...

Estas singulares relaciones no terminan aquí, pues el proceso intersubjetivo que se desarrolla en *Perdiendo la batalla del ebr(i)o*, también se vincula al poeta con Malcom Lowry. Leamos:

*La caída*

(Malcom Lowry)

Y todo se desmoronaba

Se desplomaba

Se derrumbaba

Se lastraba mientras él caía, caía, caía

En el interior de un volcán.

(Harris 2013: 31)

Se fija una relación intertextual evidente con *Bajo el volcán*. Donde eso significa *Bajo el alcohol*, pero hoy no atendemos la intertextualidad,

sino a la intersubjetividad. Y ella se marca en que el prólogo del poemario, de autoría del escritor Carlos Decap. Allí se nos informa que Harris, en sus años mozos, era conocido como el Malcom Lowry de Chiguayante, su pueblo del sur de Chile. Esto es muy mágico, pues algunos ya reconocían que *algo* de Lowry había ya en el joven poeta. Luego, aquel que cae, cae y cae en el poema es Harris y también Lowry.

Leyendo de este modo, del modo que hoy leemos, surgen unos sujetos que la crítica ha olvidado, las y los autores. No estamos centrados en sus textos, sino en las personas, esas extrañas personas que se dedican a un oficio solitario e inútil: la literatura.

Y gracias al poemario de Thomas Harris y a las intersubjetividades que lo recorren retornamos al estudio de la *enfermedad*. Vamos nuevamente al libro:

*Poe*

La verdad sea dicha: Edgar Allan Poe

Sólo escribió sobre

El alcohol y la borrachera [...]

Su artefacto mortal más siniestro no fue un péndulo [...]

Sino un barril de amontillado. (Harris 2013: 30)

Ahora el diálogo es con Poe. El poeta deviene el débil autor de Baltimore, débil pues no tomaba tanto como las otras monstruosidades alcohólicas, sino porque con sólo dos bourbons estaba borracho. Harris deviene en la subjetividad de Poe porque comprende, más bien se entera, que Poe no escribió de otra cosa que no fuese sus tormentosas relaciones con el alcohol. Nosotros jamás habríamos imaginado que el barril era una metáfora del alcoholismo. Eso sólo lo podía saber Edgard y, también, quienes devengan o capturen su memoria.

Nos permitimos llamar a las y los autores monstruosidades alcohólicas, pues beben como unos verdaderos monstruos. Baste citar el caso de Dylan Thomas que murió de un colapso cerebral tras haber exclamado orgulloso al salir de un bar: «Me he bebido 18 whiskies seguidos. Creo que es un récord» (Báez 2006). En la autobiografía de Caitlin Thomas, esposa del escritor, leemos que la suya no fue una historia de amor, sino de bebida: «Nuestro único y verdadero amor era el alcohol» (Báez 2006).

En este punto podemos sostener que hemos logrado llegar a ellas y ellos, los escritores alcohólicos, mediante el ejercicio de vincular sus

textos sin ninguna pretensión de análisis y menos de interpretación. Hoy solo nos importan las personas que escriben. Saber cómo era, o es, su vida junto al alcohol. Ya postulamos unas arriesgadas teorías sobre la forma en que establecen relaciones entre sus textos. Entonces ahora las preguntas son otras y están dirigidas directamente a esa gente: ¿cómo pueden beber tanto y escribir a la vez?, ¿por qué beben de esa manera feroz?, ¿qué tipo de demonios hay en la trastienda de Echo Spring?

### Un intento de respuesta

La primera pregunta, ¿cómo pueden beber tanto y escribir a la vez?, se la hicimos a Harris, quién, por lo demás, no toma al nivel de los y las demás que hemos visitado. Él contestó: «Creo que sólo es posible pensar que escriben bebiendo, ya que beben todo el día, pero logran sus páginas antes de emborracharse» (Rodríguez 2018: 25). He aquí una clave. Marguerite Duras reafirma estas palabras:

El alcohol es estéril. Las palabras dichas en la noche de la borrachera se desvanecen tan pronto como llega el día. La borrachera no crea nada, no va con las palabras, ofusca la inteligencia, la sosiega. He hablado bajo los efectos del alcohol. La ilusión es total: lo que uno dice, nadie lo ha dicho aún. Pero el alcohol no crea nada que permanezca. Es el viento. Como las palabras. He escrito bajo los efectos del alcohol, tenía una facultad para dominar la borrachera (1993: 131).

Está muy claro, la escritura es una lucha contra la bebida, lucha que siempre termina por ganar ésta última.

En segundo término, nos preguntamos ¿por qué beben de esa manera feroz? Una persona con quién comente este escrito me recordó unas palabras de Vargas Llosa: «el escritor está insatisfecho con la realidad» (1971: 66). Quizás esa insatisfacción les lleve a beber un trago o dos para superar la angustia existencial... mas luego viene la adicción y beben así porque ella les impele siempre a más y más y más. Son personas prisioneras de la temible *enfermedad*.

Ahora, nos enfrentamos a la tercera pregunta, ¿Qué tipo de demonios hay en la trastienda de Echo Spring? Para responderla nos situaremos en el último poema del texto que nos convoca. Se titula *Epitafio*, leemos:

Y bien, ahora que el monje Harris ha muerto  
 Podemos ensayar su epitafio  
 Que no se diga que murió por culpa del alcohol  
 Aunque la dura refriega con Baco ocupó su vida  
 Pero que no se diga que su vida fue únicamente una refriega con Baco  
 Porque libo en la boca de su mujer y aspiró el mar por sus ojos  
 Y también saboreó la lucidez de los días límpidos  
 Y leyó en la escritura filigranada de las nubes  
 No sólo Rihaku o Baudelaire guiaron su pluma  
 Sino poetas y versos que no bajaron dos veces al mismo río  
 Y ese río era cristalino y no buscó en él la luna (su reflejo)  
 Sólo dejó su cuerpo abierto a su tacto húmedo como una muchacha  
 Ahora que el monje Harris ha muerto podemos  
 Condenarlo o despreciarlo, absolverlo o amarlo  
 Pero que su epitafio no diga nunca sobre la losa:  
 ¡Ay! murió por culpa del alcohol. (Harris 2013: 99)

Antes de ir al asunto, importa recalcar que una lectura atenta del poema revela que los desarrollos anteriores, los dedicados a la intersubjetividad y la metempsicosis, parecieran justificarse, pues hay en el texto alusiones muy mágicas a Li Bai, que también fue monje, al alcohol y a Baudelaire. Mágicas, no intertextuales, pues el autor sostiene que ellos «guiaron su pluma» (Harris 2013: 45), es decir, escribieron por él. Inquietante asunto que sólo la metempsicosis explica. Sin embargo, en este instante, ya nos interesa otra cosa, conocer cuáles son los demonios que desatan la *enfermedad* en las y los autores. Harris pareciera no decirnos nada, pues avisa que en su vida hubo felicidad: «Porque libo en la boca de su mujer y aspiró el mar por sus ojos / Y también saboreó la lucidez de los días límpidos / Y leyó en la escritura filigranada de las nubes» (Harris 2013: 99).

Y no solamente es importante esto, sino también hay que leer con atención los siguientes versos: «No sólo Rihaku o Baudelaire guiaron su pluma / Sino poetas y versos que no bajaron dos veces al mismo río / Y ese río era cristalino y no buscó en él la luna (su reflejo)» (Harris 2013: 99).

Aquí el poeta nos dice, claramente, que no sólo dialoga con escritores ebrios, sino otros que nunca bajaron al mismo río, es decir, que no estaban *enfermos*. Sería interesante indagar en este diálogo, pero ya lo dijimos, nos importa otra cosa. Y ella se marca en un verso crucial que nos permitiría entender cuáles son, o serían, algunos de los demonios que desatan la pasión por el vino. Ese verso es «que no se diga que murió por culpa del

alcohol» (Harris 2013: 99). Es crucial porque el escritor al que está dedicado este ensayo, Luis Marín, era un bebedor ¿Sólo la *enfermedad* lo mató? No lo creemos, pues, por lo general, las y los autores son personas torturadas, o angustiadas como dijimos arriba. No es fácil descender a los abismos de la abyección y quedar incólume. Es difícil comprender lo ilusorio de todo lo que llamamos realidad y luego quedar como si nada hubiese pasado. La amarga risa del escritor resuena también en Marín (2011). No por nada escribió: «De tanto hundir su mirada en el abismo, el abismo acabó por penetrarle» (Marín 2011: 47). Entonces, que nadie diga que murió por culpa del alcohol.

## «SOLO PARA LETRAHERIDOS»: LOS SOPONCIOS DE ENRIQUE VILA-MATAS Y COMPAÑÍA

YVETTE SÁNCHEZ  
Universidad de San Gallen (Suiza)

De entre las diversas patologías mentales, Enrique Vila-Matas se constituye en claro representante de los enfermos (terminales) de literatura. Para atender a la variante somática, miraremos de cerca las enfermedades poetizadas de Ana Merino. El objetivo será tratar de averiguar en qué punto se tocan ambas variables y disuelven una oposición psicósomática.

El principal síntoma que padecen los letraheridos delirantes de citas y referencias, es su excesiva adicción a la literatura. Al igual que Jorge Luis Borges, viven en los textos ficcionales, equiparando vida y obra. Precisamente, los enfermos de literatura carecen de la capacidad de distinguir entre las dimensiones ficcional y real-empírica, entre arte y vida. En su obsesión, ven la vida únicamente a través de la lente literaria. El gran ídolo del nutrido gremio de escritores y lectores diagnosticados y consumidos por dicho mal, es, sin duda, el propio Quijote. La tradición es larga. Si la literatura es una enfermedad, curarse es morir (Gigena 2018: 81), como nos enseña Alonso Quijano.

El remedio contra dicha patología es escribir. Escribir para vivir. Enrique Vila-Matas, en su poética «Escribir es dejar de ser escritor» (Vila-Matas 2001, también citado por Gigena 2018: 81), da el siguiente consejo: «Es algo terrible [“escribir y con ello convertirse en un extraño, enajenarse”] pero que recomiendo a todo el mundo, porque escribir es corregir la vida [“darle una trama más lógica”], aunque solo corriamos una sola coma al día». La dicotomía de la vida y la escritura se convierte –frontera diluida– en dialéctica.

Cuando Enrique Vila-Matas publicó la trilogía *Bartleby y compañía*, *El Mal de Montano* y *Dr. Pasavento* (respectivamente en 2001, 2002, 2005),

padecía además de otras dos dependencias: la nicotina y el alcohol. En la novela walseriana *Dr. Doctor Pasavento*, yo misma, o mi alter ego ficticio, entré con el autor en una farmacia de Basilea porque se le habían agotado los Alka Selzer. La anécdota vivida en la realidad empírica hizo su aparición en la novela con pocas modificaciones, apenas ficcionalizada. La escena me parece memorable, porque Enrique Vila-Matas transformó la misma farmacia en el contraveneno de la resaca, un bar. Sucedió así: los Alka Selzer suizos con sabor a limón le parecieron mucho menos sosos que la variante española. Además, la simpática y atractiva farmacéutica le brindó automáticamente (algo habitual en las farmacias suizas, pero un gesto inusual en España) un vaso de agua por si quería tomarse un Alka Selzer *in situ*. Este comportamiento y el sorprendente sabor le produjeron a Vila-Matas (y al personaje de la novela) la sensación de encontrarse en un bar y, de hecho, se apoyó en el contador de la farmacia como si de una barra se tratara, con lo que nos hizo reír a la farmacéutica y a mí. Dicha escena ficcionalizada nos coloca directamente en el meollo de la poética de Vila-Matas, quien desde siempre ha intentado borrar las fronteras genéricas y real-ficticias. En mi doble estatus de crítica y personaje ficcional de nombre Yvette Sánchez en la mencionada novela, analicé para una publicación previa los mecanismos de ficcionalización del autor (Sánchez 2009: 344-348).

Ambos nos acercamos a visitar la clínica psiquiátrica de Herisau, donde Robert Walser, diagnosticado de esquizofrenia<sup>1</sup>, estuvo internado los últimos 23 años de su vida sin escribir nada más, hundido en el silencio, convertido en un Bartleby por antonomasia. Además, el protagonista es un falso psiquiatra. Pasavento, quien sigue el modelo de Walser rozando la esquizofrenia, dispone de varias personalidades con sendos heterónimos.

