

MÀSTER EN MITJANS, COMUNICACIÓ I CULTURA

Las relaciones de sucesos sobrenaturales

Un análisis narratológico

Àlex Claramunt Soto

Tutor: Jaume Soriano Clemente

10/06/2015

Índice

Introducción.....	5
Marco teórico.....	8
Las relaciones de sucesos	8
Lo fantástico y lo maravilloso.....	10
Hermenéutica y narratología.....	18
Metodología.....	24
El autor y el narrador	26
El punto de vista	28
El lector.....	30
La poética del relato.....	32
Los personajes.....	35
La repetición, una ventana a otros enfoques	37
Muestra seleccionada.....	42
Verso y prosa	43
Tipos de fenómenos	44
Análisis de las relaciones.....	49
Un martirio singular.....	49
El “perro” renegado	53
Un drama racial.....	56
El hombre que parió un monstruo.....	62
La leyenda del peje Nicolao.....	65
El niño de los 33 ojos.....	70
Un parto monstruoso.....	72
La conversión de los infieles.....	76
El hereje castigado	80

Castigo de una mujer maldiciente.....	84
Un gigante benévolo	88
Castigo de una doncella soberbia.....	91
Una pintura cambiante	95
Una cueva mágica en tierras del turco	98
Estrategias discursivas y valores	102
Conclusiones.....	108
Bibliografía.....	110

Introducción

El siglo XVII es una época de contrastes. A caballo entre los remanentes postreros de la Edad Media y la Ilustración cegadora del siglo XVIII, revela los profundos contrastes de la Europa del Barroco. Los años por los que se dilata este período de la cultura occidental, modulado por un absolutismo monárquico en alza y la Contrarreforma católica, son de sumo interés por las paradojas que descubren. Más que ninguna otra me sorprende la del hombre moderno –el XVII es el siglo de Descartes y Spinoza, de Newton y Galileo– frente al retroceso que predicaba la Iglesia Católica en un momento histórico marcado por la violencia bélica, con la Guerra de los 30 Años como conflicto principal; la depresión económica –especialmente en el sur de Europa– y la peste.

No debe extrañarnos que en las sociedades europeas del siglo XVII, hostigadas por toda clase de adversidades, la superstición perdurase con fuerza y mantuviese intactas creencias que hoy nos resultan risibles, como la existencia de las brujas, el poder curativo de la magia o la presencia del diablo a la vuelta de la esquina; creencias antiguas fundadas en una larga tradición, que entonces, sin embargo, eran comúnmente aceptadas y entraban dentro del umbral de lo posible. La racionalidad de las mentes del Barroco era muy distinta a la nuestra. En esta época, el naturalista más reputado podía escribir un prolijo tratado sobre monstruos. Prueba de que incluso los hombres instruidos estaban sujetos a las supersticiones populares, el teólogo Antonio Fuentelapeña escribió en 1676 un libro titulado *El ente dilucidado*, en el que *demuestra* la existencia de duendes, trasgos y fantasmas.

Por desgracia, el reducido nivel de alfabetización de la población del siglo XVII dificulta de forma considerable nuestro acceso a la mentalidad imperante en la Europa barroca a través de las fuentes textuales. Afortunadamente, contamos con un tipo de publicación de consumo esencialmente popular que nos permite adentrarnos en esta *Terra Australis Incognita*, las llamadas “relaciones de sucesos”. Esta clase de textos protoperiodísticos, antecedentes directos del género reportaje; destinados a informar, entretener y persuadir a grandes capas de la población, constituían un poderoso instrumento del Estado y de la Iglesia católica en su intento de afianzar o recuperar la influencia política y social, debilitada en el Renacimiento, en el caso de la Iglesia, y ya débil de por sí para los Estados, en transición en los siglos XVI y XVII del feudalismo al absolutismo.

Las relaciones de sucesos, junto con los púlpitos, eran uno de los principales canales de comunicación de los que la Iglesia se servía para lidiar contra un antropocentrismo cada vez más sólido y mantener así su hegemonía social. Lamentablemente, las investigaciones sobre las relaciones de sucesos son extremadamente parciales. En la mayoría de los casos se trata de trabajos de aproximación o de análisis de textos muy concretos sin una metodología clara. Hoy, que gracias a la digitalización de archivos y bibliotecas el acceso a la prensa barroca es más sencillo, resulta ineludible batir con el azadón este terreno tan fértil y llevar a cabo un estudio exhaustivo sobre la materia en aras de ampliar nuestro conocimiento sobre el imaginario social y las estrategias discursivas de aquel entonces, algo indispensable para abarcar ambos conceptos en su totalidad.

De entre los diversos géneros de las relaciones, tomo uno como eje central de la investigación: el sobrenatural. Los textos correspondientes a esta categoría refieren sucesos de corte muy diverso, pero con un patrón común: la subversión de las leyes de la naturaleza por acción o intermediación divina. El género sobrenatural, fundado en los conceptos de *maravilla*, *prodigio* y *portento*, nos lleva a cuestionar la noción de *veracidad* como algo inmutable en el transcurso de la historia y a considerar la potente presencia de la ficción en la prensa desde sus inicios. ¿Pero por qué ceñirse a un género tan concreto? En parte porque estos relatos se prestan a una mayor instrumentalización ideológica por su fuerte carácter simbólico, pero también por el hecho de que los personajes que aparecen en sus líneas son más asimilables por el público que los monarcas, generales o papas que desfilan por las relaciones sobre sucesos de índole política o militar.

La investigación bosquejada en estas líneas tiene por objetivo identificar la forma como la ideología subyacente inunda cada relato individual y de qué estrategias y recursos se sirve para aumentar su efectividad. En otras palabras, pretendo estudiar la morfología de las relaciones de sucesos. La disciplina que fundamenta la investigación y que da forma a la metodología de análisis que seguiré es la narratología, o análisis narratológico. Este es, por lo tanto, un trabajo de corte hermenéutico cuyo cuerpo central consiste en el análisis de 14 relaciones de sucesos, mitad en prosa y mitad en verso. Estos textos proceden de las recopilaciones de noticias del hispanista Henry Ettinghausen –que aparecen en la bibliografía– y de las hemerotecas de la Biblioteca Digital del Siglo de Oro (BIDISO) y de la Biblioteca Digital Hispánica.

Si bien aproximarse a las relaciones desde la óptica de la narratología no es lo más habitual, podemos mencionar un par de trabajos que sí lo han hecho: *Signes et châtements, monstres et merveilles: stratégies discursives dans les “relaciones de milagros” publiées en Espagne au XVIIe siècle* (2004), de Patrick Bégrand y Rafael Carrasco, y *La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI*, de María Sánchez Pérez, en *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha* (2005). Mi estudio parte con la vocación de inscribirse en la tradición por ambos delineada.

En aras de fundamentar el análisis y facilitar la comprensión conceptual he conferido un peso importante a las bases teórica y metodológica del trabajo. En la teoría ofrezco una aproximación a las relaciones de sucesos como género, al concepto de lo sobrenatural y a la hermenéutica, disciplina madre de la narratología. La metodología actúa a modo de compendio conceptual de los elementos y categorías del análisis textual. Además de las nociones relativas a la narratología, recojo otras de diferentes ramas del análisis textual –principalmente la retórica– para dar forma al método hermenéutico *ad hoc* que sigo en la parte central del trabajo.

Marco teórico

Las relaciones de sucesos

Este tipo de publicaciones eran la forma más habitual de texto informativo en la España barroca. Se trata de textos ocasionales que narran acontecimientos de signo muy diverso con el propósito de informar, entretener y conmover al lector (Pena Sueiro, 2001: 43), a la vez que estructuraban su visión del mundo. “Les relacions contribuïen notablement a estructurar la visió de la realitat i a donar-li sentit, al mateix temps que alegraven, divertien, meravellaven o espantaven els lectors de l’època del barroc”, afirma Henry Ettinghausen (1998: 360). De ahí que se las considere un antecedente directo de la prensa moderna mucho más consistente que los diarios del siglo XVIII que informaban sobre poco más que efemérides y asuntos comerciales de las ciudades donde se publicaban:

La informació que coneixem avui és, en molts aspectes, més deutora dels fulls volants, dels plecs i les gasetes del segle XVII –i les seves descendents del segle XVIII– que no pas aquests modestos diaris amb poc suc i bruc, mancats de la mínima noció d'actualitat i amb un discutible sentit de qualsevol funció periodística informativa o d'entreteniment (Tresserras, 1992: 62).

Las relaciones de sucesos abarcan una sola noticia con una extensión variable. “Pueden ser breves (escritas en una simple hoja volandera, un pliego o un libro de cordel), o extensas (y alcanzar la forma de libro, que puede llegar a ser voluminoso) y se difunden de forma manuscrita e impresa” (Pena Sueiro, 2001: 43). No tienen una temática específica, sino que informan sobre toda clase de sucesos festivos, como bodas reales, exequias, beatificaciones y canonizaciones; políticos y religiosos, como batallas y asedios, actos de fe y coronaciones, e incluso sucesos extraordinarios como milagros, catástrofes naturales, partos y criaturas monstruosas, crímenes horripilantes y viajes a tierras exóticas y desconocidas.

De esto último se deduce un aspecto característico de las relaciones de sucesos: su tendencia a mezclar los conceptos anglosajones contrapuestos de *facts* y *fiction*, al equiparar, e incluso mezclar, hechos reales y verificables con sucesos fantásticos que al leerlos hoy día resultan inverosímiles (Ettinghausen, 2012: 143). Por ejemplo, una *Relación verdadera de un caso raro y maravilloso*, publicada en Barcelona en 1627, relata cómo las balas que unos soldados suecos disparan contra un crucifijo, en Polonia, rebotan y ma-

tan 14.000 de ellos, nada menos. Paradójicamente, a su vez, las relaciones defendían la veracidad del texto por medio de elementos discursivos que pretendían conferirle credibilidad, y de hecho, como veremos más adelante, la noción de *lo real y lo imposible*, en la época barroca era muy distinta a la actual.

Ettinghausen pone de manifiesto la importancia de las relaciones en la creación de opinión pública cuando destaca que debían constituir las lecturas más corrientes de la gente que sabía leer, y que (sobre todo cuando aparecían en verso) estaban al alcance incluso de los analfabetos y semianalfabetos, de igual forma que hoy en día la radio y la televisión (Ettinghausen, 2005: 49). El estilo de las relaciones suele ser directo y llano, puesto que se trata de literatura popular que pretende llegar a un público amplio, no necesariamente versado en el conocimiento de la lengua. Asimismo, muchos son los autores que destacan la importancia de su difusión a través de una lectura en voz alta. José Antonio Maravall (2000: 217), por ejemplo, afirma que:

En el XVII pensemos en quiénes compran las hojas y folletos, quiénes participan en su lectura escuchándola y a quiénes llega la onda de sus noticias: tres círculos, cada uno mucho más amplio que el anterior, que en total forman una masa considerable en las ciudades del tiempo.

Asimismo, Antonio Gómez Castillo (2005: 17) también pone de manifiesto “la imbricada relación entre el manuscrito y el impreso así como su transmisión mediante lecturas colectivas efectuadas en espacios públicos”. Esta tradición tendría sus raíces, según este autor, en la lectura de edictos y otros documentos públicos en lugares concurridos, algo muy frecuente durante el Antiguo Régimen. Gómez Castillo destaca que en los mentideros que solían formarse en calles y plazas “era algo habitual la lectura pública de cartas noticieras, avisos, relaciones y gacetas, como también, según sabemos, de otros textos de raigambre más literaria” (2005: 28). La popularidad de las relaciones era tal que, en palabras de Juan Antonio García Galindo (1979: 320):

Este tipo de información, impresa en un principio para conocimiento de las capas políticas y comerciales, sería aprovechada por los propios impresores, quienes verían mayor rentabilidad en esas hojas informativas, que en la producción de libros, más lenta y costosa, con sólo despertar la curiosidad del público ofreciéndole una diversa gama de sucesos.

La impresión de las relaciones de sucesos estaba estrechamente controlada por los poderes civiles y religiosos, que las utilizaban como vehículos transmisores de su ideología y creencias en una época marcada por los conflictos, ya fuese doctrinales, políticos o militares, ya entre la Europa católica y la protestante, ya entre el mundo cristiano y el turco-musulmán. En palabras de Henry Ettinghausen (1995: 87): “Lo mismo que la literatura de la época, lo que hace la prensa del siglo XVII (al igual que la nuestra) es crear y consolidar mitos ético-culturales firmemente anclados en la ideología imperante”.

Según Ettinghausen (2006: 20): “Los mensajes que inculca en general la prensa española del siglo XVII (y no tan sólo la parte más ‘popular’) podrían reducirse a uno solo: el triunfo del Bien (España, el catolicismo, la virtud) sobre el Mal (los enemigos de España, el Islam, el judaísmo, el protestantismo y los vicios)”. Así, en España encontramos, por ejemplo, la publicación de relaciones que hablan de musulmanes que se convierten al catolicismo o incluso de catástrofes naturales y apariciones maravillosas que los autores de las relaciones interpretan en clave anti-turca en un momento de pujanza otomana en Europa y el Mediterráneo.¹ Por supuesto, en otras regiones de Europa, como Italia o Francia, y también Alemania e Inglaterra, se daba una situación parecida.

Entre los subgéneros temáticos de las relaciones de sucesos destaca el sobrenatural, que se expresa en una multiplicidad de fenómenos, como veremos en el siguiente apartado, y es para nosotros el que subvierte de forma más clara conceptos como el de *veracidad* y la frontera entre *facts* y *fiction*, o entre *facción* y *ficción*. A continuación expongo las razones que ayudan a comprender la popularidad y la persistencia de este tipo de relatos y hago una aproximación al concepto de lo *maravilloso* para comprender qué entendían las mujeres y hombres de la época barroca como sobrenatural.

Lo fantástico y lo maravilloso

Hablar de demonios, monstruos y lugares increíbles implica por fuerza hablar del mito y la realidad. En *Mito y Realidad*, Mircea Eliade explica que, para las sociedades arcaicas,

¹ Véase Puerto Moro, Laura: *La relación de catástrofes “naturales” y “sobrenaturales” como profecía anti-turca en pliegos sueltos poéticos del s. XVI*, y Sanz Hermida, Jacobo: *El Gran Turco se ha buuelto christiano: la difusión de las conversiones musulmanes y su instrumentalización político-religiosa*. En Civil, Pierre; Crémoux, Françoise; Sanz, Jacobo: *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. *Actas del IV Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos (París, 23-25 de septiembre de 2004)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

los mitos no eran relatos de ficción, sino historias reales (1999: 9). Lo sobrenatural, por lo tanto, formaba parte de lo real para dichas sociedades. “El objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción”, afirma Claude Lévi Strauss (1968: 209). La creencia en mitos permitía al individuo racionalizar contingencias para él inexplicables. Así, por ejemplo, en el siglo XVII era habitual atribuir los terremotos y las erupciones volcánicas a la ira divina –como reflejan las relaciones de sucesos–.² En palabras de Ana María Carabias (2004: 5): “Como decía Lucien Febvre, en los primeros momentos de la modernidad muchas creencias podían sostenerse porque no existía por entonces un verdadero sentido de *lo imposible*”.

En el mundo barroco la magia, la brujería, los monstruos y demás maravillas eran aceptados como parte de lo real. Por ejemplo, el estadista saboyano Giovanni Botero Benese describe la aptitud de los lapones para las artes mágicas en su obra *Relaciones Universales del Mundo* (Valladolid, 1603): “Son poderosos en toda manera y género de encantos, con que invocan los vientos, mueven los nublados, alteran las tempestades y hacen otras cosas de mucho espanto y maravilla”.³ Otras creencias, en cambio, no gozaban de aceptación general. En *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese*, el capitán Alonso Vázquez ridiculiza la idea de que las plantas llamadas mandrágoras nazcan del semen de los ahorcados y tengan poder alguno:

Algunos embusteros han querido con esto persuadir al vulgo que se nos parecen en todos los otros miembros, y para engañar al pueblo ignorante suelen en la raíz de la caña o en la brionia esculpir todas las partes y facciones del hombre, con que artificioosamente ponen algunos granos de trigo en ellas, de los cuales quieren que nazcan hierbas en vez de cabellos, formando estas raíces con este fraudulento artificio, y las ponen debajo de tierra hasta que les nazca la barba y cabello, y les renace otra nueva corteza, y luego las sacan como cosa monstruosa y las venden a la gente ignorante por excesivos precios para hacer hechizos y dar a entender a las mujeres estériles, que se apasionan por parir.⁴

² Véase Iglesias Castellano, Abel: *La interpretación de las catástrofes naturales en el siglo XVII*. Ab Initio, nº 8, 2013, pp. 87-120.

³ Botero Benese, Giovanni: *Relaciones universales del mundo*. Valladolid: Herederos de Diego Fernández de Córdoba, 1603, p. 77b.

⁴ Vázquez, Alonso: *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese por el capitán Alonso Vázquez*. En: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Vol. 72. Madrid: Viuda de Calero, 1879, p. 54.

Al comienzo de su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov habla de la disyuntiva que suele plantearse a quien se encuentra ante un hecho o un ser que no puede explicar mediante las leyes de su mundo cotidiano. Esta persona tiene dos posibilidades: aceptarlo como real y por tanto admitir que en su mundo actúan fuerzas sobrenaturales, o bien tomarlo como una ilusión y, en consecuencia, como algo no real. Según Todorov (1981: 19):

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

En las relaciones de sucesos sobrenaturales no se da el pacto de “suspensión de la incredulidad” propio de la literatura fantástica. En la medida en que la creencia en lo maravilloso estaba asentada con firmeza en las sociedades barrocas, las relaciones constituyen, a efectos prácticos y sin que su falsedad evidente sea óbice para ello, relatos fácticos. Es interesante la reflexión de Gonzalo Gil sobre el papel de los mitos en la credulidad, entonces y ahora: “También existen hoy lectores inocentes, gente que atribuye procedencia extraterrestre a toda «*res inexplicata volans*». Nuestra percepción, tan escéptica para los mitos y misterios de otros tiempos, se resuelve con credulidad ante los nuevos mitos tecnológicos”.⁵ Y en el mismo artículo sigue:

Este cambio de actitud nos permite ver hoy los viejos prodigios como una fenomenología de objetos artísticos, formas culturales y estéticas, e incluso como hipertextos, es decir, textos cuyas partes marcadas remiten al macrocosmos y determinan sucesos previsible, pero ya no nos interesa tanto la percepción astrológica, preferimos la psicológica porque nos revela aspectos interesantes de la mentalidad de la época.

Fenómenos como maravillas y monstruos han formado parte de los imaginarios sociales desde el origen de la humanidad. En palabras de Antonio Solano: “Están presentes en la historia y la prehistoria, en mitos y religiones, en el arte y en las culturas más dispares. Se asoman a los capiteles de iglesias y a las miniaturas de los códices. Los tenemos pre-

⁵ Gil González, Gonzalo: *Formas de proyección y representación del conocimiento en el Siglo de Oro*. La Caverna de Platón. Marzo de 2002. En línea. [Fecha de consulta: 16/03/2015].

sentes en la Biblia, en los libros orientales, en Homero, en el Bosco”.⁶ Ya sea mediante los bestiarios que proliferaron en la Edad Media, ya en libros de viajes, estos fenómenos sobrenaturales tenían sólidos cimientos culturales cuando la prensa de cordel apareció y alcanzó cierta difusión entre la población.

De igual modo que los mitos cosmológicos, monstruos y maravillas tienen una función. “Cada uno de esos elementos –viajes, cuentos, mitos– constituye un vehículo para marchar, a veces por oscuros caminos, hacia una Verdad”, escribe Claude Kappler (1986: 11). También es el caso de los monstruos, que aparecen con frecuencia en cuentos, mitos y viajes.⁷ “El monstruo es un enigma: apela a la reflexión, exige una solución. Todo monstruo es una suerte de esfinge: interroga y se relaciona con las encrucijadas del camino de toda vida humana”, sigue Kappler.

En tanto que enigma, el monstruo fue interpretado de distinto modo en los siglos XVI y XVII. De hecho, según Katharine Park y Lorraine J. Daston: “Attitudes towards monsters provide a particularly sensitive barometer to subtle alterations in philosophical and scientific outlook” (1981: 24). Lo habitual, cuentan estos autores, es que los monstruos fuesen interpretados como prodigios, eventos turbadores y antinaturales atribuibles únicamente a la acción divina. La tradición judeocristiana es muy rica en la interpretación como presagios de monstruos, cometas y otras visiones celestes. Otra posibilidad pasaba por interpretar los monstruos como maravillas de la naturaleza, lo que debe entenderse, escriben Park y Daston, como parte del proceso de secularización asociado a la reforma protestante, aunque no únicamente.

Según Elena del Río Parra, si la primera visión era deudora de Aristóteles y su creencia de que los monstruos eran “alimañas despreciables, sabandijas, abominaciones, errores o juegos de la naturaleza (*lusus naturae*)”, (Del Río Parra, 2003: 42), la segunda hunde sus raíces en la filosofía de San Agustín, quien sostenía que los monstruos deben existir para poder, por contraste, definir y resaltar lo normal. Esta segunda tradición se refleja en la época barroca en una abundante cantidad de tratados filosófico-naturales que atribuyen el origen de los monstruos a las más diversas causas: la imaginación, la aprehen-

⁶ Solano, Antonio: *Monstruos y prodigios*. Mètode: Anuario, nº. 2002-2003, pp. 28-32.

⁷ Kappler dedica una parte importante de su estudio a los relatos de viajes medievales, como el de Marco Polo. De acuerdo con Park y Daston (1981: 37) “In fact monsters were clearly associated with two of the most common and popular forms of escapist literature: travel books and chivalric romance. Monstrous races men with a single giant foot, or huge ears, or their faces on their chests had played a part in descriptions of Africa and Asia since antiquity and still figured in Renaissance cosmography”.

sión y los antojos, la influencia de los astros, la superabundancia y defectos de la materia, y otras.

Los prodigios que orlan las relaciones de sucesos no son solamente monstruos. Gonzalo Gil recoge un amplio abanico de tipologías: huevos con extrañas inscripciones, cometas, cuevas misteriosas, volcanes, casos asombrosos de fertilidad, mujeres y hombres que no envejecen, casos de mal de ojo, visiones en el cielo y demonios.⁸ Tomando la idea desarrollada por Mircea Eliade de que “el pensamiento filosófico... [puede] utilizar y prolongar la visión mítica de la realidad cósmica y de la existencia humana” (Eliade, 1999: 112), no es descabellado afirmar que la tradición filosófica judeocristiana, por un lado, y la grecolatina por otro, contribuyeron a perpetuar la creencia en estas ideas que hoy nos parecen fantásticas. Como dice Ana María Carabias (2004: 5):

Las tradiciones literaria y científica habían convertido en posibles el unicornio de la isla de Java que describió Marco Polo, el Edén, el reino de Juan Preste que muchos mapas localizaban y del que la biblioteca de la Universidad de Salamanca guardaba una de sus presuntas respuestas epistolares; o muchos monstruos y animales fantásticos.

Para dar a entender por qué eran tan populares los prodigios en la literatura de los siglos XVI y XVII en general, y en las relaciones de sucesos en particular, Carabias trae a colación los conceptos de *Homo Catholicus* y *Homo Superstitiosus*, acuñados por el historiador y sociólogo Fabián Alejandro Campagne, según el cual en esta época, como parte de la lucha de la Iglesia Católica contra la superstición⁹, se produjo la fusión de los tres umbrales de lo posible en el cosmos cristiano, a saber lo divino, lo *natural extraordinario* y lo *natural ordinario*— en un único orden de causalidades.

Campagne describe y enlaza los tres órdenes de lo posible por medio del matemático y teólogo del siglo XVI Pedro Ciruelo: el primero abarca la divinidad eterna, omnipotente e incognoscible. “Su intervención en el orden natural ordinario se manifestaba a través del milagro: *«procede de Dios que milagrosamente obra sobre curso natural»*.” (Campagne, 2002: 568). El segundo, el natural extraordinario, corresponde a los ángeles bue-

⁸ Gil González, Gonzalo: *Formas de proyección y representación del conocimiento en el Siglo de Oro*. La Caverna de Platón. Marzo de 2002. En línea. [Fecha de consulta: 16/03/2015].

⁹ Qué era superstición y qué no era una cuestión con frecuencia candente en la que los propios teólogos de la época no se ponían de acuerdo. “El mismo teólogo que rechaza la eficacia de los amuletos sostiene que en ocasiones las brujas vuelan realmente al aquelarre”, ejemplifica Campagne (2002: 26). La cuestión de si las brujas podían o no volar, precisamente, dio lugar a una larga y agria polémica teológica en los inicios de la modernidad cuyo papel fue clave en varios procesos contra la brujería.

nos y los ángeles caídos –o demonios–, seres creados por Dios cuyas facultades superaban ampliamente las humanas y que intervenían con frecuencia en el mundo material. El tercer orden, el de lo natural ordinario, abarcaba los humanos –dotados de alma racional inmortal–, los animales y las plantas.

La distinción que instituyó Ciruelo hacia 1530 es deudora de la doctrina de San Agustín de Hipona, que hacía una distinción parecida entre lo maravilloso, lo natural y lo voluntario, que a partir del siglo XI se fundó en un supuesto básico de la cosmología cristiana tradicional y por ende pasó a la escolástica. Para San Agustín, según Campagne (2002: 569): “Los eventos más comunes –el nacimiento de un niño, la germinación de las flores, la lluvia, el viento– eran milagros cotidianos, eran signos del misterioso poder creador de Dios actuando sobre el universo”. En el siglo XVI la escolástica profundizó en la fusión de los órdenes consignados, de tal manera que todo, incluyendo las vulneraciones más extravagantes del orden natural, se derivaba en última instancia de Dios. El peso de la religión, como institución, en este proceso fue capital:

Con el modelo cristiano de superstición, la institución eclesiástica no pretendía imponer a los fieles tan sólo una ortodoxia: pretendía fundamentalmente imponer una ortopraxis, la cristianización de las disposiciones primarias frente a las carencias y adversidades del mundo cotidiano, la construcción de un *habitus catholicus*, una manera genuinamente cristiana de mover las piezas del juego.¹⁰

La manipulación ideológica de los fenómenos maravillosos en beneficio de la Iglesia es evidente y se corresponde plenamente con los valores de la Contrarreforma. En palabras de Henry Ettinghausen (1996: 59): “Mientras que algunas veces se percibe un intento de analizar la naturaleza y las causas de dichos fenómenos, casi siempre se pone el énfasis en la moral aleccionadora que puede sacarse de los mismos”. Así pues, en las relaciones de sucesos, según Ettinghausen:

Si los desastres sirven para poner de manifiesto la ira de Dios y para exigir la penitencia y la reforma de costumbres de un pueblo pecador, los monstruos (sean éstos reales o imaginarios) se aprovechan para amonestar al público acerca de la incertidumbre de la vida humana.

¹⁰ Así reza la reseña que orla la contraportada de la obra de Campagne: *Homo Catholicus, Homo Superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*. Madrid: Miño y Dávila, 2002.

Pero más allá del papel relevante de lo maravilloso en la cosmología cristiana, resulta de interés, para calibrar la enorme difusión en el espacio y el tiempo de historias sobre prodigios y monstruos, traer a colación un concepto descrito por Mircea Eliade: la secularización del mito, o el paso del mito al cuento o leyenda, entendidos como relato popular. Muchos cuentos populares hunden sus raíces en los mitos cosmológicos. “Ciertamente, los mismos arquetipos —es decir, las mismas figuras y situaciones ejemplares— reaparecen indiferentemente en los mitos, la *saga* y los cuentos”, dice Eliade (1999: 90), que hace, asimismo, la siguiente reflexión:

Si en los cuentos los dioses no intervienen ya con sus nombres propios, sus perfiles se distinguen aún en las figuras de los protectores, de los adversarios y de los compañeros del héroe. Están disfrazados o, si se prefiere, “degradados”,¹¹ pero continúan cumpliendo su función (Eliade, 1999: 192).

Muchas de las historias que aparecen en las relaciones de sucesos son en realidad adaptaciones de leyendas medievales con un fuerte arraigo en el imaginario social. Es el caso, por ejemplo, de las leyendas de Roberto el Diablo y el peje Nicolao, que trascendieron el ámbito local y se propagaron por toda Europa. Sobre el primero, Claudia Carranza explica que la leyenda, “cuyos orígenes remotos están documentados en la Francia medieval, aunque vendrán seguramente de un repertorio de relatos folclóricos más antiguos y pluriculturales” (Carranza, 2012: 408), utiliza sabiamente uno de los mitos populares más arraigados y obsesionantes: la presencia del mal en el mundo; el diablo.

En cuanto al peje Nicolao, o Pez Nicolás, ya en el siglo XVI el humanista sevillano Pedro Mejía, según recoge Arturo Morgado García (2008: 153-154) escribía que: “Desde que me sé acordar, siempre hoy contar a viejas no sé qué de cuentos y consejas de un pece Nicolao, que era hombre y andaba en la mar, y de él decían otras cosas muchas en este propósito de lo que escriben dos hombres de mucha doctrina y verdad”. La leyenda tendría sus orígenes en Italia, pero ya en el siglo XVI existía una versión española, y de hecho Cervantes, en el *Quijote*, hace mención del personaje, un muchacho devenido en criatura marina por una maldición.

¹¹ Así, Mircea Eliade explica que si en los mitos los protagonistas son dioses y seres sobrenaturales, en los cuentos aparecen héroes y animales maravillosos (Eliade, 1999: 18). Unos y otros tienen en común, eso sí, que no pertenecen al mundo cotidiano.

Tanto el caso del peje Nicolao como el de Roberto el Diablo, del mismo modo que otros relatos de prodigios aparecidos en las relaciones de sucesos, hacen referencia a preocupaciones muy extendidas entre el pueblo, como el miedo a lo desconocido o los peligros de la desobediencia, sabiamente mediados e instrumentalizados por los poderes religiosos. A este respecto, Maria d'Agostino hace una muy interesante reflexión, precisamente sobre la leyenda del peje Nicolao y su aparición en las relaciones de sucesos españolas de comienzos del siglo XVII:

De todo lo dicho parece que la leyenda del pez Nicolás en la versión que nos transmiten los pliegos está cargada de significados religiosos; al primer núcleo de la fábula, que es idéntico en las versiones italianas y españolas, se han añadido elementos absolutamente nuevos y todos parecen ir en la dirección de transformar a un personaje algo monstruoso de la tradición popular en un ser positivo, es más, en un perfecto cristiano (D'Agostino, 2006: 285).

Elena del Río Parra documenta un ejemplo de cómo los relatos se propagan y evolucionan para acabar persistiendo en el imaginario en su libro *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el siglo de Oro español*. La autora muestra como perdura en el tiempo la imagen de hombres con el cuello largo a través de una miríada de relatos que incluyen tanto las obras de un trovador alemán del siglo XIII como un libro de maravillas del siglo XIV, y posteriormente varias relaciones de sucesos que amplían y modifican el relato de forma consciente, puesto que: “La demanda de nuevos temas impulsa a la creación de historias que, con apariencia de nuevas, resultan ser un reciclaje de relatos o leyendas conocidos para algunos, pero no para el público en general” (Del Río Parra, 2003: 170).

Los relatos que narran las relaciones de sucesos maravillosos o sobrenaturales suelen ser muy simples, al modo de los antiguos mitos, y por eso, no solo la repetición de temas es frecuente, sino que los esquemas se repiten constantemente de unos relatos a otros. De ahí la importancia del concepto de *mitema* (mito-tema), ideado por Claude Lévi-Strauss, que lo define como una unidad de significado irreductible que aparece en diversos mitos con sutiles cambios o reformulaciones; se trata, por tanto, de un concepto parecido al de *leitmotiv*, aunque de menor entidad. En este sentido, con la lucha entre el Bien y el Mal como trasfondo, resulta interesante lo que cuenta Henry Ettinghausen sobre la repetición de mitemas en las relaciones de sucesos:

Las ‘historias’ noticiables más sensacionalistas utilizan personajes con los que se pueda identificar el lector (u oyente) de a pie: personajes arquetípicos, o quizás, mejor dicho, ‘estereotípicos’, son protagonistas de tramas dramáticas en las que el Bien, con la ayuda de Dios, triunfa sobre el Mal, personificado muchas veces por el demonio, como ocurre [...] en la relación, en verso, de una pastora que, por intercesión de la Virgen, logró resistir las tentaciones que le ofreció el demonio disfrazado de pastor [...] o en la relación (también en verso) de un gallinero cuya madre maldijo a un hombre que luego quedó endemoniado, comiéndose éste las orejas, la nariz, las cejas y la yema de los dedos del pobre gallinero (Ettinghausen, 2006: 20-21).

