

# Un discurso jurídico y literario sobre el amor: El monstruo del Manzanares

Armando PEGO PUIGBÓ

## EL AUTOR, SU OBRA Y EL MARCO HISTÓRICO-LITERARIO

1.1. *La mogiganga del gusto* salió de la imprenta en el año 1641. De su autor, D. Andrés Sanz del Castillo, apenas tenemos unas cuantas noticias biobibliográficas. Las que a continuación presento han sido tomadas de la edición que he manejado, la cual es la única a la que puede tenerse acceso en este siglo. Según D. Emilio Cotarelo y Mori, en el prólogo a su edición (1908), la obra que nos ocupa fue impresa por vez primera en Zaragoza, a cargo de «Pedro Lanaja y Lamarca/ impresor del Reyno de Aragón y de la/ Uniuersidad. Año 1641»<sup>1</sup>. Se reimprimió a principios del siglo XVIII (1734) en Madrid. Esta edición incorpora una sección titulada «Añadido un Cathalogo de Libros de Novelas, Cuentos, Historias y Casos Trágicos, para dar noticia a los Aficionados»<sup>2</sup>.

La obra consta en todas estas impresiones, así como en la editada por Cotarelo, de seis novelas, que ahora paso a enumerar: *El monstruo del Manzanares*, *Quién bien anda bien acaba*, *El estudiante confuso*, *La muerte del avariento* y *Guzmán de Juan de Dios*, *Pagar con la misma prenda*, *La libertad inocente y el castigo sin engaño*. La tercera y la cuarta aparecieron publicadas en la *Colección de novelas escogidas*<sup>3</sup>. En el Catálogo de 1734, se atribuye a Sanz del Castillo una novela titulada *Huertas de Valencia*, cuyo verdadero título es *La huerta de Valencia*, y su autor Alonso Castillo Solórzano.

Cotarelo y Mori dice en su prólogo que «[D]el autor de estas novelas no tenemos más noticias auténticas que las que él propio ha querido darnos en la portada y preliminares de ella. Sabemos, pues, que había nacido en la villa de Brihuega, provincia de Guadalajara, y que su nombre completo era don Andrés Sanz del Castillo»<sup>4</sup>. Incluye dicha

---

<sup>1</sup> Andrés Sanz del Castillo: *La mogiganga del gusto*, ed. Emilio Cotarelo Mori (Madrid: Librería de los Bibliófilos de España. Colección Selecta de Antiguas novelas de España, 1908), pp. VII-VIII. Se trata de la transcripción de la primera edición que Cotarelo incorpora en la nota 1. de su prólogo. A partir de aquí me referiré a esta obra con la abreviatura MG. En el *Manual del libro hispanoamericano* (Barcelona: Palau, 1968) se incluyen sin especificar ediciones, con su precio, de Vindel (1920-1924) y, sin el precio, la de Bardón (1953).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Colección de novelas escogidas VII* (Madrid, 1787-1790), pp. 359 y 419 y ss.

<sup>4</sup> MG., p.V.

portada en la página 1, aunque no sea la original, debido al deterioro de la que sí lo fue<sup>5</sup>. Se nos remite a la obra de don Juan Catalina García, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara*, de la cual toma la transcripción original de la portada, para un intento de determinar genealogía y fecha de nacimiento del autor, fijada por este estudio alrededor de 1590. Estudió en la ciudad de Salamanca, con toda seguridad, según parece desprenderse de los datos aportados en *El estudiante confuso*. Según afirma en *La muerte del avariento*, si no es juego de la voz del narrador, residió más de dos años en Sevilla. También debió de vivir en Granada, por las alusiones existentes en *Pagar con la misma prenda*. Que viviese en estas ciudades fortalecería la hipótesis de Cotarelo sobre su posible profesión: «que era hombre de ley, tal vez relator o escribano, lo indican muchos pasajes de su obra»<sup>6</sup>. Tanto en Sevilla como en Granada y Zaragoza había Cancillería. A mi parecer, excepto con respecto a Salamanca, de la cual da datos concretos, las descripciones de las ciudades apenas existen y, en todo caso, son tópicas. Todo el mundo sabía que en Granada había quintas, los famosos cármenes, a las afueras de la ciudad, como lugares de recreo, o que en Madrid el paseo de la ribera del Manzanares —el Sotillo— era muy frecuentado por las mujeres.