Enrique Vila-Matas dejó primero el alcohol y luego la nicotina, debido –más que a un soponcio– a la amenazante perspectiva de un colapso. Se ha quedado únicamente con la adicción al chocolate (preferentemente del país de Walser). En cambio, sus personajes, menos disciplinados que él, han seguido experimentando en las siguientes obras y hasta el día de hoy, mareos, síncope y desvanecimientos. A menudo vi-

---

1 Es cuestionable este diagnóstico porque no toma en cuenta la vertiente artística: «Vila-Matas sostiene que, si padecía esquizofrenia, debió de ser en una variante leve, pues no hay evidencias de que el escritor escuchara voces, manifestara otros rasgos psicóticos ni recibiera tratamiento de ningún tipo» (Unamuno 2016: 1).

ven desórdenes producidos por una mezcla explosiva de literatura y alcohol; se hallan «al borde del desmayo» o «del delirio» o «medio noqueados» (citado en Sánchez 2013: 255). Montano cubre ambas adicciones. Por el contrario, el radicalmente abstinente Samuel Riba (de *Dublinesca*), solo una, la literatura: ingiere el mundo cual bibliófago. Montano, por un lado, flota en una cinta de Moebius ética (Sánchez 2013: 256) y, por el otro, se enfrenta a una «sobredosis literaria» (Vila-Matas 2002: 38) de nocivos efectos secundarios. Podría establecerse toda una teoría psicoliteraria del mareo y la ansiedad existencial en los personajes autorreferenciales y metaliterarios de Enrique Vila-Matas. El vértigo ante un abismo (también metafórico) se relaciona con angustias existencialistas sartreanas. La obsesión hiperliteraria se debe a la consideración de que «lo esencial de la realidad se encuentra en los libros» (Vila-Matas 2003: s. p.). Una afirmación que Borges suscribiría sin el menor atisbo de duda. Más obviamente que la poética de la literatura como enfermedad o «litteratosis», según Onetti (Muñoz Molina 1994: 10), se da «esta incontinencia bibliomaniaca, capaz de transformar el vuelo de una mosca en la duda de Hamlet» (González de Canales Carcereny 2016: 32). También Ricardo Piglia o Sergio Pitol, dos escritores admirados por Vila-Matas, están «instalados en el pabellón de los enfermos terminales de *citología* [...]» (García Ramos 2008: s. p.).

El trastorno, la obsesión patológica asfixiante por las letras puede convertirse en la antítesis de la inspiración: un «desequilibrio», el bloqueo, la parálisis, la imposibilidad de escribir. Montano, y con él todos los Bartlebys, se convierten en ágrafos improductivos, trágicos, condenados a un silencio contagioso (algo que a Montano le ocurre tras haber escrito un libro sobre escritores que, aquejados del ‘síndrome de Bartleby’, han dejado de escribir). El padre de Montano, por el contrario, debe «desintoxicarse» de su manía de lector compulsivo (Candelero 2012: 7).

José María Pozuelo Yvancos (2007: 269) utilizó la metáfora del *pharmakon*, sustancia que es simultáneamente veneno y medicina y base de la idea del efecto dual de las enfermedades. Según el análisis del *Fedro* de Platón realizado por Jacques Derrida en «La farmacia de Platón» (1997), la cualidad del *pharmakon* es doble, paradójica y se mueve entre el beneficio y el perjuicio (González de Canales Carcereny 2016: 35), entre la bendición y el estigma, es a la vez patología y cura milagrosa, daño y necesidad. La ambivalencia de la escritura como *pharmakon*, que cura tanto

como envenena, se mantiene en pie en el cuerpo del discurso literario (González de Canales Carcereny 2016: 36), que en general disfruta del privilegio de no estar obligado a tomar decisiones, como un médico, sino de permanecer en la paradoja.

Además de proseguir como enfermo confeso de literatura, para el protagonista Samuel Riba de *Dublínescas*, entra en juego la enfermedad física, quizás como reflejo del efecto de una insuficiencia renal en la propia vida del autor. La quiebra de su negocio de editor de libros impresos corre paralela a una enfermedad física que lo obliga a dejar el alcohol. Por no insistir demasiado en paralelismos biografistas, diremos que Vila-Matas ya había atribuido con anterioridad enfermedades físicas, no literarias, a sus personajes, por ejemplo, en los cuentos de *Exploradores del abismo*: un colapso en un cuento, en otro, el paciente que espera una operación.

La metaforización de tales enfermedades, que llevan al abismo y al vacío, la analizó Susan Sontag, en 1978, en su libro *La enfermedad y sus metáforas*, sobre el discurso literario y social en torno al cáncer del siglo XX, escrito a raíz de su propia experiencia con el cáncer de mama. También incluyó en su estudio la tuberculosis del XIX y principios del XX, con *La montaña mágica* (1924), o el cólera, con *Muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann. Por supuesto que no podían faltar referencias a Flaubert o Baudelaire. Una década después, en 1988, sacó Sontag otro libro parecido sobre el SIDA, que encajaría muy bien con el artículo de Fernando Pancorbo en el presente tomo, sobre una enfermedad de transmisión sexual con graves efectos, la sífilis.

Lejos de servir como mera figura retórica, la metáfora suele traer mecanismos epistemológicos con implicaciones sociopolíticas: el discurso plagado de metáforas en torno al SIDA y al cáncer toma casi siempre posición o valoriza, casi nunca es política o ideológicamente neutro. Es decir, la enfermedad se instrumentaliza con metáforas, para describir males morales en una sociedad, el desorden, el caos o la corrupción (por ejemplo, el comunismo como «cáncer de la sociedad», la erosión como «el sida de la tierra» o el «sida informático») (Strikovsky 2010: s.p.). La trayectoria etimológica del verbo *apestar*, originalmente «contagiar, contraer la peste bubónica» (véase el artículo de Adrián Fernández en este mismo volumen), recibió luego otros significados con connotaciones negativas: «oler muy mal», «corromper», «viciar», «fastidiar» (Segura Munguía 2004: 256).

El campo semántico más frecuente entre las metáforas de enfermedades lo constituye, sin duda, la terminología militar estigmatizando, victimizando, discriminando (Sontag 2012). Así, las células cancerosas «invaden» o «colonizan» (Strikovskiy 2010: s.p.).

La taxonomía de Susan Sontag abarca la imaginaria de la guerra, el miedo, la violencia, el heroísmo, la religión, la xenofobia, la contaminación, los papeles de género y el control. Para el SIDA, Richard Parker y Peter Aggleton añaden la muerte, el horror y, sobre todo, el castigo (por comportamientos inmorales) y la otredad (de los enfermos de SIDA, que son diferentes), en general, lugares comunes en torno al fracaso de los perdedores. Estas fantasías punitivas provocan una estigmatización aún mayor (Aggleton *et al.* 2002: 7).

A Riba le atormentan achaques de todo tipo, por ejemplo, molestias en la rodilla, ¿quizás artritis? (Vila-Matas 2010: 47). A los males mentales se les aplican metáforas muy variadas y casi tan agresivas (*taladrar, diabólico, monstruo*) como las que ha recolectado Sontag para el SIDA y el cáncer. Un mal de Riba es un «crujido despiadado, implacable» o «zumbido», con «el cerebro taladrado por la pena», un «monstruo»: «[...] siempre recordándole que el *mal*, el rumor de las hojas secas, era pieza imprescindible del mecanismo diabólico de su relojería mental» (Vila-Matas 2010: 44). La asociación metafórica de los mecanismos mentales con la minuciosa técnica interactiva de las partes de un reloj no es insólita y se usa en la neurología también.

La metaforización abunda en los dos ámbitos, tanto en la literatura médica, por ejemplo, la neurológica, como en las letras. La enfermedad está de por sí muy presente en la literatura, y Susan Sontag sensibilizó a la crítica literaria en lo referente a las copiosas asociaciones metafóricas, por ejemplo, en la novela gótico-romántica, que representaba los síntomas padecidos «como demonios malévolos y monstruos que evocaban horror y simbolizaban el sufrimiento o la maldad interior de los personajes» (Strika 2009: s. p.). Resulta tan abundante la colección de diferentes funciones de las patologías literarias que puede marear al lector, provocarle un soponcio...

La enfermedad ha sido una de las metáforas más recurrentes a lo largo de la historia de la literatura occidental. Aparece como una señal de poder divino o providencia, como un castigo sobrenatural o una posesión demoníaca (tanto en los textos bíblicos como en la *Iliada* y la *Odisea*); como la prueba de la fibra moral del individuo y la sociedad (*La peste* de

Camus, 1947); como una metáfora común para la decadencia moral o social (*Fantasma* de Ibsen, 1881); como una señal de imposibilidad del individuo para escapar de un destino; un catalizador para genios artísticos o intelectuales y una señal de curiosidad o superioridad emocional, intelectual o moral (*La cabaña del tío Tom* de Beecher Stowe, 1852 y *Largo viaje hacia la noche* de O'Neill, 1956); como medio de redención para los caídos o los marginados (*La dama de las Camelias* de Dumas, 1848); como un medio de realzar la conciencia de la muerte, evocando cuestiones de moralidad y complejidad de la vida (*Los muertos* de Joyce, 1914); y como un extraño, una fuerza incomprensible que penetra la vida humana y la destruye (*Pabellón de cáncer* de Solzhenitsyn, 1968) (Kemelmajer de Carlucci 2010, citado en Strika 2009).

A Enrique Vila-Matas se le suma, entre muchos otros autores que se enfrentan con las enfermedades existenciales, la poeta Ana Merino. Su yo lírico rehabilita las enfermedades somáticas, tras una íntima convivencia con ellas, y les aplica metáforas más reconciliadoras que las recogidas por Susan Sontag.

Hay un caso, en el poema «Morirse de cordura» (Merino 2006: 27), donde se restringe al ámbito psíquico hablando del instante al que aludimos arriba, en el cual Alonso Quijano el Bueno recupera el juicio o abandona la locura. El poema se inserta en la tradición de los letraheridos y de su mayor ídolo. En las dos estrofas finales del poema, se asocia metafóricamente la cordura con el epitafio donde tristemente se inscribe la sensatez. Mientras que la locura y su fantasía desbordante lo hacían «invencible», recuperada la cordura, muere, y con él las ensoñaciones, ilusiones y proyecciones de la yo lírica y lectora, que se identifica con el Quijote viendo el mundo a través de sus ojos.

Y tú [cuando loco] eras invencible  
 imaginando anhelos  
 en las palabras huecas  
 de los miedos ajenos.  
 Ahora que la cordura  
 es tu epitafio  
 ya no podrá existir  
 lo que soñabas,  
 ya no podré vivir  
 en tu locura,  
 vestida de espejismo  
 cosido a tu mirada.

(Merino 2006: 27)

La yo lírica expresa su identificación plena con la perspectiva del Quijote mediante metáforas de verbos textiles, que señalan que el Quijote era una suerte de segunda piel, provista de los espejismos del personaje literario adheridos a la mirada de él.

El poema quijotesco de Ana Merino está redactado en versos de arte menor, mayoritariamente en heptasílabos y unos pocos pentasílabos, con alguna que otra rima asonante, es decir, un esquema sencillo, como su ídolo, que pasa de correr sofisticadas aventuras a una existencia llana y cotidiana, así como a una muerte sobria y humilde.

Elijo a Ana Merino para hacerle compañía a Enrique Vila-Matas porque ella ha redactado poemas centrados en enfermedades más somáticas que mentales, aunque naturalmente tampoco se traza una línea demarcatoria clara entre lo somático y lo psíquico. En sus lecturas, declara sus poemas abiertamente autobiográficos, basados en dolencias padecidas por ella misma: la epilepsia como mujer joven y adolescente y varios tumores en su cuerpo.

Hay dos volúmenes complementarios (similares a *Montano y Bartleby*): *Compañera de celda* (2006), que se refiere a estos padecimientos físicos amenazantes y *Curación* (2010), con su anhelada recuperación.

«Pequeña cicatriz», en *Compañera de Celda* (Merino 2006: 65), se refiere a la cicatriz que Ana Merino y su alter ego lírico padecen desde su nacimiento en el cerebro y que han logrado adormecer convirtiéndola en el centro de sus sueños. En la estrofa final, dotan a la escritura lírica de una función de contraveneno terapéutico, sedante, de *pharmakon*, que quita el miedo:

Escribo porque a veces  
mi cicatriz no sueña,  
y su insomnio  
me asusta.

(Merino 2006: 65)

La enfermedad en clave metafórica y esta función tranquilizante y sanadora se expresan en el volumen *Curación*, cuya estructura con las partes tituladas *La piel de los enfermos* y *Los ciclos del reposo*, ya indica el proceso. Se añaden los títulos de los poemas que además mezclan constantemente los registros somático y psíquico: «Licantropía clínica», «Anatomía del cansancio», «Propiedades narcóticas», «La costra de los días», «Recetas para el sueño de los locos», «Bálsamo de fe», «La tienda del taxidermista», «Cura de humildad», «Terapia del adiós» (Merino 2010).