Las relaciones de sucesos de la época barroca son muy poco innovadoras en lo que respecta a la *inventio*, a la argumentación. En aras de garantizar la efectividad del mensaje que desean transmitir, sus autores optan por una serie de *topoi*, o lugares comunes, bastante restringidos y que la memoria colectiva ya había cimentado sobradamente para el siglo XVI. En el cuerpo central del estudio, el análisis de las relaciones, veremos cuáles son algunos de los principales.

Hermenéutica y narratología

Es momento de hacer una breve relación de la tradición filosófica y teórica en la que se fundamenta este trabajo. Compete, pues, hablar de hermenéutica y de análisis narratológico. El primer término, la hermenéutica, hace referencia tanto a una forma de filosofía del conocimiento como a una técnica epistemológica. Esta doble dimensión la recoge de forma sencilla y entendedora Mario Bunge en su *Diccionario de Filosofía*, para quien la hermenéutica es, por un lado, la interpretación de textos en la teología, la filología y la crítica literaria; y, en la filosofía, la doctrina según la cual los hechos sociales (y quizás también los naturales) son símbolos o textos que deben interpretarse en lugar de describirse y explicarse de forma pretendidamente objetiva (Bunge, 2007: 96).

En el sentido filosófico, la hermenéutica es la base del método de lo que Wilhelm Dilthey definió como las “Ciencias del espíritu” en contraposición a las Ciencias Naturales y a su método científico, que imperaban en el momento (Gómez-Heras, 1984: 58). Dilthey “adjudicó a la hermenéutica la misión de descubrir los significados de las cosas, la interpretación de las palabras, los escritos, los textos, pero guardando su propiedad con

el contexto del cual formaba parte” (Arráez, Calles y Moreno, 2006: 176). Como escribió Gonzalo Mayos Solsona (1991: 14):

Se trataba de descubrir, revelar, comprender y explicitar la significación profunda que se suponía escondida detrás de las palabras, los textos, los *logos*. Al presuponerse que existía una significación más profunda oculta debajo de la más evidente, de “Una Verdad” oculta bajo una apariencia de *logos*, la hermenéutica fue definida como la ciencia que buscaba descubrir las reglas de “La Interpretación correcta”, de toda interpretación correcta.

La hermenéutica, pues, gira en torno del concepto de *verdad*. Los grandes hermeneutas del siglo XX; los alemanes Hans Georg Gadamer y Martín Heidegger, los italianos Luigi Pareyson y Gianni Vattimo, el francés Paul Ricoeur, esbozaron una concepción de la *verdad* como el fruto de la interpretación de la *realidad* donde el lenguaje es la relación, o mediación, más primaria entre el individuo y el mundo. Esta concepción, núcleo para Lluís Duch y Albert Chillón del “Giro lingüístico”, conlleva, en palabras de José María Valverde, una “toma de conciencia lingüística”, que es en realidad anterior a los grandes hermeneutas, puesto que cobra forma con el romántico alemán Wilhelm von Humboldt, y tiene sus “piedras miliare” en Gustav Gerber y Friedrich Nietzsche (Duch y Chillón, 2012: 103).

Merece la pena detenerse en la concepción nietzscheana del lenguaje y su relación con el concepto de *verdad*, que resultan reveladores para comprender la teoría del Giro lingüístico y los fundamentos de la filosofía hermenéutica. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, cuenta Nietzsche (1996: 23) que “el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas”. Ergo:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible (Nietzsche, 1996: 25).

De forma más restringida, el término hermenéutica, que procede del griego *hermeneutiké*, equivalente en latín a *interpretâri*, ha sido definido como el arte de interpretar los textos, en especial los sagrados, para fijar su verdadero sentido (Arráez, Calles y Moreno, 2006: 173). El hermeneuta, según esta acepción, es quien se dedica a interpretar y a elucidar el sentido de los mensajes haciendo que su comprensión sea posible y evitando interpretaciones erróneas. Así, la hermenéutica es una actividad interpretativa que tiene por fin la captación del sentido de los textos según su contexto. Como dice Paul Ricoeur (1984: 12) “interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo”.

¿Qué elementos convergen en la interpretación de un texto? “Pueden distinguirse en el texto numerosos niveles: fonemáticos, sintácticos, semánticos, ideológicos, narrativos, culturales, identificables según y acorde a los códigos que se utilicen para su decodificación y garantizan el significado del mensaje” (Arráez, Calles y Moreno, 2006: 179). Asimismo, estos autores afirman que el texto, una vez escrito, asume vida propia y se va nutriendo de las interpretaciones que de él se realizan. También cabe considerar el contexto histórico de su creación, el autor y su historia de vida, y también “las motivaciones y expectativas del exégeta, pues quien interpreta tiene su horizonte, la cultura social, el conocimiento previo, el control lingüístico, las actitudes y los esquemas conceptuales y vive una situación concreta en el momento que realiza la interpretación” (Arráez, Calles y Moreno, 2006: 178). Estos complementos invitan a introducir el concepto de “círculo hermenéutico”

Fue el filósofo y teólogo protestante Friedrich Schleiermacher, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, quien dio forma a la idea de círculo hermenéutico. Schleiermacher afirmó que el conocimiento del contexto histórico de un texto y de la psicología de su autor son condiciones necesarias para su adecuada comprensión por parte del hermeneuta. Dilthey asumió esta concepción en su método hermenéutico, pero fue Martin Heidegger quien la desarrolló con más amplitud. Para Heidegger (2005: 176):

[la] primera, constante y última tarea [de la interpretación] consiste en no dejar que el haber previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa le sean dados por simples ocurrencias y opiniones populares, sino en asegurarse el carácter científico del tema mediante la elaboración de esa estructura de prioridad a partir de las cosas mismas.

En términos diáfanos, Heidegger concluye que sostenerse en lo ya comprendido para el proceso de interpretación no conforma un círculo vicioso, sino uno hermenéutico, dado que lo que se interpreta se conoce de antemano y la interpretación conlleva un “desarrollo ulterior de la comprensión”. El conocimiento previo es imprescindible en la medida que, como dice: “Sentido es el horizonte del proyecto, estructurado por el haber-previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa, horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo” (Heidegger, 2005: 175).

Una vez establecido este marco general, cabe definir el concepto de análisis narratológico. Marguerat, Wénin y Escaffre¹² (2005: 8) establecen una distinción entre tres tipos de análisis textuales: el histórico-crítico, que se centra en la función referencial del relato y trata de reconstruir el contexto histórico al que se remite el texto; el estructural o semiótico, referente a la organización del discurso como sistema de señales, y el narrativo, en el cual “La investigación se interesa por la forma en que el emisor comunica su mensaje al receptor: versa sobre la configuración que permite al mensaje alcanzar su efecto sobre él”. La forma del relato, así pues, es el objeto del análisis narratológico.

Los primeros en estudiar la estructura formal de los relatos fueron los llamados *formalistas* rusos a principios del siglo XX. Si hasta entonces los estudios literarios, imbuidos de un historicismo positivista, habían favorecido el análisis de cuestiones como la estética, la psicología del autor, la sociología o la historia, hacia 1920 los formalistas rusos se interesaron por el estudio de la morfología, es decir, las partes constitutivas del relato y la relación que establecen entre sí como vía para acceder al significado de la narración (Pampillo y Sarchione, 2005: 18-19). El padre de esta clase de análisis, Vladimir Propp, escribió en el prefacio de su principal obra, *Morfología del cuento*, que:

Nadie ha pensado en la posibilidad de la noción y del término de *morfología del cuento*. Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas (Propp, 1981: 13).

Propp y otros formalistas destacables, como Boris Eijembaum, Víctor Schklovksy, Roman Jakobson, Iuri Tinianov y Boris Tomashevsky, habían recibido la influencia di-

¹² Estos tres autores, cabe decir, realizan tal distinción en una obra puramente hermenéutica en el sentido clásico, *En torno a los relatos bíblicos*, que estudia la narrativa de los textos sagrados cristianos. Véase Marguerat, D.; Wénin, A.; Escaffre, B.: *En torno a los relatos bíblicos*. Estella: Verbo divino, 2005.

recta del lingüista Ferdinand de Saussure, de la que se deriva su concepción de la obra literaria como una suma de recursos interrelacionados (Pampillo y Sarchione, 2005: 22). Propp estudió los cuentos populares rusos a partir de las funciones de los personajes, no según sus intenciones o motivos, sino de sus acciones efectivas. En el estudio de Propp los personajes reciben el nombre de actantes y se agrupan según sus funciones, es decir, según la clase de acciones que realizan, así identifica al héroe, la princesa, el ayudante, el agresor, y hasta un total de 31 funciones.

En desarrollos posteriores que datan de los años 60 del siglo pasado, los estructuralistas franceses, también influenciados por Saussure, estudiaron la estructura del texto como un almacén invisible para el lector, pero que es responsable de su sentido. “En las obras poéticas, el lingüista distingue estructuras que muestran una analogía sorprendente con las que el análisis de los mitos revela al etnólogo”, escribió Claude Lévi-Strauss (1970: 11), uno de los padres del corriente estructuralista. Los autores de esta escuela, nombres como Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gérard Genette y Algirdas J. Greimas, originaron la llamada “gramática universal de la narrativa”.

Uno de los corrientes de la narratología, y en particular el método ideado por Algirdas J. Greimas cobra una dimensión semiótica. Aquí cabe especificar que, “el análisis semiótico comprende, *grosso modo*, dos fases: una *descriptiva*, en la que se explicitan todos los mecanismos constitutivos del relato; y otra *recuperativa* que, teniendo como base la primera, hace una apreciación de los elementos del relato, ligándolos con una extratextualidad” (VV.AA., 1978: 5). Eso sí, como apunta Danilo Palma-Ríos (2002: 29) el de Greimas, en cualquier caso, “sigue siendo, como los demás métodos estructurales, un modelo semiótico que privilegia la dimensión paradigmática y no un método de análisis crítico-literario de la narración”.

Tzvetan Todorov, de forma destacada, ha desarrollado la teoría de Greimas. Como este, Todorov concibe el texto como una suma de unidades narrativas, secuencias, en las que se insertan personas y acciones, o agentes y predicados (Fernández Martorell, 1994: 56). Todorov (1970: 155) se plantea una pregunta básica: “¿Cómo aislar el campo de lo que es propiamente literario dejando a la psicología y a la historia los que le corresponden?” El búlgaro llega a la conclusión que “para tener un sentido la obra debe estar incluida en un sistema superior. Si no se hace esto, hay que confesar que la obra carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma” (Todorov, 1970: 156). Esto lo lleva a poner énfasis

sis en la distinción entre los conceptos de *historia* y *discurso*. El primero comprende la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, y el segundo los tiempos, aspectos y modos del relato.

Las principales novedades en la narratología vinieron de mano de Roland Barthes, que inició el llamado análisis post-estructural. Barthes (1993: 310) se interesa por “no ya de dónde viene el texto (crítica histórica); ni tampoco cómo está constituido (análisis estructural), sino cómo se deshace, cómo estalla, cómo se disemina; a lo largo de qué avencodificadas se va”. Este autor propone distinguir en el texto tres niveles, el de las funciones, el de las acciones y el de la narración, entre los cuales existen relaciones de integración progresiva. En suma, “Barthes rompe explícitamente con la idea estructuralista que pretendía ver todas las narraciones del mundo en una misma estructura. Cada texto tiene, para Barthes, un modo diferente de hacerse con lo «ya-escrito», el texto es eminentemente plural” (Fernández Martorell, 1994: 62).

En el siguiente capítulo desarrollaré en profundidad una serie de conceptos narratológicos en los que se sustenta el análisis de los relatos que llevaré a cabo en la parte central del trabajo. Mi propósito es establecer una metodología *ad hoc* que integre en un solo corpus herramientas de las distintas visiones de lo que puede ser un análisis narratológico formal-estructuralista con elementos secundarios, o de tipo auxiliar, procedentes de otras tradiciones de los estudios literarios, que ayuden a completar mi definición formal de los textos.

Metodología

Este apartado tiene por objetivo definir el modelo de análisis que utilizaré en el momento de examinar en profundidad cada una de las relaciones de sucesos de la muestra establecida –detallada en el capítulo próximo–. La metodología a la que daré forma a continuación bebe fundamentalmente de las visiones de Gérard Genette, Tzvetan Todorov y Roland Barthes. No pretendo aquí enzarzarme en disquisiciones teóricas, sino dar forma a una serie de conceptos, categorías y herramientas destinadas a operativizar un modelo de análisis narratológico para las relaciones de sucesos. En primera instancia partiré del modelo que Jean-Louis Ska, Jean-Pierre Sonnet y André Wénin, especialistas francófonos en el análisis narratológico de los relatos bíblicos, exponen con claridad en *Análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento*.¹³

Como paso previo a bosquejar el armazón de su modelo, Ska, Sonnet y Wénin (2001: 7) trazan una profusa lista de preguntas que el exégeta puede plantear al relato que analiza, sea de la clase que sea –no solo bíblico–. Estas preguntas resultan de sumo interés, por cuanto introducen una serie de conceptos y categorías relevantes que permiten estructurar un análisis narratológico coherente. Veamos cuáles son estas preguntas:

Por lo que respecta a la historia narrada, ¿cómo está construido el relato? ¿Cómo ha estructurado el narrador la intriga? ¿Lleva ésta a transformar una situación, al desenlace de un conflicto o a desvelar una verdad oculta? ¿Qué ritmo adopta el narrador en los diferentes momentos de su relato y cuál es el efecto que así produce? ¿Cómo hace para crear y mantener el suspense y, por lo tanto, la atención del lector? ¿Cómo lleva a este último a descubrir lo que está oculto en el relato? ¿Qué uso hace de la repetición, dentro de su relato o entre diversos episodios de la historia bíblica?

¿Qué personajes pone en escena el narrador y cómo los hace relacionarse entre sí? ¿A qué procedimientos recurre para caracterizarlos? Descripción directa, diálogos, monólogos interiores, oposición con otros actores, apreciaciones explícitas, forman parte del arsenal de las técnicas a disposición del narrador: ¿cuáles son las que privilegia? En particular, ¿cómo hace el narrador para poner en escena al personaje “Dios”?

¹³ Esta obra parece beber profusamente de Gérard Genette. Véase: Ska, Jean-Louis; Bonnet, Jean-Pierre; Wénin, André: *Análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento*. Estella: Verbo divino, 2001.

Por lo que respecta al propio narrador, ¿a partir de qué perspectiva considera las cosas y los acontecimientos? ¿Narra él mismo su desarrollo o muestra la acción tal como se produce entre los personajes en diálogo? ¿Interviene el narrador, toma postura con relación a lo que narra, propone juicios de valor para guiar la lectura, o por el contrario se queda fuera dejando al lector la preocupación por apreciar lo que sucede? En resumen, ¿cómo se sitúa para intentar hacer que el lector comparta su sistema de valores?

Todas estas cuestiones, debidamente tamizadas por la criba de la amplia teoría existente, dan cuerpo al “Modelo narrativo del relato bíblico” de Ska, Bonnet y Wénin, que puede esquematizarse, de forma un tanto libre –intencionadamente, pues mi aproximación a tal modelo es en esencia utilitarista, y dejo de lado todos aquellos elementos que considero colaterales– del siguiente modo:

1. Autor y narrador
2. Lector (real o implícito)
3. Poética del relato
 - a. Intriga y construcción de la trama
 - b. Orden de ocurrencia y presentación (temporalidad)
4. Personajes → tipología y funciones
 - a. Modo narrativo (*telling*)
 - b. Modo escénico (*showing*)
5. Perspectiva o punto de vista
6. Repetición → motivo, tema, secuencia

A continuación desarrollaré estos conceptos recurriendo indistintamente a la descripción que de ellos dan Ska, Bonnet y Wénin, a partir de su examen del Antiguo Testamento, y a los pormenorizados planteamientos teóricos de Genette, Todorov, Barthes y algún que otro autor. Por una cuestión de coherencia trataré la perspectiva o el punto de vista justo después del autor y el narrador, en lugar de tras los personajes. También introduciré, en último lugar y de forma breve, perspectivas ajenas al corriente formal-estructuralista del que tanto bebo, principalmente semióticas y en menor medida histórico-críticas, que me parecen de utilidad para redondear mi método de análisis narratológico de las relaciones de sucesos.

El autor y el narrador

Para la corriente de estudios histórico-crítica, los textos deben interpretarse a partir de lo que puede concretarse de sus autores y de las circunstancias de su composición, mientras que el análisis narratológico se interesa antes por el narrador (Ska, Bonnet y Wénin, 2001: 16). Es menester aquí distinguir entre las nociones de autor real, autor implícito y narrador. Como explica Barthes (1977: 38) “se estudia al «autor» de una novela sin preguntarse, por lo demás, si él es realmente el «narrador»”, cosa que induce a confusiones. Barthes habla de un “dador del relato” como aquel que lo transmite al lector o receptor y define tres clases en las que la tradición a él anterior había diferenciado dentro de dicha aproximación –que él rechaza y reformula–.

Barthes, define la primera acepción de dador del relato como una persona, en el sentido psicológico, “en quien se mezclan sin cesar la «personalidad» y el arte de un individuo perfectamente identificado”. En cuanto a la segunda, explica que la tradición lo ha definido como “una suerte de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior”, mientras que una última aproximación, algo más reciente, vería un emisor en sí mismo en cada personaje del relato.¹⁴ “Estas tres concepciones son igualmente molestas en la medida en que las tres parecen ver en el narrador y en los personajes, personas reales, «vivas» [...], como si el relato se determinara originalmente en su nivel referencial”, concluye Barthes (1977: 40).

La distinción entre el autor –con sus numerosos matices– y el narrador, la explican Ska, Bonnet y Wénin. El *autor real* es la persona de carne y hueso que escribe la obra, con su psicología y sus experiencias vitales; el *autor implícito* es el autor tal como se refleja en la obra, y el *narrador* es la instancia que narra la historia. Barthes hace una precisión que permite comprender la distinción entre el autor real y el implícito, si bien no utiliza, en momento alguno, tales conceptos. “La persona psicológica (de orden referencial) no tiene relación alguna –afirma– con la persona lingüística, la cual nunca es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino sólo por su ubicación (codificada) en el discurso” (Barthes, 1977: 43).

Antes que Barthes, el lingüista Émile Benveniste, también francés, ya había definido la capacidad del autor de “plantearse como sujeto de la enunciación, esto es, de apropiarse

¹⁴ Véase el primer apartado del capítulo IV de su *Introducción al análisis estructural de relatos*. En: Silvia Niccolini (comp.): *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.

del aparato formal de la lengua –las condiciones sintácticas, morfológicas, fonológicas y semánticas que el sistema lingüístico ofrece– para producir enunciados” como una condición a él inherente (Pampillo y Sarchine, 2005: 39). “Caracterizar el «yo literario» del autor de tal obra no es, por lo tanto, dibujar inmediatamente la identidad psicológica y espiritual de su «autor real»”, establecen Ska, Bonnet y Wénin (2001: 17). Ciñéndose exclusivamente a la condición narrativa del texto, Genette (1989: 298) hace la siguiente afirmación, que sirve para introducir la distinción entre tipos de narrador:

La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a dicha historia.

Ska, Bonnet y Wénin plantean diversas estrategias narrativas posibles: el narrador puede ser una persona que se presenta como idéntica al autor –caso, por ejemplo, de los relatos autobiográficos–; puede ser también un “yo” distinto al autor, un “ser de papel”, usando un término de Barthes, que pertenece al mundo de la historia narrada –Ismael en el caso de *Moby Dick*, de Herman Melville–. Otro tipo de narrador es el que, en primera persona, anuncia, a la manera de un observador externo, la historia de otro personaje. Así, por ejemplo, Ska, Bonnet y Wénin catalogan al narrador de la epopeya sumeria *Gilgamesh*, que se presenta así: “Quiero dar a conocer [al que] lo vio todo en la ancha tierra, al que [todo] conoció...”

El narrador también puede usar la tercera persona, ya sea como un narrador omnisciente que todo lo ve, o como una *voz* que se acopla al punto de vista de uno o varios personajes concretos. Genette (1989: 86) hace una distinción entre los conceptos *voz* y *persona* cuando define la noción de *instancia narrativa*, que determina la forma en que la narración se relaciona con el relato:

Podríamos sentir la tentación de colocar esta tercera determinación bajo el título de la «persona», pero, por razones que quedarán claras más adelante, me parece preferible adoptar un término con connotaciones psicológicas un poco (muy poco, por desgracia) menos marcadas y al que daremos una extensión conceptual sensiblemente más amplia, del que la «persona», (que remite a la oposición tradicional entre relato «en primera» y relato «en tercera persona») no será sino un aspecto entre otros: ese término es el de *voz*.

Genette es especialmente claro en su categorización de los tipos de narración a través de sus “niveles narrativos”, prefigurados no por una distancia espacial o temporal, sino por las relaciones que guardan los personajes del relato, el narrador y el lector. Genette distingue entre tres niveles distintos: el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético; muy parecidos a las estrategias narrativas delineadas por Ska, Bonnet y Wénin. El nivel intradiegético es propio de las obras donde se hay una coincidencia entre autor y narrador, mientras que el extradiegético se da en aquellos relatos en los cuales el narrador no forma parte de la historia. El relato metadiegético, por otro lado, Genette lo vincula a los relatos épicos de la antigüedad, como el mencionado *Gilgamesh* o la *Odisea*, en los que una narración se inserta dentro de otra, o, en otras palabras, donde el narrador pertenece al mundo de la historia pero la cuenta desde fuera.

Tzvetan Todorov, por su parte, distingue entre la visión “por detrás”, la visión “con”, y la visión “desde afuera”. La *visión por detrás* es homologable al narrador omnisciente o extradiegético, puesto que, según Todorov (1970: 178): “En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él”. En la *visión con*, el narrador sabe tanto como los personajes, y en la *visión desde afuera*, menos incluso que estos, pues “puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia”.

El punto de vista

La perspectiva, o punto de vista, identifica la instancia a partir de la cual se narra el relato. Tzvetan Todorov, entre otros autores, ya introdujo esta cuestión al definir el concepto de *visión*, que hemos comprendido en el apartado previo. Quien mejor ha bosquejado la cuestión, con todo, es Gérard Genette, quien (1989: 244), “para evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos de *visión*, *campo* y *punto de vista*”, acuñados por autores como Jean Pouillon y el propio Todorov, da forma al concepto de *focalización*, parejo al de “*focus of narration*”, ideado en 1943 por Cleanth Brooks y Robert Penn Warren.

La focalización es el ángulo de visión del narrador, o el personaje cuya mirada orienta el enfoque narrativo, o, formulado en preguntas: ¿quién ve? y ¿quién habla? Así, la focalización puede ser de tres clases; eso sí, con fronteras muy difusas, por lo que hablamos siempre de tipos ideales. Estos son la *focalización cero*, en la que el narrador conoce los

sentimientos más íntimos de sus personajes y sabe más que ellos –es el propio del clásico narrador omnisciente–; la *focalización externa*, en la que el narrador se ciñe a contar lo que los personajes hacen y dicen, y la *focalización interna*, en el que el narrador toma la óptica de un personaje como referencia, pero que solo en contadas ocasiones se da de forma pura, en solitario, pues en tal caso se limitaría a relatar sentimientos y pensamientos. Como explica Genette (1989: 247):

Lo que llamamos focalización interna raras veces se aplica de forma rigurosa. En efecto, el propio principio de ese modo narrativo extraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones.

Es por ello que Genette habla de alteraciones en el punto de vista, de cambios de focalización dentro del relato. “Un cambio de focalización –dice–, sobre todo si está aislado en un contexto coherente, puede analizarse también como una infracción momentánea al código que rige dicho contexto” (Genette, 1989: 249). Las alteraciones que señala son la *paralipsis* y la *paralepsis* –término acuñado por el autor–, que consisten respectivamente en dar menos información de la que en principio es necesaria, y en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto. Genette nos brinda ejemplos de ambos casos:

El tipo clásico [pero no el único] de la paralipsis [...] es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector [...]. La alteración inversa, el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por la focalización externa (Genette, 1989: 250-251).

El concepto de focalización está englobado dentro de la categoría del relato que Genette llama *modo*, para el cual toma la definición del lexicógrafo Émile Littré: “nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción” (1989: 219). Además de la focalización, el otro concepto que Genette desarrolla en relación al de modo es el de *distancia*, que hace referencia a la forma, más o menos directa, en que el narrador cuenta el relato.

Genette define varios tipos de discurso en función de la distancia del narrador respecto a lo que narra. Antes, sin embargo, identifica dos tipos de relatos, el de acontecimientos y el de palabras, que coteja con los conceptos platónicos de *relato puro* e *imitación* y con los anglosajones de *showing* y *telling*. Dentro de la categoría de *relato de acontecimientos*, que define como un segmento de la historia que no contiene diálogo, Genette clasifica la *mímesis* y la *diégesis*. En la *mímesis*, el narrador cede la palabra a los personajes en aras de crear una ilusión de cercanía. En la *diégesis*, en cambio, habla por sí mismo y toma una postura más distante. Como detalla Genette (1998: 16): “Diégesis es el relato puro (sin diálogo), opuesto a la *mímesis* de la representación dramática y a todo lo que, por medio del diálogo, se insinúa dentro del relato, que de ese modo, se hace impuro, es decir, *mixto*”.

El *relato de palabras* es aquel que contiene un discurso propiamente dicho, que Genette clasifica en tres categorías: narrativizado, transpuesto y restituido o citado. En el primer caso, el narrador solo indica que se ha producido el acto de habla y, acaso, el tema de la conversación. En el caso del discurso transpuesto, el narrador refiere las palabras de los personajes por medio de oraciones subordinadas, ya sea mediante lo que Genette denomina *estilo indirecto libre*, en el que el narrador no recurre a verbos declarativos, o mediante el *estilo indirecto marcado*, en el que sí lo hace. Por último, el discurso restituido o citado es el puramente dialógico, en el que el narrador inserta las palabras literales de los personajes. Como es lógico, estos tres tipos de discurso suelen aparecer combinados entre sí y con la *mímesis* o la *diégesis*.

El lector

Según Genette (1998: 94), “el narrador extradiegético es una voz en el texto, mientras que el receptor extradiegético, o lector implicado [o lector virtual], no es un elemento del texto sino una construcción mental basada en el conjunto del texto”. En este sentido, Ska, Bonnet y Wénin hacen una distinción entre dos tipos de lector, el *real* y el *implícito*. El primero es la persona concreta que lee la obra, y el segundo es el lector al que la obra se remite. Así, “lo mismo que el autor implícito es el autor que refleja el texto, el lector implícito es el lector proyectado por el texto, el lector ideal capaz de entender su intención y de responder a su demanda ética de manera adecuada” (Ska, Bonnet y Wénin, 2001: 21). Este género de lector es, en este sentido, la construcción mental que con-
signa Genette:

Es evidente que un lector incompetente o estúpido puede elaborar, a partir del texto, la imagen más infiel del autor: creer, por ejemplo, que Albert Camus era un ser huraño e inarticulado, o que Daniel Defoe pasó veintiocho años en una isla desierta. Para eliminar estas deformaciones secundarias, pues, debemos suponer en el lector, como decisión de método, una competencia perfecta (Genette, 1998: 97-98).

Todorov, que habla de “imagen del narrador” e “imagen del lector” –ideas asimilables a autor y lector implícitos– presupone en el lector una apreciación moral del relato, o una toma de posición respecto a lo narrado que depende de diversos factores. En la línea de Genette, afirma que “para adivinar el nivel apreciativo, podemos recurrir a un código de principios y de reacciones psicológicas que el narrador postula como común al lector y él mismo” (Todorov, 1970: 186). Así, narrador y narratorio aparecen siempre juntos, en una relación de dependencia, y con frecuencia el autor asume la existencia de un lector imaginario en la composición del relato. De la importancia del lector en la composición del relato da fe Wolfgang Iser¹⁵ (1987: 175):

Los modelos del texto sólo circunscriben en todo momento un polo de la situación de la comunicación. Por tanto, repertorio y estrategias solamente disponen al texto –cuyo potencial proyectan y preestructuran, pero que necesita de la actualización por medio del lector– para que pueda ser recibido. La estructura del texto y la estructura del acto, consecuentemente, constituyen los complementos de la situación de comunicación, que se realiza en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia.

Ska, Bonnet y Wénin, que echan mano de la terminología de Genette, designan al lector implícito como extradiegético, es decir, exterior al mundo del relato. Con todo, el lector implícito puede ser objeto de una intención por parte del narrador, ya por alusión directa o de forma indirecta a través de un narratorio intradiegético, es decir, un personaje del relato al que otro personaje se dirige con cierto propósito. “Este narratorio está situado dentro del relato, en la historia narrada, mientras que el lector implícito está siempre en el exterior del relato. Sin embargo, estas dos instancias [...] pueden estar muy próximas una de la otra, y el relato puede jugar con esta proximidad para implicar al lector en la «oferta» del relato” (Ska, Bonnet y Wénin, 2001: 21).

¹⁵ Otros autores que han dedicado una especial atención al peso del lector son Mijaíl Bajtín, en *Estética de la creación verbal* (1982), y Umberto Eco, en *Lector in fabula* (1979).

El narrador, según Pampillo y Sarchine, involucra con relativa frecuencia al lector en el relato, lo interpela y hasta lo manipula para que comparta sus dudas y certezas o esté de acuerdo con sus juicios de valor. Sobre la adhesión del lector, Genette (1998: 106) asegura que “la simpatía o la antipatía por un personaje dependen esencialmente de las características psicológicas o morales (¡o físicas!) que le otorgue el lector, los comportamientos y discursos que le atribuya, y menos de las técnicas del relato en el que figura”. Con todo, no niega la intencionalidad del autor y que este pueda recurrir a una serie de recursos más o menos evidentes para ganarse la adhesión de lector. Genette (1989: 314) sintetiza una y otra visión recurriendo a Marcel Proust:

Proust no podía ser excepción a la regla que enuncia en *El Tiempo recobrado* y que da al lector derecho a traducir en sus términos el universo de la obra para “dar después a lo que lee toda su generalidad”: aunque cometa una infidelidad aparente, “el lector necesita leer de determinado modo para leer bien; el autor no debe ofenderse por ello, sino al contrario, dejar la mayor libertad al lector”, pues la obra no es, en definitiva, según manifiesta el propio Proust, sino un instrumento de óptica que el autor ofrece al lector para ayudarlo a leer en sí mismo.

La poética del relato

Este apartado resulta un tanto *sui generis* en comparación con los anteriores debido a su frontera imprecisa. Según Ska, Bonnet y Wénin (2001: 24), “la palabra «poética» tiene aquí un sentido cercano a su etimología (el verbo griego *poiein* significa «hacer, confeccionar») y designa, como en la *Poética* de Aristóteles, el arte de componer historias”. Es en este supuesto que tomo el concepto de poética. Aquí hablaré de dos ideas distintas: la *intriga* y la *temporalidad*, que resultan de suma importancia en la disposición del esqueleto de todo relato, y haré una breve mención algunos conceptos del modelo de Genette, principalmente las distorsiones o alteraciones en el tiempo del relato –ya sean de orden o de duración–, que me parecen provechosas para cimentar mi modelo *ad hoc* de análisis narratológico. Comencemos, pero, con unas palabras de Paul Ricoeur sobre la construcción de la trama:

La operación de la construcción de la trama puede ser definida, en un sentido amplio, como una síntesis de elementos heterogéneos. Pero, ¿síntesis de qué? En primer lugar, síntesis entre los acontecimientos o múltiples sucesos y la historia completa y singular. Según este punto de vista, la trama tiene la virtud de obtener una historia a partir de

sucesos diversos o, si se prefiere, de transformar los múltiples sucesos en una historia (Ricoeur, 2006: 10).

Para Ricoeur, la colocación sistemática de los elementos que constituyen una historia no es otra cosa que la *intriga*. “Seguir una historia –dice– es una operación muy compleja, guiada sin cesar por expectativas acerca de la continuación de la historia, expectativas que corregimos a medida que se desarrolla la historia, hasta que coincide con la conclusión” (Ricoeur, 2006: 11). La intriga caracteriza la temporalidad de la narración en tanto que determina la sucesión directa de acontecimientos y configura, lógicamente, el orden de la trama. Los modelos de estructuración de la intriga a los que recurre la narratología son diversos. Sin embargo, cabe dar cuenta de los más habituales: el quinario y el ternario, guiados en común por su propósito de evaluar en el seno del relato una acción transformadora (Marguerat, Wénin, Escaffre, 2005: 15).

El modelo quinario señala cinco estados: la situación inicial, estable, en la que se introducen los personajes y el contexto; el inicio del conflicto, que modifica la situación inicial e introduce una tensión; el conflicto, en el cual uno o varios personajes, o actantes, llevan a cabo una serie de acciones para resolver el conflicto; la resolución, resultado de las acciones antedichas, y la situación final, de vuelta a la estabilidad pero generalmente distinta a la original. Este modelo es obra de Tzvetan Todorov, para quien:

Un relato ideal comienza con una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. Esto produce un estado de desequilibrio; por la acción de una fuerza dirigida en sentido inverso el equilibrio es restablecido; el segundo equilibrio es muy semejante al primero, pero ambos no son nunca idénticos. Por consiguiente, en un relato hay dos tipos de episodios: los que describen un estado (de equilibrio o de desequilibrio) y los que describen el paso de uno de ellos a otro (Todorov, 2004: 134-135).