1.2. En 1613, Cervantes publica las *Novelas ejemplares*. Con el vocablo «novela», tomado del italiano, se denominaba el relato breve en contraposición a la narración extensa, que recibía diferentes nombres (Historia, Libro, etc.). Tanto esta inicial apostilla como el desarrollo del género son lo suficientemente conocidos como para que nos detengamos en repetirlos. Solamente se pretende dar algunos datos que permitan situar la obra de Sanz del Castillo y, dentro de ella, la novela corta que será tratada (*El monstruo del Manzanares*)<sup>7</sup>. Menéndez Pelayo distingue cuatro tipos de antecedentes respecto de las novelas de Cervantes en la propia literatura española<sup>8</sup>. Uno de esos tipos sería la corriente folclórica de anécdotas, facecias y cuentos; otro tipo la corriente extravagante; y las dos restantes serían la novela erudita e italiana y la clásica y medieval de fábulas, apólogos y ejemplos. Pues bien, *Quien bien anda bien acaba*, sobre un hidalgo de vida disoluta el cual, tras encontrarse en una noche misteriosa con un ermitaño que muere en sus brazos, desaparecido antes de que aquel volviera con otros para enterrarlo y que, finalmente, se le aparecerá al cabo del tiempo, acaba convirtiéndose, después de que todas estas experiencias lo hayan hecho piadoso. La conversión radica en que la piedad vivida se le muestra como un rasgo de orgullo, por lo que decide entregarse a la vida eremítica. Noche de misterio, de temores en su gente, que anda buscándolo por los bosques, de apariciones y de la muerte del protagonista enlaza con las noches de las leyendas becquerianas. Sobre un personaje-tipo habitual es *La muerte del avariento*. Las demás

<sup>5</sup> En la actualidad, la primera edición que consultó Cotarelo en la Biblioteca Nacional está catalogada con la signatura R-18305; el nombre del autor es tal como aparece en la portada: Don Andrés del Castillo. El libro se conserva en buen estado desde la página 9. La portada se encuentra en muy mal estado, así como la aprobación y las pp. 1-2, en las cuales faltan palabras.

<sup>6</sup> *MG.*, p. VII.

<sup>7</sup> Desde ahora la llamaré *El monstruo*...

<sup>8</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, ed. Enrique Sánchez Reyes [1941] (Madrid: CSIC, 1962), pp. 3-217.

pueden englobarse en lo que se ha denominado novela cortesana. *El estudiante confuso* desarrolla el tema del triángulo amoroso, con un estudiante florentino —otro tópico habitual del estudiante italiano que ha de acomodarse a las costumbres nacionales— en medio de dos amigas, que tejen todo una serie de enredos, confusiones y disfraces para ganar el amor de aquél. *Pagar con la misma prenda* trata sobre la caballerosidad española, capaz de renunciar al amor por amistad. Dos amigos que renuncian, cada uno en favor del otro, a una prometida para no ofenderse mutuamente. *La libertad inocente* trata sobre la joven falsamente acusada. Lo que creemos destacable de la novela que será comentada queda reservado para el lugar oportuno.

Desengaño, resignación, apartamiento del mundo, pero sobre todo una conciencia de que la vida de los hombres está regida por una fuerza superior que no es Dios, sino los códigos de comportamiento social, caracterizan estas novelas. A despecho de la generalización, la ideología oficial se impone sobre unas vidas presas de esa cosmovisión, ya sea la civil o la religiosa.

Estilísticamente, estas novelas se acomodan a lo habitual en la época, con un lenguaje con reminiscencias gongorinas en la imaginería. Aparecida por los años en que Zayas o Céspedes triunfan, esta obra comulga con los rasgos de la novela «cortesana», que, según Carlos Vaíllo, debe denominarse novela corta, pues lo que la caracteriza no es tanto su ambientación urbana como su variedad genérica<sup>9</sup>.

## PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

*El monstruo del Manzanares* permite aplicar en su análisis el cronotopo bajtiniano del folclore popular. No obstante esta posibilidad, no pueden transponerse al modo de plantilla los conceptos del teórico ruso. Varias razones avalan, por contra, emplear el método retórico-poético con el fin de determinar la eficacia en la disposición de los motivos. Es preciso combinar, en definitiva, ambos sistemas y, a la vez, ponerlos al servicio de una interpretación social e histórica que favorezca la elucidación del sentido del relato, en cuanto conjunto de fenómenos representativos que un relato despierta en la conciencia de un lector.

El concepto de carnaval no tiene utilidad para este análisis si se pretende ponerlo en práctica en comparación con el modelo acabado que representaría la obra de Rabelais. Sin embargo, pueden aprovecharse su cronotopo en cuanto aún en sí rasgos de las fiestas populares. En este caso, la de la Cruz de Mayo, con todas sus connotaciones amorosas, con sus bailes y transgresiones —la más brutal, en la novela que nos ocupa, es la violación—. Como el mismo Bajtín reconoce, a lo largo del siglo XVII la ideología oficial va absorbiendo el carácter subversivo de la transgresión carnavalesca o, más generalmente, de la cultura popular<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Carlos Vaíllo: «La novela picaresca y otras formas narrativas», en *Siglos de Oro: Barroco*, ed. Bruce Wardropper. *Historia y Crítica de la Literatura Española 3*, ed. Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1983), p.456.