Nuevamente, la metaforización se aleja de las referencias bélicas y de instrumentalización moralista de los ejemplos de Susan Sontag. La diferencia radica en el hecho de que Sontag coleccionara sobre todo metáforas de perspectivas externas, espectadoras, desde donde se proyectaba en los enfermos la aversión y consiguiente estigmatización, mientras que la poeta da voz a su propia enfermedad.

El poema «La piel de los enfermos» (Merino 2010: 17) atribuye diferentes colores a la textura de la piel en estados somáticos (fiebre) y psíquicos (miedo). Es decir, que a la metaforización general en torno a las enfermedades se une aquí una cadena simbólica, cromática: «La piel de los enfermos / colecciona colores / en su lenta batalla / con la fiebre y el miedo» (Merino 2010: 17). Tras la cadena asociativa de colores –p. ej. «Azul para el ahogo / que deja la tristeza / cuando el alma bucea el océano» (Merino 2010: 17)–, la penúltima estrofa pasa a la calidad transparente de la piel sensible de una persona enferma: «La piel transforma su textura, / se vuelve transparente, / se parece al cristal / de un vaso quebradizo» (Merino 2010: 17). La fragilidad se afianza con el adjetivo final y con el material del cristal. La transparencia y el azul abren dimensiones a materialidades y colores.

Las enfermedades somáticas se psicologizan en el poema «Curación» (Merino 2010: 57-58), cuando normalmente suele ser al revés: lo psíquico se somatiza. Ana Merino llama «locura» a la enfermedad física: la sustancia y los procesos de multiplicación de células que generan tumores en el cuerpo de su yo lírica, que pide a una mujer chamán, más allá de la medicina ortodoxa, que active a los viejos espíritus para que exorcicen la enfermedad enajenada, loca, que le resulta extraña:

Pregúntales si puedes  
penetrar en mi cuerpo  
y sacar de mi grito alucinado  
el aliento inmortal de una locura  
que no me pertenece. (Merino 2010: 57-58)

La alucinación enfatiza el efecto de percepción distorsionada de la locura, normalmente no causada por un estímulo externo como en el caso de la ilusión. Las experiencias alucinatorias pueden ocurrir en contextos místico-religiosos (chamanísticos) o por consumo de drogas. Incluso el cáncer puede provocar confusión mental o delirio (Instituto Nacional del Cáncer 2016: «delirio»). Y continúa invocando a los espíritus a través de

la chamán, pidiéndole un ritual curador de embrujo común a muchas culturas diferentes del mundo, a base del poderoso efecto de la sal.

Pregúntales si puedes  
sacudir mi esqueleto,  
arrancar los tumores de mi pecho  
y enterrarlos con sal  
debajo de la tierra  
para que se transformen  
en el olvido perpetuo  
y me sienta curada.

(Merino 2010: 57-58)

En su reseña de *Curación*, Francisco Díaz de Castro comenta acertadamente los poemas del volumen subrayando las reacciones espirituales y sensibles a la enfermedad, que también recurren a la infancia:

Las imágenes, de fuerte sensorialidad y riqueza visionaria, vehiculan el concepto de enfermedad como núcleo de un análisis que abarca mucho más que sus referencias de partida y que se amplía a la angustia de la temporalidad, al análisis de los sentimientos y también a la recuperación del mundo infantil de los cuentos y las asociaciones ingenuas que se entrelazan con la recurrencia de los cuerpos enfermos, de esa piel, por ejemplo, «extraña superficie que brota con los años» (Díaz de Castro 2010: s.p.).

Sin duda, tanto Ana Merino como Enrique Vila-Matas cumplen con el título del presente libro cubriendo diversos matices en una amplia gama de efectos de la enfermedad, entre la productividad y el abismo, o la «inspiración» y el «desequilibrio». Se les podrían unir dos amigos de Vila-Matas: Valeria Luiselli y Roberto Bolaño. Luiselli, en su novela *Los ingravidos*, trata nuestro tema en el contexto del escritor mexicano Gilberto Owen. En cuanto a Bolaño, el ensayo «Enfermedad + literatura = enfermedad» figura en el volumen póstumo *El gaucho insufrible*.

Afectado por una insuficiencia hepática crónica, Bolaño murió en 2003. Nunca habló públicamente de su salud, hasta el año de su muerte, cuando ya estaba grave. «Enfermedad + literatura» acaso sea el único ensayo donde aborda abiertamente el tema de su propia y grave dolencia<sup>2</sup>. En uno de los pasajes centrales, habla de los grandes poetas franceses del

---

2 Javier Cercas fue amigo de Bolaño y, en su novela *Soldados de Salamina*, lo incluye como un personaje clave hablando de su enfermedad.

siglo XIX quienes, sin duda, incluían en sus obras las enfermedades asimilándolas a un callejón sin salida, en una actitud ambivalente entre el «delirio» y la «extrema lucidez». Bolaño subraya el totalitarismo, incluso podríamos hablar de la tiranía de la enfermedad (recurriendo de manera tópica a la personificación), pero también su clarividencia:

Yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias, como queráis, totalitarias; yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad revestida con los trapos del aburrimiento. La imagen que Mallarmé construye sobre la enfermedad, sin embargo, es, de alguna manera, prístina, habla de la enfermedad como resignación, resignación de vivir o resignación de lo que sea.

[...]

Y llegado a este punto no puedo, antes de volver al ascensor, dejar de pensar en un poema de Baudelaire, el padre de todos, en el que éste habla del viaje, del entusiasmo juvenil del viaje y de la amargura que todo viaje a la postre deja en el viajero, y pienso que tal vez el soneto de Mallarmé es una respuesta al poema de Baudelaire, uno de los más terribles que he leído, el de Baudelaire, un poema enfermo, un poema sin salida, pero acaso el poema más lúcido de todo el siglo XIX (Bolaño 2003: s.p.).

Bolaño era amigo de Vila-Matas, los dos letraheridos empedernidos muy productivos, innovadores y acosados por una enfermedad amenazante; uno se salvó, el otro no. Sobre todo si no tiene remedio, puede cuestionarse la productividad de cualquier enfermedad.

Sin embargo, los literatos, al verbalizar los tormentos, quizás sí pueden transferirlos a otro nivel, llegar a una nueva dimensión sublimando el sufrimiento, algunos más (Ana Merino) que otros. Mientras que los manuales prácticos, a menudo esotéricos, adscriben a todos los síntomas un contenido específico que refleja un problema mental del paciente, los artistas supuestamente se inspiran en las anomalías mentales y físicas, y las enfermedades (patografías), y reciben impulsos creativos, especialmente de las patologías mentales. Aquí resuena el eco del concepto del artista que debe sufrir para crear, la idea de que un genio artístico necesita de un tormento mental que desencadene su energía creadora. En cambio, el lema 'genio y locura', vigente desde la Antigüedad, no se ha probado hasta el día de hoy. Los casos sueltos citados y repetidos a menudo han nutrido el mito: el autismo de Mozart, la maniaca-depresiva Virginia

Woolf que escuchaba voces, el depresivo y psicótico Vincent Van Gogh o Nietzsche (Jacobs 2015: s. p.).

Algunos neurólogos y psicólogos, como Anna Abraham o Rex E. Jung afirman cierta conexión entre enfermedades psíquicas leves (no las graves, que suelen fallar en tests de creatividad) y una procesión diferente de informaciones en el cerebro con más espacio para asociaciones y combinaciones, la base para ideas creativas y geniales. Pero la gran mayoría de los seres humanos con enfermedades psíquicas no son muy creativos, sino que simplemente sufren por la estigmatización de la sociedad. Tampoco la demencia o lesiones cerebrales suelen conducir a mayor creatividad. Una psicosis no aporta obras altamente ingeniosas. El mito del «genio loco» se basa en unos cuantos casos felices aislados, según Jung (2014: 1), quien estudia las enfermedades y los logros del cerebro en lo que se llama «neurociencia positiva», buscando los efectos de la inteligencia, personalidad y creatividad en los trastornos. Sostiene Jung que en las enfermedades psíquicas graves lo que prevalece es el desequilibrio. Las leves, las del soponcio, podemos cedérselas más bien a los letraheridos.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADEVA MARTÍN, Ildelfonso (2002). «*Ars bene moriendi*: la muerte amiga», en Jaume AURELL I CARDONA & Julia PAVÓN BENITO (coords.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 295-360.
- AGGLETON, Peter, Richard PARKER, y Miriam MULAWA (2002). *Estigma y Discriminación por VIH y SIDA: Un Marco Conceptual e Impli-caciones para la Acción*. Ginebra: ONUSIDA.
- ALLEN, Peter Lewis (2000). *The Wages of Sin: Sex and Diseases, Past and Present*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALONSO PALOMAR, Pilar (1994). *De un universo encantado a un universo reencantado. Magia y Literatura en los Siglos de Oro*. Valladolid: Gramalea.
- ALVARADO, Esther (2015). «Amestoy, un (buen) hombre de teatro», en *El mundo*, 27-5-2015, <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/05/27/5565736ee2704eac738b4571.html>> (consulta 20 diciembre 2018).
- ÁLVAREZ SIERRA, José (1947). *Dr. D. Federico Rubio. Vida y obra de un cirujano genial*. Madrid: Editora Nacional.
- AMASUNO, Marcelino (1994). «Cronología de la peste en la corona de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV», *Studia historica, Historia medieval*, 12, pp. 25-52.
- (2000a). «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda*, 18, pp. 11-49.
- (2000b). «Hacia un contexto médico para *Celestina*: Sobre amor hereos y su terapia», *Celestinesca*, 24, 1-2, pp. 135-169.
- AMESTOY, Ignacio (1982). «Después de ganar el Lope de Vega», *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, 1982, pp. 31-33.
- (1983). *Dionisio, una pasión española*, Madrid: Akal.

- (1994). *Dionisio Ridruejo, una pasión española; ¡No pasarán! Pasionaria*, Madrid: Fundamentos.
  - (1996). «Prometeo, en el posmoderno Cáucaso», en Miguel MEDINA VICARIO, *Prometeo equivocado*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 9-41.
  - (1999). «De la historia oficial a la historia real», *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, 280, pp. 15-18.
  - (2003). «Como en los mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes», en José Nicolás ROMERA CASTILLO (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX: Actas del Seminario Internacional de Investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*. Madrid: Visor, pp. 23-40.
  - (2012). «Cuando la muerte no es tragedia», *Revista de Occidente*, 369, pp. 156-185.
  - (2013). «Literatura e historia. El testimonio del teatro», *Revista anthropos: huellas del conocimiento*, 240, pp. 89-114.
  - (2014). «Dionisio Ridruejo. Una pasión española», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 43, p. 8.
  - (2015). *Violetas para un Borbón. La reina austriaca de Alfonso XII; Dionisio Ridruejo, una pasión española*. Madrid: Cátedra.
- ANGLO, Sydney (2000). *The martial arts of Renaissance Europe*. New Haven: Yale University Press.
- ANÓNIMO (2000). «Entremés entre un muchacho llamado Gondrino y de dos amigos suyos llamados Garnica y Zaballos, y de doña Calandria, amiga del Golondrino, y Vicente, aragonés y rufián, y de Ángela, zamorana amiga del rufián», en Emilio COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*. Granada: Universidad de Granada, pp. 76-79.
- ARELLANO, Ignacio (1992). «El diestro del Juicio Final de Quevedo y su identidad», en Brian DUTON y Victoriano RONCERO LÓPEZ (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*. Madrid: Castalia, pp. 11-18.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo (1889). *Obras sueltas*. CONDE DE LA VIÑAZA (ed.). Madrid: Imprenta de M. Tello, vol. 2.

- ARIAS CASTAÑÓN, Eloy (2003). «Federico Rubio y el republicanismo español», en Juan Luis CARRILLO MARTOS (ed.), *Medicina y sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX: una aproximación a la obra de Federico Rubio y Gali (1827-1902)*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 341-378.
- ARIOSTO, Ludovico (2002). *Orlando furioso*. Cesare SEGRE y María de las Nieves MUÑIZ (eds.). Madrid: Cátedra.
- ARRIZABALAGA, Jon (1994). «Sebastiano dell'Aquila (1440-c. 1510), el “mal francés” y la “disputa de Ferrara” (1497)», *DYNAMIS. Acta Hispánica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 14, pp. 227-247.
- (1997a). «Causalidad, especificidad y prevención del “mal francés” en la medicina universitaria del tránsito entre los siglos XV y XVI», en L. MONTIEL e I. PORRAS (eds.), *De la responsabilidad individual a la culpabilización de la víctima. El papel del paciente en la prevención de la enfermedad*. Aranjuez: Doce Calles, pp. 141-157.
- (1997b). *The Great Pox: The French Disease in Renaissance Europe*. Jon ARRIZABALAGA, John HENDERSON, y Roger FRENCH (eds.). New Haven, Conn.: Yale University Press.
- ARTAUD, Antonin (2007). *Textos escogidos*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
- AUB, Max y Dionisio RIDRUEJO (2018). *Vuelta sin regreso. Cartas*. Domingo RÓDENAS DE MOYA (ed.). Madrid: Instituto Cervantes.
- BÁEZ, Frank (2006). «Dylan y Caitlin: crónica de una historia de amor», *Dylan Thomas Blog*, el 4 de octubre, <<http://dylanthomasblog.blogspot.com/2006/10/dylan-y-caitlin-crónica-de-una-historia.html>> (consulta 23 abril 2019).
- BAÑOS VALLEJO, Fernando (1989). *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- (2003). *Las Vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid: Laberinto.
- BARBANTI TIZZI, Alessandra (1989). «L'idée mythique et mystico-magique du médecin et de la maladie dans la littérature allemande moderne», en Max MILNER, *Littérature et pathologie*. PUV: Saint-Denis, pp. 111-132.