El modelo ternario, conceptualizado por Joseph Courtès, es deudor de Algirdas Greimas y su enfoque semiótico. Si Greimas “considera la oposición categorial *permanencia vs cambio* como «una de las primeras articulaciones posibles de la percepción y de la comprensión de nosotros mismos y del mundo», Courtès define el *relato mínimo* como «una transformación situada entre dos estados sucesivos y diferentes»¹⁶.

¹⁶ Serrano Orejuela, Eduardo: *El relato mínimo*. Ponencia presentada en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Estudios del Discurso organizado por las Universidades de La Plata y de Buenos Aires, Argentina, entre el 25 y el 29 de agosto de 1997. En línea. [Fecha de consulta: 01/04/2015].

Hablemos ahora de la temporalidad, tan influida por la construcción de la intriga. Aquí, Genette (1989: 89) establece una distinción importante: “El relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)”. Dicho de otro modo, Genette distingue entre el tiempo del discurso –la forma como el narrador presenta los sucesos– y el tiempo de la historia –cómo suceden los hechos cronológicamente–. Así, los relatos se prestan, para el autor, a una mirada a la vez sincrónica y diacrónica.

Genette pone mucho énfasis en el estudio de las alteraciones en el tiempo del relato, que pueden ser de orden y de duración (o velocidad). Acerquémonos en primera instancia al grupo inicial, el de las *anacronías*, es decir, las formas de discordancia entre el orden de la historia y del relato. En toda narración, según Genette (1989: 95), pueden producirse “diversas relaciones temporales posibles: retrospecciones subjetivas y objetivas, anticipaciones subjetivas y objetivas, simples regresos a cada una de las dos posiciones”. Así introduce los conceptos de *analepsis* y *prolepsis*, equivalentes, respectivamente, a los de retrospección y anticipación, a evocar acontecimientos anteriores al punto de la historia donde se encuentra el relato, y evocar por adelantado acontecimientos posteriores. Genette desarrolla ampliamente ambos conceptos, pero no me detendré aquí, pues para mi modelo resultan más útiles posteriores consideraciones de este autor.

Las alteraciones de duración, Genette las bautiza como *anisocronías*, concepto referente a la relación entre el tiempo que duran los sucesos en la historia y la extensión del texto, algo difícilmente medible o verificable, como él mismo admite. Sin embargo, introduce en este punto cuatro tipos de distorsión de duración muy útiles, a mi juicio, para la metodización del análisis narratológico: los sumarios, las pausas descriptivas, las escenas y las elipsis. La primera categoría comprende los segmentos donde el tiempo del relato es menos extenso que el de la historia –un párrafo puede dar cuenta de las acciones de semanas, meses o años–. Las pausas descriptivas suponen una desaceleración absoluta del relato, ya que no engloban acción alguna, sino descripciones, pensamientos o recuerdos. En cuanto a las escenas, son aquellos segmentos en los que no se da, en apariencia, una discordancia entre el tiempo del relato y el de la historia –no hay, por tanto, desaceleración o aceleración–. Las elipsis, por último, reflejan un salto en el tiempo, ya sea explícito o implícito.

Hemos visto los conceptos de tiempo de la historia y de tiempo del relato. Veamos ahora el de “tiempo de la narración”, que en realidad está relacionado con el narrador, y no con la trama, y que Genette (1989: 273) describe como “las determinaciones temporales de la instancia narrativa”, es decir, la ubicación del autor en el tiempo en que se encuentra la historia. Según Genette, una narración puede ser ulterior, cuando el hecho narrado sucedió en el pasado; anterior, cuando se da a conocer lo que sucederá en un futuro –es el caso de los relatos proféticos–; simultánea, si la historia se narra en el mismo momento en que sucede; o intercalada, si mezcla dos o más de los tipos anteriores.

Los personajes

Ska, Bonnet y Wénin hacen distinción entre dos formas de aproximarse a los personajes de un relato, de acuerdo con la clásica –y casi normativa– diferenciación anglosajona de los modos narrativo (*telling*) y escénico (*showing*) del relato, consignados mucho antes por Aristóteles como formas de mimesis. “Si la intriga constituye el esqueleto del relato, los personajes son su ropaje. Con algunos rasgos, el relato hace vivir a una serie de personajes, que pone en interacción”, explican Marguerat, Wénin y Escaffre (2005: 15). Si bien la narratología, desde Propp, ha estudiado los personajes a partir de sus acciones o funciones en lugar de según sus atributos,¹⁷ creo que vale la pena tomar en cuenta otras consideraciones propias de la tradición histórico-crítica. En cualquier caso, el estudio de los personajes está sujeto a múltiples puntos de vista y enfoques que se confunden entre sí, como explica Mijaíl Bajtín (1999: 15):

Personajes positivos y negativos (desde el punto de vista del autor), héroes autobiográficos y objetivos, idealizados y realistas, heroización (sic), sátira, humorismo, ironía; héroe épico, dramático, lírico; carácter, tipo, personajes, personaje de fábula; la famosa clasificación de papeles escénicos: galán (lírico, dramático), razonador, simple, etc.; todas estas clasificaciones y definiciones de personajes no están fundamentadas en absoluto, no están jerarquizadas entre sí y, por lo demás, no existe un principio único para su ordenación y fundamentación.

Tzvetan Todorov distingue entre tipologías *formales* y *sustanciales* de personajes, que a mi juicio pueden asimilarse vagamente a la dualidad entre *telling* –formales– y *showing*

¹⁷ “Las funciones de los personajes representan esas partes constitutivas que pueden reemplazar a los *motivos* de Veselovski o a los *elementos* de Bédier”, afirma Propp en su *Morfología del cuento* (1981: 32) en relación a los atributos que otros autores tomaban en cuenta en los personajes.

–sustanciales–. Entre las primeras, Antonio Garrido Domínguez apunta a los niveles de complejidad, variación e independencia de los personajes como pilastras de las tres tipologías formales básicas. “La complejidad del diseño de los personajes y, sobre todo, su capacidad para sorprender al lector han servido a E. M. Forster¹⁸ para hablar de personajes *planos* y *redondos*”, dice Garrido (1996: 93). Los personajes planos están poco elaborados, mientras que los redondos presentan una complejidad más elevada a través de los rasgos físicos, sociales y psicológicos que el autor les imprime.

El criterio de variación permite diferenciar entre los personajes-tipo –cuyos atributos se mantienen inmutables a lo largo del relato– y los que experimentan cambios en sus rasgos. “Los primeros son personajes *estáticos*, se caracterizan por la presencia de pocos atributos y tienden a funcionar como paradigmas de una virtud o defecto (el ambicioso, el arribista, etc.); los segundos son los personajes *dinámicos*” (Garrido, 1996: 93). En lo tocante al criterio de independencia, diferencia entre los personajes que se someten a la trama y cumplen una función determinada, y aquellos que revelan sus atributos a través de la acción.

Las tipologías sustanciales, en términos de Todorov, son las propias de los formalistas y los estructuralistas. Como pudimos ver en el capítulo anterior, el iniciador por excelencia de estos enfoques es Vladimir Propp, para quien “los elementos constantes, permanentes, del cuento [por extensión, relato] son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento” (Propp, 1981: 33). Dice Garrido (1996: 94) que, para los formalistas y los estructuralistas, en el interior del relato “cada agente tiene asignado un papel (o papeles) determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa”.

Las tipologías sustanciales de personajes tienen un rasgo en común, ya dado a entender por la anterior cita de Propp: la concepción del personaje no como un individuo con una serie de atributos físicos y psicológicos, sino como una categoría abstracta que modula el relato por medio de sus acciones (o funciones). A partir de aquí, los modelos existentes son múltiples y variados, a cual más complejo –Propp, sin ir más lejos, identifica en su *Morfología del cuento* hasta 31 posibles funciones–. En este sentido, en aras de faci-

¹⁸ Novelista, ensayista y libretista inglés (1879 – 1970), 13 veces candidato al Premio Nobel de Literatura pero nunca agraciado con el galardón.

litar del análisis de los textos seleccionados, me inclino por tomar el modelo de Claude Bremond como base del mío, si bien debo precisar que la complejidad de los textos que analizaré es baja en comparación con las posibilidades que ofrece dicho modelo.

Bremond parte de la distinción que Todorov hace entre personajes *agentes* y *pacientes* y redefine el concepto de función como una relación entre los personajes de una tipología y otra. Esta es, para Bremond (1970: 90), la condición *sine qua non* un texto puede considerarse un relato:

Donde [...] no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.

Bremond identifica una serie de roles básicos, esencialmente en la figura del agente, que describe en primera instancia como influenciador, y luego, alternativamente, como consejero o desaconsejador, obligador o prohibidor e intimidador. El paciente, por su parte, lo concibe como un entre pasivo, destinatario de las acciones del agente. De manera menos abstracta, Bremond distingue entre las figuras del adversario y del aliado del paciente, y en el caso del segundo establece una tipología: el socio solidario, el acreedor y el deudor –según el interés que lo vincule al paciente–. Asimismo, Bremond establece los siguientes procesos: cumplimiento de la tarea, intervención del aliado, eliminación del adversario, negociación, agresión, retribuciones, degradación, falta, obligación, sacrificio, agresión sufrida y castigo.

Mi estudio de los personajes de las relaciones de sucesos recurrirá tanto a las tipologías formales previamente descritas como a la sustancial de Bremond, fundamentalmente en la interesante y útil distinción entre personajes *agentes* y *pacientes* respecto a la condición del actante. Creo esta es la forma es la manera más apropiada de bosquejar con la máxima fidelidad posible la impronta de los personajes que aparecen en estos relatos, y he aquí donde reside uno de los grandes aciertos, a mi parecer, del modelo de Ska, Bonnet y Wénin.

La repetición, una ventana a otros enfoques

En su análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento, Ska, Bonnet y Wénin identifican varios tipos de repetición posibles: de palabras-clave, de motivos (imagen concre-

ta, calidad sensorial, acción u objeto, asociados o no a una palabra-clave), de temas vinculados al sistema de valores del relato, y, de forma concreta, de secuencias de acciones. Tzvetan Todorov sintetiza bien esta amalgama de posibles e identifica tres tipos básicos de repetición que vincula con las figuras retóricas de *antítesis*, *gradación* y *paralelismo*. Todorov (1970: 159) pondera la importancia de la *repetición*: “Todos los comentarios sobre la ‘técnica’ del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes, o bien a los detalles de la descripción”.

Todorov (1970: 159) confiere a la repetición por paralelismo una importancia superior: “Todo paralelismo está constituido por dos secuencias al menos que comparten elementos semejantes y diferentes. Gracias a los elementos idénticos, se acentúan las semejanzas”. El paralelismo, dice, puede hacer referencia a los hilos de intriga concernientes a las grandes unidades del relato, o bien a las fórmulas verbales, “los detalles”. A decir verdad, la cuestión de la repetición *per se*, no es tan importante para mi modelo de análisis, como la categoría superior en la que Todorov inscribe tal fenómeno, la de las *figuras*, un concepto que describe en los siguientes términos:

Toda relación entre dos (o más) palabras copresentes puede convertirse en figura; pero tal virtualidad sólo se realiza a partir del momento en que el receptor del discurso percibe la figura (porque ésta no es más que *el discurso percibido como tal*). Esta percepción quedará asegurada ya sea por el recurso de esquemas que están netamente presentes en nuestro espíritu (de aquí la frecuencia de las figuras basadas sobre la repetición, la simetría, la oposición), ya sea por una insistencia particular en poner en evidencia ciertas relaciones verbales (Todorov, 2004: 65-66).

Dicho esto, si bien puede resultar interesante estudiar la repetición de secuencias en los relatos de las relaciones de sucesos, el análisis de las figuras retóricas presentes en estos relatos con diversos fines me parece de una importancia si no superior, en ningún caso inferior. La figura –dice Todorov– no es sino una particular disposición de palabras que sabemos nombrar y describir. Así, explica: “Si las relaciones entre dos palabras son de identidad, hay figura: es la *repetición*. Si tales relaciones son de oposición, también hay figura: la *antítesis*. Si una palabra denota una cantidad más o menos grande que la que denota la otra, también se hablará de figura: será la *gradación*” (Todorov, 2004: 65).

Las figuras, para Todorov, forman parte de un registro subjetivo del lenguaje, que puede ser bien un *discurso emotivo*, cuyas manifestaciones puede aislarse a través de la identificación de rasgos fónicos, gráficos, gramaticales y léxicos, o un *discurso modalizante*; aquel en el cual es posible identificar la posición del autor mediante un sector específico del vocabulario: según Todorov, los verbos y los adverbios modales (poder, deber, quizá, ciertamente, etc.). Estas consideraciones me alejan progresivamente de la visión formal-estructuralista para aproximarme a la semiótica, una disciplina clave en la comprensión de cómo se fraguan los valores que subyacen en todo relato.

El semiótico estadounidense Charles Morris desglosa la semiótica en tres dimensiones: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Esta última es la que más me interesa considerar en mi análisis. “Por «pragmática» se entiende la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes”, dice Morris (1985: 67), que precisa que “se ocupa de los aspectos bióticos de la semiosis, es decir, de todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos”. Dado que las relaciones de sucesos son textos ideológicos que encierran un mensaje moralizante no siempre explícito, una tímida aproximación pragmática, sin pretensión de profundidad, sino como herramienta de soporte, puede ser positiva en aras de hacer emerger los significados latentes. En este caso se trata no tanto de ver el *cómo*, sino el *para qué*.

Llegado este punto, cabe dar cuenta de algunos conceptos retóricos que tendré en cuenta a la hora de realizar esta dimensión semiótica del análisis, conceptos como el *motivo*, el *tema* o el *tópico*, que me permitirán profundizar en el discurso que entrañan las relaciones que forman parte del estudio. Estos conceptos pueden abordarse desde distintas disciplinas, como dicen Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. En esta obra definen el *motivo* como una “unidad temática mínima”, el *tema* como “una categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto o aún en el conjunto de la literatura (el “tema de la muerte”)” (2003: 257) y hacen la siguiente precisión para definir el *tópico*:

Si varios motivos forman una configuración estable que reaparece con frecuencia en la literatura (sin que ello signifique que sea importante en el interior de un texto) se le da el nombre de tópicos: es precisamente lo que los estudios de folklore llaman motivo. Algunos tópicos caracterizan toda la literatura occidental, como lo ha demostrado E. R. Curtius (el mundo invertido, el niño anciano, etc.); otros son propios de una corriente

literaria (los del Romanticismo son peculiarmente conocidos). La presencia de un mismo tópico (o de un motivo en general) en dos obras no significa, desde luego, que también existe un mismo tema en ellas: los motivos son polivalentes y solo después de un análisis del texto en su totalidad puede reconocerse con certeza la presencia de un tema (Ducrot y Todorov, 2003: 257).

Pero la importancia del tópico no viene dada solamente por su carácter estable y persistente en el tiempo, sino también por su condición general, por su carácter común, según Anscombe y Ducrot (1994: 218). Estos autores ponen énfasis en el origen del concepto en la retórica aristotélica con el nombre *topoi*, que en griego significa “lugar común”, y lo definen como “creencias presentadas como *comunes* a cierta colectividad de la que al menos forman parte el locutor y su alocutor; se supone que los interlocutores comparten esta creencia incluso antes del discurso en el que emplea”. Según Albert Chillón (2000: 152), estas “figuraciones arquetípicas –temas, motivos, argumentos, figuras, *loci*–” son “generadas por el inconsciente colectivo y moldeadas por la hacendosa tradición”.

Volvamos ahora a la pragmática para introducir otra perspectiva de análisis que tomaré en consideración. Una de las dimensiones que trata esta rama de la semiótica, el contexto, un elemento extralingüístico, me lleva a hacer una breve relación del análisis histórico-crítico, utilizado extensamente por los hermeneutas del siglo XIX y que Daniel Marguerat y Yvan Bourquin (2000: 15) definen como aquel que “se interesa por el acontecimiento histórico que refiere el texto y por las condiciones en las cuales éste se escribió. Globalmente, su interés se centra en el mundo (histórico) que se encuentra *tras* el texto”. Esta perspectiva me parece beneficiosa, como elemento de apoyo, en la medida en que las relaciones de sucesos sobrenaturales, aún cuando relatan historias de ficción, se publicaron en un contexto histórico que guarda una estrecha relación con los mensajes que pregonan.

A modo de síntesis y conclusión de este epígrafe, diré que la semiótica, en su dimensión pragmática, y la aproximación histórico-crítica complementarán, o reforzarán, más bien, mi análisis morfológico de las relaciones, en la medida en que me permitirán identificar de forma breve el mensaje de cada relato y la relación que guarda con su contexto histórico. El cuerpo central del análisis, en cualquier caso, lo configurarán los elementos que he identificado y delimitado previamente a lo largo del presente capítulo: el narrador, el lector, la construcción de la trama, los personajes y el punto de vista.

Una precisión, por último, sobre el carácter general de mi análisis: el método prefigurado en este apartado explota la singularidad de cada relación. Así, en el apartado propiamente analítico estudiaré cada relato de forma independiente para identificar su estrategia comunicativa, los valores que transmite y su poso cultural. Ello no excluye, sin embargo, la posibilidad de un análisis de corte más cuantitativo que estudie la regularidad de los fenómenos.

Muestra seleccionada

En este capítulo, más sucinto que los anteriores, haré una descripción pormenorizada de los criterios que he tomado en consideración en el proceso de selección de la muestra de relaciones de sucesos que analizo en el presente trabajo, así como también una explicación de algunas de las categorías que me permiten clasificar las relaciones en una u otra tipología. En última instancia también incluyo aquí la propia clasificación del corpus de relaciones según las categorías mencionadas y una serie de rasgos básicos de identificación que permitan ubicarlas en el tiempo.

Comencemos por la primera cuestión. Aquí cabe decir que el universo de las relaciones de sucesos raros o maravillosos es extenso: el género se dio de forma general en Europa Occidental entre los siglos XVI y XVIII, con diferentes cronologías según el país (Espejo, 2012: 106), de manera que existen múltiples relaciones en español, francés, italiano, portugués, holandés, alemán e inglés, e incluso en catalán. En aras de facilitar el estudio me circunscribo a las relaciones publicadas en el ámbito hispánico. En España, los dos períodos con más relaciones impresas, según la clasificación del Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (CBDRS), son el de 1600 a 1650 y el de 1650 a 1700 (Fernández Travieso y Pena Sueiro, 2013: 138).

Henry Ettinghausen, dentro de su clasificación temática de la prensa popular del barroco español, hace una distinción entre las relaciones que hablan de desastres de la naturaleza; crímenes y castigos; milagros, prodigios, portentos y señales, y monstruos y engendros, que en general comparten un mensaje común y unos rasgos estilísticos (Ettinghausen, 2012: 129-130). De entre esta tipología, yo me centraré en las relaciones que hacen referencia a los milagros, prodigios y portentos y a una parte de los monstruos y engendros. Dejo fuera las relaciones sobre señales –apariciones en el cielo–, que suelen adoptar un formato epistolar y rara vez refieren un relato *per se*, y sobre lo que Ettinghausen denomina monstruos científicos –es decir, explicables sin la intervención de una fuerza sobrenatural–. Más adelante, de cara a una mejor comprensión, describiré las tipologías de fenómenos que identifica Ettinghausen.

Con las condiciones hasta aquí establecidas, he seleccionado de entre el corpus disponible un total de 14 relaciones representativas de los distintos fenómenos sobrenaturales y susceptibles de un análisis narratológico profundo en la medida en la que narran relatos

de cierta complejidad. No se trata, en ningún caso, de textos atípicos dentro de su género, sino de piezas que siguen los patrones básicos de las relaciones de sucesos sobrenaturales, tanto en prosa como en verso. Esta distinción formal, aunque no es relevante en sí para el análisis, merece ser explicada, por cuanto que las relaciones de uno y otro tipo presentan rasgos diferenciados que invitan a estudiarlas separadamente. Veamos cuales son estas distinciones.

Verso y prosa

Las relaciones de sucesos, con independencia de su género, pueden presentar modalidades textuales muy diversas. En términos de Ettinghausen (2013: 95): “Desde el principio nos encontramos con relaciones (sobre todo de batallas) que utilizan muy a menudo una prosa que suena a despacho oficial, y también con innumerables relaciones escritas en verso –que muy pocas veces llegan a ser poéticas–, y que apelan a sentimientos sentimentales, morbosos, patrióticos o de superioridad moral”. Este autor liga las relaciones en verso al concepto de *tremendismo*, al gusto por lo terrible y lo truculento, que engloba no solo a los monstruos, sino también a los crímenes de violencia y sexo.¹⁹

En su análisis de la prensa española del Barroco, Ettinghausen distingue entre una prensa seria que se dirige a un lector culto y una prensa popular que suele aparecer en verso, concretamente en forma de romances novelescos al alcance de la población analfabeta a través de personas que las leían en lugares públicos y que a veces esperaban, del mismo modo que sus autores, despertar en el lector “sentimientos y actitudes bien arraigados en el folklore y en la ideología tradicionales, capaces de ser evocados y reforzados por medios igualmente tradicionales” (Ettinghausen, 1995: 86). En términos morfológicos, uno y otro tipo de relaciones son lógicamente distintos. Así, las que son en verso:

A diferencia de las relaciones en prosa, que suelen aparentar una relativa objetividad, éstas normalmente están repletas de recursos retóricos cuya función consiste en celebrar o lamentar el suceso relatado, presentándolo como motivo de emociones en las que se procura hacer participar al lector y oidor (Ettinghausen, 1996: 61).

Esta distinción formal resultará de suma importancia en el análisis narratológico, donde observaremos las diferencias morfológicas que presentan las relaciones cultas, en prosa, y sus contrapartidas populares, en verso, traducibles en estrategias narrativas desiguales.

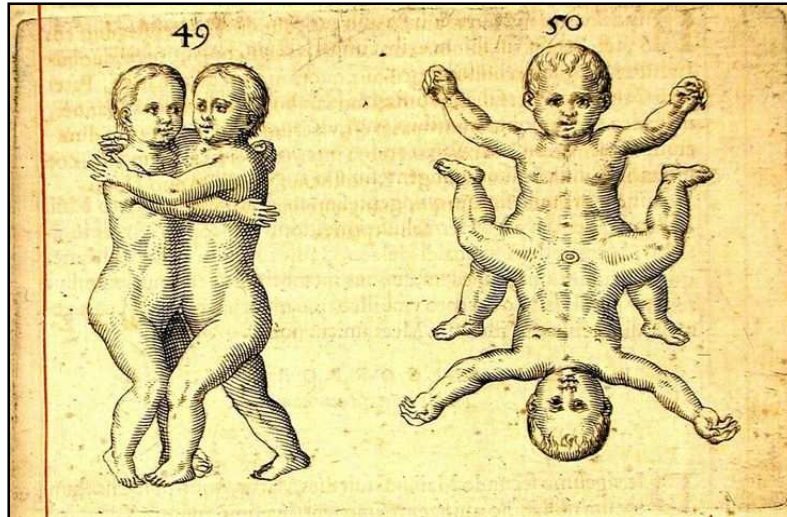
¹⁹ Para las relaciones que combinan violencia y sexo véase Ettinghausen, Henry: *Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa del siglo XVII*. Edad de Oro, 12, 1993, 95-107.

Tipos de fenómenos

Los prodigios que glosan las relaciones de sucesos sobrenaturales son de signo diverso: abarcan desde cambios de sexo hasta monstruos fabulosos, pasando por maravillas que acontecen en pleno martirio de unos fieles de Dios. La categorización llevada a cabo por Henry Ettinghausen en *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, resulta de sumo provecho para distinguir entre la multiplicidad de fenómenos sobrenaturales que fascinaban a las mujeres y hombres del barroco. Ettinghausen identifica las siguientes categorías: cambios de sexo, monstruos humanos, monstruos semihumanos, monstruos fabulosos, monstruos alegóricos, martirios, conversiones religiosas, milagros, señales y apariciones, lugares extraordinarios, y sacrilegios y tratos con el demonio. Sin ánimo de exhaustividad, cabe una aproximación a algunas de estas categorías en aras de aclarar conceptos.

Los monstruos y su cambiante condición son quizás el tema más complejo. Para Ettinghausen resulta complicado distinguir claramente entre los casos de monstruos humanos, semihumanos, fabulosos y alegóricos. “Sin embargo, parece lógico contar entre los primeros los niños gigantes y los hermanos siameses; entre los segundos, los niños cubiertos de conchas o con otros tipos de deformación anatómica; entre los terceros, los tritones, etc., y entre los últimos, los monstruos, normalmente compuestos de elementos animales y humanos a los que se atribuye un significado político” (Ettinghausen, 1995a: 37). Las imágenes que siguen muestran una pareja de tritones del tratado *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* (1642), del naturalista italiano Ulisse Aldrovandi, y a unos siameses del *Monstrorum historia memorabilis* (1609), del físico alemán Johannes Schenck von Grafenberg.





Aunque no era evidente entonces, la distinción entre los monstruos humanos y los fabulosos y alegóricos resulta clara: los primeros son posibles y aparecen en el mundo real, mientras que los segundos son fruto de la imaginación. Los siameses, los hermafroditas y las personas con una multiplicidad o falta miembros u órganos existen en la realidad. En cambio, los tritones, los gigantes, los centauros o los hombres lobo son seres de ficción. El lenguaje y el estilo de las relaciones que hacen referencia a una y otra tipología de fenómenos, en realidad, no cambian sustancialmente. Un texto que narra el parto de unos siameses puede adoptar un estilo y un esquema semejantes al de uno que cuenta el nacimiento de un niño cubierto de conchas. Este, sin embargo, tenderá hacia la exageración, de ahí que los casos más extravagantes suelen darse –aunque no siempre– en relaciones en verso en lugar de en textos en prosa.

En mi análisis narratológico dejo de lado las relaciones sobre seres posibles desde nuestra moderna óptica científica para concentrarme en los monstruos semihumanos y fabulosos. No obstante, cabe destacar el papel de los fenómenos verídicos, desde los siameses hasta los terneros con dos cabezas, en la configuración de los mundos posibles a los que hacen referencia las relaciones más inverosímiles. Para Tiziana Marazzo (2007: 8): “Las relaciones describen cualquier suceso con una base histórica mínima, basta incluso un núcleo objetivo de cierta veracidad histórica y es posible así combinarlo con lo real, lo extraordinario, lo verosímil y lo maravilloso”.²⁰

²⁰ En referencia a los casos reales de “monstruos” como hermafroditas y siameses, Antonio Solano cuenta que “muchos de estos seres infortunados, si sobrevivían al parto, recorrían los caminos exhibiéndose en pueblos y ciudades, como aquel niño a quien invitó a comer Montaigne, encontrando que «entre las tetillas y el ombligo... se unía a otro niño sin cabeza».” Solano, Antonio: *Monstruos y prodigios*. Mètode:

En otro orden de cosas, cabe una definición de lo que entendemos exactamente por milagro y su relación con las categorías de martirio y conversión consignadas por Ettinghausen. El primer asunto es el más complicado. En su análisis de las estrategias discursivas utilizadas por la relaciones de milagros, Patrick Bégrand y Rafael Carrasco (2004: 20) afirman que “nous avons décidé d’inclure dans les miracles les manifestations prodigieuses tératologiques, oniriques et théophaniques”. Para Ettinghausen, sin embargo, el concepto se restringe a sucesos concretos, no a criaturas o visiones. Aún así, los relatos que engloba en la categoría de “milagrosos” son de lo más diversos; desde una mujer noble que da a luz de forma milagrosa a un niño negro, hasta un perro que reza junto al lecho de su amo moribundo o un misionero decapitado cuya cabeza, cercenada, sigue predicando para asombro de los infieles. Martirios y conversiones no son sino versiones habituales que adopta el metarrelato milagroso, aunque existan otras.

A continuación, inserto una tabla con la clasificación, según las categorías mencionadas, de las relaciones que son objeto de estudio, ordenadas a partir de su fecha de impresión.

Título²¹	Subgénero	Fecha de impresión	Forma
RELACION VERDADERA DE UN CASO MARAVILLOSO QUE HA SUCEDIDO EN EL dilatado imperio de la China...	Milagro + Martirio	¿?	Verso
Caso admirable y espantoso agora nuevamente sucedido este año de mil y quinientos y ochenta y siete...	Milagro + Martirio	1587	Verso
Relacion verisima, de lo que ha sucedido en la ciudad de Sevilla, a una honrada señora, por no entenderse con su marido...	Milagro + Martirio	1603	Verso

Anuario, nº. 2002-2003 [En línea]. Estos desgraciados errabundos contribuían, sin duda, a incrementar el gusto por lo monstruoso y a dejar volar la imaginación de los escritores.

²¹ En aras de hacer presentable la tabla, he optado por acortar los interminables títulos de las relaciones, pero procurando siempre conservar la esencia del mensaje.

RETRATO DE VN monstruo, que se engendro en vn cuerpo de vn hombre, que se dize Hernando de la Haba...	Monstruos fabulosos + Sacrilegios y tratos con el demonio	1606	Verso
Relacion de como el pece Nicolao se ha parecido en el mar, y hablò con muchos marineros de diferentes partes...	Monstruos fabulosos	1608	Verso
ADMIRABLES PRODIGIOS y portentos, que se manifestaron en Bayona de Francia este presente año...	Monstruos semihumanos + señales en el cielo	1613	Verso
Relacion verdadera de vn monstruoso Niño, que en la Ciudad de Lisboa nació a 14. del mes de Abril, Año 1628...	Monstruos semihumanos	1628	Prosa
COPIA DE VNA CARTA que escrivio el muy R. Padre Fray Iacobo de Ambrosi...	Milagros	1631	Prosa
HISTORIA VERDADERA NOVAMENT SVCEDIDA DE vn Ministre Heretge de la ciutat de Geneva... ²²	Sacrilegios y tratos con el demonio	1642	Prosa
Breve relación que declara y da quenta de un caso maravilloso. Sucedió en la Ciudad de Alcaraz, tierra de la Mancha, con una muger maldiciente que, haviendo parido, ofreció muy de veras al maligno su pecho...	Sacrilegios y tratos con el demonio	1671	Verso

²² Esta relación tiene la particularidad de que está escrita en catalán. Es el único ejemplo en este idioma que incluye la muestra. Sin embargo, no difiere, en lo general, de las demás.

CARTA NUEVA DEL MAS PRODIGIOSO SVCESSO que se ha visto, y monstruosi- dad de hombre que se ha hallado: Sucedido en el Reyno de Polonia...	Monstruos fabulosos	1674	Prosa
RELACION VERDADERA DE LA mas admirable maravi- lla y peregrino asombro, que ha sucedido en la villa de Yepes...	Monstruos semihumanos + Sacrilegios y traros con el demonio	1678	Verso
CARTA QUE ESCRIVIO UN RELIGIOSO DE VALLADO- LID A OTRO DE BVRGOS en que refiere un portensoso milagro...	Milagro	1685	Prosa
Relacion verdadera del prodigioso caso svcedido en Vidin, â dos soldados de aquella Guarnicion, en el mes de Octubre del preferente Año de 1689...	Lugares extraordinarios	1689	Prosa

Análisis de las relaciones

Un martirio singular

Esta relación en verso, de fecha y lugar de impresión desconocidos, se ubica en la lejana China, donde el emperador, temeroso de que los cristianos hayan incitado a su hermano a la revuelta, emprende una persecución del culto cristianismo que culmina con el martirio de dos misioneros ante una multitud. Para asombro de los presentes, entre los que se cuenta el propio emperador, la cabeza seccionada de uno de los misioneros sigue predicando tres horas, lo que fuerza al emperador a ordenar que le corten la lengua. Aún así, el fraile decapitado y deslenguado sigue predicando tres horas más.

El propósito del texto, bastante evidente, pues el propio autor lo explica abiertamente, es demostrar la superioridad de la religión Católica frente a herejes, sectarios, musulmanes y judíos. Asimismo, también envía al lector un mensaje de triunfo moral de los fieles de Dios aún en la adversidad del martirio, de la tortura y la muerte. Como dice Ettinghausen (2012: 130), los autores de las relaciones “se mostraron capaces de convertir hasta las narraciones aparentemente más negativas en historias edificantes, fortalecedoras del «conformismo ético»”. Así predicaba la moral de la Contrarreforma, que hizo habituales las relaciones de martirios, especialmente a manos de los musulmanes, con los milagros y advocaciones que a veces los acompañan.