<sup>10</sup> Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza Universidad, 1987).

*El monstruo...* tematiza las consecuencias de la transgresión dentro de la estructura ideológica oficial: honor, familia, castigo, etc. La nota de originalidad radica en que las soluciones nunca son drásticas sino posibilistas.

Interpretación histórica y desvelamiento de sentido constituyen los objetivos de este trabajo.

## EL MONSTRUO DEL MANZANARES: TRANSGRESIÓN Y DESENGAÑO

### SINOPSIS DE LA NOVELA

Flora y don Juan Osorio están enamorados. La primera prepara un ardid para despistar la vigilancia de su madre y sus criadas con el fin de que ambos puedan gozar de su amor. Le envía un papel en que se le insta a encontrar un disfraz que le permita, sin ser reconocido, asustar a las mujeres presentes en el madrileño paseo del Sotillo. Ella esperará escondida a su amante, dándole a entender el lugar por un silbo convenido.

El criado de don Juan, encargado de agenciarse los disfraces, traicionará a su amo avisando del modo previsto al rival de este, don Gaspar Leonardo. Por una confusión que se revelará provechosa para don Gaspar, Páez señala la Casa de Campo como lugar de la cita.

La madre de Flora cambia el lugar de paseo a este último espacio. Don Gaspar, disfrazado, violará a Flora, que no podrá identificar a su agresor. Esta acusa falsamente a don Juan mientras pueda resolverse el enigma. Recluida en el convento de la Santísima Trinidad, Don Juan, confuso, acaba aceptando el matrimonio si antes consigue ver a su prometida, con el fin de desenmascarar la falsa acusación. Apresado por orden del padre de Flora y del Alcalde amigo suyo, su posición se hace más difícil al huir Flora la noche del encuentro acordado.

Desde el convento la joven envía una carta exculpatoria que, comprobada, deja libre a don Juan, el cual, engañado por sus carceleros, cree que Flora se retira a un convento. Junto con Páez, entra en religión.

Mientras, Flora se casa con don Gaspar. Enterado don Juan, renuncia a vengarse, pues se ha dado cuenta de que el camino de penitencia es el más adecuado para él.

### ANÁLISIS RETÓRICO-POÉTICO

*El monstruo...* carece de marco de ficción en el cual insertarse. Las novelas que componen el volumen forman relatos independientes reunidos comercialmente por el mismo título —*La mogiganga del gusto*—. Este título posee una especial relevancia en el caso de la novela que nos ocupa, como se verá a la hora de analizar los elementos festivos incorporados a este relato.

Las seis novelas están antecedidas de una aprobación y un prólogo-dedicatoria dirigida a quien es llamado Señor y cuyo nombre nos es dado en la portada: Don Francisco de Funes y Villalpando. En este prólogo se acoge el autor a la tópica habitual de la época. El

tópico del amparo aparece desde el principio: «Muchas causas tuve para suplicar a V.S. permitiese que debajo de su protección saliesen a divertir noches de invierno estas seis Novelas [...]»<sup>11</sup>. El amparo y la finalidad van estrechamente unidos a lo largo de esta breve dedicatoria. Finalidad que, a su vez, está consagrada como tónica en las novelas cortas del siglo xvii. De 1605 data uno de los antecedentes de estos relatos (*Noches de invierno*, de Antonio de Eslava, en la línea de la novela erudita e italiana), que también pretendía aligerar las largas noches invernales, pero con la diferencia de que en esta había un marco de ficción, al modo del *Decamerón* bocacciano, que, intratextualmente, determinaba esta finalidad: grupo de personajes relatándose «novellas» en las noches de invierno.

El prólogo de estas novelas se sitúa, por consiguiente, en la tradición culta. El amparo se solicita a un hombre noble e importante que, como aspiraba el ideal renacentista, combina sus cualidades guerreras con las intelectuales, siendo de este manera un buen cortesano: «con particular inclinación a amparar forasteros y desvalidos (como yo) y advertido cortesano [...], aficionado de los estudios, aunque han sido los necesarios en un caballero cuidadoso, esmaltándose con los reales del valor miliciano[...]» (p. 5). El autor pone la obra bajo la protección de tan gran Señor no sólo como amparo sino para agradecerle la generosidad que tuvo con él siendo forastero y desvalido, los cuales, si nos atenemos a la *Guía y aviso de forasteros*, de Liñán y Verdugo, corrían grandes riesgos en el Madrid cortesano. De este modo, el autor unía una posible experiencia personal al tópico de la grandeza del protector. El prólogo termina con la igualmente tónica exageración hiperbólica de los méritos del amparador.