- BASARTE, Ana y María DUMAS (eds.) (2012). *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- BATAILLE, George (1985). *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUTIER, Robert-Henri (1988). «Un ensemble documentaire pour l'histoire des pestes du XIV<sup>e</sup> siècle : l'exemple de la ville de Vich en Catalogne», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2, pp. 432-455.
- BELLIDO BELLO, Juan Félix (2006). *La primera autobiografía femenina en castellano. Las Memorias de Leonor López de Córdoba*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/15119> /> (consulta 21 enero 2019).
- BEMBO, Pietro (1992). *Lettere (vol. IV)*. Ernesto TRAVI (ed.). Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- BENITO FERNÁNDEZ, J. (1999). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets.
- BENTLEY, G. E. Jr. (ed.) (2002). *William Blake: The Critical Heritage*. Londres: Taylor & Francis.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (2013). Bilbao: Desclée Bouwer.
- BIOW, Gouglas (2002). *Doctors, Ambassadors, Secretaries: Humanism and Professions in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press.
- BIRABEN, Jean-Noël (1975-1976). *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*. Paris: Mouton.
- BLANQUÉ, Andrea (1991). «María de Zayas o la versión de “las noveleras”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39, 2, pp. 921-950.
- BLOOM, Harold (1995). *El libro de J. David ROSENBERG* (trad.). Barcelona: Interzona.
- BLOY, Léon (1890). «Le cabanon de Prométhée», en *La Plume*, 33, pp. 151-154.
- BOCCACCIO, Giovanni (1942). *Il Decameron*. Mario BONFANTINI (ed.). Milán: Garzanti.
- BOEHRER, Bruce Thomas (1990). «Early Modern Syphilis», en *The Journal of the History of Sexuality*, vol. 1, n. 2, pp. 197-214.

- BOLAÑO, Roberto (2003). «Literatura + enfermedad = enfermedad», en *Página/12* del 28 de septiembre de 2003, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750-2003-09-28.html>> (consulta 20 febrero 2019).
- BOMPRESZI, Alberto (2013). «Quevedo nunca venció a Pacheco de Narváez», en *Baeza literaria* del 13 de marzo de 2013, <<http://baezaliteraria.blogspot.com/2013/03/alberto-bompreszi-quevedo-nunca-vencio.html>> (consulta 8 marzo 2019).
- BORGES, José Luis (1978). *Libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruñera.
- BOSSE, Monika (1999). «El *sarao* de María de Zayas y Sotomayor: Una razón (femenina) de contar el amor», en Monika BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana de la Cruz*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 239-300.
- BOWMAN, Paul (2017). «[T]rust in Me: Mindfulness and Madness in Martial Arts Philosophy», en *Academia.edu* <[https://www.academia.edu/31767671/Trust\\_in\\_me\\_Mindfulness\\_and\\_Madness\\_in\\_Martial\\_Arts\\_Philosophy](https://www.academia.edu/31767671/Trust_in_me_Mindfulness_and_Madness_in_Martial_Arts_Philosophy)> (consulta 10 octubre 2018).
- BRIONES RAMÍREZ, Nadia (2016). *Fragmentos estéticos de la imagen de la histeria. Un estudio sobre la Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Tesis Fin de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/75545/BRIONES%20-%20Fragmentos%20est%C3%A9ticos%20de%20la%20imagen%20de%20la%20histeria.%20%20Un%20estudio%20sobre%20la%20Iconographie%20Pho.pdf?sequence=2>> (consulta 20 julio 2018).
- BUCHAN, Jorge (1785). *Medicina doméstica. Tratado completo del método de precaver y curar las enfermedades con el régimen y medicinas simples y un apéndice que contiene la farmacopea para el uso de un particular*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha.
- BUFALINO, Gesualdo (2007). «Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario», en Gesualdo BUFALINO, *Opere*. Milano: Bompiani, vol. 2, pp. 1215-1224.
- BUKOWSKI, Charles (2006). *Escritos de un viejo indecente*. Angela PÉREZ, José Manuel ÁLVAREZ (trad.). Barcelona: Anagrama.

- BURKERT, William (1972). *Lore and science in ancient pythagoreanism*. Massachusetts: Harvard University Press.
- CAILLOIS, Roger (1984). *El hombre y lo sagrado*. Juan José DOMENCHINA (trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1969). *El Pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. Manfred ENGELBERT (ed.). Hamburg: Walter de Gruyter.
- CANDELA SÁNCHEZ, Pascual (1899). *Concepto médico y social de la histeria. Discurso leído en la solemne sesión inaugural del año de 1899*. Madrid: Real Academia de Medicina.
- CANDELORO, Antonio (2012). «Lectores compulsivos: el caso de Enrique Vila-Matas», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 28, s.p.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2018). «La buena madre (1866), de Manuel Fernández y González. Representaciones literarias del poder femenino en tiempos convulsos», *Crítica hispánica*, 40, 2, pp. 31-52.
- CAPOTE, Truman (1998). *Música para camaleones*. Benito GÓMEZ IBÁÑEZ (trad.). Barcelona: Anagrama.
- CAPWELL, Tobias (2012). *The noble art of the sword: fashion and fencing in Renaissance Europe 1520-1630*. London: Wallace Collection.
- CARILLA, Emilio (1967). *Una etapa decisiva en Darío. Rubén Darío en Argentina*. Madrid: Gredos.
- CARRIAZO, Juan de Mata (ed.) (1940a). *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (ed.) (1940b). *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CARRILLO MARTOS, Juan Luis, Encarnación BERNAL, Agustín ALBARRACÍN, Juan A. MICÓ NAVARRO y Víctor M. NÚÑEZ GARCÍA (2002). *Federico Rubio y Galí (1827-1902): estudio documental y bibliográfico*. El Puerto de Santa María: Biblioteca de Temas Portuenses, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- CASONA, Alejandro (1965). *El caballero de las espuelas de oro / Retablo jovial*. Madrid: Espasa-Calpe.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1986). *Aventuras del bachiller Trapaza, quintaesencia de embusteros y Maestro de embelecadores*. Jacques JOSET (ed.). Madrid: Cátedra.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989). *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2007). *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid: Abada.
- CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco RICO (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- (2013). *Novelas ejemplares*. Jorge GARCÍA LÓPEZ (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Laura FERNÁNDEZ (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- CHAUCHADIS, Claude (1993). «Didáctica de las armas y literatura: Libro que trata de la Philosophía de las armas y de su Destreza de Jerónimo de Carranza», *Criticón*, 58, pp. 73-84.
- (1997). *La loi du duel: le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- CICERÓN, Marco Tulio (2005). *Disputaciones tusculanas*. Alberto MEDINA GONZÁLEZ (ed.). Madrid: Gredos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1982). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COBO, Bernabé (1882). *Historia de la Fundación de Lima*. Manuel GONZÁLES LA ROSA (ed.). Lima: Imprenta Liberal.
- CODURAS BRUNA, María (2013). «Amadís de Gaula, un rey que bien muere. El lamento por la muerte del monarca en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526)», *Historias Fingidas*, 1, pp. 111-131.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M., Emre ÖZMEN, y Pedro RUIZ PÉREZ (2019). «La figuración autorial de Castillo Solórzano», *Criticón*, 135, pp. 5-27.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2013). «Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco bocacciano en la novela corta española del XVII», en Isabel COLÓN CALDERÓN, David CARO BRAGADO, Clara MARÍAS MARTÍNEZ y Alberto RODRÍGUEZ

- DE RAMOS (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: Sial/Prosa Barroca, pp. 137-150.
- CONDE, Teresa del (2013). «James y Lucia Joyce, Samuel Beckett, Carl Gustav Jung y el *Wake*», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 35, 103, pp. 141-176.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Imp. Luis Sánchez.
- CURTIS, Mary Theresa Dill (2012). *Legitimizing discourses: a vindication of swordplay through letters in The philosophy of arms*. Tesis doctoral. Davis: University of California.
- DACOSTA, Arsenio (ed.) (2007). *El «Libro del linaje de los señores de Ayala» y otros textos genealógicos: materiales para el estudio de la conciencia del linaje en la Baja Edad Media*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- DAMIANI, Bruno (1971). «Il modo di adoperare il legno di India Occidentale: A critical transcription», *Revista Hispánica Moderna*, 34, 4, pp. 251-271.
- DARÍO, Rubén (1905). *Los raros*. Barcelona: Maucci.
- DAVIES, M. (1999). *Aldus Manutius. Printer and Publisher of Renaissance Venice*. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- DE MERICH, Stefano (2004). «Un testo picaresco del 1582: il *Diálogo de la falsa destreza* di Jerónimo de Carranza», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 7, pp. 43-68.
- DE PACO, Mariano (2006). «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 11, pp. 55-60.
- DECOTTIGNIES, Jean (1989). «Hystérie et décadence», en Max MILNER (dir.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- DELEHAYE, Hippolyte (1927). *Les légendes hagiographiques*. Bruselas: Société des Bollandistes.
- DELICADO, Francisco (2006). *La lozana andaluza*. Jacques JOSET y Folke GERNET (eds.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- DERRIDA, Jacques (1997). «La farmacia de Platón», en *La diseminación*. José Martín ARANCIBIA (trad.). Madrid: Fundamentos, pp. 91-261.

- DEYERMOND, Alan (2008). *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2010). «Curación», en *El Cultural* del 17 de octubre.
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre (2014). *El Victorial*. Rafael BELTRÁN (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (1997). «El soneto del rufián “arrepentido” (en dos series)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17, 1, pp. 87-108.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2015). «Dionisio Ridruejo, una pasión española», en Ignacio AMESTOY, *Dionisio Ridruejo, Una pasión española*. Madrid: Cátedra, pp. 57-85.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008). «Acercamiento a *La última cena*», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 21, pp. 87-92.
- DUEÑAS BERAIZ, Germán (2004). «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: siglos XVI-XVII», *Gladius*, 24, pp. 209-260.
- DURAS, Marguerite (1993). «El alcohol», en *La vida material*. Barcelona: Plaza y Janes, pp. 123-132.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2015). «Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)», en José Manuel RICO GARCÍA y Pedro RUIZ PÉREZ (eds.), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 119-142.
- (2017). «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años», *eHumanista*, 35, pp. 6-78.
- ESTOW, Clara (1982). «Leonor López de Córdoba: Portrait of a Medieval Courtier», *Fifteenth Century Studies*, 1, pp. 23-46.
- EUROPA PRESS (2013). «Enrique Vila-Matas: “Me siento un autor singular, no raro”», *Europa Press*, edición del 17 de diciembre. <<https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-enrique-vila-matas-me-siento-autor-singular-no-raro-20131023205112.html>> (consulta 30 marzo 2019).