Que la relación que nos ocupa se ambienta en China merece una breve disquisición. Los casos de martirio en Extremo Oriente no son los más comunes en la prensa española de la época, pero tampoco son inexistentes. Hay que tener en cuenta la cercanía relativa de la colonia española de las Filipinas tanto a China como a Japón y el flujo de misioneros católicos que trataron de cristianizar a las poblaciones de uno y otro territorio. La prensa española se interesó especialmente por la persecución de los cristianos en Japón, que fue la más cruenta y dio a pie a un volumen considerable de relaciones²³ y hasta a obras de más altos vuelos, como una comedia de Lope de Vega titulada *Los primeros mártires de*

²³ Para calibrar la importancia del fenómeno de los martirios en Japón en la prensa española de la época basta con fijarse en que ésta se hizo eco incluso de las celebraciones realizadas en España en 1628, con motivo de la canonización de los mártires, con textos como *La relación de las fiestas por los mártires del Japón*, publicada en Sevilla y obra de Ana Caro de Mallén, a quien Nerea Riesco Suárez ha definido como “una periodista feminista en el Siglo de Oro”. Véase: Riesco Suárez, Nerea: *Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro*. IC Revista Científica de Información y Comunicación, Nº. 2, 2005, págs. 105-120.

Japón. Sin embargo, en esta relación la ambientación parece casual, dado que en ningún momento el escenario reviste relevancia alguna en la arquitectura del relato.

El narrador de esta relación es de tipo metadieético. No forma parte de la historia, pero adopta el papel de un observador externo que transmite el relato de otros mientras hace patente la presencia de un *yo*. Las causas que empujan a escribir el relato al autor implícito, que coincide plenamente con el narrador, están claras: “No juzguéis que estas luces busco yo mi lucimiento que el moverme a compasión en ver que os estáis perdiendo por ir contra la verdad de la Ley del Evangelio”. En efecto, el narrador se dirige directamente a un lector supuesto que resulta muy distinto del potencial lector –u oyente– real de la relación: “Idólatras, escuchadme; gentiles estadme atentos; atended mahometanos; abrid los ojos, hebreos, luteranos, calvinistas, arrianos, sarracenos, pelagianos, hugonotes”. El narrador se presenta, pues, como una voz amonestadora que alecciona a los enemigos de la fe católica con tal de incitarlos a la conversión: “Sed, sectarios, esta vez Argos de mis documentos, lince de tantas verdades y de auténticos misterios”.

El autor establece una contraposición entre él mismo, junto a los católicos, y este grupo de narrarios intradieéticos –herejes, idólatras e infieles– a los que finge dirigirse. Así, mientras que el autor se muestra piadoso pese a la contumacia de los enemigos de Dios, a éstos dibuja como “obstinados apóstatas, brutos fieros”, e incluso los desafía: “Oídmelos todos, que a todos llamo, desafío y reto, para más confusión vuestra, para mayor triunfo nuestro, para honra y gloria de Dios y terror de los Infiernos”. Se trata, en suma, de subyugar a los rebeldes con un poderoso argumento: el milagro peregrino del que da cuenta la relación, los frailes que vencen moralmente a los idólatras. Esta dicotomía, constante a lo largo de la narración, alcanza su cénit en la moraleja final: “Mirad si en algún sectario, morisco, hereje o hebreo se hallan estas maravillas, porque claramente vemos que, obstinados y precitos, mueren en vivo fuego con semblantes de demonios y retratos del infierno”. Toda una advertencia para el lector implícito al que se dirige.

En cuanto a la estructura, este relato presenta numerosas analepsis. El autor, como paso previo a narrar la historia de los dos frailes martirizados –nivel principal–, inserta diversos minirelatos secundarios en su armazón argumentativo. Se trata de pequeñas fábulas pertenecientes al meterrelato cristiano, como la Anunciación, o episodios de la vida de Cristo –la devolución de la vista a un ciego, la lanzada que recibe en el costado estando en la cruz, o el efecto que imprime en el Santo Sudario–. También habla de las señales

que se aparecieron a personajes históricos como el emperador romano Constantino, o el rey Alfonso I de Portugal, o San Francisco de Asís, entre otros. El relato en sí no aparece hasta bien entrado el texto, y es muy simple; lineal y carente de anisocronías.

El relato principal parte de una situación estable pero negativa, en la cual prima el poder del emperador de China, un personaje, como veremos, arquetípicamente negativo. Pronto, sin embargo, la simpatía de su hermano hacia los cristianos trastorna el orden y lleva al emperador a emprender una brutal persecución contra los recién llegados. Todo parece seguir un curso normal hasta que se produce el milagro: un fraile capuchino, degollado en público como parte de la campaña represora, sigue predicando aún decapitado. Lo que parecía un triunfo inexorable del malvado emperador se troca en una derrota moral que pone de manifiesto la verdad del cristianismo y lo falso de su idolatría. Estamos, en resumen, ante un relato con una estructura de tipo ternario, según la teoría de Algirdas J. Greimas, que refleja el paso de un estadio a otro.

El milagro es el elemento clave por su potencial transformador entre las dos situaciones que describe el relato. He aquí su gran importancia como poder capaz, por su procedencia intrínsecamente divina, de ignorar las leyes naturales. Según Campagne (2002: 571): “Las acciones de los hombres y los efectos naturales, aunque tenían en última instancia su origen en la divinidad, podían ser examinados y comprendidos en sí mismos”. Resultaban inteligibles de acuerdo con las leyes naturales. En cambio, “los milagros eran vistos como una clase particular de actos por los cuales Dios actuaba directamente sobre el mundo”. Así, “es obra de la naturaleza que los animales vivan, vean, caminen; pero que después de la muerte vivan, que después de la ceguera vean, que después de la parálisis caminen, esto sólo podía hacerlo Dios milagrosamente” (Campagne, 2002: 572).

Si analizamos los personajes como actantes, nos damos cuenta de que, excepto el emperador, que acelera con sus actos su propia humillación, todos son sujetos pacientes. Los frailes se limitan a soportar con estoicismo el martirio que el emperador les inflige, primero, y luego uno de ellos se convierte en el objeto a través del cual Dios manifiesta su poder ante los infieles y humilla al emperador de China. El narrador no afirma, siquiera, que las prédicas de los misioneros que traban amistad con el hermano rebelde del emperador sean la causa verdadera de la revuelta, sino que es el propio emperador quien hace dicha inferencia. Los misioneros, al igual que Cristo, consienten sufrir personalmente el mal del mundo, el mal de los infieles, pero permanecen pasivos, pues no desean aumen-

tar las desdichas alentando una rebelión. Son, en suma, personajes ejemplares, modelos de conducta para el público al que iba dirigida la relación.

Desde el punto de vista de la caracterización, los únicos personajes que presentan rasgos propios son el emperador y su hermano, que personifican dos polos opuestos: la maldad, el primero, y la bondad el segundo; infiel y cristiano. Del hermano, dice el narrador que se mostraba “familiar con religiosos y con todos tan atento, que era un imán agradable de patricios y extranjeros”. El emperador, en cambio, es un arquetipo de ser malvado y cruel, ávido de poder. Es “bárbaro, infiel, duro, acervo” y “obstinado, loco, torpe, ignorante, sordo y ciego, más airado y más rebelde”. Y esto último es importante, ya que no deja de estar librando una guerra personal contra Dios, al que niega. El narrador incluso lo compara con Nerón y Diocleciano, dos emperadores romanos célebres por sus persecuciones contra los cristianos. En su humillación a manos divinas, se cumple además el tópico de la Justicia poética.

La relación no afianza sino el señorío de Dios sobre el hombre rebelde, sea este un tirano poderoso como el emperador, o el díscolo protestante o el infiel judío o musulmán a los que el narrador simula dirigirse en el exordio del texto. Se trata de un motivo recurrente en la tradición bíblica –la destrucción de la Torre de Babel, el Diluvio Universal–, que aquí aparece atenuado. El mensaje que envía el relato es bien sencillo: Dios vela por quienes se muestran fieles y obedientes; una moral contrarreformista que buscaba atajar cualquier brote de insurrección protestante o, por lo menos, recordar a los fieles por qué el enemigo estaba equivocado.

A modo de conclusión sintetizadora, este relato fuertemente persuasivo funda su efectividad en la figura del narratario intradieгético, una suerte de falso lector implícito que el autor confronta a su alter ego narratario y al lector implícito verdadero, con quien comparte una ideología y al que pretende recordar el camino que debe seguir. La contraposición entre el bien y el mal, o entre el recto camino y la desviación, queda clara tanto a través de la atribución de roles pronunciados a los lectores intradieгético y extradieгético, como por medio de la fábula del emperador de China, que muestra el poder divino que castiga a los rebeldes y soberbios y favorece a los fieles y humildes.

El “perro” renegado

Esta relación en verso, impresa en 1587, cuenta la historia de un hombre joven, oriundo de Lombardía, que se aficiona al juego y se convierte en un blasfemo, asesina a su padre y escapa a Génova, donde hace fortuna jugando a los dados y se casa. Su suegro, que no ve su afición con buenos ojos, lo conmina a hacerse mercader y lo envía en barco para España con dinero y mercancías. Por el viaje, sin embargo, él se juega todo el dinero y lo pierde a manos de otro mercader. Aprovechando que el barco recalca en una islita, el joven se apodera de la nave usando de astucia y violencia a partes iguales y la lleva hasta Tetuán, donde se convierte al Islam y se casa con una mora. Poco después, encuentra en el mercado de la ciudad marroquí al hombre que le había ganado el dinero y lo compra como esclavo para vengarse.

La relación concluye con un final ejemplarizante: el parricida renegado maltrata al mercader y acaba dándole muerte. Sin embargo, un cataclismo se desencadena al instante, y una legión de monstruos cae sobre el asesino y lo despedaza. En su casa se desata poco después una plaga de peste que se ceba en las poblaciones de Tetuán, Fez y Larache, en las que provoca una enorme mortandad y la ruina de sus habitantes. Se trata de un texto largo, en forma de romance, y que además tiene un autor real: un tal Benito Carrasco, de Fuenteovejuna, localidad cordobesa célebre por la obra que Lope de Vega ambientó allí en 1619, titulada precisamente *Fuenteovejuna*.

La relación cuenta con un narrador metadieгético, un *yo*, o autor implícito, que se revela parte del mundo en el que se sitúa la historia que narra. Su personalidad se hace patente ya desde en los primeros versos, en los que introduce el relato y se posiciona respecto a lo que narra a continuación: “Mueva mi lengua el Señor / Jesús vino omnipotente / para que con su sabor / un caso admirable cuente”. Más adelante, su personalidad aparece de nuevo para dar fe de los sentimientos que el relato le suscita, cuando escribe: “tiembla la lengua mía”. En general, sin embargo, la ideología del autor queda patente más a través de su discurso que no por estas breves referencias a sí mismo.

El narrador recurre a un punto de vista cambiante para narrar la historia, lo que se traduce en algunas alteraciones de la visión del relato. En general sigue al personaje central, a Almazuil –nombre que adopta el joven cuando reniega–, si bien en momentos puntuales asume el punto de vista de su padre y del mercader al que martiriza, y de forma bastante más restringida, el de la madre y el suegro. El grado de omnisciencia del narrador resul-

ta limitado en general; se aproxima mucho más al narrador testigo, y por ende podemos hablar de *visión con*, en términos de Tzvetan Todorov. Con todo, cabe hacer una interesante apreciación: sí que da cuenta, aunque de forma sucinta y superficial, de algunos de los sentimientos y temores de los personajes positivos –el padre, el mercader, el suegro, la madre–, cosa que no sucede cuando prima el punto de vista del joven renegado, cuya conciencia no atisba. Estamos, pues, ante un caso de paralipsis.

Fruto del estilo directo y sencillo que usa el autor, habitual en las relaciones en verso, el texto es una mezcla de mimesis y diégesis, de relatos de palabras y de acciones, que por encima de la descripción o el monólogo interior, da preferencia al diálogo y a la acción. En este sentido, predomina el estilo directo; los personajes hablan por sí mismos, como lo harían en una obra de teatro. Esto es algo comprensible desde el punto de vista de la efectividad dramática, y por ende de la estrategia discursiva, dado que las relaciones en verso, como queda dicho en el marco teórico y el apartado de la muestra, eran leídas en voz alta en lugares públicos y gozaban de un público oyente numeroso. Aquí cabe decir que el narrador metadieético también prefigura al lector implícito, al que dedica epítetos como: “gente por Dios redemida” y “Christiana congregación”, lo que los posiciona en uno de los dos bandos o categorías que, como veremos, dispone el relato: los buenos, los cristianos, y los malos, moros y renegados.

En cuanto al orden y la velocidad, el relato no es plenamente lineal, dado que se produce un salto en el tiempo en su tramo central, que se deriva del cambio del punto de vista de Almazuil al de los mercaderes que ha dejado abandonados en una isla. En lo que toca al tempo, hay pocas alteraciones, o anisocronías, pues el espacio dedicado a las descripciones es nulo. Solamente cabe consignar unos sumarios al principio y al final del relato que sirven a modo de introducción, de puesta en escena, en el caso del sumario inicial, y de síntesis y conclusión en el caso del final. Estos sumarios mezclan acción y una somera descripción con una valoración moral del autor implícito, ese narrador metadieético, de los acontecimientos contados o por contar.

El tono ejemplarizante y moral del relato es evidente en muchos puntos. Ya en el larguísimo título aparece una partícula reveladora en este sentido – “Cosas de grande admiracion y exemplo para que los padres castiguen a sus hijos”–. Asimismo, la estrofa con la que se cierra el relato también resulta indicativa: “Sirvamos a Dios eterno / como somos obligados / para que del crudo infierno / podamos ser libertados / para el siglo sempiter-

no”. El narrador hace gala de una moral católica no solo en sus juicios o recomendaciones, sino también en el mensaje y la caracterización de los personajes, como veremos en los próximos párrafos. Antes, empero, veamos la estructura del relato.

La relación que nos ocupa, en cuanto a la estructura, es una suma de esquemas ternarios, en términos de Algirdas Greimas. En un primer bloque partimos de una situación inicial estable, en la que se nos dan a conocer el personaje protagonista y su familia. Las acciones del joven –su afición al juego y la violencia fatal que ejerce sobre sus progenitores– pronto alteran esta situación. El hijo se ve obligado a escapar. Sin embargo, el conflicto parece acabar pronto, dado que se asienta en Génova y vuelve a llevar un modo de vida parecido al anterior, solo que con una nueva familia. De nuevo, al menos en apariencia, tenemos una situación estable.

La conducta licenciosa del joven, no obstante, vuelve a ocasionarle dificultades, y obligado por su suegro, emprende un viaje rumbo a España. Por el camino recae en su antiguo hábito del juego y comete crímenes peores: abandona a los mercaderes con los que viaja en un islote, roba su barco y reniega en Tetuán, donde además contrae matrimonio con una mora, lo que lo convierte en polígamo. Peor aún, cuando los mercaderes con los que viajaba, apresados por piratas, son vendidos en el mercado como esclavos, él compra al que le había ganado el dinero de su suegro y lo somete a maltratos y torturas. El mercader obra piadosamente, aceptando el dolor y reprendiendo al renegado su horrible comportamiento.

Almazuil llega al extremo de asesinar al mercader al que ha esclavizado, lo que supone su perdición: por obra divina un enjambre de monstruos; dragones, serpientes, leones y osos, desciende de las montañas y lo despedaza. No solo eso, sino que de su cadáver se origina una pestilencia que se ceba con los infieles que moran en Tetuán, Fez y Larache. El castigo obra su efecto no solo en el renegado, sino también en 10.000 almas que con él no comparten sino la religión. El poder divino y la superioridad del Catolicismo frente al Islam quedan de manifiesto de forma inapelable.

Analicemos ahora los personajes desde una óptica actancial y simbólica. La perspectiva actancial nos permite distinguir entre un personaje actante, Almazuil, y varios personajes pacientes –sus padres, el mercader– que sufren su maldad. A su vez, los padres y el suegro actúan como consejeros, pero sus recomendaciones caen en saco roto. La efectividad ideológica del relato se funda en la relación antitética entre unos y otros. El hijo,

blasfemo, violento, adicto al juego y luego renegado, contrasta con los padres buenos y piadosos, que tratan de llevarlo por el camino correcto –al igual que el suegro– y con el mercader al que martiriza. Para reforzar la antítesis, el autor glosa a unos y otros personajes con adjetivos que no inducen a equívocos. Así, al hijo lo califica de “perro blasfemo” y “crudo can”, por ejemplo, mientras que al padre lo define como “afable y amoroso” y habla del “buen mercader”.

Tanto el renegado como el mártir son figuras que aparecen con relativa frecuencia en las relaciones de sucesos. Ambas están cargadas de simbolismo y encarnan actitudes morales confrontadas para la moral contrarreformista: el respeto del orden y la paz frente a la subversión, el bien frente al mal. Como explica Patrick Bégrand (2008: 38): “El mártir y el renegado, en estos relatos, funcionan como dos representaciones antitéticas que metonimizan o alegorizan dos figuras esenciales del cristianismo, el infierno y el paraíso, siendo el renegado una representación del diablo, mientras que el mártir es imitación de Cristo”. El villano, por su condición rebelde que amenaza el orden preexistente, resulta más interesante. Según Bégrand (2008: 37):

El renegado es una figura coyuntural recurrente de la literatura de la España moderna que estos romances o textos en prosa utilizan con fines sensacionalistas e ideológicos. Permite desarrollar la temática de todas las infracciones a la regla moral y social: la desobediencia a los padres, en materia de compromiso social y religioso (con el casamiento, los votos), los crímenes de sangre, que son numerosos...

El mártir, por el contrario, simboliza una actitud de consuelo frente a la adversidad y el triunfo moral del cristianismo, que en la relación que nos ocupa se convierte también en un triunfo terrenal, pues Dios envía una legión de bestias para dar muerte el renegado y desata a partir de su carne una plaga que siembra la muerte entre los infieles. La moraleja del relato es que la justicia divina es omnipresente y ningún crimen queda sin castigo, un tópico que se repetirá en muchas de las relaciones que forman parte de este trabajo.

Un drama racial

Esta relación, impresa en Sevilla en 1603, relata una historia dramática en la que aparece como eje central una de las cuestiones que más preocupaba a los españoles del Siglo de Oro –y especialmente en una sociedad multicultural como la de Sevilla, entonces una

de las ciudades más ricas de España–: la limpieza de sangre. Este concepto, que Hering Torres (2003: 1) define como una metáfora que “oscila entre axiomas teológicos y protocientíficos”, mezclaba las nociones de *raza* y *religión* con una vocación discriminatoria hacia los judíos y los moriscos. Esta lógica se inscribe en un contexto marcado por el enfrentamiento religioso en el que la limpieza de sangre venía a actuar como barrera de contención social. En palabras de Baltasar Fra Molinero (1995: 2): “Judíos, moriscos y en menor medida los gitanos [...] eran el enemigo interno por antonomasia de la colectividad española”. Así pues:

Los argumentos “raza” y “sangre” actuaron como columna vertebral de este sistema ideológico y doctrinario. Tanto sus principios, como su función confluyen en racismo, si bien las vías argumentativas basadas en la teología y en las ciencias naturales aristotélicas determinan su carácter teológico y protocientífico, vías que no se vislumbran en el racismo contemporáneo (Hering Torres, 2003: 16).

El relato cuenta la historia del matrimonio formado por un caballero hidalgo y una mujer virtuosa que de forma milagrosa conciben un hijo negro. El padre, furioso y temeroso del menoscabo de su honra –pues, excluyendo la explicación sobrenatural, todo indica que su retoño es fruto del adulterio de su esposa con un negro– decide deshacerse del pequeño y lo arroja a un río, no sin antes asesinar a un barquero que descubre sus intenciones. Luego, trocado en fugitivo, escapa al norte de África, donde acaba convirtiéndose al Islam y se casa con una musulmana en Fez. Mientras, la madre se reencuentra con su hijo, al que unos frailes habían salvado y criado en un convento de Utrera. Ambos se trasladan entonces a Málaga, donde viven con el hermano menor del padre. Transcurridos 11 años, cuando el hijo cumple 15, decide ir en busca de su progenitor, al que convence para que vuelva a la fe católica y huya con él a Ceuta. Cuando todo indica que la historia concluirá con un final feliz, caen en manos de los infieles y son empalados.

Un aspecto curioso que merece unas palabras antes de entrar en el análisis narratológico es el milagro del hijo negro de padres blancos. En la época de la relación que nos ocupa se conoce al menos otro caso, del que habla el sardo Francisco de Vico en su *Sexta parte de la Historia general de la Isla, y Reyno de Sardeña* (1639). Según cuenta, se produjo en 1481, cuando Guglielmo de Speloncato, obispo de Saona, visitó la ciudad de Sassari –Sacer, en español antiguo– y “por su medio obró Dios muchos milagros, y fue uno de ellos que una señora principal de esta ciudad de Sacer parió un hijo negro, siendo sus

padres blancos y hermosos, que dio ocasión a su marido de creer que su mujer se habría mezclado con un esclavo negro que tenía en casa y quiso matarla”.²⁴

Según Vico, la mujer fue amnistiada, pues: “Averiguóse [...] que al tiempo del concebir estaba pensando en el esclavo, y lo que al otro día le había de mandar hacer y comprar para servicio de su casa, la cual aprehensión obró lo susodicho”. El peso de la imaginación no es baladí, y de hecho fue esgrimido por diversos autores como explicación natural, no de índole divina, de tan extraños fenómenos. En la época que nos ocupa, sin embargo, el médico y filósofo Juan Huarte de San Juan tacha de radicalmente falsas dichas suposiciones en su obra *Examen de ingenios para las ciencias* (1575):

Desta mala opinión de Aristóteles infieren algunos curiosos que los hijos del adúltero parecen al marido de la mujer adúltera, no siendo suyos. Y es razón manifiesta; porque en el acto carnal están los adúlteros imaginando en el marido, con temor no venga y los halle en el hurto. Por el mesmo argumento infieren que los hijos del marido sacan el rostro del adúltero, aunque no sean suyos; porque la mujer adúltera, estando en el acto carnal con su marido, siempre está contemplando la figura de su amigo. [...] Ello para mí es gran burla y mentira, pero muy bien se infiere de la mala opinión de Aristóteles.²⁵

En una obra posterior, el *Theatro critico universal ó Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1769), de Benito Jerónimo Feijóo, figura destacada de la primera etapa de la Ilustración española, el carácter sobrenatural de esta clase de nacimientos –en el caso de que sean verdaderos, matiza Feijóo– queda ya fuera de duda, y cuando realmente se producen son obra de Dios de forma directa o indirecta. Como ejemplo ofrece Feijóo el siguiente caso:

Tráese también para prueba lo que dicen acaeció en Bolduc, ciudad de Flandes, donde un hombre, con ocasión de no sé qué fiesta, enmascarado de demonio, estando ya borracho, usó de su mujer, diciendo que quería engendrar un diablo, y a los nueve meses dio la madre a luz un niño en figura demoníaca. Pero este suceso, en caso que haya si-

²⁴ Vico, Francisco de: *Sexta parte de la Historia general de la Isla, y Reyno de Sardaña*. Barcelona: Lorenzo Déu, 1639, p. 71. Para enfatizar la veracidad del suceso, Vico inserta en su relato fragmentos de otras historias en latín e italiano que dan fe del mismo milagro.

²⁵ Huarte de San Juan, Juan: *Examen de ingenios para las Ciencias*. Baeza: Juan Baptista Montoya, 1594, pp. 395–396.

do verdadero, no fue natural [...] todo fue obra del demonio, permitiéndolo Dios para castigo de la insolente lascivia del padre.²⁶

Elucidado, pues, el carácter sobrenatural para el individuo del siglo XVII, del nacimiento de un niño negro de padres blancos, vayamos al análisis narratológico.

En esta relación tenemos un narrador de tipo metadieético, que se hace patente al principio de la historia cuando invoca al Espíritu Santo y enfatiza el carácter verídico de la historia: “No cual pintor fabuloso / pintaré yo con mi pluma / algún caballo brioso / bañado en el freno de espuma / y estar pisando furioso. / Que apartado de ficciones / y sin rumor de instrumento / diré con buenas razones / lo que hoy ofrece mi intento / a discretas aficiones”. Pronto, sin embargo, este narrador se descubre omnisciente; está en todas partes y es capaz de trasladarse de un lugar a otro, y no vuelve a intervenir activamente en tanto que autor implícito, ciñéndose puramente a su función de instancia narrativa.

El foco del relato es cambiante, de ahí que se lo pueda dividir rápidamente en dos mitades: la primera, en la que prima el punto de vista del caballero Vicente, padre de la criatura, si bien el narrador salta intermitentemente a la mente de su esposa, la señora honrada; y una segunda en la que predomina el punto de vista del hijo adolescente, el joven Tenguerino. Estos cambios constantes ayudan a mantener el suspense de la trama, pues, por ejemplo, no sabemos qué es el recién nacido después de que su padre lo arroje al río tras haber dado muerte a un barquero, ni sabemos qué ha sido del padre mientras madre e hijo se reencuentran y se trasladan a Málaga con el hermano de Vicente. Ello da lugar a un cierto número de anisocronías, básicamente elipsis, que comprimen en unos pocos versos el período de la infancia de Tenguerino desde que es lanzado al río hasta los cuatro años, y los 11 que transcurren desde su reencuentro con la madre hasta que empieza a preguntarse por su padre.

Un aspecto interesante es el predominio de la focalización externa. El narrador relata las acciones y pensamientos de los personajes a través de una alternancia de diálogos y descripción de actos, pero sin realizar introspecciones más que superficiales en la mente de los personajes. Así, por ejemplo, sabemos que el caballero Vicente cae prendado de una mora por medio de la voz del narrador omnisciente, que se restringe a las acciones –“él, que la vio tan graciosa / luego a su amor se rindió” – y de sus palabras en forma de diá-

²⁶ Jerónimo Feijóo, Benito: *Theatro critico universal ó Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Madrid. D. Joaquín de Ibarra, 1769, pp. 72–73.

logo con estilo directo: “Celinda bella / hoy el amor con sus lazos / la fuerza de amantes sella / pues que me puso en mis brazos / mi Sol, mi Luna y Estrella”.

En términos estructurales, el relato es complejo. Parte de una situación inicial estable, el matrimonio idílico, que el alumbramiento de un niño negro desintegra por completo. La madre permanece como un personaje pasivo, mientras que el padre inicia un camino de destrucción que lo lleva al asesinato y a tratar de deshacerse de su hijo. El conflicto que desencadena el nacimiento es, en cierta medida, el conflicto interno del caballero Vicente, que solo recupera la paz –temporalmente– cuando rehace su vida en Fez, convertido al Islam y con una nueva esposa. En paralelo, la madre se sume en un estado de tristeza del que solo sale cuando se reencuentra con su niño. La paz parece restablecida, pero no de forma definitiva.

Tenguerino lleva una vida de comodidades hasta los 15 años, pero entonces, interpelado por un compañero que le dice que su padre debe ser negro –“Si es blanca quien te pario / y tu eres negro y endrino / negro padre te engendro”–, siente la necesidad de conocer a su padre y emprende un viaje peligroso. Se desata así un nuevo conflicto irresoluto en el grupo madre-hijo. Apresado por piratas, Tenguerino acaba vendido como esclavo precisamente a su padre –cosas del azar–, y éste lo reconoce. El emotivo reencuentro desencadena una nueva situación inestable en la vida del caballero, que decide abandonar Fez y escapar a Ceuta con Tenguerino y su familia mora. El periplo llega a un final abrupto, definitivo, con la captura y el martirio de ambos.

De los tres hilos argumentales del relato, el del caballero, el de la señora honrada y el de Tenguerino, solo el primero y el último llegan a una resolución con el empalamiento de padre e hijo. Un fin muy poco reconfortante a pesar de que al menos mueren reconciliados y como buenos cristianos. Por el contrario, tras el embarque del hijo hacia el norte de África, nada sabemos del fin de la madre. El final, cerrado de forma abrupta, queda así abierto en parte. El padre pecador y el hijo indeseado, la causa involuntaria de todas sus desdichas, mueren martirizados, pero la madre, la señora honrada, y sin duda el más virtuoso de los personajes, no sufre ulteriores castigos.

El caballero Vicente, como eje de la narración, es el más interesante de los personajes y se lo puede considerar un antihéroe. Es un hombre preocupado por su honor, un hidalgo, pero se convierte en un asesino renegado. También, a su vez, es un hombre galante, que corteja a su enamorada mora con bellas palabras, y lejos de despreciar a su hijo cuando

lo reencuentra tras 15 años separados y creyéndolo muerto, lo abraza entre lágrimas. Por último, muere piadosamente, arrepentido de sus pecados y reconvertido a la fe cristiana. Su esposa es un personaje arquetípico, un símbolo de la honradez y la bondad que acepta a su hijo de forma incondicional: “Señor / advertid y parad mientes / que hechos son del redentor”, replica a su marido para justificar al pequeño.

El personaje de Tenguerino no destaca por su caracterización, si bien el narrador sí hace mención de su “ánimo noble y honrado”, lo cual lo vincula con su padre. Asimismo, no casa con la imagen del negro salvaje que predomina en la literatura del Siglo de Oro. De hecho, es criado primero por unos frailes de un convento de Utrera, que piensan hacerlo novicio, y luego por su madre y el hermano menor del caballero Vicente “con regalo en demasía”, o sea, como un noble. “Este vestir a los negros al uso de España resume una de las actitudes de la literatura española del Siglo de Oro hacia los negros”, explica Fra Molinero (1995: 9).²⁷ Solo que en esta historia, el salvaje no necesita ser civilizado, sino que nace y crece de pleno derecho en la civilización española.

Es interesante el motivo de la anagnórisis o revelación, según el cual Tenguerino descubre finalmente la personalidad de su padre, hidalgo y cristiano viejo, y por lo tanto acaba de completar su autoconocimiento. El recurso de la anagnórisis era bastante habitual en la literatura de cordel del Siglo de Oro. En palabras de Claudia Carranza Vera (2008: 70): “La anagnórisis permitió a los autores de este período dar un vuelco sorprendente y emotivo a sus historias. La técnica fue ampliamente utilizada, con dominio desigual, tanto por los poetas cultos como por los populares. El romancero, la comedia, los cuentos, o las relaciones de sucesos, usaron y abusaron de ella como estrategia infalible para emocionar a sus espectadores”.

El relato de esta relación se inscribe en el tópico de la inocencia perdida. Comienza con un amor perfecto entre dos seres virtuosos en un *locus amoenus*, que así describe Sevilla el narrador: “En nuestra filice España / está Sevilla famosa / Betis la humedece y baña / es de gente belicosa / y muy fértil su campaña”. Además, uno y otro son víctimas de sus propias virtudes; la mujer, de su amor hacia una niña negra, hija de una criada, a la que pone en su cama cuando ella y su marido engendran a su vástago; el hombre, de su celo por la honra, que lo lleva a cometer un asesinato. El relato también echa mano del moti-

²⁷ Según Molinero (1995: 9): “El problema es que no hay nada «africano» en los negros protagonistas de comedias barrocas, por más que se insista en su origen etíope, guineano o cualquier otro lugar del África de la fantasía del autor. África no existe más que en el color de la piel del protagonista”.

vo de la búsqueda del padre y la anagnórisis, que en este caso culmina en un final trágico a pesar del reencuentro. El único consuelo, mayor, si cabe, para el lector al que esta relación iba destinada, es que el padre muere en paz con Dios y reconciliado con el hijo.

El hombre que parió un monstruo

Esta relación en verso, impresa en Barcelona en 1606, cuenta la historia de un despecho amoroso que lleva a una mujer desengañada a vengarse de su antiguo amante recurriendo a una bruja que lo hechiza con una pócima. El hombre, que se llama Hernando de la Haba, comienza a hincharse y a sentirse mal a medida que pasa el tiempo y acaba dando a luz a un monstruo compuesto de elementos de diversos animales. Las autoridades creen a Hernando endemoniado y lo llevan preso a Granada, donde lo torturan hasta que se cercioran de su inocencia. Entonces descubren a las verdaderas culpables y las apresan. La amante despechada es expulsada del lugar, mientras que la bruja cae en manos de la Inquisición y muere en la hoguera.

La relación es obra de un vecino de Granada llamado Pedro Manchego, que como suele pasar en las relaciones en verso, abre la narración presentándose como parte de la historia, aunque solo sea porque comparte el espacio y el tiempo en el que se produce. “Oy si me prestan silencio –dice– / y auditorio a mis palabras / pienso declarar un caso / que es caso que al mundo espanta”. El *autor implícito*, el *yo*, aparece en adelante esencialmente para enfatizar la veracidad pretendida de lo que narra y para guiar al lector a lo largo del relato. Por ejemplo, después de describir detalladamente el monstruo que engendra Hernando de la Haba, escribe: “Si yerro en algo, otro puede / juzgarlo si en ello ay falta”. O, más adelante, para mantener el interés apunta: “Lo demas que sucedio / deste preñado o preñada, / en el segundo Romance / lo veran sino se cansan”.