- FEEDER, Lilian (1980). *Madness in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- FERNÁNDEZ, Jaime (2001). «El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega», en Christoph STROSETZKI (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*. Madrid: Iberoamericana, pp. 531-539.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2002). «Ignacio Amestoy en el siglo de las mujeres», *Primer acto*, 292, pp. 77-84.
- (2003). «Ignacio Amestoy, una escritura sin límites», *Estreno*, 29, 2, pp. 42-46.
- FERNÁNDEZ, Marta (2018). «Studio 54: el pecado y la redención», *Jot Down*, edición de octubre. <<https://www.jotdown.es/2018/10/studio-54-el-pecado-y-la-redencion/>> (consulta 1 noviembre 2018).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1852). *Sumario de la Historia natural de las Indias*. José Amador de los Ríos (ed.). Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1866). *La buena madre, crónicas de Castilla, regencia de Doña María de Molina*. Madrid: Guijarro.
- FERRER, Teresa (1994-1995). «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, 3, pp. 147-165.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1982). *La estructura paródica del «Quijote»*. Madrid: Taurus.
- FICINO, Marsilio (1986). *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Rocío DE LA VILLA ARDURA (trad.). Madrid: Tecnos.
- FINDLEN, Paula (1993). «Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy», en Lynn HUNT (ed.), *The Invention of Pornography, 1500 – 1800*. Nueva York: Zone Books, pp. 49-108.
- FITZGERALD, Francis Scott (2016). *El arte de perder, una vida en cartas*. Barcelona: Círculo de Tiza.
- FLOECK, Wilfried (2002). «Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción histórica y búsqueda de la identidad en *Trilogía de la Juventud I*», en Herbert FRITZ & Klaus PÖRTL (eds.), *Teatro*

- contemporáneo español posfranquista II. Autores y tendencias*. Berlín: Tranvía, pp. 56-72.
- (2006). «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente», en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 185-209.
- FOLGER, Robert (2002). *Images in mind. Lovesickness, Spanish sentimental fiction & Don Quijote*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- FOUCAULT, Michel (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE.
- (1999). «Espacios diferentes», en *Obras Esenciales*. Barcelona: Paidós, vol. 3, pp. 431-441.
- FRACASTORO, Girolamo (2009). *Syphilis sive morbus gallicus*. Christine DUSSIN (ed.). Paris: Éditions Classiques Garnier.
- FRANKE, Elisabeth (1913). *Das große stille Leuchten. Eine Erzählung aus dem Kurlieben in Davos*. Giessen/Basel: Brunnen Verlag.
- FUENTES, Carlos (1994). *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GALÍNDEZ, Bartolomé (1920). «Nuevas tendencias», *Los raros. Revista de orientación futurista*, 1, pp. 1-43.
- GARCÍA-VERDUGO, María Luisa (1994). *La Lozana Andaluza y la literatura del siglo XVI: la sífilis como enfermedad y metáfora*. Madrid: Pliegos.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2015). *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona: Pasado & Presente.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (2008). «Enrique Vila-Matas y la enfermedad de la literatura», *Rinconete*, <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antteriores/junio\\_08/04062008\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/junio_08/04062008_01.htm)> (consulta 20 febrero 2019).
- GARCÍA RENDO, Álvaro (2007-2008). «Un documento de la utopía. *Politeia* y *mimesis* en el *Timeo* de Platón», *Archivos. Revista de Filosofía*, 2, 3, pp. 11-32.
- GARCILASO DE LA VEGA (2017). *Poesía castellana*. Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, Ignacio GARCÍA AGUILAR (eds.) y estudio preliminar de Pedro RUIZ PÉREZ. Madrid: Akal.

- GARGANO, Antonio (1988). «Albanio e il “miroërs perilleus”», en *Fonti, miti e topoi. Cinque studi su Garcilaso*. Nápoles: Liguori Editore, pp. 107-121.
- (2002). «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en Begonia LÓPEZ BUENO (ed.), *La égloga*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 57-76.
- (2007). «Da Sannazaro a Garcilaso: traduzione e transcodificazione (a proposito dell'Egloga II)», en María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica* (“Atti del Primo Convegno Internazionale. Universitat de Barcelona, 13-16 aprile 2005”). Florencia: Franco Cesati Editore, pp. 347-359.
- (2011). «Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso», en Antonio AZAUSTRE GALIANA y Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA (eds.), *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 35-55.
- GARGUILO, René (1989). «Mythologie du choléra», en Max MILNER (ed.), *Littérature et pathologie*. Saint-Denis: PUV, pp. 149-166.
- GAUCHER, Élisabeth (1994). *La biographie chevaleresque : typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris-Genève: Honoré Champion-Slatkine.
- (2002). «Le héros biographique, enfant bâtard de la littérature», en Élisabeth GAUCHER y Aimé PETIT (eds.), *La biographie dans la littérature médiévale: actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 5-6 octobre 2000*. Lille: Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, pp. 77-88.
- GENER, Marc (2008). «Algunos aspectos de la tecnología de las hojas de espada ropera europea en los siglos XVII y XVIII», en Salvador ROVIRA LLORENS et al. (eds.), *Actas VII Congreso Ibérico de Arqueometría*. Madrid: CSIC, pp. 510-521.
- GERBET, Marie-Claude (1994). *Les noblesses espagnoles au Moyen Age : XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*. París: Armand Colin.

- GESTOSO Y PÉREZ, José de (1911). *Esgrimidores sevillanos. Documentos inéditos para su historia*. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- GIGENA, María Martha (2018). «El enfermo imaginado. Lecturas incurables en Enrique Vila-Matas», en *IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 78-82.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (1883). *Obras en prosa*. Joaquín DEL PINO y Fernando DE LA VERA É ISLA (col.). Madrid: Laverde Ruiz.
- (1986). *El Señor de Bembibre*. Enrique RUBIO (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2014). *El Lago de Carucedo*. Valentín CARRERA (ed.). Madrid-Coruña: Paradiso Gutenberg.
- (2015). «El anochecer en San Antonio de la Florida» y *Diario Madrid-París-Berlín. Último viaje*. Valentín CARRERA (ed.). Madrid-Coruña: Paradiso Gutenberg.
- GIMFERRER, Pere (1985). *Los raros*. Barcelona: Planeta.
- GIRARD, René (1982). *Le bouc émissaire*. Paris: Bernard Grasset.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998-2007). *Historia de la prosa medieval castellana*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2001). «La novela histórica romántica en España: *El doncel de don Enrique el Doliente* o el apego a un paradigma», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, pp. 103-113.
- GONZÁLEZ ANCÍN, Miguel, y Otis TOWNS (2017). «Las nueve reglas de la espada de dos manos, y la práctica de la esgrima en Zaragoza hacia 1526». *Gladius*, 37, pp. 153-170.
- GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Júlía (2016). *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación*. Barcelona: Anthropos/Siglo XXI.
- GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela (1996). «Linaje y poder a través de un escrito femenino: las *Memorias* de Leonor López de Córdoba (s. XV)», *Meridies*, 3, pp. 17-28.
- GORGAS (1972). «The Encomium of Helen», en Rosamond KENT SPRAGUE (ed.) y George KENNEDY (trad.), *The older Sophists*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, pp. 50-54.

- GRACIA, Jordi (2006). *Dionisio Ridruejo. Materiales para una biografía*. Madrid: Fundación Banco Santander (Colección Obra Fundamental).
- (2007). *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo (1933-1975)*. Barcelona: Planeta.
- GRACIA, Jordi, y Domingo RÓDENAS DE MOYA (2011). *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- GRANDE, Stefano (1905). «Le relazioni geografiche fra Pietro Bembo, Girolamo Facastoro, Giovanni Battista Ramusio e Giacomo Gastaldi», en *Memorie della Societa Geografica Italiana*. Roma: Soc. Geografica Italiana, tomo XII, pp. 93-197.
- GREER, Margaret R. (1995). «The M(other) Plot: Houses of god, man and mother in María de Zayas», en Amy R. WILLIAMSEN y Judith A. WHITENECK (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of discourse*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 90-116.
- GROSSAC, Paul (1896). «Los raros, por Rubén Darío», *La Biblioteca* (Buenos Aires), I, 2, noviembre, pp. 474-480.
- GRUPO LI PO (2007). «Mientras bebo, solo, a la luz de la luna y tres poemas más del poeta chino Li Po de la dinastía Tang», *Grupo Li Po. Hermenéutica y poesía para defender lo bueno, donde quiera se encuentre*, el 10 de julio <<http://grupolipo.blogspot.com/2007/07/cuatro-poemas-de-li-po.html>> (consulta 23 abril 2019).
- GUÉNON, René (2006). *El error espiritista*. Barcelona: Sanz y Torres.
- GUIBOVICH, Pedro (2007). «Identidad criolla y proyecto político en el poema Hispano-Latino de Rodrigo de Valdés», en *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica*. Lima: PUCP, UP, IFEA, pp. 356-367.
- GUILMAÍN ALONSO, Juan (2012). *Maestros de esgrima en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2016). «El arte de la esgrima en el contexto de la I Vuelta al Mundo», en *In medio orbe: Sanlúcar de Barrameda y la I Vuelta al Mundo*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 195-297.
- (2017). «“La espada es el fundamento de todos los escudos”. La esgrima hispalense en el Quinientos», en Manuel J. PARODI ÁLVA-

- REZ (ed.), *In medio orbe (II). Personajes y avatares de la I Vuelta al Mundo*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 131-141.
- GÜNTERT, Georges (1993). «El sabio en el baile: Boscán, Ariosto, Calderón y una fuente común», en *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez*. Kassel: Reichenberger, pp. 395-405.
- GUTIÉRREZ, Eugenio (1903). *Biografía del Excmo. E Ilmo. Señor D. Federico Rubio y Galí*. Madrid: Tipografía de la viuda e hijos de M. Tello.
- HARO IBARS, Eduardo (1984). «El caso Panero», en *Diario 16*, del 16 de febrero.
- HARRIS, Thomas (2013). *Perdiendo la batalla del ebr(i)o*. Tomé: Al Aire Libro/Lar Editores.
- HEBREO, León (1996). *Diálogos de amor*. Garcilaso INCA DE LA VEGA (trad.). Madrid: Biblioteca Castro.
- HERAS, Guillermo (1999). «Aproximación a los nuevos caminos escénicos en la España de los ochenta», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 4, pp. 27-42.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (2007). «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, vol. 1, pp. 189-237.
- HERRERA RODRÍGUEZ, Francisco (2002). *El Dr. Federico Rubio y la renovación de la medicina española (1827-1902), Catálogo de la Exposición*. El Puerto de Santa María: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- HERRERO GIL, Marta (2012). «Rubén Darío. “La cárcel del alcohol”», *Entre rejas*, 10, s. p. <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/agosto\\_12/07082012\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_12/07082012_02.htm)> (consulta 12 enero 2019).
- HERRERO INGELMO, M<sup>a</sup> Cruz y Enrique MONTERO CARTELLE (2014). «El Morbus gallico o mal francés en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado», *Aesclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 65, 2, pp. 1-14.
- HEUSCH, Carlos (2011). «La pluma al servicio del linaje: el desarrollo de los nobiliarios en la Castilla trastámara», *e-Spania*, 11, pp. 1-18.
- HILL, John (1945). *Poesías germanescas*. Bloomington: Indiana University.

- HINGER, Barbara (2002). «En torno a las *Memorias* de Leonor López de Córdoba: una aproximación lingüística», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 23-24, pp. 629-644.
- HIPONA, Agustín de (1968). *De Trinitate*. W. J. MOUNTAIN (ed.). Turnhout: Brepols, I.
- HOROZCO, Sebastián de (2010). *Cancionero*. José J. LABRADOR HERRÁIZ, Ralph A. DI FRANCO y Ramón MORILLO-VELARDE PÉREZ (eds.). Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura.
- HORROX, Rosemary (ed.) (1994). *The Black Death*. Manchester-Nueva York: Manchester University Press.
- INSTITUTO NACIONAL DEL CÁNCER (2016). *Efectos secundarios del tratamiento* <<https://www.cancer.gov/espanol/cancer/tratamiento/efectos-secundarios/delirio>> (consulta 20 febrero 2019).
- IWASAKI, Fernando (2018). *¡Aplaca, Señor, tu ira!*. Lima: FCE.
- JACOBS, Angelika (2015). «Mythos und ein Funken Wahrheit?», en *NZZ* del 23 de octubre. <<https://www.nzz.ch/wissenschaft/medizin/mythos-und-ein-funken-wahrheit-ld.2698>> (consulta 23 febrero 2019).
- JAGOE, Catherine (1998). «Sexo y género en la medicina del siglo XIX», en Catherine JAGOE, Alda BLANCO y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria editorial, pp. 305-367.
- JARDIN, Jean-Pierre (2000). «L'historiographie trastamare : de l'unicité du modèle monarchique à la pluralité des modèles chevaleresques», en Jean-Pierre SÁNCHEZ (coord.), *L'univers de la chevalerie en Castille : fin du Moyen-Âge – début des Temps Modernes*. Paris: Éditions du Temps, pp. 9-30.
- JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio, Paloma MUÑOZ-CALERO, Jesús M. CULEBRAS, y Ángeles FRANCO-LÓPEZ (2017). «Reseña histórica sobre la enfermedad inflamatoria intestinal desde la visión psicosomática; a propósito de unas cartas relativas a Juan Ramón Jiménez», *JONNPR*, 2, 8, pp. 355-366.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1960). *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*. Francisco GARFIAS (ed.). Madrid: Taurus.
- (1982). *Eternidades*. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.). Madrid: Taurus.

- (1990). *El zaratán*. Arturo del VILLAR (ed.). Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez.
  - (1999). *Cuentos de antología*. Juan CASAMAYOR VIZCAÍNO (ed.). Madrid: Clan Editorial.
  - (2012). *Platero y yo*. Michael P. PREDMORE (ed.). Madrid: Cátedra.
  - (2017a). *Historias*. Rocío FERNÁNDEZ BERROCAL (ed.). Sevilla: Vandalia.
  - (2017b). *El zaratán*. Rafael PÉREZ (ed.). Huelva: Niebla.
- JUNG, Rex E. (2014). «Evolution, creativity, intelligence, and madness: “Here Be Dragons”», *Frontiers in Psychology*, 5, junio, pp. 1-3.
- KEMELMAJER DE CARLUCCI, Aída (2010). «Una recensión tardía del libro de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas*», *Revista de Bioética y Derecho*, 18, pp. 47-54.
- KLABUND (1917). *Die Krankheit. Eine Erzählung*. Berlin: Erich Reiß Verlag.
- KRISTEVA, Julia (1998). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en *Ensayos escogidos*. México D. F.: Cercas, pp. 132-144.
- LACARRA LANZ, Eukene (1999). «Calisto y el amor *hereos*», *Ínsula*, 663, pp. 20-22.
- (2001). «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea», en Felipe B. PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Gema GÓMEZ RUBIO (eds.), «*La Celestina*» V Centenario (1499-1999). *Actas del Congreso Internacional. Salamanca-Talavera de la Reina, Toledo-La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-215.
  - (2007). «“¿Ya todos amamos?”: la degradación del amor *hereos* en *Celestina*», en Eukene LACARRA SANZ (ed.), *Asimetrías genéricas. «Ojos ay que de legañas se enamoran»: literatura y género*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 33-76.
  - (2015). «El “amor que dicen *hereos*” o *aegritudo amoris*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, monográfico *La théorisation de l'amour au Moyen Âge et à la Renaissance (péninsule Ibérique, XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, 38, pp. 29-44.

- LAGUNA, Asela R. (2003). «Ignacio Amestoy y algunas constantes de su teatro», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 29, 2, pp. 60-66.
- LAGUNA FERNÁNDEZ, Juan Ignacio (2016). «Luis Pacheco de Narváez: Unos comentarios a la vida y escritos del campeón de la corte literaria barroca de Felipe III y Felipe IV, y su supuesta relación con el Tribunal de la justa venganza contra Francisco de Quevedo», *Lemir*, 20, pp. 211-344.
- LAING, Olivia (2016). *El viaje a Echo Spring. Por qué beben los escritores*. Barcelona: Ático de los Libros.
- LARRA, Mariano José de (1978). *El Doncel de Don Enrique el Doliente*. José Luis VARELA (ed.). Madrid: Cátedra.
- LATASA, Pilar (ed.) (2011). *Discursos coloniales: texto y poder en la América hispana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- LEIJENHOSRT, Cees (2007). «Attention Please! Theories of Selective Attention in Late Aristotelian and Early Modern Philosophy», en Paul J. J. M. BAKKER y Johannes M. M. H THIJSSSEN (eds.), *Mind, cognition and Representation: The Tradition of Commentaries on Aristotle's Philosophy De Anima*. Londres-Nueva York: Routledge, pp. 205-230.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LEÓN PINELO, Antonio de (1656). *El paraíso en el Nuevo Mundo*. Madrid: [s.n.], vol. 1.
- LEROY, Béatrice (2007). *De l'épée à l'écritoire: En Castille de 1300 à 1480, deux siècles de nobles écrivains*. Limoges: Pulim.
- LOPES GUIMARÃES, Marcella (2015). «As memórias de D. Leonor López de Córdoba (1362/63-1430): uma poética do não esquecimento», *Mirabilia*, 21, pp. 151-164.
- LÓPEZ DE CÓRDOBA, Leonor (1992). *Memorie*. Lia VOZZO MENDIA (ed.). Parma: Pratiche.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (1979). *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Jorge GURRIA LACROIX (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2005). *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Enrique SUÁREZ FIGAREDO (ed.). <<https://users.ipfw.edu/>

- jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez\_Figaredo\_PicaraJustina.pdf (consulta 8 marzo 2019).
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco (1498). *Sumario de la medicina*. Salamanca: Antonio de Barreda.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (1986). «Hipócrates y los escritos hipocráticos: origen de la medicina científica», *Epos: Revista de Filología*, 2, pp. 151-176.
- LORENZO CADARSO, Pedro Luis (2004). «El recurso a la violencia política en el Antiguo Régimen: la violencia colectiva popular», en José Antonio MUNITA LOINAZ (ed.), *Conflicto, violencia y criminalidad en Europa y América*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 146-193.
- MACARRO, José Manuel (2003). «Federico Rubio, político y parlamentario: una manera de entender la revolución», en Juan Luis CARRILLO MARTOS (ed.), *Medicina y sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX: una aproximación a la obra de Federico Rubio y Gali (1827-1902)*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 379-388.
- MACHADO, Antonio (1907). *Soledades, galerías y otros poemas*. Madrid: Pueyo.
- MANN, Thomas (1956). *La montaña mágica*. Mario VERDAGUER (trad.). Barcelona: José Janés.
- (1960). «Freud und die Zukunft», en Thomas MANN, *Gesammelte Werke*. Oldenburg: Fischer, vol. 9, pp. 478-501.
- MANRIQUE, Jorge (1979). *Obra completa*. Augusto CORTINA (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- MANUTIUS, Aldus (2016). *The Greek Classics*. Niguel GUY WILSON (ed.). Cambridge – Londres: Harvard University Press.
- MARAVALL, José Antonio (1966). *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones.
- (1983). «El pre-renacimiento del siglo XV», en Victor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Nebrija y la introducción del renacimiento en España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 17-36.
- MARÍN, Luis (2011). *Ciudad sur*. Santiago: del Aire Editores.

- MARTÍNEZ, Miguel (2016). *Front lines: soldiers' writing in the early modern Hispanic world*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MAYORGA, Juan (1999). «El dramaturgo como historiador», *Primer acto*, 280, pp. 8-10.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2018). «La morte de don Chisciotte e le *artes bene moriendi*», en Paolo PINTACUDA (ed.), *Molto sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*. Napoli: Liguori, pp. 87-107.
- MCGOUGH, Laura J. (2010). *Gender, Sexuality and Syphilis in Early Modern Venice*. Nueva York-Hampshire: Palgrave MacMillan.
- MELCZER, William (1976). «Did don Quijote Die of melancholy?», en *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973*. Bruxelles: Université de Bruxelles, pp. 161-170.
- MERINO, Ana (2006). *Compañera de celda*. Madrid: Visor.
- (2010). *Curación*. Madrid: Visor.
- MESA HERNÁNDEZ, Marina (2017). *El morbo gálico en la obra del doctor Francisco Arceo de Fregenal, un médico extremeño del Renacimiento*. Tesis doctoral. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- MH., J. (1829). *Compendio de la mitología o historia de los dioses y héroes fabulosos*. Barcelona: Imp. de Manuel Saurí y compañía.
- MILLAR CARVACHO, René (2011a). «Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú virreinal. Siglo XVII», *Historia*, 44, 2, pp. 329-367.
- (2011b). «Tensiones y conflictos en torno a las monjas posesas de Trujillo-Perú 1674-1681», en René MILLAR CARVACHO & Roberto RUSCONI (coords.), *Devozioni, pratiche e immaginario religioso: espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850: storici cileni e italiani a confronto*. Roma: Viella, pp. 231-260.
- MIRRER, Louise (1991). «Leonor López de Córdoba en the Poetics of Women's Autobiography», *Mester*, 20, 2, pp. 9-18.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1999). *La España medieval. Sociedades. Estados. Culturas*. Madrid: Istmo.
- (2003-2004). «Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica», *Edad Media. Revista de Historia*, 6, pp. 11-31.

- (2004). «Lo real, lo mítico y lo edificante en la precaria salud de un monarca medieval: Enrique III de Castilla como paradigma (1390-1406)», *Hispania Sacra*, 56, 113, pp. 7-28.
- MONLEÓN, José (1968). «Notas a un estreno muy importante: *Marat/Sade*», *Primer acto*, 102, p. 12.
- MONTERO GARRIDO, Cruz (1995). *La historia, creación literaria: el ejemplo del Cuatrocientos*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- MORENTE PARRA, Maribel (2016). *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2009). «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», *Revista de poética medieval*, 22, pp. 133-183.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal (2010). *Paradojas: Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*. Valentín NÚÑEZ RIVERA (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MOYA MONTES, Pablo (2017). *La esgrima vulgar en los siglos XV y XVI*. Trabajo de Fin de Grado. Cantabria: Universidad de Cantabria.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1994). «Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti», en Juan Carlos ONETTI, *Cuentos completos (1933-1993)*. Madrid: Alfaguara, pp. 9-25.
- MUÑOZ SANZ, Agustín (1996). «Artículo conmemorativo: “De las bubas al genoma humano. Refutación de una mentira histórica sobre el origen de la sífilis”», en *Brevissima relación de la construcción de la Infectología de Badajoz: colegida por el Dr. don Agustín Muñoz Sanz del Servicio Extremeño de Salud y de la Universidad de Extremadura*. Badajoz: Junta de Extremadura, pp. 83-208.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2009). «Las *Memorias* de Leonor López de Córdoba y el canon», *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 69-70, pp. 61-82.
- (2012). «Las *Memorias* de Leonor López de Córdoba: de la historiografía a la literatura», en Patrizia BOTTA (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*. Roma: Baggio Libri, vol. 2, pp. 106-115.

- NAVAS OCAÑA, Isabel y José DE LA TORRE CASTRO (2011). «Prosistas medievales castellanas: autorías, auditorios, genealogías», *Estudios filológicos*, 47, pp. 93-113.
- NETTLE, Daniel (2001). *Strong imagination. Madness, creativity and Human Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- NIEVAS MUÑOZ, David (2012). *La esgrima y el mundo de la espada en la España Moderna*. Trabajo de Fin de Máster. Granada: Universidad de Granada.
- NORMAN, A.V.B. (2009). *The rapier and the small-sword, 1460-1820*. Huntingdon: Ken Trotman.
- NÚÑEZ GARCÍA, Víctor Manuel y María Luisa CALERO DELGADO (2003). «El papel político de Federico Rubio durante el Bienio Progresista (agosto-septiembre de 1854)», en Juan Luis CARRILLO MARTOS (ed.), *Medicina y sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX: una aproximación a la obra de Federico Rubio y Gali (1827-1902)*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 315-339.
- NUTTON, Vivian (1990). «The Reception of Fracastoro's Theory of Contagion: The Seed that fell among Thorns?», *Osiris*, VI, pp. 196-234.
- O'MALLEY, John W (2013). *Trent: What Happened at the Council*. Cambridge-London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- OLIVA, César (1994). «Dionisio Ridruejo. Una pasión española», en Ignacio AMESTOY, *Violetas para un Borbón. La reina austriaca de Alfonso XII; Dionisio Ridruejo, una pasión española*. Madrid: Fundamentos, pp. 7-20.
- (1999). «Teatro histórico en España (1975-1998)», en José ROMERA CASTILLO & FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor, pp. 63-72.
- (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- (2004). *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.
- OLIVARES, Julián (2017). «The socio-editorial history of the narrative works of María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista*, 35, pp.148-174.

- OLIVARES, Julián y Elizabeth BOYCE (eds.) (1993). *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- OLMEDO GOBANTE, Manuel (2018). «El mucho número que hay dellos»: *El valiente negro en Flandes* y los esgrimistas afrohispanos de *Grandezas de la espada*, *The Bulletin of the Comediantes*, 70, 2, pp. 67-91.
- (2019). «Del frente a la palestra: Esgrima y ejército en la carrera autorial de Jerónimo Sánchez de Carranza», en Abigail LÓPEZ CASTELLANOS y Adrián J. SÁEZ (eds.), *Vidas en armas*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 101-114.
- OSUNA, Rafael (1972). *La «Arcadia» de Lope de Vega: Génesis, estructura y originalidad*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1951). *Metamorphoses*. Frank J. MILLER (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis (1600). *Libro de las grandezas de la espada, en que se declaran muchos secretos del que compuesto el comendador Jerónimo de Carranza. En el cual cada uno se podrá licionar y aprender a solas sin tener necesidad de maestro que le enseñe*. Madrid: Herederos de Iván Íñiguez de Lequerica.
- (1635). *Engaño y desengaño de los errores que se han querido introducir en la destreza de las armas*. Madrid: Imprenta del Reino.
- (1672). *Nueva ciencia y filosofía de la destreza de las armas, su teórica y practica*. Madrid: Melchor Sánchez.
- PANERO, Leopoldo María (2001). *Poesía completa, 1970-2000*. Madrid: Visor.
- (2008). «Inferno», *El Cultural*, 24 de enero.
- (2012). *Poesía completa, 2000-2010*. Madrid: Visor.
- PANTIN, Isabelle, (2007). «Poetic Fiction and Natural Philosophy in Humanist Italy. Fracastoro's Use of Myth in Syphilis», en Richard SCHOLLAR y Alexis TADIÉ (eds.), *Fiction and the Frontiers of Knowledge in Europe, 1500-1800*. Farnham: Ashgate Publishing, pp. 17-30.
- PARKER, Alexander A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Javier FRANCO (trad.). Madrid: Cátedra.