El narrador guía asimismo al lector u oyente en la interpretación del relato y llega a una moraleja de tintes claramente misóginos: “Abrid los ojos señores / no os fieys de malas hembras, / la que mejor caso os haze / os vende en buena almoneda”. Manchego llega al extremo de comparar el sexo femenino con gusanos, serpientes y sanguijuelas: “Mirad que son gusanillos / del alma y de la conciencia, / que os van chupando la sangre / qual haze la sanguijuela. / Son viboras ponçoñosas / son falsas y lisonjeras, / es basilisco en los ojos / la que mejor rostro os muestra”. La sociedad de la época, huelga decir, relega-

ba a las mujeres a un papel sumiso, e incluso aquellos autores que pretendían defenderlas ofrecían de ellas una imagen de inferioridad. La mujer del siglo de Oro, en palabras de Anne J. Cruz (1990: 256):

...desempeñaba un papel que giraba en torno a la familia, núcleo enteramente privado, y que se creía reflejaba su propensión natural. Aunque aparentemente alababan a la mujer, los tratados en su defensa sonaban en realidad a una alarma moral. Tanto el tratado erasmista *De institutione feminae christianae* de Luis Vives como el texto tridentino *La perfecta casada* de Luis de León revelan una creencia fundamental en la inferioridad intelectual, moral y física de la mujer, así como en la consiguiente superioridad masculina.

El narrador recurre a una combinación de *visión con* y *visión por detrás*, según el grado de introspección que busca en los personajes. Su punto de vista es cambiante, y por consiguiente las alteraciones y saltos son constantes. El relato comienza in media res, a partir de un mercader llamado Bartolomé de Mestanza, que en compañía de un escribano y un alguacil recorre la sierra de Las Alpujarras cobrando sus deudas. En la aldea de Pites de Fereyra, perteneciente al marquesado del Cenete y al obispado de Guadix, tropiezan de improviso con el vecino embarazado, al que ven partir el monstruo. En este tramo de la narración la focalización es externa, ergo el narrador no penetra en la mente de Bartolomé y se limita a referir acciones y diálogos, con una descripción pormenorizada de la espantosa criatura que da a luz el aldeano.

La primera gran alteración en el punto de vista se produce simultáneamente a una alteración en el orden del relato. En un segundo acto, el narrador adopta la visión de la antigua amante de Hernando de la Haba y de la hechicera a la que recurre, en aras de narrar en una analepsis los sucesos que llevan al parto. En este tramo el diálogo se vuelve central y se convierte para el narrador en un canal que muestra la tesitura de la ex amante y de la bruja, a las que caracteriza respectivamente como rencorosa y artera. La hechicera, por ejemplo, “Estuvo algunas horas / con el enfermo hablando, / con palabras amorosas / doradas con el engaño”. Dicho estilo se mantiene en el tercer romance del relato, en el que las autoridades interrogan a los antiguos amantes y a la bruja. “Siendo la vieja venida / confusa llena de miedo, / sin apremiarla declara / mucho mas que le pidieron”.

El tramo final de la narración aúna la focalización externa, presente en el relato del auto de fe en el que la Inquisición quema a la bruja, que el narrador relata sin escatimar deta-

lles pero sin dar cuenta de las emociones de la mujer, con el monólogo moralizante que deja caer el narrador para orientar la interpretación del lector u oyente, del que he dado cuenta antes para poner de manifiesto los tintes misóginos de la relación.

La principal alteración en la velocidad del relato la proporciona la pausa descriptiva que se toma el narrador para dibujar la estampa del monstruo que pare el vecino de Pites de Fereyra: “El medio cuerpo de ganso / de puerco espino la espalda, / de galapago la cola, / la natura entienda Bargas. / El pescueço de cavallo, / y orejas la misma traça / los ojos grandes de buey / hozico y lengua sacada”.

Este relato presenta una estructura quinaria. Comienza con una situación estable, que sin embargo degenera en un conflicto cuando un hombre, Hernando de la Haba, abandona a la mujer con la que mantenía una relación amorosa. A su acción replica la amante con la magia de la bruja, que hechiza al hombre y le hace parir un monstruo espantoso. Pero la conducta del dúo femenino no queda sin castigo. Las autoridades actúan con eficacia, de modo que acaban descubriéndolas y reciben su castigo: la amante despechada, el destierro, y la bruja la muerte. Así se llega a una nueva situación de calma. Resulta interesante que aunque el campesino sea víctima de las acciones de su antigua amante a través de la bruja, no deje de ser él quien desata el conflicto al casarse con otra mujer. Su castigo es, de forma quizás nada inocente por parte del autor, verse en la piel de la mujer y padecer los dolores del parto. Este cambio de roles delata, sin duda, un miedo del hombre barroco, o al menos del autor del relato.

La presencia de la hechicería constituye, tanto o más que el monstruo fabuloso que pare Hernando de la Haba y que solo vive unas horas, el recurso sobrenatural central del relato. La conclusión que extraemos de la historia es que la bruja tiene realmente poderes, y por lo tanto que la hechicería es una realidad. Esta creencia estaba muy extendida en los siglos XVI y XVII, en los que teólogos y filósofos atribuían poderes a brujas y hechiceros fruto de un pacto con el diablo. La creencia más arraigada sostenía, como dice Campaigne (2002: 461) que estos individuos “integraban por igual la contra-iglesia diabólica. Ambos grupos eran ministros del demonio”.

El teólogo Pedro Ciruelo, en su tratado *Reprobacion de las supersticiones y hechizerias* (Alcalá de Henares, 1530), da credibilidad a artes mágicas, como la nigromancia, “para hacer pacto manifesto con el diablo, invocando demonios”, y la adivinación, “pacto mas encubierto y secreto con el demonio, aunque no tengan habla o plactica con el, haciendo

ceremonias vanas ordenadas por el diablo”; dos artes que engloba dentro de la adivinación. También da validez a los ensalmos, “conjuros para sanar algunas enfermedades sin medicinas”, y a las hechicerías, “conjuros para tener gracia con señores, o dicha en juegos o en mercaderías o en otras algunas cosas mundanas” (Campagne, 2002: 211).

Julio Caro Baroja (1969: 114) recoge la caracterización de la bruja medieval y moderna como: “una mujer frustrada, vieja, fea, sin prestigio social, la que sirve de mediadora, de ejecutora de los deseos ajenos, incluso los de los grandes de la tierra”. En nuestra bruja, en efecto, observamos muchos de estos rasgos: es una mujer vieja cuyo papel en el relato consiste en complacer el designio de otro personaje. Llama la atención, asimismo, su cobardía ante la Inquisición, a la que confiesa sus actos sin que deba mediar la tortura, y su negación del diablo aún a las puertas de la muerte: “Dize jurando la Cruz / que si me apeo que os haga / tener respeto y verguença”.

El tormento de la hechicera es narrado con detalle, tal vez para satisfacer el deseo truculento del público. La Inquisición la pasea hasta el quemadero a lomos de una mula, con un capirote sobre la cabeza. Por el camino los niños de Granada la golpean hasta dejarle las costillas en carne viva. Luego el verdugo la estrangula y queman su cadáver, lo que el narrador refiere como sigue: Y assi hizieron ceniza / a la vieja fraudulenta / que quien haze mal que pague / que es muy justo que assi sea”. Aquí aparece el tópico de la Justicia divina, muy presente en esta clase de relaciones: ningún crimen queda sin castigo y Dios obra con justicia.

La leyenda del peje Nicolao

De este curioso personaje, mitad hombre, mitad pez, he hablado en el apartado sobre lo fantástico y lo maravilloso como un ejemplo de la transmisión de las leyendas en el espacio y el tiempo. La leyenda, como vimos, surgió en Italia durante la Edad Media y se hizo popular en la España renacentista y barroca, donde dejó de lado algunos elementos del original y adoptó nuevos *topoi*. El motivo del hombre-peze era frecuente en la España del siglo XVII. Así, además del peje Nicolao, nos es familiar el caso del hombre-peze de Liérganes, por nombre Francisco de la Vega Casar, aparecido hacia 1679 y del que dio cuenta Benito Jerónimo de Feijóo (Morgado García, 2008: 153).

En el siglo XIX, el escritor romántico español Antonio Ros de Olano enumeró las bases que fundaron en mito del hombre-pez en uno de sus relatos fantásticos, *Historia verdadera, o cuento estrambótico, que da lo mismo* (1869), a saber: “desde los solemnísimos paganos Plinio, Eliano y Pausánias hasta el Reverendo Padre Feijóo, y desde los tritones y las Neréidas (especies que si ya no existen, no será por efecto del diluvio)”.²⁸ Hablando de tritones, en una novela alemana de la misma época que alumbró el hombre-pez de Liérganes y que vio resurgir la leyenda del peje Nicolao, *El aventurero Simplicísimus* (1668), de Hans von Grimmelshausen, hay una fábula marina que da fe de la expansión de esta clase de mitos más allá del mundo mediterráneo.²⁹

La versión de la leyenda del peje Nicolao que nos ocupa, impresa en Barcelona en 1608 por Sebastián de Cormellas, adopta inicialmente, como tantas otras en verso, el punto de vista de un narrador metadieético, que se presenta como pregonero de las andanzas del peje – “Deste Pece Nicolao / cuya historia algunos saben / dire si me dan oydo / y oyran maravillas grandes” – y que luego atenúa su presencia hasta devenir un narrador omnisciente sin atisbo de *yo*, que raya en lo extradiegético salvo en lo que toca a una omisión intencionada en el curso del relato, por la que pide disculpas al lector. Se trata, claro, del compendio de secretos sobre el mar que Nicolao revela a unos marineros a los que salva en una tempestad: “Lo que escribieron no digo / por ser negocio de peso / y ha menester mejor lira / mejores voces y acentos”.

En lo que toca al punto de vista, el relato se ciñe a Nicolao en la mayor parte del texto y combina la focalización cero, el narrador omnisciente, con la focalización interna. Nicolao, en efecto, cuenta buena parte de la historia por su propia voz, en estilo directo, a los marinos con los que se topa tras un largo período de incomunicación. Estos marinos son un oyente intradieético, al modo del auditorio de las parábolas de Jesús, que identifica al lector real del relato y al que por lo tanto Nicolao se dirige directamente. La narración

²⁸ Pont, Jaume: *Claves expresivas de la ironía en la narrativa “estrambótica” de Antonio Ros de Olano*. En: Pont, Jaume (ed.): *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*. Lleida: Universitat de Lleida, 1998, p. 72. Según Pont, Ros de Olano trae a colación las leyendas del pasado en el citado relato con el propósito de “pergeñar tan extraña historia y establecer la urdimbre intemporal de lo maravilloso”, lo que bien podría aplicarse a buena parte de la prosa que nos ocupa.

²⁹ En esta fábula, el protagonista de la novela, que por lo demás es descarnadamente realista, se sumerge en un lago de los Alpes para ir a dar en el reino de los tritones, que está en el centro de la tierra. Los seres acuáticos lo llevan ante su rey, que le muestra las maravillas de su imperio –el Océano Pacífico– y lo devuelve a su hogar con un presente singular. Véase: Von Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel: *El aventurero Simplicísimus*. Barcelona: Debolsillo, 2008. Este relato guarda algunas semejanzas sorprendentes con la versión de la leyenda del peje Nicolao que analizo en este trabajo. En los dos casos el personaje central accede a través de una gruta submarina un paraíso acuático libre de pecado.

solo se aparta del punto de vista del peje en el tramo final, donde deviene una suerte de voz del pueblo que se hace eco de las loas que todos hacen de Nicolao, una criatura que durante una centuria habían tomado por demonio o fantasma.

El relato presenta anisocronías en forma de elipsis y de pausa descriptiva. Entre las dos mitades en que se divide la historia transcurren nada menos que cien años, que el narrador despacha en un par de versos, mientras que a la hora de describir la particular odisea de Nicolao se prodiga en adjetivos para detallar el aterrador paraje donde se interna y el mar paradisíaco que descubre. El orden de los acontecimientos es principalmente lineal, con una anacronía digna de mención. Al final del romance, el narrador cuenta que antes de su encuentro con los marineros extraviados, algunos creían al peje Nicolao un demonio que quería engañar a los marinos: “En fin hasta este día / ninguno determinava / ser el Pece Nicolao / el que en el mar les hablava”.

El relato parte de una situación inicial en la que todo es tranquilo. Nicolao nace en Rota, cerca de Cádiz; “Rota / playa andaluza y dichosa / abundosa quanto afable”. El pequeño tiene una infancia agradable, “vino hermoso, y se crio / en regalados pañales”. La situación empieza a cambiar, sin embargo, cuando cumple diez años y se aficiona en exceso a bañarse en el mar. Sus padres tratan de prevenirlo, pero él persiste en su actitud y llega incluso a bañarse en lo más frío del invierno. Llega un punto en el que Nicolao, cuando se dispone a saltar al mar desde un acantilado, confiesa a su padre que desea convertirse en pez, y este lo maldice. Milagrosamente, la imprecación se cumple, y Nicolao se transforma en un monstruo mitad humano y mitad pez y escapa a las profundidades del mar.

La suerte de Nicolao les es desconocida a sus padres y parientes por espacio de un año y un día, hasta que, transcurrido este tiempo, reaparece en la playa de Rota y da a conocer a sus paisanos “lindas maravillas / de los secretos hondables / y los pasos peligrosos” de los océanos. El drama producido por la transformación del hijo en monstruo y su posterior huida da paso a una nueva situación estable en la que Nicolao visita a su familia con frecuencia e incluso asiste a la boda de su hermana metido en un barril con agua marina. Acabada la boda, sin embargo, Nicolao pide la bendición de sus padres y se embarca en una peligrosa aventura: entrar en una zanja marina insondable, causa de muchos naufragios por los torbellinos que ocasiona –un lugar a todas luces ficticio–.

La suerte de Nicolao vuelve a ser desconocida para los habitantes de Rota durante nada menos que un siglo, en el que no hace acto de presencia y cae en el olvido. Los marine-

ros, que no saben que es una criatura benéfica, creen, cuando lo avistan en mitad de las tormentas, que es un demonio o un fantasma. Un buen día, empero, Nicolao logra acercarse a un navío extraviado y entablar conversación con sus tripulantes, a quienes revela que ha descubierto un nuevo mar en el otro extremo de la zanja. Nicolao transmite a los marinos valiosos secretos sobre los océanos y conduce luego al buque en apuros hasta el puerto de Lisboa, donde sus tripulantes dan a conocer que el ser que en ocasiones avisaban en las tormentas no es un demonio o un fantasma, sino el peje Nicolao, que acudía en su ayuda. Se llega, así, a una nueva y definitiva situación estable.

Nicolao es un personaje cargado de simbolismo. En un principio representa los peligros de la sed de conocimientos, pues su ansia por desentrañar los secretos del mar lo lleva a transformarse en un monstruo. Sin embargo, lejos de tornarse malvado, Nicolao agradece a Dios la forma que le ha conferido y se confiesa feliz: “Yo nunca se que es tristeza / dolor ni cansancio siento / todos los peces del mar / quiere Dios me esten sujetos”. Pero Nicolao nunca olvida que su alma es humana y confiesa que ello lo lleva a dejar el nuevo mar del que es señor: “Solo yo a pesar del gusto / [...] he forcejeado subir / desseoso en grande extremo / de tratar con gente humana”. Es, además, un fiel cristiano. Cuando vuelve a contactar con seres humanos tras cien años de silencio, lo primero que les dice es: “soy hombre y soy christiano / y su santa ley mantengo”, y afirma que el nuevo mar lo gobierna sin disputar la supremacía divina: “Soy el Neptuno del mar / pero yo nunca pretendo / ser como Dios adorado / que a un Dios estoy sujeto”.

A la postre, Nicolao resulta una suerte de espíritu benéfico del mar que con el favor de Dios protege a los marineros de la furia de las tormentas y les da a conocer secretos de navegación. Nicolao se revela como un personaje ejemplarizante, y probablemente este sea uno de los propósitos de la relación, dado que la desgracia se torna en él una virtud que beneficia a la humanidad por entero. Es, además, un personaje sobrenatural. Puede que tenga alma humana, pero no solo respira bajo el agua, cosa que, a fin de cuentas, es natural en los peces y los anfibios, sino que también goza de una longevidad antinatural—recordemos que al término del relato supera con creces los 100 años sin mostrar signo alguno de vejez—.

Según Maria d’Agostino, de la Universidad de Salerno, que ha estudiado la versión de la leyenda que tenemos entre manos: “En ella hay detalles que parecen ser indicios de una historia sobre un hombre-peze española muy antigua sobre la que se han sobrepues-

to, en una operación de síntesis, motivos legendarios procedentes de distintas culturas” (D’Agostino, 2006: 283). Entre dichos elementos consigna una leyenda bizantina sobre un Nicolás inmortal señor de los mares y otra hebrea, surgida entre los judíos españoles, según la cual el Mesías llegaría a España en forma de pez remontando el Guadalquivir – la relación menciona, de hecho, que el Jordán, sagrado para los judíos, desemboca en el nuevo mar que descubre Nicolao—. Uno y otro elemento ayudan a comprender la naturaleza del peje, mensajero de Dios y señor de los mares.

Dos motivos presentes con fuerza en el relato son la cueva y el *locus amoenus*, en especial este último. La zanja insondable en la que Nicolao se adentra sin que conozcamos qué fuerza lo impele a tan ardua empresa es la caverna, el lugar simbólico en el que un héroe experimenta una transformación, un “paso del mythos al logos”, en una inversión del mito de Platón. La cueva de Rota es descrita al detalle como un lugar terrible: “Es una rotura grande / a do se sorbe el mar / un circuyto notable. / Pierdense allí los navios / si no saben desviarse / por hacerse un remolino / allí de fuerça inviolable. / Da bramidos alli el mar / quando ay recios temporales / que se oyen treynta leguas / la tierra dentro en mil partes / En esta boca o cisterna / y en esta oscuridad grande / se entro el animoso pece”. De 40 días precisa Nicolao para llegar al otro extremo de la cueva, en la cual, admite, pasa miedo a causa de la oscuridad.

Para José A. Molina Gómez (2006: 862): “Las cuevas pertenecen a la imaginación colectiva. Se asocian constantemente a un gran número de creencias abundantes en el folclore europeo. Esconden fantásticos tesoros o son entradas que conducen a mundos subterráneos habitados por seres sobrenaturales (enanos, gigantes, hadas, demonios, ángeles, monstruos)”. Una especie de paraíso acuático, de hecho, es lo que descubre Nicolao al otro lado de la cueva; un lugar milagroso alimentado por las aguas del Jordán, pacífico, harmónico, donde “No embejecen los pescados / ninguno muere de viejo / [...] No lidian unos con otros / como en este mar que vemos, / que el grande se come al chico / y la madre a sus hijuelos. / Hablan con solo moverse en concertados rodeos / todo es danzar y dar gracias / al hazedor de los Cielos”.

El nuevo mar, ante todo es un *locus amoenus*: “Entre ramos de aljófar / y entre coral me recreo / y entre odoríferas plantas / que la mar cria en su centro. / No ay alli penalidades / como aca tener solemos / todo es un jardin afable / de dos mil contentos lleno”. Idílico paraje que, sin embargo, es incapaz de retener a un Nicolao regio privado de la cercanía

de los humanos. Toda una moraleja, la del mesías que renuncia al paraíso para morar en el mundo terrenal en beneficio de la humanidad.

El niño de los 33 ojos

Esta relación en verso, impresa en Barcelona en 1613, cuenta que dos extraños peregrinos, un hombre y su esposa encinta, llegan a la población francesa de Bayona mientras una nube oscurece el sol y atemoriza a los habitantes, que en seguida culpan a los recién llegados del fenómeno. Los peregrinos son encarcelados, pero entre tanto las señales en el cielo, en forma de cometas y ejércitos que marchan en las nubes, continúan tapizando el firmamento. La mañana siguiente, los habitantes de la villa, seguros de que los viajeros son brujos, se disponen a sacarlos de la prisión para quemarlos, pero los encuentran a ambos muertos con un recién nacido a su lado. El bebé resulta una criatura prodigiosa: tiene 33 ojos repartidos por el cuerpo y transmite tres mensajes a los bayoneses antes de morir transcurridos, precisamente, 33 días de su nacimiento.

La relación tiene un autor conocido, un tal Pedro de Adrada, oriundo de Bilbao. Su presencia en el relato, no obstante, es menor que en otras relaciones con un narrador metadieético. No da comienzo al relato insertándolo, a través de su voz, en el mundo de los oyentes o lectores, sino que aparece esporádicamente a lo largo de la narración. En referencia a las señales en el cielo anota, por ejemplo: “No se atreve a declarar / la narracion de mi verso / de caso tan prodigioso / el notable sentimiento”. Por otra parte, sí interpela al lector u oyente al final del texto, y lo hace situándose en su mismo plano espiritual, el de la fe católica, y orientando su percepción: “La contricion y el cuidado, / roguemos a Dios que sea / para honor y gloria suya, / material de nuestra vela”.

El narrador, por lo demás, hace gala de una focalización externa y una *visión por detrás*, si bien oculta la personalidad de los personajes centrales, los peregrinos, para mantener el suspense e incrementar así la efectividad del discurso. No obstante, a diferencia de los aldeanos, sabe en todo momento –y así lo hace constar a medida que avanza el relato y los portentos se suceden– que los peregrinos están libres de toda culpa. En el punto en el que los paisanos los encuentran muertos, de hecho, es cuando realmente da a conocer su personalidad. Es probable que el autor, con esta paralipsis, pretenda la identificación del

lector u oyente con los habitantes de Bayona, que conforman un personaje colectivo con una identidad común marcada por la desconfianza hacia los recién llegados.

La paralipsis da pie a una ruptura de la linealidad del relato. Muertos los peregrinos, los aldeanos encuentran unos documentos en su ropa que revelan su historia. Así, llegamos una analepsis en la que el narrador da a conocer que los peregrinos eran en realidad dos príncipes alemanes que habían renunciado a sus riquezas y habían viajado a Roma para que el papa Paulo V bautizase a la mujer, de fe luterana, tras lo cual habían peregrinado a Santiago, y de allí viajaban de vuelta a su hogar. La historia, entonces, retoma su curso y prosigue hasta la muerte del bebé de los 33 ojos. Aunque el tempo es estable y apenas hay anisocronías significativas, el relato se prodiga más en descripciones que otras relaciones en verso. Los ejemplos más evidentes son los que hacen referencia a los fenómenos celestes que azoran a los bayoneses, en los que el autor recurre a la metáfora.

El relato, en cuanto a la estructura, parece ternario. La llegada de los peregrinos a Bayona, junto a las señales en el cielo, perturba a los habitantes de la población. Estos toman medidas para poner fin a los fenómenos celestiales: primero encarcelar a los viajeros, y luego quemarlos por hechiceros. Sin embargo, nada puede hacer, ya que los encuentran sin vida y con un nuevo fenómeno, el niño de 33 ojos, que les transmite varios mensajes de significado religioso –en perfecto latín–: “Vigilate & orate”, “Que vuelto en romance dize / velad, que el dia se acerca / de dar premio, y dar castigo”. El pequeño es sin duda un personaje simbólico y actante pasivo cuyas palabras tienen por objetivo operar en los cristianos un cambio de conducta. Es un mensaje de que el final de los tiempos se acerca, y que por lo tanto es menester un refuerzo de las conductas morales.

Los peregrinos cuentan también con un papel simbólico. Son personajes ejemplarizantes en la medida en que ella renuncia a una fe herética, el luteranismo, y ambos se desprenden de sus riquezas para llevar una vida humilde de peregrinación a los lugares sagrados de la religión católica. En un símil con Jesús, además, provocan un rechazo injustificado en los habitantes de Bayona, que, ignorantes de los designios divinos, se proponen hasta darles muerte por brujos. Como prueba de su condición positiva, el narrador escribe que “No quiso Dios que pasassen / al regalo de su tierra / que es rodeo para el cielo, / y atajo por la aspereza”. Esta declaración se cimenta en un viejo tópico cristiano, el del mundo terrenal como estancia de paso, o incluso de castigo, antes de una vida eterna.

La descripción que de los peregrinos hace el autor ya apunta a que no son vagabundos o mendigos itinerantes: “Eran marido y muger / el, gentil hombre y mancebo / muy grave, aunque lo cubria / el tosco trage grossero. / Ella hermosissima y moça / rostro agradable y honesto / del mismo sayal vestida, los ojos siempre en el suelo”. Que sean príncipes y que ella fuese luterana refuerza su valor moral, pues en ambos casos truecan lo terrenal, lo mundano, en beneficio de lo espiritual y divino. Si unos príncipes podían hacerlo, por qué no el lector habitual de esta clase de relaciones. He aquí una parte del mensaje, que el recién nacido de inefable visión, con sus admoniciones en perfecto latín, se ocupa de reforzar: el Día del Juicio Final está próximo.

El recurso a las señales y apariciones celestes, sean luces, cometas o ejércitos en marcha no es raro en absoluto. Esta clase de fenómenos llenó las páginas de no pocas relaciones de sucesos en los siglos XVI y XVII, generalmente sin dar lugar a relato alguno, aunque en este caso aparecen no como tema principal, sino como elementos de apoyo para enfatizar el mensaje de que se avecinan tiempos de cambio. Gonzalo Gil González da fe del alcance de este tipo de prodigios en la prensa de la época:

El sueño de volar y los mitos del vuelo han poblado el cielo también de extraños seres y monstruos, figuras humanas e incluso ejércitos aéreos, en un largo proceso de colonización zoológica y antropológica especialmente simbólica. Algunos autores, como Nieremberg, consideran que las estatuas que en alguna ocasión se han aparecido en el aire son puramente naturales, formadas por las estrellas. En los siglos XVI y XVII estos prodigios fueron de una gran variedad formal: antropomórficos o zoomórficos, seres de rasgos terribles o pacíficos, flotas numerosas en formación de ataque que se enfrentan en el aire, duelos singulares o ejércitos combatiendo estrepitosamente, tinajas, carros, luces, esferas luminosas, y tanta diversidad de objetos y seres que más parece una pesadilla de los hombres que una fauna de los cielos.³⁰

Un parto monstruoso

Esta relación, impresa en Barcelona en 1628, relata el nacimiento de un monstruo semi-humano en la ciudad de Lisboa. El pequeño, vástago de un batidor de oro llamado Gaspar Acosta y su esposa, resulta una especie de hombre acorazado de terrible aspecto con

³⁰ Gil González, Gonzalo: *Formas de proyección y representación del conocimiento en el Siglo de Oro*. La Caverna de Platón. Marzo de 2002. En línea. [Fecha de consulta: 20/05/2015].

una cruz de carne en el pecho. Los padres quedan horrorizados, pero su reacción es muy diferente; la madre está dispuesta a deshacerse de la criatura para impedir la deshonra de su apellido, mientras que el padre se resigna a aceptar al niño-monstruo. Sin embargo, la madre obra astutamente y deja morir al pequeño de inanición. El asunto causa un revuelo importante, pues no solo da pie a la impresión de la noticia, sino que llega a oídos del Rey, en Madrid, donde en principio no se daba crédito a la noticia, y motiva una reunión de astrólogos portugueses para dirimir el significado del asunto.

Los partos monstruosos son abundantes en las relaciones de sucesos del Barroco. Según Cristina Castillo Martínez (2008: 627): “No sabemos si partían de episodios reales, contados de forma hiperbólica para causar la sorpresa, o eran directamente fruto de la imaginación de sus autores. Lo más probable es que se trate de lo primero, y que los hechos de los que hablan constituyan ejemplos de casos reales patológicos”. En el caso que nos ocupa, sin embargo, el ser cubierto de conchas alumbrado en Lisboa es totalmente inverosímil desde una óptica científica, y por lo tanto sobrenatural no solo para el individuo barroco sino también para nosotros. La impresión, 30 años después, de una relación que refiere el nacimiento de una criatura idéntica en la ciudad sarda de Cagliari, consignada por Ettinghausen (1995: 43), da fe del carácter fraudulento del relato.

Esta relación ofrece una curiosa simbiosis de autor y narrador. Inicialmente, y durante el grueso del relato, el autor queda oculto bajo la personalidad de un narrador omnisciente, que hace de vez en cuando algún juicio de valor sobre lo que narra. En el tramo final del relato, sin embargo, el *yo* emerge con fuerza y se revela como una instancia metadieгética que forma parte del mundo de lo que narra. El ignoto autor implícito explica que su información procede de un mercader genovés afincado en Lisboa, que le ha ido desgranando la historia, y que si no osa emitir su dictamen sobre ciertas cuestiones es por falta de noticias de su informante: “En la carta no se haze mencion si a los padres les castigaron, y assi como pretendo tratar verdad callo lo que calle la carta”.

El narrador *per se* es totalmente omnisciente, muy distinto del circunspecto autor implícito. Si éste espera a recibir nuevas misivas para proseguir el relato, aquel se sumerge en la cabeza de la madre del niño-monstruo y nos desgrana sus pensamientos y temores sin miedo alguno a meter la pata. Asimismo, si el narrador emite juicios sobre el origen del monstruo y su significado, así como sobre la conducta de la madre, que juzga con severidad, el autor implícito, en cambio, plantea sus deseos y dudas con una pizca de temor

y con una prudencia cabal: “Plegue al Cielo sea así –dice en referencia a una conjeturada significación benévola del prodigio– pero acerca desto me remito a la resolución que los Astrologos Portugueses tomaran, la qual dandonos Dios vida recibiendo la sacaremos a luz”. He aquí un caso interesante de doble personalidad.

En el relato prima una focalización cero, una omnisciencia absoluta en lo que respecta a lo acontecido en el plano terrenal. Ninguno de los personajes habla en estilo directo, por lo que el conflicto entre los progenitores se presenta en el estilo indirecto libre, de forma por tanto muy vaga. Sabemos que la madre “piensa” e “imagina”, que el padre “afea” y “recibe pena”, pero siempre a través de la voz externa del narrador. La alteración que se produce al final en el punto de vista resulta interesante. De pronto, el *yo* autor asume un papel protagonista y concluye la narración desde una distancia muy superior a los acontecimientos. En cuanto al ritmo y el orden, el relato no presenta alteraciones significativas. Es plenamente lineal, y si bien la acción se detiene en momentos puntuales para dar paso a una descripción –la del niño-monstruo– o un juicio del narrador, el hilo argumental no llega a romperse.

En términos estructurales, el relato sigue un modelo ternario incompleto, dado que tiene un final abierto, o un final que promete una continuación, más bien dicho. El nacimiento del monstruo trastorna el orden establecido. Es un mensaje religioso cuya naturaleza no queda clara en ningún momento, y si bien la instancia narrativa hace sus cábalas, que se cuida de poner en cuarentena, el dictamen definitivo, como dice el autor implícito, queda a cuenta de los expertos en la materia, los astrólogos. Este modelo ternario incompleto resulta bastante *sui generis*, pues las acciones del relato *per se* –la muerte del pequeño por obra de su madre– no tiene consecuencia alguna visible. Lo que trastoca el orden es el nacimiento, el mensaje divino.

Los personajes; el niño monstruoso y sus padres, son planos y estáticos. El recién nacido está cargado de simbolismo; es un mensaje divino: “Quizo la magestad de Dios (quiza para pronostico de muchos castigos que nos aguardan, en pena de tantos y tan graves pecados con que los hombres a su hacezor tienen offendido è irritado; ò quiza para pronostico de algunos bienes, que ha de hazer a la Christiandad), que a catorze del mes de Abril 1628, naciesse un monstruoso niño”. Fabián Alejandro Campagne (2002: 223) se hace eco de una opinión general en la época y que recoge el escritor Juan de Horozco y Covarrubias en su *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de 1588: “Dios envía con

frecuencia señales: monstruos, prodigios, portentos, temblores, cometas, figuras en el cielo, lluvias de sangre, granizo gigantesco. (En Alemania nació un becerro monstruoso con corona de fraile, preanuncio del nacimiento de Lutero)”.

Cuando el monstruo simbólico se da, para más inri, en un *locus amoenus* como la idílica Lisboa de la relación, su potencial admonitor se redobla. “Cabeça de la Corona de Portugal, ciudad hermosisima por extremo en su asiento, abundante en comarca, fertil, rica y amena por el manejo y vezindad de su famoso rio Tajo”; así describe Lisboa el narrador. El carácter pacífico y exuberante de la ciudad contrasta con el monstruo horripilante que Dios envía como señal a los lisboetas. No debe sorprendernos, por ende, que los teólogos más duchos de Portugal se reúnan para discutir el significado de la señal.

Los personajes de la madre y el padre representan extremos opuestos. La madre simboliza el reverso oscuro, que antepone su honra a la vida del niño y maquina para matarlo a pesar de las advertencias y amonestaciones del padre, sin duda más virtuoso, y que se resigna a aceptar la voluntad divina. Sea un buen presagio o un aviso de futuras calamidades, el monstruo no es de por sí de naturaleza maligna, como cree la madre al principio erradamente: “Quando la desdichada madre despues de muchisimos dolores, en vez de un hermosisimo niño, pinzel y effigie de su padre, vio este tan horrendo monstruo; imaginò que sin duda alguna era algun Tartareo espíritu, pero desta imaginacion le sacò ver que por escudo y paves de su armado pecho trahia la señal de la santa Cruz, arma tan poderosa quan aborrecida del enemigo della el demonio”.

Asimismo, como sermonea el narrador, es “engaño grande tener por infamia ò deshonra aquello que se toma del defecto de las causas naturales en que merecemos ni desmerecemos, sino damos notable ocasion para ello, o de lo que Dios ordena para castigo nuestro, ó gloria suya”. Tal declaración redundante en refuerzo del carácter simbólico del niño a la vez que coteja posibles explicaciones del prodigio y ahonda en la culpa de la madre al anteponerse al deseo divino. Seguidamente, el narrador hace una defensa del monstruo y de sus virtudes: “En confirmacion desto se ha visto de padres santos niños monstruosos, y despues de haver sido monstruos de naturaleza y aborrecidos de sus padres ser monstruos de virtud y santidad, y ser dellos adorado, y ellos del honrados”. Sirva de ejemplo para este paradigma, sin ir más lejos, el peje Nicolao.

Un aspecto interesante vinculado con lo anterior, es que la condición humana del monstruo queda fuera de toda duda, pues murió, según la voz narrativa, “trocando esta mise-

rable vida por la eterna”. Si bien autores del barroco como el jesuita Juan Eusebio Nieremberg niegan la condición humana de los seres monstruosos nacidos de padres humanos,³¹ el *Ritual Romano*, un libro que contiene la manera de administrar los santos Sacramentos de la Iglesia y otras funciones eclesiásticas, reconoce que los monstruos nacidos de padre humanos pueden poseer un alma humana, y que por tanto es preciso bautizarlos. Así:

La verdad es que ha causado honda preocupación el hecho de si se le debe administrar el bautismo al monstruo si es que tiene alma humana –si no se hiciera, y el monstruo tuviera alma, se estaría incumpliendo el mandato de Cristo–. Este tema se siguió debatiendo en 1520. François de Meyronnes (prin. s. XV), Giacomo Filippo Foresti (1435) declaran de tal modo almadados y cristianizables a los andróginos, quelonófagos, hipópodos, cíclopes, monóculos y otros (Zumthor, 1994, y Friedman, 1988, citados por Sansebastián Oliva, 2003: 274).

Esta apreciación en torno a la humanidad y la inocencia del niño monstruoso me lleva a reseñar un *topoi* que ya hemos visto en el relato del peje Nicolao y que volverá a aparecer en ulteriores análisis: el lado positivo de la criatura sobrenatural. En este caso, del mismo modo que en el relato del peje Nicolao, el monstruo con alma humana no constituye un personaje negativo (o no en conjunto). Forma parte de la creación y es voluntad de Dios su existencia. Subvertirla, tal como hace la madre al dejarlo morir de hambre, es una conducta absolutamente negativa. Este es, justamente, otro *topoi* que se repite con respecto a una relación anterior, la del drama racial: el rechazo paterno del hijo diferente, fruto de un parto sobrenatural, que menoscaba la honra. En ambos casos, la negación conforma una rebelión de la madre o el padre ante la voluntad divina, una oposición a la creación, y por tanto una sedición que resulta en fatales consecuencias.

La conversión de los infieles

Esta relación, impresa en Barcelona en 1631, da fe de un curioso milagro acontecido en la lejana Armenia: un grupo de musulmanes, turbados por el hundimiento del arca don-

³¹ “...muchas veces acontece naciesse el monstruo de diverissima figura, y especie de los padres, o por castigo particular dellos, o para alguna significacion publica, y generalmente se presume algo desto; y assi las leyes no califican tales partos por humanos”. Nieremberg, Juan Eusebio: *Curiosa y oculta filosofía*. Alcalá de Henares: Imprenta de María Fernandez, 1649.

de se guardaban los huesos de Mahoma –un hecho a todas luces ficticio, ya que la tumba del profeta del Islam se encuentra en perfecto estado en la ciudad árabe de Medina–, se reúne en una mezquita para rezar. Allí se ve de improviso interpelado por una antigua imagen de la Virgen María, que adorna uno de los muros del edificio y que los envía, si desean conocer la verdad, en busca de un fraile católico que aguarda en el camino. Este bautiza a los infieles y los instruye en la fe católica. El prodigio, según parece, gozó de cierta difusión en la Europa católica, pues existe una relación en alemán sobre el mismo impresa en Augsburgo.³²

Lo primero que llama la atención del relato es que se trata, en realidad, de una carta con autor y destinatario identificados. El primero es un fraile, Jacobo de Ambrosi, provincial en Armenia de la Orden de los Predicadores, más conocidos actualmente como Dominicos. El texto está narrado en primera persona y desde el punto de vista de Jacobo. Se da, por lo tanto, una interesante coincidencia entre autor real, autor implícito y narrador. La óptica del fraile genera, como veremos, interesantes situaciones narrativas. En cuanto al destinatario, se trata de Fray Nicolás Ridolfi, maestre general de la orden. En este caso, sin embargo, la coincidencia entre el lector implícito y el lector real es inexistente. Evidentemente, la relación no fue impresa para Ridolfi, sino con el propósito de llegar a un público mucho más amplio.

Es posible que el relato se base en hechos reales, dado que la orden de los Predicadores tenía presencia en Armenia en aquella época,³³ y existe un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, titulado *Breve relación de todo el viaje del P. Fr. Juan da Luca, de la orden de Predicadores, en las partes de Çercasia, Tartaria y Comuquí, y otras partes orientales*, fechado en 1624, que da fe de los viajes de misioneros de la orden por aquellas tierras lejanas.³⁴ Asimismo, también es conocida la presencia de mercaderes arme-

³² La relación, impresa en 1631, se titula *Copia eines Schreibens, so der Ehrwürdige F. Iacobus de Ambrosio, Prediger Ordens, Provincial in Armenia, an den Hochwürdigem P. F. Nicolaum Ridolfi*. Se conservan de la misma tres copias en la Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, la Universitätsbibliothek München y la Bayerische Staatsbibliothek.

³³ Martínez Vigil, Ramón (Fray): *La orden de Predicadores, sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del ensayo de una biblioteca de Dominicos españoles*. Madrid, G. del Amo, 1884, p. 177. Aún a mediados del siglo XVIII, el jesuita Pedro Murillo Velarde escribía: “Hay Religiosos Basilius, y Dominicos, y otros Misioneros, que procuran mantener a los Armenios, a reducirlos a la obediencia de la Iglesia Romana”. Murillo Velarde, Pedro: *Geographia historica: libro VI, del Asia en general y particular*. Madrid: imprenta de Don Agustín de Gordejuela y Sierra, 1752, pp. 94–95.

³⁴ Dicho manuscrito forma parte de la compilación titulada *Viajes varios*, con la signatura Mss/3165, que recoge media docena de documentos relativos a viajes emprendidos por religiosos del siglo XVII a tierras distantes de Asia, América y África.

nios en la España del siglo XVII.³⁵ En el texto aparecen tres localidades armenias: Cravonis, Aremoli y Chavioli. Por desgracia, no he logrado identificar ninguna de ellas.

El relato mezcla la focalización interna con la externa. La coincidencia del narrador con el personaje protagonista resulta en un conocimiento de lo que este piensa y siente, pero a la vez, en una restricción relativa a la hora de referir lo que hacen y piensan los demás personajes. “Quedè atonito y espantado viendo semejante novedad”, nos cuenta Ambrosi, por ejemplo, cuando se topa en el camino los infieles desorientados, que en lugar de matarlo se echan a sus pies y le piden consejo con muy buenos modales. Cuando refiere lo que les había sucedido antes a los infieles, no obstante, recurre a un relato de palabras con estilo indirecto: “Ellos me respondieron, me lo dirian con mucho gusto, pues de mí esperavan el consuelo que pensavan recibir, en cuya prosecucion me dixeron...” Así, la *visión con*, se troca en *visión por detrás*.

El punto de vista en primera persona resulta en una anacronía muy poco frecuente en las relaciones de sucesos: la analepsis o retrospectión. El relato comienza *in media res*, a la mitad de la historia, con fray Jacobo de Ambrosi viajando tranquilamente por el camino cuando, de pronto, le caen encima 50 infieles necesitados de guía moral. Se produce en este punto la analepsis, que da paso a un relato dentro del relato en el que Ambrosi narra con aceptable detalle pese a la visión limitada, lo que les había sucedido a sus interlocutores antes del encuentro. Finalizado el relato, la historia retoma su curso lineal y Jacobo de Ambrosi cuenta lo que sucede en adelante poniendo énfasis, de nuevo en el papel que han jugado él y sus hermanos predicadores.

El relato es muy parco en descripciones y apenas contiene diálogo en estilo directo. Por el contrario, priman el relato de acciones y el pensamiento del religioso y la mimesis en estilo indirecto marcado. Solo un personaje se expresa con palabras directas: la imagen de la Virgen que adorna una de las paredes de la mezquita: “Para salir de vuestras dudas y saber la verdad, de lo que con tanta porfia aveys disputado acerca de vuestra ley, yd a tal camino y junto a tal rio hallareis un siervo mio vestido en lo exterior de negro, y en lo interior el habito blanco, lo que os dixere tenedlo por cierto y hazed puntualmente lo que os mandare...” La falta de pausas descriptivas no supone, empero, que no abunden las anisocronías. Al contrario, el sumario tiene una presencia destacada tanto por medio

³⁵ Domínguez Ortiz, Antonio; Álvarez Santaló, León Carlos: *Los Extranjeros en la Vida Española durante el Siglo XVII y Otros Artículos*. Sevilla: Diputación Provincial. Área de Cultura, 1996, p. 120.

del relato analéptico que Ambrosi inserta tras el inicio *in media res*, como por la ulterior narración, que cobra también un carácter de sumario.

La estructura del relato es ternaria. Parte de una situación inicial negativa: los otomanos dominan Armenia e imponen la fe musulmana: “està nuestra Sagrada Religion de N.P.S. Domingo en medio de tanta inmensidad de Infieles Turcos y Moros”, relata Ambrosi. Y eso no es todo, porque además los frailes de la orden son escasos en número: “Por todos no somos mas en esta Provincia de quarenta Religiosos, y assi no hazemos tanto como quisieramos”. Dos hechos, sin embargo, dan lugar con la ayuda de los frailes a una nueva situación: la pérdida del arca donde se guardan los huesos de Mahoma y las palabras que una pintura de la Virgen dedica a un grupo de musulmanes en plena discusión sobre el hecho anterior.

La admonición de la Virgen lleva a los infieles, desorientados, a buscar la conversión, y los frailes dominicos pueden así bautizarlos y catequizarlos, lo que da origen a una nueva situación de triunfo cristiano sobre en infiel. Los turcos, coléricos, se proponen destruir la mezquita, reconvertida en iglesia, donde la Virgen se había dirigido a los infieles ya cristianizados, pero no lo consiguen. Más aún, tal es el celo de los nuevos católicos, que han empezado a embellecer el templo: “Offrecen todos, movidos deste y otros muchos milagros muy gran parte de sus haziendas para hazer una hermosisima Iglesia”.

En lo que toca a los personajes, tenemos por un lado al protagonista y a los religiosos de su orden, de los que da varios nombres, a los infieles que se convierten voluntariamente y a los turcos, infieles también, que persisten en su error. Llama la atención el papel del fraile Ambrosi y sus correligionarios, que es el de actantes. Son ellos, en efecto, quienes obran la cristianización de los infieles, por mucho que estos se lo hayan pedido, encargados por la Virgen. En cuanto al rol de los religiosos en las relaciones que versan sobre conversiones, Jacobo Sanz Hermida hace la siguiente apreciación, que casa plenamente con lo que he observado en este relato:

Aunque en la mayoría de las conversiones media la providencia divina, no por ello resta interés la intervención de las diferentes órdenes monásticas en el proceso de cristianización de los musulmanes [...]. En este sentido es importante tener en cuenta (así se indica reiteradamente en las relaciones) que antes del bautismo confirmador de la conversión, los infieles son instruidos arduamente en los rudimentos de la doctrina cristiana (Sanz Hermida, 2008: 290).

La conversión de los armenios es modélica. A diferencia de los infieles y los herejes que aparecen en las relaciones sobre martirios y sacrilegios, que son, como hemos visto, una prole vil y obstinada, en este caso nos los vemos con unos infieles más humanos que abrazan el catolicismo con total sinceridad y devoción. Ello no quita, por otra parte, que los infieles del primer tipo hagan acto de presencia, aunque de soslayo. Ante la desaparición de los huesos de Mahoma, los musulmanes se dividen en dos bandos: por un lado están los que rechazan la fe islámica para abrazar la católica, y por otro los que acogen la apostasía de sus antiguos correligionarios, en palabras de Ambrosi “con colera y rabia furiosos, porque se ponía en duda una cosa a su parecer tan cierta”.

No hay que perder de vista el contexto internacional: el Imperio Otomano fue el enemigo principal de la cristiandad entre los siglos XVI y XVII, y las noticias que anunciaban conversiones de fieles musulmanes al catolicismo no solo fortalecían a la Europa católica, sino que también ponían de manifiesto la flaqueza aparente del enemigo musulmán, incluso de aquel que, por el motivo que fuese, decidía convertirse a la “verdadera” religión. Como dice Manuel Fernández Chaves (s.f.: 8):

...existe una alteridad *positiva* que es la que manifiesta el error de los *otros* y su debilidad al acabar reconociendo su errónea posición (no olvidemos que la “secta de Mahoma” se consideraba de las más refractarias a todo tipo de entendimientos y conversiones) y que además constituye un ejemplo de virtud (y no hay más que pensar en la parábola del hijo pródigo) del que los miembros más descollantes de la sociedad tratan de apropiarse.

El hereje castigado

Este relato aparece insertado en una obra a medio camino entre la relación de sucesos y la gaceta que se publicó originalmente en París y luego en Barcelona, en 1642, traducida al catalán. No es sorprendente, pues, que la ambientación del relato sea francesa en parte y totalmente francófona: cuenta la historia de un prelado calvinista de Ginebra que se queda con los pecados de un mercader católico moribundo a cambio de dinero y que es reclamado por el demonio y llevado al infierno en lugar del mercader cuando este fallece. Como refuerzo de esta historia fabulosa, el texto hace una breve mención de un caso

real, en el que cuatro calvinistas del pueblo de Couches, en Borgoña, fueron ajusticiados por romper una ostia.³⁶

En la época posterior al Concilio de Trento, la lucha contra el protestantismo, que no es solo el enemigo religioso de España en el plano moral, sino el político en el terrenal –el Barroco es la época de las Guerras de Religión– llega a las relaciones de sucesos. Según Juan Carlos Izquierdo Valverde (1996: 225) estos textos, que adoptan con frecuencia la forma del romance tremendista: “...son pliegos que nacen del espíritu contrarreformista homogéneo y nos muestran algo más sobre el complicado mundo de la religiosidad del pueblo en el compulsivo siglo XVI, una religiosidad [...] más visceral y primitiva que la deseada en último término por la Contrarreforma, pero que cumple su función doctrinal, aunque sea mediante el miedo”. Nos encontramos, por lo tanto, ante un texto fuertemente adoctrinador y moralizante.

En esta relación, que es, como la mayoría, anónima, el autor implícito no tiene tampoco presencia; no hay un *yo* como tal. La voz narradora es omnisciente y no se aparta de la tercera persona, conoce los pensamientos de los personajes principales y cambia el punto de vista del relato de uno a otro. Nos encontramos, pues ante un relato extradiegético en el que prima la *visión por detrás*, en términos de Gerard Genette y Tzvetan Todorov, respectivamente, como viene siendo habitual en las relaciones escritas en prosa. Ello no es óbice, por otra parte, para que el narrador deje caer observaciones que delatan la moral o la ideología del autor: “Las maravillas de Deu son tant grans, y admirables quels homens no poden compendre; pero sa divina magestat nos amostra cada dia los divinos efectes de sa providencia”. Así comienza el relato, dando al lector la clave según la cual debe interpretar la historia que viene a continuación.

En lo que toca al punto de vista, el relato alterna el de sus dos protagonistas, el mercader católico moribundo y el prelado calvinista, de quienes el narrador da a conocer indistintamente las acciones y los pensamientos –especialmente a partir de diálogos, siguiendo una lógica de falsa o relativa focalización externa–. Falsa o relativa porque si el concepto implica que el narrador se limita a dar cuenta de las acciones y diálogos sin sumergirse en la conciencia de los personajes, en este caso el narrador, desde una posición moral

³⁶ De dicho caso hace mención, en efecto, el número 89 del *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, publicado en París en 1940: “Le 31 décembre, Benjamin Dufrénoy, dit Jamay; Benjamin Misière, serrurier; François Bougereau, cordinnier, et Simon Vaultot, praticien, s'étant introduits dans l'église, avaient mis en morceaux l'hostie et l'avaient enterrée dans le cimetière protestant. Le prévôt du bailliage d'Autun condamna, le 1er février les deux premiers à être rompus vifs sur la roue”, p. 309.

fuertemente definida, infiere en todo momento lo correcto o incorrecto –o lo bueno o lo malo– de ambas actitudes. Así, por ejemplo, el prelado hereje pronuncia “insolencias y paraulas profanas” y lógicamente el mercader, que es un buen católico, se ofende.

Un aspecto interesante es cómo se relaciona la historia del mercader y el prelado con el fragmento verídico final, que presenta la forma de una anisocronía de sumario. El relato principal aparece, así, insertado en un nivel narrativo superior. El nexo entre ambos se hace evidente por medio de dos vías: en primer lugar, las palabras de un tal Oliver Longue-ferre –probablemente un predicador católico–: “Olivier Longue-ferre suplicà a tots los Cathòlics de pregar a Deu, y creure que la Heretgia may es estada mes abatuda que en la era present, que pareix a una canya agitada per lo vent”. Esto introduce de forma clara el nivel superior, la herejía y “la era present”. En segundo lugar, el narrador establece un nexo narrativo de espacio entre uno y otro relato, en la medida en que el cuñado de uno de los herejes de Couches ajusticiados, junto con otros calvinistas que temen acabar en la horca, huye de Francia y busca refugio Ginebra, escenario del horrendo fin del prelado jactancioso.

En términos estructurales, el relato es a todas luces ternario. En una Ginebra herética, en la que los católicos practican su fe a escondidas, un mercader moribundo pide confesión y le envían un clérigo calvinista que se burla de él y saca provecho de la situación: acepta cargar con sus pecados a cambio de una suma de dinero. Esta acción desencadena no solo su propio fin –el diablo se lo lleva a los infiernos–, sino que contribuye a sumir a la comunidad calvinista en un estado de angustia considerable. De una situación estable se pasa a una inestable. Cabe destacar que al igual que en otras relaciones que hemos visto, el actante es el personaje negativo, el hereje, que se autodestruye por obrar en contra de Dios y ponerse en manos del diablo.

Los personajes del mercader y el prelado representan cualidades opuestas. El primero es “aquell que essent verdader Christia, y Catholich, ab un cor contrit, y penedit, alcança lo Paradis”, como dice el texto. Es un personaje ejemplarizante, que se arriesga pedir confesión en una ciudad herética donde el culto católico está prohibido, se ofende cuando el clérigo calvinista habla contra el catolicismo y, en fin, “rendi sa anima a Deu avent tinguda verdadera contricio, y pesar de sos pecats”. El personaje del hereje, sin dejar de ser un estereotipo, un personaje moral, plano como su contrapartida católico, resulta mucho más interesante, pues nos permite profundizar en la imagen que se tenía del hereje en la

España del siglo XVII a través de las relaciones de sucesos. Como dice Wener Thomas a este respecto (2001: 347-348):

En las relaciones de sucesos desde 1570, por ejemplo, la imagen del ‘perverso luterano’³⁷ en la literatura de cordel se cristalizó alrededor de los tópicos siguientes: el protestante siempre era extranjero, cismático que no creía en Dios y que había renegado de la fe católica por dinero³⁸ [...] blasfemador, destructor de imágenes y asesino de curas y monjes, además de tentador de buenos católicos con promesas de riqueza y sexo.

Muchos de estos rasgos se cumplen en nuestro hereje. Es extranjero, en efecto, de Ginebra, ciudad herética por excelencia desde el siglo XVI –allí hizo Calvino sus prédicas–; es un cismático que dice “moltas paraulas profanas contra la santa Mare Iglesia, la Verge, y la Invocacio dels Sants”, que forma parte del grupo de hugonotes que ha usurpado un templo católico y que además se revela un gran pecador: “que es abus creure, que un home mes gran pecador que ell, li puga perdonar sos pecats confessantloshi”, manifiesta al mercader. Su materialismo y su amor por el dinero juegan si cabe un papel mayor. El prelado se carga con los pecados del mercader por una bolsa de dinero, ofrece con él un suntuoso festín a sus correligionarios y a las familias de estos y confiesa ante un Satanás de aspecto humano que le gustaría dar con más personas como el mercader, dispuestas a cargar sus pecados en su conciencia a cambio de dinero. El *topoi* del hereje iconoclasta lo encontramos al final, con la breve mención de los calvinistas de Couches que rompen y mancillan una ostia.

Cabe destacar, asimismo, la presencia en el relato de Satanás, paradigma del mal, que se presenta disfrazado de hombre en el festín que el prelado hereje celebra con sus correligionarios. A este respecto, según María Sánchez Pérez (2008: 75) en la época de pujanza contrarreformista: “La población cree que tanto Dios como el diablo intervienen continuamente en la vida cotidiana e incluso, en ocasiones, ambos pueden adoptar apariencia humana o animal”. También es interesante observar que el acuerdo entre el mercader y el hereje es vinculante para ambos; el primero va al Cielo y el segundo es llevado por Satanás a los infiernos. Aquí conviene dar cuenta de la creencia aceptada, y propugnada por San Agustín, según la cual los demonios “actúan voluntariamente, permisión divina

³⁷ “Interesante es añadir que bajo la denominación de luterano caben todos los comportamientos heréticos del siglo XVI (calvinistas, hugonotes, anglicanos...)”, señala Juan Carlos Izquierdo (1996: 220).

³⁸ En cuanto a la crítica al materialismo del hereje, Juan Carlos Izquierdo (1996: 220) apunta “Quizá subyace aquí la intención de ridiculizar la creciente supremacía mercantil de los dos países [Francia e Inglaterra], así como refleja el miedo a la pérdida del monopolio comercial con las Indias”.

mediante, como consecuencia de los pactos y convenios establecidos con los hombres” (Campagne, 2002: 61).

Que el demonio se lleve consigo al calvinista no es casual. En la antítesis entre lo moral y lo inmoral, entre lo recto y lo desviado, es natural, según la lógica del relato, que Dios se quede con el católico virtuoso y Satanás con el calvinista epicúreo. La asociación del hereje con el diablo se da en ocasiones en la prensa española del barroco. En la medida en que luteranos, calvinistas y otros herejes y sectarios rompen la armonía que debiera reinar en la Cristiandad, se los vincula con el demonio.³⁹

Castigo de una mujer maldiciente

Esta relación en verso, fechada en 1671, refiere otro caso de implicación del demonio en la vida cotidiana. Cuenta el caso de una mujer del pueblo de Alcaraz que, llevada por el despecho tras la muerte de su hija recién nacida, asegura delante de su madre que preferiría darle el pecho al diablo antes que a uno de sus hermanos pequeños. El juramento se cumple inesperadamente y una serpiente se aferra al pecho de la mujer, de donde nadie encuentra forma de sacarla. Se trata de un texto con un objetivo moralizante muy obvio, cuya segunda estrofa reza: “Oygan algunas personas / para que tomen exemplo / y à las lenguas maldicientes / sirva este exemplar de [...] que escarmienten algunos”.

En el Barroco, la intervención del demonio en la vida cotidiana no era solo una creencia asentada con firmeza, sino que se creía también que cualquiera podía ser víctima de los ardides del diablo. Según Antonio Morgado García (1999: 46), en esta época: “Son legión los escritores que en obras de piedad narran los actos más terroríficos, las acciones y castigos más espeluznantes, y las intervenciones diabólicas en las vidas humanas, aún en las más humildes”. Morgado menciona algunos ejemplos del capítulo 20 del *Itinerario espiritual* del jesuita Alonso de Andrade (1648):

“Cómo desconoció el demonio a uno que le había servido treinta años después que se confesó”, “Cómo una noble doncella fue libre de la esclavitud del demonio por medio

³⁹ Esta asociación del hereje con el demonio ya se daba en la Edad Media, según Johannes Bühler, que escribe: “Los escritos eclesiásticos que hablan de las luchas entre el sacerdocio y los reyes presentan a los enemigos como instrumentos conscientes o inconscientes del infierno, y a los herejes directamente como auxiliares del demonio”. Bühler, Johannes: *La cultura en la Edad Media: el primer renacimiento de Occidente*. Barcelona: Círculo Latino, 2005, p. 50.

de la confesión”, “Cómo libró a un caballero de la autoridad del demonio por medio de la confesión”, “Otro semejante de un indio a quien perseguían los demonios y quedó libre por medio de la confesión”, “Cómo una mujer afligida y molestanda del demonio fue libre de su tiranía por virtud de la confesión”.

No debe asombrarnos, pues, que el diablo decida operar en una persona tan insignificante como una joven de Alcaraz, esposa de “un labrador con aumentos”. Henry Ettinghausen recoge algunos ejemplos de los personajes que se topan con el diablo en las relaciones de sucesos; por ejemplo, un sastre que, incitado por el demonio, asesina a su mujer embarazada de siete meses por romperle una aguja, o el de “un desalmado hombre que, en una noche de casado, degolló a su mujer, a su suegra, una niña y dos parientas de su esposa” (Ettinghausen, 2012: 137).

La relación presenta el narrador metadieético frecuente en las relaciones en verso, que abre el relato en primera persona dando a conocer sus propósitos: “Con el favor de Maria / quiero contar un successo / para que escarmiento sea / por ser caso verdadero”. Luego, tras un sermón sobre lo perverso de los juramentos y maldiciones en los que se hace mención del diablo y del infierno, refuerza la idea y de paso hace alusión al lector –más bien oyente–: “Oyganme para que se admiren / un admirable probervio / el mas notable prodigio / que se vio en el mundo entero”. En adelante, la voz narrativa deviene omnisciente hasta la última estrofa, cuando el autor implícito hace de nuevo acto de presencia para sentenciar: “Esto quedò en este estado, / pero tambien os prometo, / de todo lo que resulte / daros aviso de nuevo”.

En cuanto al punto de vista, el relato es sumamente holístico y refleja el impacto de una contingencia sobrenatural en toda una comunidad. Comienza con la descripción de la villa de Alcaraz, punto en el que se toma su tiempo con una anisocronía de pausa descriptiva. La ciudad conforma un personaje en sí mismo, como explicaré más adelante. A continuación el foco de sitúa sobre un “labrador con aumentos” llamado Joseph Ruiz, pero pronto se centra en su esposa y su suegra, en lo que constituye el centro de la narración. Alternativamente, el narrador refiere las acciones y diálogos de madre e hija, y lo hace siguiendo una lógica de focalización externa relativa, dado que si bien no entra en la mente de los personajes para dar cuenta de sus pensamientos, sí que elige cuidadosamente las palabras para dejar claro cuál de las dos posiciones morales es la correcta, a

su parecer. Así, por ejemplo, la hija “con altivez respondio”, mientras que la madre “con amor la replico”.

Una vez que la serpiente muerde el pecho de la joven, el punto de vista deviene totalizante y se sitúa un nivel por encima para englobar al conjunto de la comunidad: la villa de Alcaraz, que se alborota, los religiosos que en vano tratan de ahuyentar a la culebra con reliquias, el Vicario General, que manda que le corten el pecho a la mujer y, en suma, todos aquellos, en especial las mujeres, que estén oyendo el relato, a los que apela directamente en forma de sermón: “Cuidado, señoras mias / con la cesta que os advierto / que harán seguir el rastro / del camino del infierno / Toda mujer ojo alerta / dexen vicio tan perverso / mas siempre lo dexareis / quando mudeis el pellejo”.

En cuanto al modo y la distancia del relato, este es esencialmente mimético, pues prima la voz del narrador por encima del diálogo directo, si bien este existe, como es frecuente en las relaciones en verso, en las que la lectura en voz alta era el primer medio de difusión. Además de la consabida anisocronía de la pausa descriptiva, cabe hacer patentes el exordio y la peroratio, cual si de un texto argumentativo se tratase –y en parte lo es–, en los que el autor deja patente su tesis y las conclusiones que extrae del relato. Por último, el tramo final, así como algunas estrofas iniciales, básicamente las que introducen a los dos protagonistas, pueden considerarse sumarios. El efecto que da el relato, en conjunto, es el de una historia fácilmente asumible por el oyente como parte de su mundo.

La estructura del relato es de tipo ternario. La situación inicial de armonía que reina en Alcaraz queda trastornada por las acciones de la esposa del labrador, que sufre en carnes propias –y nunca mejor dicho– las consecuencias de su mala fe. La maldición que sobre ella pesa, eso sí, turba a toda la población: “Alborotose Alcaraz / gente infinita acudiendo / con que todos se quedavan / assortos con lo que vieron”. Esta situación, además, no queda felizmente resuelta, sino que persiste más allá del alcance del relato: “Mas oy se halla la muger / pesasora de lo echo / es de lagrimas un mar / y seca como un madero. / Y en el pecho la feroz / oy tira con mas aliento / y en una cesta metida / para sostenerse el peso”.

La protagonista del relato es a todas luces la joven que ofrece su pecho al diablo, Ana de Flores, la “muger malediciente”, a quien el narrador caracteriza como soberbia y altiva. Su actitud es la de una persona que se rebela ante la fatalidad de la vida cuando pierde a su hija recién nacida, cuando lo razonable, de acuerdo con la moral contrarreformista de

la época, hubiera sido resignarse a la voluntad divina. “Murió el niño, caso raro / en fin, del Cielo secretos”, concluye, conciso, el autor. Como dice María Sánchez Pérez (2008: 78): “La religiosidad impregna [...] la vida cotidiana de los españoles de los Siglos de Oro y la omnipresencia de la muerte se hará patente en todos los ámbitos de la vida y la cultura”. Sin embargo, Ana de Flores no atiende a las sabias palabras de su madre: “Mas no estes desconsolada, / que si la niña se ha muerto, / como Dios nos da salud, / todo lo demas, es menos”.

Es menester tener presente que Ana de Flores no solo es una blasfema, sino también una perturbadora de la paz. Las acciones de la mujer despechada no solo suponen su desgracia, sino que sumen a su pueblo en un estado de miedo y turbación. Su personaje resulta ejemplarizante en un sentido negativo. Es lo que Fabián Alejandro Campagne ha definido como *hombre rebelde* en oposición al *homo catholicus*. “El buen cristiano –escribe– debe aceptar las adversidades como castigo de un padre bueno que ama a sus hijos, como medicina que el buen médico proporciona a sus pacientes” (Campagne, 2002: 148). De ahí que afirme que “en las adversidades [...] es fácil discernir al *homo catholicus* del hombre rebelde, reconocible como aquel que blasfema y reniega y que, en el peor de los casos, se da a la hechicería”.

El relato tiene como epicentro, sin duda, el motivo del individuo rebelde que se niega a resignarse a la voluntad divina. No debe sorprendernos, pues, que la acción del demonio sea consentida por Dios como una forma de castigo. Así: “De la fiera la cabeça / fueron à cortar, y oyeron / unas voces que dezian: / no os canceis en valde necios / Porque del Supremo Rey / ha venido este decreto; / y assi no querais vosotros hazer fuerza sin provecho”. Henry Ettinghausen (1996: 60) cita precisamente esta relación como un ejemplo de “cómo se presiona al género femenino para que se conforme con modelos de conducta claramente pasivos”, en un atisbo de perspectiva de género.

Un *topoi* muy evidente es el de la serpiente, recurrente en la literatura cristiana, pues ya en el Génesis (3, 1-7) es el animal que conduce a Eva al pecado. En palabras de Sánchez Pérez (2008: 94), en las relaciones de sucesos “encontramos [...] una utilización de todos aquellos animales que en el imaginario popular de la época estaban muy presentes como encarnación del Mal”. En relación con lo dicho, según Beatriz Vitar (2001: 118): “Recuérdese que en el imaginario popular el demonio se encuentra asociado a la figura

de animales monstruosos, cuyos rasgos definitorios eran la fetidez y las formas temibles y repugnantes”. Entre ellos destacan las serpientes.