- PARKER, Dorothy (2013). *Los poemas perdidos*. Madrid: Nórdica.
- PASTOR, Julio (dir.) (1966). *Enciclopedia Ilustrada Cumbre*. México D. F.: Editorial Cumbre S.A., tomo 14.
- PASTORE, Alessandro y Enrico PERUZZI (2006). *Girolamo Fracastoro: fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Florencia: Olschki.
- PAZ TORRES, Margarita (2015). «Demonio y mujer: las marcas de satán y el combate contra él», *Medievalia*, 18, 2, pp. 325-353.
- PEDRAZA, Felipe B. (ed.) (1993). *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1966). *Cánovas*. Madrid: Historia 16.
- (1980). *España trágica*. Madrid: Alianza Hernando.
- (2008). *El amigo Manso*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo (2003). «Mito, ritualidad y compromiso en el teatro de Ignacio Amestoy: paradigma y singularidad en la generación del 82», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 29, 2, pp. 54-59.
- (2005). «Introducción» a *Ederra. Cierra bien la puerta*, Madrid: Cátedra, pp. 9-189.
- (2009). «La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982», *Anales de literatura española*, 21, pp. 143-159.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, y Carlota PÉREZ-REVERTE (1996). *Las aventuras del capitán Alatriste. El capitán Alatriste*. Madrid: Alfaguara.
- PETRARCA, Francesco (2001). *Canzoniere*. Sabrina STROPPIA (ed.), introduzione di Paolo CHERCHI. Eiaudi: Torino.
- PICÓN, Daniela (2017). *Visiones de William Blake. Itinerarios de su recepción en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Calambur.
- PLATÓN (1985). *Diálogos I*. Emilio LLEDÓ IÑIGO, Julio CALONGE RUIZ y Carlos GARCÍA GUAL (eds.). Madrid: Gredos.
- (2004). *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. C. García GUAL, M. MARTÍNEZ, Hernández E. LLEDÓ IÑIGO (trads.). Madrid: Gredos.

- PLAUTO (1994). *Anfitrión*. Jesús Ricardo MARTÍN FERNÁNDEZ, Beatriz MARTÍN GONZÁLEZ y Raúl DOVAL SALGADO (eds.). Madrid: Ediciones Clásicas.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2007). «De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colondrero de Villalobos», *Criticón*, 100, pp. 115-142.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María (2010). «La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega», *Revista Garoza*, 10, pp. 203-214.
- PORTER, Roy (1989). *Historia social de la locura*. Crítica: Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007). «Enfermo de literatura», en Margarita HEREDIA (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 269-272.
- PRAK, M. R. (2015). «Citizens, soldiers and civic militias in Late Medieval and Early Modern Europe», *Past & Present*, 228, 1, pp. 93-123.
- PUEY, Tom (2015). «An overview of the Iberian montante», en HROARR <http://hroarr.com/article/an-overview-of-the-iberian-montante/> (consulta 8 marzo 2019).
- QUENEAU, Raymond (2004). *En los confines de las tinieblas: Los locos literarios*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (2011). *La vida del buscón*. Fernando CABO ASEGUINOLAZA (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- R. C. (1834). «Literatura. “El Doncel de Don Enrique el Doliente, novela histórica”», *La Revista Española*, 228, 30 de mayo, pp. 525-526.
- RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (2011). «Leonor López de Córdoba y Beatriz de Bobadilla: dos consejeras para dos reinas. Una aproximación comparativa», *e-Spania*, 12, pp. 1-18.
- RAMA, Ángel (ed.) (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- RAMOS SANTANA, Alberto (2001). «Federico Rubio y Gali», en *Veinticinco escritores gaditanos raros y olvidados*. Cádiz: Diputación de Cádiz-Servicio de publicaciones, pp. 235-242.
- (2003). «Federico Rubio: aproximación a su vida y obra», en *Paz. Comedia dramática* de Federico Rubio y Gali. Marieta CANTOS, Alberto RAMOS y Alberto ROMERO (eds.). El Puerto de Santa

- María: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María-Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 11-19.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1739). *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, vol. 6.
- (2019). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Madrid: RAE.
- RENNERT, Hugo y Américo CASTRO (1968). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya.
- REY HAZAS, Antonio (1983). «La compleja faz de una pícara: Hacia una interpretación de “La Pícara Justina”», *Revista de Literatura*, 45, 90, pp. 87-110.
- RICHARDSON, Brian (1999). *Printing, writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RICOEUR, Paul (2012). *Hermenéutica y Ciencias Sociales*. Caracas: Monte Ávila.
- RIDRUEJO, Dionisio (1962). *Escrito en España*. Buenos Aires: Losada.
- (2013). *Cuadernos de Rusia. Diarios (1941-1942)*. Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS (ed.), prólogo de Jordi GRACIA. Madrid: Fórcola.
- (2017). *Casi unas memorias*. Barcelona: Península.
- RIELLO VELASCO, José María (2005). «Geometría (a esta arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura», *Anales de Historia del Arte*, 15, pp. 179-195.
- RILEY, Edward C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Carlos SAHAGÚN (trad). Madrid: Taurus.
- RINELLA, Michael A. (2010). *Pharmakon: Plato, drug culture, and identity in Ancient Athens*. Plymouth: Lexington Books.
- RODRÍGUEZ, José Manuel (2018). «Harris y los ebrios», *Frontera*, 4, pp. 25-31.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el «Quijote»*. Barcelona: Debate.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2012). «Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica», *Potestas: Religión, poder y monarquía*, 5, pp. 155-191.
- RODRÍGUEZ TEJERINA, José María (1995). «Cáncer y literatura», *Medicina balear*, 10, 2, pp. 104-106.

- ROMERA CASTILLO, José y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002). *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*. Newark: Juan de la Cuesta.
- RONCHEL, Javier (2017). «Josefita contra el zaratán», *Huelva información*, del 11 de octubre <[https://www.huelvainformacion.es/ocio/Josefito-zaratan\\_0\\_1180681979.html](https://www.huelvainformacion.es/ocio/Josefito-zaratan_0_1180681979.html)> (consulta 10 enero 2019).
- ROSANO SCARANO, Laura (1986). «La función de la poesía en *Los raros* de Darío», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 11, pp. 117-125.
- ROTHBERG, Irving P. (1981). «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», en Manuel CRIADO DE VAL (dir.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI, pp. 61-65.
- RUBIO Y GALI, Federico (1863). *El libro Chico*. Sevilla: Impr. A. M. Otal.
- (1864). *El Ferrando. Contestación a la crítica de dicho señor al Libro Chico*. Sevilla: Impr. B. J. Geofrín.
- (1881). «Sobre la operación de fistula del ano», *La independencia médica*, 16, pp. 165-168.
- (1883). «Conferencia sobre las fisuras del ano, su diagnóstico y su tratamiento con motivo de un caso práctico», *El siglo médico*, 30, pp. 403-407.
- (1894). *La felicidad. Primeros ensayos de patología y de terapéutica social*. Madrid: Impr. Enrique Teodoro.
- (1902). *La mujer gaditana. Apuntes de economía social*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno.
- (1977). *Mis maestros y mi educación. Memorias de niñez y juventud*. Madrid: Ed. Giner-Tebas.
- (2003). *Paz. Comedia dramática*. Marieta CANTOS CASENAVE, Alberto RAMOS SANTANA y Alberto ROMERO FERRER (eds.). El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- (2004). *Cuento. Federico Rubio*. Juan GÓMEZ FERNÁNDEZ (ed.). El Puerto de Santa María: Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia.

- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier (coord.) (2009). *Las milicias del rey de España. Política, sociedad e identidad en las Monarquías Ibéricas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1995). «La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista», *Bulletin Hispanique*, 97, 1, pp. 317-340.
- (2000). «Introducción general», en Miguel A. GARCÍA y Juan P. MONFERRER (eds.), *La Fábula o «Exemplario» de cómo saberse bien conducir (Antología bilingüe)*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 7-31.
- (2006). «El poeta Quijano: fisonomías», en *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 149-167.
- (2016). «Anonimia, polionomasia y nombradía en Don Quijote y Cervantes», *Criticón*, 127, pp. 11-30.
- (2018). «Ficción sentimental y figuración de autor», *Studi Ispanici*, XLIII, monográfico Pedro RUIZ PÉREZ (coord.), *Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria*, pp. 49-75.
- RUMMEL, Erika (1985). *Erasmus as a Translator of the Classics*. Toronto-Buffalo-Londres: University of Toronto.
- SABUCO DE NANTES Y BARRERA, Olivia (1728). *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida, ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida, y salud humana, con las adiciones de la segunda impresión*. Madrid: Domingo Fernández.
- (1981). *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*. Atilano MARTÍNEZ TOMÉ (ed.). Madrid: Editora Nacional.
- SAGRADA BIBLIA (1995). Eloino NÁCAR FUSTER y Alberto COLUNGA CUETO (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SALDAMANDO, Enrique Torres (1882). *Los antiguos jesuítas del Perú*. Lima: Imprenta Liberal.
- SALINAS Y CÓRDOVA, Buenaventura de (1630). *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Perú, Méritos y excelencias de la ciudad de Lima, cabeza de sus ricos y espléndidos reinos y del estado preferente en que se hallan*. Lima: Gerónimo de Contreras.
- SALINAS, Juan de (1987). *Poesías humanas*. Henry BONNEVILLE (ed.). Madrid: Castalia.

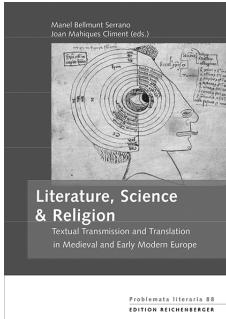
- SAN PEDRO, Diego de (1995). *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*. Carmen PARRILLA y Keith WHINNON (eds.). Barcelona: Crítica.
- SÁNCHEZ, Yvette (2009). «Enrique Vila-Matas: *Doctor Pasavento* (2005)». Thomas BODENMÜLLER *et al.* (eds.), *Romane in Spanien. Band 2, 1975-2005*. Frankfurt: Valentia, pp. 341-358.
- (2013). «Contratiempos y mareos: el ir y venir de personajes, espacios y ficciones de Vila-Matas», en Alain BADIA, Anne-Lise BLANC y Mar GARCÍA (eds.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. Collection Études, pp. 245-258.
- SÁNCHEZ DE CARRANZA, Jerónimo (1582). *Libro de Jerónimo de Carranza, natural de Sevilla, que trata de la filosofía de las armas y de su destreza y de la agresión y defensión cristiana*. Sanlúcar de Barrameda: casa del autor.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006). *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge: Tamesis.
- (2017). «Lope de Vega y la ambigüedad de los signos: la incertidumbre del significado en unas variaciones sobre el tema de la *Arcadia*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, pp. 549-574.
- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (2003). «Federico Rubio, embajador», en Juan Luis CARRILLO MARTOS (ed.), *Medicina y sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX: una aproximación a la obra de Federico Rubio y Gali (1827-1902)*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 389-396.
- SÁNCHEZ-DAVID, Carlos (2008). «El avance de la peste», *Revista Med.*, 16, 1, pp. 133-135.
- SANNAZARO, Jacopo (1993). *Arcadia*. Julio MARTÍNEZ MESTANZA (ed.). Madrid: Cátedra.
- SASS, Louis A. (2014). *Locura y modernismo. La esquizofrenia a la luz del arte de la literatura*. Madrid: Dykinson.
- SASSEN, Alfred (1904). *Weisse Nelken. Ein Roman aus Davos*. Leipzig: G. Müller Mann'sche Verlagsbuchhandlung.
- SCHMIDT, Rachel (2007). «Leyendo en otros que sean luz de alma: el *Quijote* y la literatura del *ars moriendi*», en Emilio MARTÍNEZ

- MATA (ed.), *Cervantes y el Quijote*, Madrid: Arco Libros, pp. 113-124.
- (2010). «La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* de 1615», *Anales cervantinos*, 42, pp. 117-130
- SCHREBER, Daniel Paul (2008). *Memorias de un enfermo de los nervios*. Madrid: Sexto Piso.
- SEBOLD, Russell (2002). *La novela romántica en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2004). *Diccionario etimológico de Medicina*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- SERÉS, Guillermo (1996). *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- (2018). *Historia del alma (Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro)*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg.
- SONTAG, Susan (1978). *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (1996). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Mario MUCHNIK (trad.). Madrid: Taurus.
- (2012). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Mario MUCHNIK (trad.). Barcelona: Debolsillo.
- STINE, Gerald James (1992). *Biology of sexuality transmitted diseases*. Chicago: William C. Brown.
- STRIKA (2009). «La enfermedad y sus metáforas (I)», *Tripodología felina. Blog mexicano*, el 25 de abril <<http://tripodologia-felina.blogspot.com/2009/04/la-enfermedad-y-sus-metaforas-i.html>> (consulta 22 febrero 2019).
- STRIKOVSKY, Sandra (2010). «La enfermedad y sus metáforas. El sida: crimen y castigo», *Replicante*, 11 de octubre <<https://revistareplicante.com/la-enfermedad-y-sus-metaforas/>>, s. p. (consulta 20 febrero 2019).
- TANNER, Sonja (2017). *Plato's Laughter: Socrates as Satyr and Comical hero*. Albany: State University of New York Press.
- TAYLOR, Scott K. (2008). *Honor and violence in Golden Age Spain*. New Haven: Yale University Press.