Un gigante benévolo

Esta relación impresa en Barcelona en 1674, que se presenta como una carta, aunque sin firma, traslada al lector a las agrestes laderas de los Cárpatos⁴⁰, donde un sobrino del rey de Polonia, llamado Remígero, se extravía durante una cacería para dar en las fauces de un gigante antropófago. Providencialmente la bestia se apiada de Remígero y lo lleva de vuelta a la civilización. Poco después, el rey en persona, guiado por su sobrino, acude al encuentro del gigante con su ejército y logra apresarlos con vida. El monstruo es llevado con vida a la ciudad de Leopold (Lviv), donde le enseñan la lengua polaca y lo instruyen en el arte de la guerra para llevarlo a combatir contra los turcos.

La relación se inserta en un contexto internacional de guerra contra el Imperio otomano. En el siglo XVII, este era el principal enemigo de la Europa cristiana y ocupaba toda la península balcánica y gran parte de Hungría. Apenas unos días de marcha a través de la llanura húngara separaban Viena de la frontera con el Islam, mientras que Polonia estaba sujeta a las incursiones continuas de turcos y tártaros en busca de esclavos. Las líneas introductorias sitúan al lector en el escenario histórico de la batalla de Chocim, que tuvo lugar el 11 de noviembre de 1673, como bien dice el texto, y se libró en la actual Ucrania entre los ejércitos de Polonia y el Imperio otomano, saldándose con un triunfo claro de las armas cristianas. El narrador se muestra complacido por la victoria polaca y es en extremo elogioso del general vencedor, Jan Sobieski, futuro rey de Polonia.

El autor del relato, como en la mayoría de relaciones, es anónimo, aún en este caso en el que la relación adopta la forma de una carta. En cuanto al narrador, en todo momento se muestra ajeno a la historia –es por tanto extradiegético–, y solo se hace presente al final del relato, cuando pide a Dios “la total ruina del Turco” y que conceda nuevas victorias a Polonia. Asimismo, es omnisciente y conoce lo que piensan y sienten los dos persona-

⁴⁰ Cabe destacar que el autor utiliza la noción geográfica imprecisa de “monte Crapach”. Parece que en aquel entonces era frecuente designar a con este nombre a la cordillera de los Cárpatos, como lo hace, por ejemplo, el humanista alemán Johann Boemus cuando escribe sobre Polonia que “el monte Carpato, que los naturales dicen Crapak, la corta por medio”. Véase: Boemus, Johann; Tamarra, Francisco (trad.): *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo*. Amberes: Martín Nuncio, 1556, p. 70.

jes humanos del relato, Jan Sobieski y su sobrino Remígero, pero no así el gigante, que permanece para él inescrutable y del que se limita a narrar las acciones, lo que resulta en una interesante mezcla de la *visión por detrás* y la *visión desde afuera* de Todorov, o de la *focalización cero* y la *focalización externa* de Genette.

El relato comienza con el punto de vista de Sobieski, pero pronto adopta el de Remígero, que es un libro abierto para el narrador, capaz de conocer incluso cuando y por qué se le eriza el cabello de la nuca. Por el contrario, el gigante se le muestra tan hermético como al propio sobrino del rey, en lo que resulta una necesaria paralipsis: ocultar al lector las intenciones del horrible monstruo para mantener la intriga y evitar desvanecer el peligro que pesa sobre el indefenso Remígero, a merced de la bestia antropófaga. Incluso cuando el ser fantástico se convierte en el epicentro de la narración en el tramo final, el narrador es muy escueto en referir sus pensamientos y se limita a decir que “trae muy grande afición” a “los estilos de la guerra”.

El lo que toca a la estructura, el relato parte de una situación estable, en la cual Sobieski y su sobrino disfrutaban de las mieles de la victoria con una cacería en los Cárpatos, pero esta situación se ve subvertida cuando Remígero se pierde, lo que genera un conflicto al caer el joven en manos del monstruo. Dios mediante, el horrible ser de apiada de Remígero y lo ayuda a volver con su tío, que reúne un ejército y captura al monstruo, creando una nueva situación de equilibrio. Podemos hablar, por tanto, de un modelo quinario, en términos de Todorov, o de un “relato ideal”.

La temporalidad del relato es sencilla, dado que es lineal en todo momento, pero resulta interesante estudiar su *modo*, es decir, los distintos tipos de discurso que contiene, y las anisocronías, los tempos o cadencias que presenta. En cuanto al *modo*, este es un relato esencialmente de acontecimientos y carece de un discurso dialógico. Los personajes rara vez hablan, aún por medio del estilo indirecto, si bien el narrador recurre a este con frecuencia para expresar el pensamiento de Remígero y, ocasionalmente, el de Sobieski.

El texto tiene anisocronías de sumario y pausa descriptiva. El sumario se hace evidente en los párrafos inicial y final, donde el relato se comprime y abarca en poco espacio un período de tiempo extenso o muchos acontecimientos: las dilatadas cacerías tras la batalla de Chocim de Jan Sobieski, que salía “todos los días a cazar en compañía de algunos amigos”, en el párrafo inicial, y en el párrafo final el viaje de Sobieski y su sobrino a la dieta de Lviv, con el gigante, para ofrecerlo al futuro rey de Polonia –que sería el propio

Sobieski– y el aprendizaje del monstruo. La pausa descriptiva, en cambio, predomina en el tramo central del relato, y se hace manifiesta cuando el narrador describe el bosque en el que se extravió Remígero y al gigante con el que se topa, en lo cual pone mucho énfasis, posiblemente para dotar al relato de una mayor veracidad.

Tres son los personajes que toman parte en la historia, en orden de aparición: el mariscal Sobieski, su sobrino Remígero y el gigante o cíclope. Los tres son personajes planos. Su grado de complejidad psicológica es escaso –o desconocido en el caso del gigante– y no cambia en el transcurso del relato. Sobieski es presentado como un hombre intrépido, de hazañas incontestables, y Remígero como un joven prudente y no falto de cierta astucia. Quizás el más interesante de los tres sea el monstruo, no solo porque, a diferencia de los otros y a pesar de no inmiscuirse en su pensamiento, el narrador lo caracteriza con todo lujo de detalles físicos –en una prosopografía, o descripción física, que se transforma en etopeya, o descripción psicológica–, sino porque además es un personaje cambiante. Del ser primitivo que se alimenta de hombres y caballos en un agreste bosque de los Cárpatos, el cíclope pasa al esplendor de la ciudad, donde le enseñan a hablar y a combatir.

La semiología del gigante y del cíclope es digna de estudio. Según M^a Alejandra Flores de la Flor (2009: 169), estas criaturas “representaban la barbarie, la desmesura y el primitivismo salvaje. Eran seres que debían ser castigados, pues personificaban la falta de la civilización”. El gigante que Remígero encuentra en la negrura de la cueva es presentado, en efecto, como un ser bárbaro: cubierto de vello, mal vestido con pieles de animales, de lenguaje incomprensible y antropófago. Sin embargo, un cambio opera en él por la intervención divina antes que por las añagazas de Remígero: “Dios quiso que reinase la piedad más que la fiereza del gigante”. Así, el monstruo, que al fin y al cabo, amén de la barbarie y el primitivismo, simboliza el poder divino en tanto que portento, no aparece como un ser enteramente negativo y se redime ayudando a Remígero en un momento de dificultad, y luego, aún apresado y llevado lejos de su hogar, mostrándose dispuesto a ir a luchar en la guerra contra los infieles, enemigos de Dios.

Remígero es un claro ejemplo de “everyman”, de personaje protagonista que en realidad no lleva a cabo ninguna gesta especialmente heroica y con el que el lector puede identificarse fácilmente. Los actantes del relato son Dios, que mueve el gigante a la piedad, el propio monstruo, que devuelve a Remígero a la civilización, y el mariscal Sobieski, que idea la trampa para apresar al monstruo. Si tomamos el modelo de Claude Bremond, el

personaje de Remígero es un *paciente* por excelencia, mientras que el gigante cumple el doble papel de *agente* y *paciente* y Sobieski es puramente un *agente*. En este relato, una de las estrategias discursivas del autor consiste en identificar el lector con el protagonista pasivo y someterlo al influjo de una intriga que se mantiene hasta el final gracias a la paralipsis que tiende un velo sobre la mente del gigante.

Desde una perspectiva semiótica, el relato viene marcado por la relación antitética entre el gigante y Remígero. El escenario del relato, el bosque de los Cárpatos, es una suerte de versión negativa de *locus amoenus* que contribuye a enfatizar esa contraposición entre civilización y barbarie. El narrador describe el corazón del bosque, donde mora el cíclope, como una espesura enmarañada poblada de fieras salvajes, y la cueva donde se oculta como “grande y dilatada... que por su lúgubre oscuridad causaba horror terrible”.

El bosque tiene su propio significado en la literatura de la época. En palabras de Beatriz Vitar (2001: 118): “Las zonas montañosas o selváticas representaban el marco natural de ciertos sucesos raros y también de prácticas «diabólicas» y condenables como el bestialismo, reforzándose la imagen de albergue de fuerzas oscuras de dichos ámbitos mediante el recurrente uso del calificativo *fragoso*”. Aunque este adjetivo no aparece en la relación que nos ocupa, la descripción del lugar es tétrica y contribuye a reforzar su aura maligna, lo que añade suspense al relato. La descripción más vívida, con todo, es la del gigante:

“... tan alto que competía con los más altos peñascos de la bóveda de la cueva, pues su altitud pasaba de veinte codos, de rostro feroz, cabello crespo y corto, un solo ojo en medio de la frente, la barba negra y larga, cuyo pelo llevaba dividido en dos greñas; el ropaje tan silvestre, que era de mal compuestas pieles de diferentes fieras”.

Esta caracterización esencialmente física es a lo que antes me he referido como una prosopografía que se transforma en etopeya, dado que si bien no describe rasgos psicológicos del personaje, apunta hacia un carácter primitivo, salvaje y fiero.

Castigo de una doncella soberbia

Esta relación en verso, impresa en Toledo en 1678, cuenta el caso ejemplarizante de una doncella de Yepes, de buena casa y muy hermosa, pero de pobre condición moral, cuyas

blasfemias hacen que Dios, usando del diablo, la convierta en un ser monstruoso. Como en el caso de la mujer maledicente, la actitud inmoral de esta doncella supone un horrible castigo. En este punto cabe introducir la perspectiva de género, pues la férrea moral contrarreformista no se dirigía por igual a los hombres y a las mujeres, y las relaciones de sucesos, en calidad de expresiones de la ideología de la época, reflejan esta desigualdad. En palabras de María Sánchez Pérez (2013: 288-289):

Todos los casos horribles y espantosos conservados, o bien son anónimos, o bien han sido compuestos por copleros populares, varones obviamente –del mismo modo que sucede con el resto de relaciones de sucesos–. La voz femenina queda, por lo tanto, silenciada y serán estos autores quienes reflejen su visión de la mujer que, no lo olvidemos, vendría a coincidir, en la mayor parte de las ocasiones, con la mentalidad popular de la época.

Según Sánchez Pérez, las relaciones de sucesos tremendistas, en verso, no lo olvidemos, bebían de la tradición de la poesía pastoril y ofrecían una imagen de la mujer fuertemente misógina. Así: “Las críticas se centran generalmente en su personalidad inestable, en su infidelidad. Se trata del tema de la volubilidad femenina tan explotado desde la sátira y también desde la lírica. Ciertamente, estos poemas representan a la mujer como un ser inconstante, engañoso, infiel y venal” (Puig, 1995, citado por Sánchez Pérez, 2008a: 14-15). Con este trasfondo podemos entrar en el análisis de la relación que nos ocupa.

El relato de la doncella hermosa milagrosamente afeada muestra el narrador metadieгético propio de esta clase de textos, que se presenta como un personaje que va a explicar el insólito caso con una vocación moralizante: “Todo mortal estè atento, / todo discreto me atienda, / à los unos para aviso, / y a los otros para enmienda”. Dicho narrador, en la línea de lo que venimos observando, no vuelve a hacer acto de presencia hasta el final y concluye la narración con una vuelta a la tesis inicial: “Cuydado / con este aviso Donzellas”. El texto se dirige, pues, a un público femenino como lector implícito, a pesar de lo cual no contiene interpelaciones más o menos directas al lector como otras relaciones en forma de romance.

El punto de vista y la estructura son similares a los de la relación de la mujer maledicente. En lo tocante al foco, cabe destacar el acercamiento progresivo desde una óptica general, que sitúa al lector en el escenario de Yepes, hasta a la protagonista, a la que llega a través del prisma de su familia. El narrador es omnisciente, por tanto la focalización es

zero. La estrategia que sigue para retratar el mal talante de la doncella consiste en alternar monólogos con pensamientos, mimesis con diégesis. El narrador se revela así conocedor de los más íntimos sentimientos de la mujer: sabe que no ama a ningún hombre, porque a todos los considera inferiores, o que disfruta viendo a los hombres batirse por su dicha, por ejemplo.

Al margen de las comprensibles anisocronías de síntesis al comienzo y al final, el relato no presenta alteraciones reseñables en lo que respecta al tempo. Sí que cabe, con todo, reseñar el espacio que el narrador se toma para referir el horrible aspecto de la doncella una vez que es milagrosamente afeada. Esto no es trivial, ni mucho menos y forma parte de la estrategia discursiva del relato. Como dice Patrick Bégrand (2008: 30):

No olvidemos que estos textos están hechos también para una lectura pública, se dirigen a un auditorio poco culto y, mutatis mutandis, desempeñan el papel atrayente de cualquier publicación sensacionalista que se complace en dar detalles cuya repugnancia sirve para satisfacer e incentivar la imaginación de un público poco exigente en el plano cultural. Esa estrategia discursiva se inscribe en una finalidad de propaganda en la cual la caricatura y el exceso son fundamentales.

El autor es muy expresivo a la hora de referir el nuevo y pavoroso aspecto de la doncella, y lo hace con una profusa adjetivación: “El dilatado cavello / lisonjas del aire crespas, / lo que fue sutiles hondas / passaron a broncas cerdas. / La frente, y el rostro bello, / que fue del candor afrenta, / se redujo a un verdinegro / mas palido que la cera. / Los ojos que con el sol / apostaron competencias, / giran con lugubres sombras / encarnizadas tinieblas /. Trocò en penetrantes puas / las pestañas y las cejas, / de manera que al tocarlas / no ay mano que no la yeran”. No hay duda de que si los monstruos reales, que iban de acá para allá en ferias ambulantes, atraían la curiosidad morbosa del populacho, los monstruos de papel no lo hacían menos.

La estructura del relato es ternaria. Comienza con una situación de calma en una población agradable y rica, como Yepes, pero el proceder cada vez más inmoral y altivo de la doncella desencadena su desgracia. No solo es afeada y sumida en un estado perenne de desdicha, sino que queda como aviso viviente para los habitantes de la villa: una sombra que perturba una felicidad otrora idílica en apariencia.

En términos de sujetos o personajes actantes y pacientes, la doncella comprende ambas categorías; es actante en tanto que hace gala de una serie de actitudes y pronuncia ciertas palabras inmorales –incluida la blasfemia que resulta en su afeamiento– y es paciente en la medida en que el diablo, con la permisión divina, la hace blanco de sus artimañas, afeándola y hechizándola durante una semana. Los padres de la doncella son actantes consejeros, pues tratan de disuadirla de su proceder y llevarla por el buen camino, en balde. En cuanto a Dios y el demonio, si bien no aparecen físicamente, son actantes en tanto que obran el milagro del afeamiento.

El personaje protagonista, la doncella, es el más complejo; redondo dentro de lo razonable en una relación de sucesos con forma de romance, dinámico, dado que sufre un profundo cambio –y no solo físico–, aparece dibujado con notable detalle. “Tan bella como discreta, / tan hermosa como vana, / tan vana como soberbia”, reza el narrador al principio. A 27 hombres, nada menos, tiende encandilados, sin sentirse inclinada hacia ninguno, pero contenta de verlos pelear por su amor: “Sucedíò por su ocasion / aver penden-
cias diversas. / dos muertos, y siete heridos, / de que ya humana se huelga / Diciendole a sus criadas / que no importava que mueran / pues no igualavan dos muertes / con la gloria de quererla”.

También gusta de engalanarse con las mejores ropas y joyas: “Como son los padres / de tan poderosa hazienda, / no ay gala que no se ponga / no ay diamantes que no tenga”. Y disfruta luciéndose en público: “En su casa en los balcones / adredemente se assienta, / a ver, y dexar ser vista / para que de nuevo sientan”. También atribuye su belleza a la gracia divina, pues se pregunta: “que culpa tengo, / que me diesse Dios belleza, / para vivir de los hombres / hechizo de sus potencias”. Su vanidad es desmesurada. No le basta con que se ocasionen riñas por su culpa, sino que se eleva por encima de los ángeles y hace befa de las monjas: “Que yo me case no es facil, / que para que yo lo hiciera / mi dueño, ni aun basta un Angel, / que descendiera a la tierra. / Ser Monja yo no me ajusto, metase Monja una fea, / que yo naci para ser / de las voluntades reina”.

La confluencia entre Dios y el demonio, que hemos visto ya en las relaciones anteriores, aparece de nuevo en esta. La mujer, interrogada tras el horrible suceso, revela a un religioso que el artífice de sus desdichas es “el demonio, a quien Dios le diò licencia, / para

que en su cuerpo entrasse / por aver sido blasfema”.⁴¹ En adelante, podemos considerar, pues, el diablo “enviado” por Dios como un *topoi* en las relaciones que involucran sacrilegios o tratos con el demonio.

El tópico central del relato es la Justicia poética: las malas acciones de la joven no quedan sin castigo. Es más, no contento que afearla horriblemente, el narrador la convierte no solo en un personaje ejemplarizante en el plano moral, sino que también en el propio relato, en Yepes, “para dar exemplo la tienen a puerta abierta, / dos horas en cada día / para que todos la vean”. El miedo a la fealdad espantosa se convierte, paradójicamente, en un incentivo para que las mujeres no antepongan la belleza a todo lo demás.

La condena del narcisismo aparece también con fuerza y puede vincularse a los tópicos del *tempus fugit*, o la fugacidad de la vida, y el *memento mori*, o recuerda que morirás. Como dice María Sánchez Pérez (2008: 78): “Según la concepción cristiana, el hombre debe saber que la muerte puede sobrevenirle en cualquier momento, por lo que tendrá que estar preparado para ese instante de separación entre el cuerpo y el alma, y, al mismo tiempo, hallarse en regla con Dios y con el prójimo”. Es en este contexto en el que cobra sentido la condena del narcisismo, que descuida lo espiritual y eterno para apegarse a lo mundano y perecedero. El mito de Narciso ejemplifica ese castigo: “Pues, ¿cómo no iba a merecer la muerte por su hermosura quien se gloriaba en exceso de la belleza de su cuerpo y se recreaba en la lascivia? Sin duda, para los hombres imprudentes, todo amor desmedido por las cosas humanas resulta pernicioso” (N. Comite, 1605, citado por Rosa Romojaro, 1998: 116).

Una pintura cambiante

Esta relación en prosa, que data de 1685, cuenta el caso de una mujer de Valladolid que acude a un pintor para que le prepare un retrato para su enamorado. Una vez acabada la obra, el pintor se la muestra a la dama, que le pide que realce el color de la cinta de uno de sus pendientes. El pintor se dispone a cumplir la petición, pero una voz resuena en su cabeza y deja caer el pincel y el retrato. Cuando la mujer recoge el cuadro, una voz sueña también en su cabeza, y de pronto descubre su efigie convertida en un *Ecce homo*, en

⁴¹ Véase la cita de Fabián Alejandro Campagne, en las páginas 83 y 84, sobre San Agustín y su doctrina al respecto de la intervención del diablo con la venia de Dios para castigar a los pecadores.

una representación pictórica del Cristo doliente con una corona de espinas. Sumamente alterada, la mujer se confiesa con un sacerdote y entra en un convento.

La relación se presenta en su título como una carta escrita por un religioso de Valladolid a otro de Burgos. Sin embargo, el estilo del relato dista mucho del de una carta. El autor implícito no hace acto de presencia más que en una ocasión, de soslayo además, puesto que usa la primera persona del plural, para dar cuenta de que ha visto el Ecce homo con sus propios ojos: “el qual hemos visto”, escribe breve. Por lo demás, el estilo es sobrio, lejos del tono exagerado de otras relaciones, si bien no está exento de una interpretación moral del milagro, que deja caer al final: “Estos buenos efectos ha causado esta maravilla en estas almas –escribe en referencia a que la dama tome los hábitos–, y gran materia para alabar à Dios en todas las demás de la ciudad”. Además, el relato incluye un soneto que no deja lugar a dudas sobre su moraleja.

El narrador es intradieгético, pues forma parte del relato, aunque de forma muy vaga, y recurre a la *visión desde afuera*. En efecto, se limita a narrar las acciones y reacciones de los personajes, pero sin acceder a su conciencia. El estilo que emplea, más expositivo que interpretativo y atípicamente comedido en cuanto a la adjetivación, recuerda vagamente al del etéreo “estilo periodístico” actual.⁴² Si bien en el título aparece la expresión “portentoso milagro”, en la introducción se limita a calificar el suceso como “el siguiente caso”, sin pretender que sea “el más prodigioso jamás visto” u otras fórmulas parecidas. Bien diferente es el estilo del soneto, que interpela directamente a un lector implícito, femenino y joven, al que amonesta de modo moralizante a partir de la conducta de la dama que protagoniza el relato.

La *visión desde afuera*, en términos de Todorov, que prima en el relato es, en efecto, la de un observador externo que se limita a narrar lo que ve y lo que oye, o mejor dicho, lo que otros deben de haberle contado, pues parece claro que el autor, real o implícito, no ha sido testimonio del milagro. Esta visión limitada se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando empieza a obrar el milagro: “Tomò el pintor el pinzel mojado solo en azul, y al ponerle en el sitio señalado, oyò una extraordinaria voz sensible, que decia: *Pintar, pin-*

⁴² Como dice Albert Chillón, profesor de periodismo de la Universidad Autónoma de Barcelona: «Aunque muy difundida y usada por periodistas y libros de estilo profesionales, la expresión “estilo periodístico” se desmorona cual castillo de arena a poco que la sometamos a revisión crítica: no existe un supuesto estilo característico de la comunicación periodística en su conjunto, sino una muy heterogénea y compleja diversidad de estilos y registros». Chillón Asensio, Lluís Albert: *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Valencia: Universitat de València, 1999, p. 46.

tar, pintar; la qual le causò tal temblor, y confusion, que aviendo echado solo un borron en la lamina, con la turbacion, y el temblor de la mano soltò los instrumentos, y el retrato”. El narrador nos cuenta que el pintor se asustó a través de su reacción externa ante la voz misteriosa que lo asalta, pero no penetra en su conciencia.

El texto es totalmente lineal y tampoco se producen grandes alteraciones en el tempo; si acaso adopta en el tramo final la forma de un sumario, cuando se hace eco de las distintas reacciones al milagro y las medidas tomadas en la ciudad para verificar el prodigioso suceso. El relato de acontecimientos, como consecuencia, prima claramente por encima del de palabras. Al margen de la voz sobrenatural que perturba al pintor y a la dama, de hecho, no se da en la narración otra muestra de relato de palabras. Tampoco es prolífico en descripciones que den lugar a largas pausas descriptivas. Va directo al grano en todos los sentidos, excepto en lo que toca a la interpretación, que deja para el final. Quizás por tratarse originalmente de una carta entre religiosos el estilo es parecido al de un informe carente de frivolidades excesivas.

Estamos ante un relato con una estructura ternaria. Parte de una situación inicial indefinida, que el autor no juzga en modo alguno, pero que las faltas de la mujer; su deseo de verse retratada más bella para el hombre que la galantea, transforma radicalmente. Dios obra un milagro peculiar, un mensaje para que la mujer corrija su conducta. La doncella, asustada y afligida, se hace monja, trocando así su deseo de la belleza externa en pos de la búsqueda de la belleza espiritual, que para la moral contrarreformista barroca, enemiga de lo epicúreo, era sin duda la auténtica belleza de la persona. Así lo da a entender el soneto que cierra el relato: “Si quieres un retrato soberano, / que en valentia sobrepuje al arte, / muger tu misma debes transformarte, / y Dios en ti darà la ultima mano”.

Los tópicos de la condena del narcisismo y la búsqueda de la belleza interior, espiritual, frente a la exterior y perecedera aparecen con fuerza en el relato. El papel del retrato, en este sentido, es determinante. En él la doncella ve transformada la imagen de lo que es o lo que quiere parecer en lo que Dios le indica que debe ser. Octavio Paz hace una valiosa reflexión en torno al significado y el papel del retrato –y el espejo– en la literatura del Barroco en su ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*:

Espejos y retratos son tópicos barrocos y aparecen en todos los poetas de la época; hasta el descomunal Polifemo gongorino se mira retratado en las “neutralidades” del espejo marino y se asombra: ese ojo único en su frente anubarrada es el sol mismo en

el centro del cielo. En Juana Inés la función de los espejos y los retratos es, a un tiempo, retórica y simbólica. La estética de los espejos es para ella también una filosofía y una moral (Paz, 1998: 121).

Octavio Paz pone de manifiesto el carácter simbólico y alegórico del retrato y el espejo, y por ende, su enorme potencial transformador sobre la conciencia humana:

El espejo es el agente de transmutación del narcisismo infantil. Tránsito del autoerotismo a la contemplación de sí misma: por un proceso análogo al de la lectura, que convierte a la realidad en signos, el espejo hace del cuerpo un simulacro de reflejos. Por obra del espejo, el cuerpo se vuelve, simultáneamente, visible e intocable. Triunfo de los ojos sobre el tacto. En un segundo momento, la imagen del espejo se transforma en objeto de conocimiento. Del erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber. Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado (Paz, 1998: 121).

La joven del relato, reflejada en el *Ecce homo*, el *Vir dolorum* o varón de dolores, “con su corona de espinas, gotas de sangre, capa de púrpura, el rostro compungido”, siente el llamado de la virtud y la belleza espiritual. Como aconseja el soneto: “Copia pues en tu cuerpo estos primores, / porque en la copia, que perdiste, ganas / el verte otra à ti mesma en tu mudanza”.

Una cueva mágica en tierras del turco

Esta relación en prosa, impresa en Zaragoza en 1689, tiene por trasfondo la Gran Guerra turca, el mayor conflicto que enfrentó a la Cristiandad contra el Imperio Otomano en el siglo XVII. La relación cuenta como en la ciudad de Vidin, situada en la actual Bulgaria y a orillas del Danubio, dos soldados de la guarnición alemana encuentran una misteriosa cueva mientras registran un palacio. El suelo se hunde bajo ellos y caen en un espacio oscuro donde comienza a sonar una extraña música. Los dos hombres, asustados, siguen adelante en busca de una salida, y tras resolver una serie de jeroglíficos, creen estar cerca de un tesoro escondido por un mago llamado Mira-Mamolin Cacao. Cuando parecen a punto de encontrar el tesoro, no obstante, un enorme oso los ataca. Logran ahuyentar a

les bestia, pero entonces, por arte de magia, vuelven a encontrarse en el mismo sitio que antes de que el suelo se viniese abajo.

La relación cuenta con suficientes elementos contextuales como para afirmar que parte de un trasfondo real: la conquista de Vidin en 1689 por el ejército imperial al mando del margrave Luis de Baden, a quien se menciona en la primera línea de la relación.⁴³ No es extraño que el caso prodigioso se ambiente en los Balcanes, pues el conflicto contra los turcos llenó las páginas de una buena cantidad de relaciones de sucesos y gacetas españolas en las décadas de 1680 y 1690. El público español estaba habituado, por lo tanto, a recibir noticias sobre el lejano conflicto, en el que además participaron algunos soldados españoles a título personal. También los sucesos sobrenaturales dan el salto en esta época a las relaciones sobre el conflicto.⁴⁴

La relación presenta un narrador totalmente omnisciente. Su autoría es anónima, no hay un autor implícito con personalidad aparente en el texto, y prima la *visión por detrás*. El narrador conoce los pensamientos más íntimos de los dos soldados que viven la extraña aventura en la cueva. Conoce sus miedos y los refiere al detalle: “Afligidos sobre modo, imploraban el auxilio Divino, para que Dios les librase de tan inopinado suceso. Quiso la fortuna que la luz se conservò sin apagarse, lo qual alentava al desmayado aliento de los afligidos hombres”. También da cuenta de su cambio de opinión cuando creen estar cerca de un tesoro oculto: “Yà con esta novedad se tuvieron por los hombres mas ricos de Europa; y con el deseo de saciar el apetito, pegaron en la losa con los mosquetes para quebrarla”.

El uso del punto de vista y de la pausa descriptiva para mantener el suspense recuerda al de la relación sobre el gigante hallado en los Cárpatos. En primer lugar, el narrador hace mención de continuo al miedo que experimentan los soldados, y en cuanto a lo segundo, describe con detalle el tétrico lugar en el que se adentran: es oscuro, pues llevan consigo

⁴³ La campaña está bien documentada: “Despite severe supply problems, Baden achieved a *succès d’ess-time* in the campaign of 1689. In August, he pushed through the Morava valley as far as Nis, where he crushed the Turks on 24 September and drove them back into Bulgaria. Baden then reached the Danube and in mid-October 1689 took Vidin by storm before occupying Kladovo”. Hochedlinger, *Michael: Austria’s Wars of Emergence: War, State and Society in the Habsburg Monarchy, 1683-1797*. Londres: Pearson Education, 2003, p. 161.

⁴⁴ Además de la presente, también destacan otras: *Verdadera relacion, y curioso Romance, de vn prodigioso suceso que acaeciò à vn Cavallero, natural de Logroño, llamado don Martin Abelda Zapata, herido en el assalto que se diò à Buda, el qual invocò à San Cosme, y San Damian, el dia 13 de julio de este año de 1686*, y *Relación, y copia de carta, escrita a un principal caballero de esta corte*, que cuenta el caso de un tártaro monstruoso capturado por las tropas cristianas.

linternas –“subieron a buscar luces, que con sus resplandores mitigàran el terror” –; hay ruidos extraños, de grilletes y cadenas, que los inducen a creer que hay cristianos prisioneros dentro, pero que carecen de fuente visible. También hay gusanos, “de la forma de los de seda, pero todos azules, que en aquellos Países llaman *Xacaratoní*”, que les suben por las pantorrillas. Cuando el suelo se hunde y caen en un agujero oscuro, una música a la que el narrador atribuye origen mágico comienza a sonar. Luego encuentran jeroglíficos hebreos y árabes, y por último, un enorme oso que creen demoníaco y que casi mata a uno de los dos.⁴⁵

El relato es totalmente lineal y no presenta anisocronías destacables, excepto un sumario al principio que sitúa al lector en el contexto. Asimismo, a pesar de que el misterio de la cueva queda sin resolver, no parece apropiado hablar de un caso de paralapsis, dado que el narrador sigue en todo momento el punto de vista de los dos soldados, y por lo tanto, trascender dicho ámbito para ofrecer una visión superior constituiría una paralepsis que rompería la homogeneidad. El factor de lo desconocido, sin duda, es un elemento de intriga que contribuye a mantener la tensión a medida que avanza el relato.

La estructura es ternaria. En esencia, la situación inicial y la final son parecidas, puesto que el misterio queda irresoluto. No obstante, los soldados sí que extraen una lección de sus peripecias en la cueva: su ansia de riquezas casi los lleva a morir despedazados por un oso. La lección moral queda patente por medio de las runas que van descifrando: “*A mortuo ne tributum exigas*. Es un adagio que quiere decir; no quieras aumentar riquezas por medios ilícitos”.

Los personajes de los soldados están poco dibujados. Al igual que Remígero, el sobrino del rey de Polonia en la relación sobre el cíclope, el escaso detalle, combinado con una preferencia del narrador por describir sus sentimientos, hacen pensar en una figura en la que el lector u oyente puedan verse reflejados. Con todo, poseen rasgos propios: uno es la condición de aventureros, de personas que se adentran en lo desconocido en busca de fortuna. También aparece, además, el tópico de las armas y las letras: “Uno de los Soldados era curioso, (que las armas, y las letras siempre acostumbraron darse las manos)”. El Siglo de Oro, de hecho, es fecundo en personajes que cultivan por igual la pluma y la espada –Miguel de Cervantes, por ejemplo–. En este caso, el tópico parece una excusa o

⁴⁵ Sobre el simbolismo de la cueva, en tanto que *locus*, véase la cita de José A. Molina Gómez al respecto en la página 69.

un recurso del que echa mano el narrador para poder avanzar en el relato. Necesita que uno de los personajes sepa resolver los jeroglíficos.

La relación confiere una importancia especial a la magia. La cultura barroca no consideraba esta ciencia una superstición. Al contrario, frente a los males del siglo XVII, como la peste y la hambruna, el individuo barroco daba crédito a la hechicería y a los brujos, conjurando así en su mentalidad lo empírico y lo extraordinario. Como dice María Jesús Zamora Calvo (2005: 721) en esta época “se toma la adivinación, el maleficio y el sortilegio como algo consentido por Dios, que emana de la fuerza del mismo diablo”. Lejos de rechazar tales formas de conocimiento, el individuo barroco busca limpiarlas de todo signo de superstición para darles un nuevo sentido.

La magia es un motivo recurrente en la literatura del Siglo de Oro, especialmente en un género popular como el teatro. Por ejemplo, en las comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón, la magia es un elemento recurrente. Sobre Alarcón, Margit Frenk Alatorre (2007: 51) manifiesta que “sus maneras de causar sensación son distintas; la preferida es la magia. En nada menos que seis comedias (*La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla*, *El dueño de las estrellas*, *El Anticristo* y *Quien mal anda en mal acaba*) hay hechicerías, que provocan transformaciones, apariciones y desapariciones súbitas y otros portentos”. En la época en la que se da la relación que nos ocupa, precisamente, la mitología, la magia y el alegorismo alcanzan una dimensión importante en el teatro español.⁴⁶

Otro tópico presente en la historia es el del tesoro oculto por el moro –en este caso, turco o judío–. En el siglo XVII, según Luciano López Gutiérrez (2012: 273): “En España [...] se tenía la convicción de que muchos de estos valiosos tesoros tenían su origen en que los moros, al ser expulsados de la península, habían dejado encomendados a la Madre Tierra sus joyas y monedas de oro y plata, con objeto de que ellos, o sus descendientes, volvieran a buscarlos en más favorable coyuntura”. Este tópico aparece en el morisco Ricote de *El Quijote*, por ejemplo, que confiesa a Sancho Panza que ha vuelto disfrazado a su antiguo hogar con el propósito de recuperar un tesoro que dejó enterrado. En la relación que nos ocupa, el antiguo tópico aparece trasladado a otra provincia de la que los musulmanes comenzaban a verse desplazados: los Balcanes.

⁴⁶ Véase: Sabik, Kazimierz: *Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*. *Atti del XVIII Convegno* [Associazione Ispanisti Italiani]: Siena, 5-7 marzo 1998, Vol. 1, 1999 (Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri), págs. 131-140.

Estrategias discursivas y valores

Ha llegado el momento de apartarse del análisis de textos individuales para ofrecer unos trazos generales a partir del trabajo hasta aquí realizado. El propósito de esta sección no es otro que dar cuenta de las diferentes estrategias y recursos discursivos que utilizan los autores de las relaciones de sucesos con elementos sobrenaturales, así como de los valores que propugnan y su papel en la creación de imaginarios sociales, algunos de los cuales, prueba de la influencia de esta clase de prensa primitiva o protoprensa, han perdurado hasta hoy –pensemos, por ejemplo, en la imagen estereotipada de la bruja como vieja marginada–. En primer lugar referiré las estrategias narrativas, núcleo central de mi trabajo, con especial énfasis en los elementos y recursos que incrementan la efectividad del mensaje ideológico que subyace en estos textos.

Las aproximaciones que hacen los autores de los relatos analizados son diversas, pero se pueden clasificar en dos grandes grupos: aquellas pertenecientes a los relatos en prosa y las que corresponden a las relaciones en verso. En el primer grupo predomina un narrador total o parcialmente omnisciente que se sitúa muy por encima de la historia, deviene una instancia omnipresente y penetra en la mente de los personajes. En diversos casos, como el relato de Remígero y el gigante, la instancia narrativa obra una paralipsis, oculta información deliberadamente en aras de mantener la tensión y asegurarse la atención del lector u oyente. En estos casos el narrador asume el punto de vista de un personaje y se ciñe a contar la historia desde su óptica, cerrándose de forma total o temporal a otros puntos de vista. Esta estrategia puede responder a la voluntad del autor a que el lector u oyente se identifique con el personaje central.

Dentro de las relaciones en prosa encontramos otro grupo: las de formato epistolar, cuyo narrador asume una personalidad más o menos identificable; puede ser un fraile dominico, un vecino de Valladolid o una persona indefinida. La omnisciencia en estos casos es cambiante. Los relatos del Jacobo de Ambrosi y del retrato de la dama que se transmuta en Ecce homo presentan una focalización limitada a lo externo, lo visible, y por lo tanto refieren fundamentalmente acciones, diálogos y descripciones físicas. La credibilidad en estos casos viene dada por la autoría implícita de los relatos, que apunta a personas concretas, sin una intencionalidad aparente, y por el uso de un lenguaje ponderado, prudente, muy alejado del tono sensacionalista de los relatos en verso.

Un elemento básico de las relaciones en forma de romance es el narrador metadieético, que como si de un pregonero o un juglar se tratase, se posiciona como instancia narrativa en el relato. Su función es la de guiar al lector u oyente, no solo en lo puramente narrativo, sino también desde una perspectiva moral, enfatizando unos hechos por encima de otros, calificando las acciones y los personajes desde el prisma de la moral imperante socialmente y ofreciendo jugosas moralejas que ponen de relieve el carácter netamente ejemplarizante de estos relatos. A diferencia de lo que podemos observar en las relaciones en prosa, donde la manipulación ideológica es más subrepticia, en las relaciones en verso el autor implícito no oculta su intención de aleccionar al público.

Los relatos contenidos en las relaciones en forma de romance son bastante teatrales si se los compara con sus contrapartidas en prosa. El número de personajes que desfila por el texto es superior, y suelen abarcar más acciones y escenarios y períodos de tiempo algo o muy superiores. La relación del drama racial, por ejemplo, cubre toda la vida de Tenguero, el hijo negro de padres blancos e hidalgos. Otra muestra es la relación del peje Nicolao, en la que un siglo separa los distintos acontecimientos narrados. Además, estos relatos difieren de los que están en prosa en un aspecto sustancial: la presencia abundante de diálogos y frases en estilo directo, que contrastan con el estilo indirecto habitual en las sobrias relaciones en prosa. Se trata, sin duda, de una muestra que los textos en verso estaban destinados a una lectura en voz alta, en la que los diálogos darían viveza al relato e incrementarían su efectividad discursiva.

La arquitectura de las relaciones es extremadamente sencilla: la mayor parte son lineales y no presentan un flujo excesivamente cambiante en la velocidad de la narración, si acaso algunas pausas descriptivas para incrementar la veracidad de la historia y satisfacer el gusto del público por los detalles truculentos —así, los monstruos gozan de descripciones muy detalladas, ya en las relaciones en prosa (el cíclope antropófago con que se tropieza Remígero), ya en la versificadas (la criatura que pare el labrador granadino Hernando de la Haba). También son habituales los sumarios al principio y al final de la acción, como elementos de contexto y de conclusión. No obstante, es preciso dar cuenta de excepciones notables: en tres relatos —dos en verso y uno en prosa— la acción comienza in medias res y los detalles ocultos al lector aparecen mediante el procedimiento de la analepsis, o retrospectiva, sin duda para mantener la incertidumbre y el suspense.

En términos estructurales, los relatos son bastante simples. En su mayor parte, se amoldan perfectamente al concepto de *relato mínimo*, que el semiólogo Joseph Courtès define como “una transformación entre dos estados”. Así, la circunstancia narrativa que se da con más asiduidad es el tránsito entre dos situaciones, fruto de las acciones de uno de los personajes. Es el llamado esquema ternario, de Algirdas Greimas, del que doy cuenta en el apartado metodológico. En otras ocasiones, en cambio, el relato entraña un grado de complejidad más elevado, aunque nunca por encima del relato quinario consignado por Tzvetan Todorov. En este caso hablamos de relatos en los que, por el motivo que sea, se desencadena un conflicto que una serie de personajes trata de resolver.

En los relatos ternarios prima la dinámica del castigo o la recompensa: el personaje protagonista lleva a cabo una o varias acciones que generan unos resultados, generalmente negativos. Como veremos a continuación, los actantes se caracterizan por su percepción fuertemente negativa, mientras que los pacientes son, en general, personajes positivos y ejemplos de conducta. En los relatos quinarios, asimismo, los conflictos suelen desatarse por culpa de unos personajes actantes –por ejemplo la amante despachada en el relato de Hernando de la Haba–, cuyas acciones les reportan asimismo un castigo, pero no sin que antes medie la intervención de quien resuelva el conflicto –en el mentado relato, las autoridades–.

Llegado a este punto, es preciso ver qué valores, qué tópicos, qué estereotipos fundan y difunden estas relaciones, textos, que nos sirven, así, como un escaparate privilegiado a los principales temores y creencias arraigadas en el individuo barroco. En primer lugar, ¿qué clase de personajes aparecen en los relatos? Encontramos principalmente personajes planos y poco desarrollados, arquetipos o estereotipos como el renegado, el hereje, el blasfemo, el mártir, los padres ejemplares, el labrador honrado, la bruja, la mujer ufana, etc. Resulta evidente que unos y otros representan virtudes y vicios, y que por ende tienen un valor ideológico y un potencial moralizante elevado. Muchos de los relatos cuentan que personas que se comportan de un modo inmoral de acuerdo con los patrones de la época –la Contrarreforma– reciben un castigo divino.

Brujas, renegados, infieles y blasfemos, arquetipos del mal y por ende modelos de conducta a evitar, son presentados en las relaciones de sucesos como parte del mundo de la masa a la que se dirigen. Cultivan, así, la figura del *otro-entre-nosotros*, consignada por Fabián Alejandro Campagne (2002: 174): “La cultura renacentista y barroca construyó

innumerables *otros-entre-nosotros* como herramientas omnipresentes de control social, como mecanismos internos de presión hegemónica –la bruja, el *homo superstitiosus*, los blasfemos, los jugadores y bebedores, los fornicadores, los bígamos–.” Omar Calabrese, en *La era neobarroca* (1987), reflexiona sobre la representación de los excesos de violencia y sexo en la cultura contemporánea, de superación de los límites de lo posible con el fin velado de condenarlos, de un modo que me parece válido también para la era simplemente barroca: “Monstruos físicos y morales, obscenidades, embrutecimiento, violencia no valen solo por su significado, sino también por su forma de expresión” (Calabrese, 1999: 78). Profundicemos en ello...

Una parte importante de las relaciones analizadas se caracterizan por sus excesos; hacen gala de un tremendismo considerable, no solo en la forma sino también en el fondo. Las acciones transgresoras de los personajes se ven acompañadas por una puesta del foco en el acto inmoral, que el narrador describe al detalle, presumiblemente con un doble objetivo: atraer la atención del público, que según Ettinghausen, sentía gusto por los relatos escabrosos, y recordarle lo inmoral de las conductas descritas en los pliegos en cuestión. En palabras de este autor (1993: 107):

Al mismo tiempo que servían para apuntalar la moral oficial, las visiones horribles que proveen estas narraciones poseerían también el poderoso atractivo de liberar, sublimándolos, instintos sanguinarios y libidinosos, de manera parecida a como lo hacen hoy día las películas de horror o los sucesos que salen cada día en la prensa y que llenan publicaciones especializadas tipo “El Caso”. Estas relaciones ostentan poderosas imágenes de impulsos reprimidos convertidos en pasiones desenfrenadas que permiten al lector participar emocionalmente en atrocidades horribles, sintiéndose a la vez fascinado, escandalizado, ileso y moralmente superior.

Ettinghausen (1993: 106) pone de manifiesto que las relaciones en verso, por su forma, eran las más efectivas en la función moral: “Gracias a sus técnicas, tanto métricas como narrativas, a sus fórmulas expresivas típicas del romance, a sus personajes arquetípicos, a sus situaciones y argumentos ritualistas y a su moral maniquea, dignifican los sucesos que cuentan, transformándolos en acontecimientos ejemplares y casi míticos”. Podemos tomar varios ejemplos de la muestra analizada: el hidalgo sevillano, asesino y renegado, que muere como un mártir junto al hijo al que antes había rechazado; la joven hermosa

a la que afea el diablo para castigar su orgullo desmedido; la blasfema a la que una serpiente muerde el pecho sin que nadie pueda hacer nada por ella...

Los peores monstruos, curiosamente, no son los físicos, sino los morales. Seres como el peje Nicolao o el cíclope que descubre a Remígero en su cueva resultan personajes positivos. No son presentados como degeneraciones, sino como criaturas sobrenaturales que forman parte de la Creación y por ende son producto de la voluntad divina. Tampoco el recién nacido cubierto de conchas o el niño con 33 ojos son personajes negativos. Dios los ha elegido como mensajeros para prevenir a la humanidad de su poder y de que debe mejorar su conducta si aspira a ganarse el Cielo. Más aún, los personajes que reaccionan desfavorablemente a estos prodigios caen en la rebeldía al negarse a aceptar el designio divino, como la madre lisboeta que deja morir de inanición a su hijo cubierto de cochas o el caballero que rechaza a su hijo milagrosamente negro.

El demonio es otro personaje cuya presencia perturba a las mujeres y hombres del siglo XVII. Su impronta en la vida cotidiana queda de manifiesto a través de las personas que sufren su acoso en las relaciones –generalmente por culpa propia y con permisión divina, como podemos atestiguar por los análisis realizados–. Herejes y blasfemos se llevan la palma en cuanto a los castigos. Al prelado calvinista de Ginebra el diablo directamente se lo lleva consigo al infierno; a las mujeres blasfemas se contenta con privar a una de su belleza y clavar a otra una serpiente al pecho. El diablo, sin duda, actúa en estos textos como amenaza del previsible castigo a las malas conductas.

Recursos narrativos sobrenaturales como la magia y los milagros son constantes y poderosos en los relatos. Son elementos con un potencial transformador entre dos estados, y por lo tanto motivos muchas veces centrales. Los narradores los presentan con naturalidad, pues para el individuo barroco, como queda patente en el marco teórico, tales fábulas nadaban dentro del umbral de lo posible. En las relaciones de sucesos, pues, los conjuros surten efecto, las maldiciones son vinculantes y las blasfemias no escapan al oído divino. Estos textos reafirman la omnipotencia y la omnipresencia de Dios; una prevención contra los comportamientos indecorosos.

Entre los tópicos más recurrentes en estos relatos destacan la Justicia poética y el Paraíso perdido. El primero aparece en las relaciones en las que un personaje rompe las normas morales e irremisiblemente recibe un castigo divino. En las relaciones no hay mala conducta que quede impune. ¿Quiere decir esto que los personajes virtuosos, por el con-

trario, reciben una recompensa? En absoluto. Los finales felices son raros: el reencuentro padre-hijo en la relación sobre el milagroso niño negro queda aguado cuando ambos mueren martirizados por musulmanes. Otros relatos tienen un mejor final, pero sus personajes, por otro lado, no habían quebrantado las normas de la moral.

El tópico del Paraíso perdido aparece asociado al del *locus amoenus*. Muchos relatos se ambientan en lugares en apariencia idílicos, amenos y libres del mal, aunque a la postre resulten tan terrenales como Rota, Lisboa o Alcaraz. El narrador, empero, suele abrir el relato con una descripción idealizada del escenario en la que destaca su fertilidad, que suele deberse al clima propicio, y la nobleza, riqueza y honradez de sus habitantes. Solo con esta premisa funciona el tópico del Paraíso perdido. Así, las acciones malvadas que emprenden ciertos personajes desencadenan la inestabilidad, el conflicto, y la ilusión del paraíso se rompe. El diablo actúa y las desgracias se suceden. El mensaje subyacente no puede ser otro que reafirmar el dogma cristiano de que el verdadero paraíso no es terrenal, sino celestial.

El *memento mori* y el *tempus fugit* son otros tópicos presentes en las relaciones analizadas. Aparecen vinculados a la crítica del narcisismo femenino y a la apología del cultivo de la belleza espiritual –que en una relación lleva a la protagonista a tomar los hábitos– por encima del apego a la efímera belleza física. Otro tópico que aparece es la búsqueda del padre, en la relación del drama racial, donde se combina con la anagnórisis, al auto-descubrimiento de la propia identidad. La cueva es, asimismo, un motivo recurrente que aparece en tres de los textos analizados. Viene asociada al peligro y a lo desconocido, y en todos los casos entraña algún misterio, sea un monstruo, un tesoro oculto por arte de magia o incluso un nuevo mundo.

A manera de síntesis, podemos decir que la conjunción de tópicos, recursos y arquetipos hasta aquí reseñados manifiestan la profunda impronta de la reforma trentina en la mentalidad de la época barroca. Sobre la base de antiguas supersticiones y tradiciones, tanto orales como escritas, las relaciones de sucesos contribuyeron a configurar un imaginario en la población española muy adecuado al gusto de la Iglesia Católica.

Conclusiones

Este trabajo no deja de ser una pequeña aportación al estudio de un campo extenso de la comunicación y la antropología. El universo de las relaciones de sucesos y de la prensa o protoprensa de los siglos XVI y XVII es sumamente rico, y diverso en cuanto a géneros. Sin embargo, el análisis en profundidad de una docena larga de relaciones de sucesos cortadas por el mismo patrón temático –lo sobrenatural– me ha permitido profundizar en el conocimiento de su morfología a la vez que ensanchar las nociones que poseía sobre la cultura, los valores y el imaginario de la sociedad del Siglo de Oro. A continuación expondré una serie de valoraciones personales sobre la materia que considero necesarias como ápóstrofe a las conclusiones analíticas del capítulo anterior.

En primer lugar, pongo de relieve que las relaciones de sucesos, tanto en prosa como en verso y con independencia de su género, son documentos de un valor histórico inmenso. Dado que eran la principal fuente de lectura de los españoles de la época, ningunos textos más que estos reflejan los valores y actitudes predominantes en la época y ayudan a reconstruir el imaginario social y los mundos posibles que se fraguaban en la mente del individuo barroco. Son una ventana a la mentalidad propugnada por la Contrarreforma y fundada en un poso anterior. Nos permiten conocer los miedos y las supersticiones de la población, y por ende poseen un valor antropológico considerable. En las relaciones, en especial en las que versan sobre historias de corte fantástico, confluyen mitos y leyendas con cientos de años de recorrido.

Desde una perspectiva antropológica, este trabajo constata lo que autores que han tratado los imaginarios y mundos posibles en el Siglo de Oro hicieron patente en su momento: que el individuo barroco, no solo en España sino en toda Europa, creía en los monstruos, la magia y otras fantasías que poco concuerdan con los horizontes postulados por Descartes, Newton u otros sabios del siglo XVII. Las relaciones de sucesos no solo dan fe de estas creencias tan peculiares, que en la época entraban, no obstante, dentro de lo racional, sino que también ayudaron a propagarlas y a fortalecerlas.

El estudio de la morfología de las relaciones de sucesos está destinado, además, a cubrir un hueco importante en los estudios de Historia del periodismo e Historia de la comunicación en las facultades españolas. La relevancia de estos textos en tanto que productos informativos no ha sido ni de lejos calibrada en los programas docentes actuales. Son el

germen de los periódicos actuales, de los géneros del reportaje y de la noticia, y pese a ello la atención que reciben es extremadamente limitada. El tipo de contenidos, su estilo, las formas de transmisión, los autores y los impulsores; los aspectos de esta clase de publicaciones que son dignos de estudio son numerosos y diversos, y pueden aportarnos conocimientos claves sobre el nacimiento y la expansión de la prensa moderna, no solo en España, sino en toda la Europa occidental y meridional.

La faceta que ha centrado este análisis ha sido la morfológica, que como he manifestado en la introducción del trabajo, me parece la menos valorada de todas a pesar de que nos aporta detalles prolijos sobre cómo se estructuraba la comunicación en la época barroca. Las relaciones de sucesos, como hemos observado, son textos ideológicos que articulan su efectividad en estrategias discursivas en las que prevalecen la visceralidad, el suspense y la inclusión del público en el mundo prefigurado por cada relato. Con razón Ettinghausen las compara con las crónicas de sucesos que nos inundan hoy, y con razón Omar Calabrese bautizó hace dos décadas la era que vivimos como “neobarroca”.

Otro aspecto que no puedo dejar de comentar, aunque de soslayo, es el enorme valor del análisis narratológico en los estudios sobre periodismo y comunicación, que en el análisis textual suelen favorecer una aproximación puramente pragmática y relegan la narratología a los Estudios literarios. En este sentido, el trabajo ha confirmado mi suposición de que el análisis narratológico posee grandes virtudes y permite abordar un aspecto que la pragmática no tiene presente en su conjunto: la forma del mensaje. La narratología es, por así decirlo, una bisagra entre la perspectiva pragmática y la retórica que bosqueja la relación entre ambas y contribuye a dilucidar los propósitos y la mentalidad de los autores de los textos que sometemos a estudio.

En última instancia, debo expresar mi preocupación por la falta de trabajos hermenéuticos en el campo de la comunicación y el periodismo. Los estudios actuales parecen más interesados en el análisis cuantitativo de contenidos y en la percepción, sin que los distintos enfoques sean excluyentes. Sin embargo, el grado de conocimiento sobre una materia que un análisis interpretativo, contextualizado y profundo, puede aportar, es inevitablemente superior, de ahí la importancia de los trabajos de corte hermenéutico. En este caso, en el que un estudio de percepción es imposible por razones obvias, la perspectiva hermenéutica cobra más valor, si cabe. Sea retórico, semiótico, histórico-crítico o narratológico, un análisis textual siempre aporta valiosos conocimientos.

Bibliografía

Anscombe, Jean-Claude; Ductor, Oswald: *La argumentación en la lengua*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

Arráez, Morella; Calles, Josefina; Moreno de Tovar, Liuval: *La Hermenéutica: una actividad interpretativa*. Sapiens. Revista Universitaria de Investigación, vol. 7, núm. 2, diciembre, 2006, pp. 171-181.

Bajtín, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo veintiuno, 1999.

Barthes, Roland: *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: Silvia Niccolini (comp.): *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1977.

Barthes, Roland: *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

Bégrand, Patrick; Carrasco, Rafael: *Signes et châtements, monstres et merveilles: stratégies discursives dans les "relaciones de milagros" publiées en Espagne au XVIIe siècle*. Besançon: Presses Univ. Franche-Comté, 2004.

Bégrand, Patrick: *Las figuras del renegado y el mártir, metáforas del infierno y del paraíso*. En: Civil, Pierre; Crémoux, Françoise; Sanz, Jacobo (eds.): *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. Actas del IV Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos (París, 23-25 de septiembre de 2004). Salamanca: Aquilafuente, 2008, pp. 25-39.

Bremond, Claude: *La lógica de los posibles narrativos*. En: VV.AA.: *El análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109.

Bunge, Mario: *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2007.

Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.

Campagne, Fabián Alejandro: *Homo Catholicus, Homo Superstitiosus. El discurso anti-supersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*. Madrid: Miño y Dávila, 2002.

Carabias Torres, Ana María: *El espacio imaginado en la España del Renacimiento y del Siglo de Oro*. En: Anatra, Bruno; Murgia, Giovanni (eds.): *Sardegna, Spagna, Mediterraneo e Atlantico. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*. Roma: Carocci, 2004, pp. 373-392.

- Caro Baroja, Julio: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Carranza, Claudia: *Roberto el Diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII*. eHumanista: Volume 22, 2012, pp. 407-428.
- Castillo Gómez, Antonio: *Leer en la calle: coplas, avisos y panfletos áureos*. Literatura: teoría, historia, crítica, 7, 2005, pp. 15-43.
- Castillo Martínez, Cristina: *Partos asombrosos: a propósito de dos relaciones de sucesos acaecidos en Jaén (siglos XVI-XVII)*. Bulletin Hispanique, 110-2, 2008, pp. 625-642.
- Chillón, Albert: *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática*. Anàlisi 24, 2000, pp. 121-159.
- Cruz, Anne J.: *Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro*. En: García Martín, Manuel (coord.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Vol. 1, 1993, pp. 255-260.
- D'Agostino, Maria: *Una versión española de la leyenda del pez Nicolás*. En: Cátedra, Pedro M. (ed.): *La Literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR e Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 281-288.
- Del Río Parra, Elena: *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Duch, Lluís; Chillón, Albert: *Un ser de mediaciones: antropología de la comunicación*. Barcelona: Herder, 2012.
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.
- Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- Espejo, Carmen: *Un marco de interpretación para el periodismo europeo en la primera edad moderna*. En: Chartier, Roger; Espejo Cala, Carmen (coords.): *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons, 2012, pp. 103-126.

Ettinghausen, Henry: *Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII*. Edad de Oro, 12, 1993, pp. 95-107.

Ettinghausen, Henry: *Política y prensa “popular” en la España del siglo XVII*. Anthropos Revista de Documentación Científica de la Cultura, 166/167, 1995, pp. 86-90.

Ettinghausen, Henry: *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*. Barcelona: Puvill Libros, 1995 (a).

Ettinghausen, Henry: *Hacia una tipología de la prensa española del siglo XVII: de “hard news” a “soft porn”*. Sludia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO, I, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 51-66.

Ettinghausen, Henry. *La Guerra dels Segadors a les gasetes europees*. Pedralbes, 18, 1998, pp. 359-372.

Ettinghausen, Henry: *Notícies del segle XVII: La Premsa a Barcelona entre 1612 i 1628*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2000.

Ettinghausen, Henry. *Informació, comunicació i poder a l'Espanya del segle XVII*. Manuscrits, 23, 2005, pp. 45-58.

Ettinghausen, Henry: *La prensa española y sus lectores en el siglo XVII*. En: Bégrand, Patrick (ed.): *Las relaciones de sucesos. Relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*. Besançon: Presses Universitaires Franche-Comté, 2006, pp. 17-33.

Ettinghausen, Henry: *Prensa amarilla y barroco español*. En: Chartier, Roger; Espejo Cala, Carmen (coords.): *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons, 2012, pp. 127-157.

Ettinghausen, Henry: *La prensa preperiódica española y el barroco*. En: Cátedra García, Pedro M. (dir.); Díez Tena, María Eugenia (ed.): *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad moderna*. Salamanca: SIERS & SEMYR, 2013, pp. 89-102.

Fernández Chavez, Manuel: *Las relaciones de sucesos y el Islam o la periferia de una polémica*. Relaciones de Sucesos en la Bus. Antes de que existiera la prensa... [Consultado el 12/04/15]. En línea: [<http://expobus.us.es/relaciones/ARTICULOS/articulo7.pdf>]

Fernández Martorell, Concha: *Estructuralismo: lenguaje, discurso, escritura*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1994.

Fernández Travieso, Carlota; Pena Sueiro, Nieves: *La edición de relaciones de sucesos en español durante la Edad Moderna: lugares de edición e impresores*. En: Cátedra García, Pedro M. (dir.); Díez Tena, María Eugenia (ed.): *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad moderna*. Salamanca: SIERS & SEMYR, 2013, pp. 125-145.

Flores de la Flor, M^a Alejandra: *Los Monstruos en la Edad Moderna en el Mundo Hispánico*. Máster de Estudios Hispánicos, 2009/2010. Universidad de Cádiz.

Fra Molinero, Baltasar: *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Siglo XXI, 1995.

Frenk Alatorre, Margit: *Del siglo de oro español*. México, D.F.: El Colegio de México, 2007.

García Galindo, Juan Antonio: *En los orígenes del periodismo malagueño: la Gazeta Nueva de 1677*. Baetica: estudios de Arte, Geografía e historia, 2-II, 1979, pp. 315-326.

Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.

Genette, Gérard: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

Genette, Gérard: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Gil González, Gonzalo: *Formas de proyección y representación del conocimiento en el Siglo de Oro*. La Caverna de Platón. Marzo de 2002. [Fecha de consulta: 16/03/2015].
En línea: [<http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/gonzaprodi1.PDF>]

Gómez Heras, José M.: *La hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una "crítica de la razón histórica"*. Themata, Revista de Filosofía, 1, 1984, pp. 57-73.

Heidegger, Martin: *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005.

Hering Torres, Max Sebastián: *Limpieza de sangre. ¿Racismo en la edad moderna?* Tiempos modernos, Vol. 4, N^o. 9, 2003.

Iser, Wolfgang: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

Izquierdo Valverde, Juan Carlos: *El luteranismo en las relaciones de sucesos del siglo XVI*. En: García de Enterría, M^a Cruz; Ettinghausen, Henry; Infantes, Víctor; Redondo, Agustín (eds.): *Las Relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995). Alcalá de

Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá y Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 217-225.

Kappler, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Ediciones AKAL, 2004.

Lévi-Strauss, Claude: *Antropología estructural*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1968.

Lévi-Strauss, Claude; Jakobson, Roman: “*Los Gatos*”, de Charles Baudelaire. En: Sazbón, José (comp.): *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

López Gutiérrez, Luciano: *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2012

Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 2000.

Marazzo, Tiziana: *La imagen del monstruo en las relaciones de sucesos (ss. XVI-XVII): entremoraleja y admiración*. Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas, 7, 2007.

Marguerat, D.; Wénin, A.; Escaffre, B.: *En torno a los relatos bíblicos*. Estella: Verbo divino, 2005.

Marguerat, Daniel; Bourquin, Yvan: *Cómo leer los relatos bíblicos*. Maliaño: Editorial Sal Terrae, 2000.

Mayos Solsona, Gonzalo: *El abismo y el Círculo hermenéutico*. En: Mayos Solsona, Gonzalo; Penedo Picos, Antonio; Trullo-Herrera, José Luís: *Los sentidos de la hermenéutica*. Barcelona: PPU, 1991.

Molina Gómez, José A.: *La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo*. Antig. crist. (Murcia) XXIII, 2006, pp. 861-880.

Morgado García, Arturo: *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

Morgado García, Arturo: *Los monstruos marinos en la Edad Moderna: la persistencia de un mito*. Trocadero, 20, 2008, pp. 139-154.

- Morris, Charles: *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.
- Nietzsche, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- Palma Ríos, Danilo: *Métodos de análisis narrativo*. En: *Literatura indígena antigua de Guatemala: la leyenda de Tecum*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, 2002.
- Pampillo, Gloria; Sarchione, Ana: *Una araña en el zapato. La narración. Teoría, lecturas, investigación y propuestas de escritura*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005.
- Park, Katharine; Daston, Lorraine J.: *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*. *Past & Present*, No. 92, Aug., 1981, pp. 20-54.
- Paz, Octavio: *Obras completas*, Volumen 5. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.
- Pena Sueiro, Nieves. *Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos*. *Pliegos de bibliofilia*, 13, 2001, pp. 43-66.
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Ricoeur, Paul: *La metáfora viva*. Megápolis, Buenos Aires, 1984.
- Ricoeur, Paul: *La vida, un relato en busca de un narrador*. *Ágora – Papeles de Filosofía*, 25/2, 2006, pp. 9-22.
- Río Parra, Elena del: *Una Era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.
- Romero, Rosa: *Funciones del mito clásico en el siglo de oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.
- Sánchez Pérez, María: *La muerte por entregas*. *Via Spiritus* 15, 2008, pp. 75-110.
- Sánchez Pérez, María: *La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración*. *Etiópicas*, 4, 2008. (a)

Sánchez Pérez, María: *El adulterio y la violencia femenina en algunos pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*. Revista de Dialectología y Tradiciones populares, Vol. LXVIII, nº 2, julio-diciembre 2013, pp. 287-303.

Sansebastián Oliva, Héctor: *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. México D.F.: Plaza y Valdés, 2003.

Sanz Hermida, Jacobo: *El gran turco se ha buuelto christiano: la difusión de las conversiones musulmana y su instrumentalización político-religiosa*. En: Civil, Pierre; Crémoux, Françoise; Sanz, Jacobo (eds.): *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. Actas del IV Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos (París, 23-25 de septiembre de 2004). Salamanca: Aquilafuente, 2008, pp. 287-298.

Ska, Jean-Louis; Bonnet, Jean-Pierre; Wénin, André: *Análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento*. Estella: Verbo divino, 2001.

Solano, Antonio: *Monstruos y prodigios*. Mètode: Anuario, nº. 2002-2003, pp. 28-32.

Thomas, Werner: *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*. Leuven: Leuven University Press, 2001.

Todorov, Tzvetan: *Las categorías del relato literario*. En: VV.AA.: *El análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

Todorov, Tzevan: *Introducción a la literatura fantástica*. México D. F.: Premia editora de libros s.a., 1981.

Todorov, Tzvetan: *Poética estructuralista*. Oviedo: Losada, 2004.

Tresserras, Joan Manuel. *Els orígens dels impresos periòdics als Països Catalans*. Periòdística, 5, 1992, pp. 57-64.

Vitar, Beatriz: *El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Vol. 56, Nº 1, 2001, pp. 97-128.

VV.AA. *Análisis semiótico de "El castillo en la aguja" de José Emilio Pacheco*. Semiosis, julio-diciembre 1978, no.1, p. 5-23.

Zamora Calvo, María Jesús: *Un siglo de magia, un siglo de razón*. En: Matas Caballero, Juan; Trabado Cabado, José Manuel; Alonso Perandones, Juan José (eds.): *La maravilla escrita, Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, Secretariado Publicaciones, 2005, pp. 720-731.