- TEILLIER, Jorge (1956). *Para ángeles y gorriones*. Santiago: Ediciones Puelche.
- THACKER, Jonathan (2004). «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en Francisco DOMÍNGUEZ MATITO y María Luisa LOBATO LÓPEZ (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, vol. 2, pp. 1717-1729.
- THOMPSON, I.A.A. (1968). «A Map of Crime in Sixteenth-Century Spain», *Economic History Review*, 21, pp. 244-267.
- (2013). «El soldado, la sociedad y el estado en la España de los siglos XVI y XVII», en Luis Antonio RIBOT GARCÍA (ed.), *Historia militar de España*. Madrid: Imprenta Ministerio de Defensa, vol. 3, tomo 2, pp. 448-470.
- TLUSTY, B. Ann (2011). *The Martial Ethic in Early Modern Germany: Civic Duty and the Right of Arms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- TRECCA, Simone (2016). «Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último», *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 79-94.
- TROPÉ, Hélène (1999). «La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 167-184.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1986). *Letter and Spirit in Hispanic Writers Renaissance to Civil War. Selected Essays*. London: Tamesis Books Limited.
- UNAMUNO, Pedro (2016). «Walser, Vila-Matas y el arte de “escribir sin motivo”», *El Mundo*, del 16 de diciembre <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/12/16/5853a8a5468aebac518b45c8.html>> (consulta 22 febrero 2019).
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2015). *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Clásicos Dykinson.
- VACALEBRE, Natale (ed.) (2018). *Five Centuries Later. Aldus Manutius: Culture, Typography and Philology*. Florencia: Olschki.
- VALES, Esteban (2015). *Friedrich Nietzsche. La máscara de Dionisos*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2001). «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», *Epos: Revista de filología*, 17, pp. 165-194.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971). *Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- VEGA CARPIO, Lope de (1983). *Obras poéticas*. José Manuel BLECUA (ed.). Barcelona: Planeta.
- (1997). *La pastoral de Jacinto*. Paola AMBROSI (ed.). Kassel: Reichenberger.
- (2008). *El Caballero de Olmedo*. Francisco RICO (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2012a). *Arcadia, prosas y versos*. Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2012b). *El verdadero amante*. Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO (ed.). S.L.: Editorial Anagnórisis.
- (2015). *El verdadero amante*. Eva RODRÍGUEZ GARCÍA (ed.), en José Enríquez LÓPEZ MARTÍNEZ (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*. Madrid: Gredos, vol. 2, pp. 201-378.
- (en prensa). *La pastoral de Jacinto*. Paula CASARIEGO CASTIÑEIRA (ed.), en Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*. Madrid: Gredos.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2015). «Mitología del hada acuática en “El Lago de Carucedo”», en *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional*. Ponferrada: Andavira-Universidad de León, pp. 107-128.
- VIGIER, Françoise (1979). «Remèdes à l'amour en Espagne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», en Augustin REDONDO (ed.), *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours. Études Hispaniques*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, vol. 2, pp. 151-184.
- VIGO, Giovanni da (1518). *Practica in arte chirurgica copiosa continens novem libros* (Libro V). Lyon: Vicent de Portonariis.
- VILA-MATAS, Enrique (2001). «Escribir es dejar de ser escritor», *Barcelona Review*, 23, marzo-abril, s.p. <[http://www.barcelonareview.com/23/s\\_escribir.htm](http://www.barcelonareview.com/23/s_escribir.htm)> (consulta 20 de febrero de 2019).

- (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- (2003). «Tribuna: Palabra de Beckett», en *El País*, el 17 de marzo, <[https://elpais.com/diario/2003/12/17/opinion/1071615607\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/12/17/opinion/1071615607_850215.html)> (consulta 24 febrero 2019).
- (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1992). «Panorámica del teatro español en la década de los ochenta: Algunas reflexiones», *Anales de la literatura española contemporánea*, (ALEC), 17, 1-3, pp. 207-220.
- VINATEA, Martina (2018). *Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de los Reyes de Lima de Rodrigo de Valdés*. New York: IDEA.
- VINCHON, Jean (1924). *L'Art et la folie*. Paris: Stock.
- VITAU, Jean (2010). *Histoire de la peste*. Paris: Presse Universitaire de France.
- WADDINGTON, Raymond B. (2004). *Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*. Toronto: Toronto University Press.
- YOON, Sun-Me (1991-1992). «La continuación de Nicolás Núñez a *Cárcel de amor*», *Dicenda*, 10, pp. 327-342.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2017). *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*. Julián OLIVARES (ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.



**Literature, Science & Religion**

*Textual Transmission and Translation in Medieval and Early Modern Europe.*

Manel Bellmunt, Joan Mahiques (eds.)

2020; xxiv, 468 pp.; inglés, español, catalán.

(Problemata Literaria 88)

ISBN: 978-3-967280-03-6 | 58,- €

Françoise Gilbert

**El sueño en los autos sacramentales de Calderón**

2018; 480 pp.

(Estudios de Literatura 131)

(Autos sacramentales completos de Calderón 95)

ISBN: 978-3-944244-72-3

68,- €

Laura Mier Pérez

**El amor a escena (1520-1535)**

*La «Comedia Aquilana» de Bartolomé de Torres Naharro, la «Tragicomedia de Don Duardos» de Gil Vicente y la «Farsa de la Costanza» de Cristóbal de Castillejo.*

2019; vi, 186 pp.

(Estudios de Literatura 137)

ISBN: 978-3-944244-88-4

48,- €

Arnold Rothe

**Calderón und die vier Temperamente**

2003; vi, 206 pp.; alemán.

(Estudios de Literatura 78)

ISBN: 978-3-935004-67-1

47,- €

Vicenç Beltran

**La poesía tradicional medieval y renacentista**

*Poética y antropología de la lírica oral.*

2009; viii, 346 pp.

(Problemata Literaria 68)

ISBN: 978-3-937734-70-5

45,- €

**Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos**

Diego Martínez Torrón (ed.)

2006; viii, 392 pp.

(Problemata Literaria 67)

ISBN: 978-3-937734-43-9

55,- €

**Repensar el sombrío Medioevo · Those Dark Ages Revisited**

*Nuevas perspectivas para el estudio de la cultura medieval y de la temprana Edad Moderna · New Perspectives for the Study of Medieval and Early Modern Culture.*

Francesc Massip Bonet (ed.)

2014; x, 248 pp.; español, inglés.

(Problemata Literaria 75)

ISBN: 978-3-944244-31-0

39,- €

Lucas A. Marchante Aragón

**Performing the King Divine. The Early Modern Spanish Aulic Festival**

2017; xii, 300 pp.; inglés.

(Estudios de Literatura 128)

ISBN: 978-3-944244-54-9

78,- €

- Martin von Koppenfels  
**Introducción a la muerte.**  
**La poesía neoyorquina de Lorca**  
**y el duelo de la lírica moderna**  
*Traducción de José Luis Reina Palazón.*  
*Revisión de Rosa Ribas.*  
 2007; x, 230 pp.  
 (Problemata Literaria 60)  
 ISBN: 978-3-935004-79-4      45,- €
- José Antonio Llera  
**Lorca en Nueva York: una poética**  
**del grito**  
 2013; xii, 178 pp.  
 (Problemata Literaria 72)  
 ISBN: 978-3-944244-03-7      39,- €
- Emilio de Miguel Martínez  
**De teatro. La preparación**  
**del espectador**  
 2013; viii, 258 pp.  
 (Problemata Literaria 74)  
 ISBN: 978-3-944244-14-3      36,- €
- Los trovadores: recepción,**  
**creación y crítica en la edad media**  
**y la edad contemporánea**  
 Meritxell Simó, Annalisa Mirizio,  
 Virginia Trueba (eds.)  
 2018; vi, 274 pp.; esp., cat., it.  
 (Problemata Literaria 85)  
 ISBN: 978-3-944244-80-8      39,- €
- José Ortí y Moles  
**Aire, tierra y mar son fuego**  
 Javier Vellón Lahoz, Pasqual  
 Mas i Usó (eds.)  
 1993; vi, 234 pp.  
 (Ediciones críticas 34)  
 ISBN: 978-3-928064-50-7      28,- €
- Pedro Calderón de la Barca  
**El nuevo hospicio de pobres**  
 Ignacio Arellano (ed.)  
 1995; 252 pp.  
 (Ediciones críticas 67)  
 (Autos sacramentales completos  
 de Calderón 6)  
 ISBN: 978-3-930700-34-9      28,- €
- Letras y bytes. Escrituras**  
**y nuevas tecnologías**  
 Francisca Noguerol, M<sup>a</sup> Ángeles  
 Pérez López, Vega Sánchez  
 Aparicio (eds.)  
 2015; vi, 246 pp.  
 (Problemata Literaria 77)  
 ISBN: 978-3-944244-35-8      39,- €
- Tirso de Molina  
**Celos con celos se curan**  
 Blanca Oteiza (ed.)  
 1996; xii, 356 pp.  
 (Ediciones críticas 68)  
 ISBN: 978-3-930700-65-3      58,- €



Natalia Fernández Rodríguez  
**Ojos creadores, ojos creados**  
*Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista.*

2019; viii, 280 pp.  
 (Problemata Literaria 87)  
 ISBN: 978-3-944244-93-8 | 39,- €



Pedro Calderón de la Barca  
**La lepra de Constantino**  
Luis Galván, Rocío Arana Caballero (eds.)  
2008; 208 pp.  
(Ediciones críticas 160)  
(Autos sacramentales completos de Calderón 60)  
ISBN: 978-3-937734-48-4 | 43,- €

Pedro Calderón de la Barca  
**Sueños hay que verdad son**  
Michael D. McGaha (ed.)  
1997; 212 pp.  
(Ediciones críticas 86)  
(Autos sacramentales completos de Calderón 15)  
ISBN: 978-3-931887-00-1

28,- €

Pedro Calderón de la Barca  
**El veneno y la triaca**  
Juan Manuel Escudero Baztán (ed.)  
2000; 208 pp.  
(Ediciones críticas 109)  
(Autos sacramentales completos de Calderón 29)  
ISBN: 978-3-931887-94-0

28,- €

**Onomástica, Deonomástica y Documentación**  
Jorge Braga Riera, Karlos Cid Abasolo (eds.)  
2019; vi, 314 pp.  
(Glosarios y Manuales 8)  
ISBN: 978-3-944244-95-2

46,- €

Pedro Calderón de la Barca  
**La cura y la enfermedad**  
Ignacio Arellano,  
Eva Reichenberger (eds.)  
2014; 272 pp.  
(Ediciones críticas 201)  
(Autos sacramentales completos de Calderón 91)  
ISBN: 978-3-944244-33-4

58,- €

**The Myths of the Republic: Literature and Identity**  
Emili Samper (ed.)  
2016; vi, 242 pp.; inglés.  
(Estudis Catalans 8)  
ISBN: 978-3-944244-53-2

39,- €

**Jorge Semprún o las espirales de la memoria**  
Xavier Pla (ed.)  
2010; xii, 256 pp.  
(Problemata Literaria 70)  
ISBN: 978-3-937734-82-8

29,- €

## EDITION REICHENBERGER

Pfannkuchstraße 4  
34121 Kassel / Germany  
Tel: +49 (0)561 766 97 93  
edition@reichenberger.de  
www.reichenberger.de

En España:  
**Ediciones Reichenberger, S.L.**  
Aptdo. de Correos 232  
48100 Mungia (Bizkaia)  
distribucion@editionreichenberger.com