\* \* \*

Lo que más llama la atención al iniciar la lectura de *El monstruo...* afecta al ámbito de la dispositio. Precisamente, la organización del relato gradúa la intensidad de la fábula, situando los motivos en una progresión climática y anticlimática con el fin de suscitar la atención del lector. No quiere decir esto que la construcción del relato tenga un carácter moderno, sino que aún con las limitaciones de sus mecanismos ficcionales esta novela pretende mantener la tensión narrativa hasta el desenlace. Por otra parte, esta pretensión es defendida y estimulada por los tratadistas clásicos: todo discurso debe atraer la atención del público, pues su finalidad es convencer y mover sus ánimos hacia la causa defendida.

La novela se inicia «in medias res». Este inicio no es algo extraño a la época (ver, por ejemplo, el comienzo del *Persiles*). No obstante, esta manera de presentar los hechos no es la preferida por las Retóricas clásicas<sup>12</sup>. A mayor linealidad, mayor verosimilitud. No es este el caso de nuestra novela, donde, además, no se da por supuesto parte del texto narrativo por medio de una bipartición, con tendencia a presentar las situaciones de modo antitético (resolución-dificultad), o por medio de una tripartición, que es la forma más próxima al ordo naturalis (Principio-nudo-desenlace).

<sup>11</sup> *MG.*, p. 5. Todas las citas corresponden a esta edición. Con el fin de no sobrecargar el cuerpo de notas, me limito a indicar entre paréntesis las páginas que corresponden a *El monstruo...*.

<sup>12</sup> Cicerón [Pseudo]: *Retórica a Herennio* (Barcelona: Bosch, 1991), pp. 78-83. En vez de las páginas preferido citar por libro y capítulo, ya que se trata de una edición bilingüe en que cada pasaje aparece confrontado a doble página. En este caso: I, 9.

A lo largo del texto se producen varias analepsis y prolepsis. El inicio, como acabo de comentar, es «in medias res». «Uno, al parecer, monstruo, bruto o sátiro» (p. 7), hace su entrada como el bárbaro Corsicurbo: «Con temerarios y espantosos gritos[...]» (p. 7). Son presentados los personajes femeninos y aparece un motivo de gran importancia pues genera otros: la señal en forma de silbo, que a su vez dará lugar al de la confusión de personajes por medio de una previa suplantación. Flora, la protagonista, «oyó un atento silbo, seña que le pareció conocía» y avisando dónde se encontraba vio llegar «su por ella entendido amante» (p. 15).

La sorpresa de esta ante la apariencia del amante da paso a una analepsis, que se reduce a detener la acción para explicar la causa de esta situación inicial: «Y para que antes de alargar el discurso se sepa la ocasión de la inquietud, y ficción [sic] de Flora y la causa de haberse aparecido en aquella parte el aparente salvaje[...]» (p. 10). Estos saltos atrás y adelante consisten en el encadenamiento de cuadros espaciales en los que el tiempo no constituye la sustancia unificadora del relato. En esta primera analepsis, se introduce al protagonista masculino, Don Juan Osorio, y sus amores con Flora. El motivo de la carta, que tiene como finalidad arreglar el encuentro de los enamorados, suma el motivo del disfraz como medio de engañar la vigilancia materna. A su vez, el disfraz favorece el motivo de la suplantación de personajes, que implica un carácter transgresor. Por último, la suplantación facilitará la violación. En su momento mostraré cómo el carácter solidario de todos estos motivos responde a lo que podríamos denominar, en un sentido restrictivo, cronotopo del desengaño, preparativos del disfraz para poder gozar de su amor. Aún quedan elementos de la trama sin explicar y que se irán aclarando con la vuelta al lugar donde quedó detenida la acción. Es muy breve la detención en la acción con que comenzó la novela, el momento climático de la violación: «dándole a entender cómo no era el amante» (p. 20). Las metáforas del honor mancillado —«disfrutándole las azucenas de su castidad» o el casi gongorino «diluvio de sangrientas en casi frías venas de coral» (*ibíd.*)— ponen en liza uno de los temas que luego funcionarán como precipitadores del desenlace: el honor. A su vez el lance patético de la violación está preparado mediante un lenguaje en estilo indirecto que posee recargamiento semántico y sintáctico excesivo para semejante situación: «le dijo que no pretendiese prevenir desvío a la ejecución de su lascivo y torpe gusto», «viendo el furioso y despeitado ánimo de su contrario» (*ibíd.*). El momento de la violación es sustraído a través de las metáforas citadas.

Quién sea el violador —Don Gaspar Leonardo— permite una nueva analepsis, donde ya quedan aclarados todos los flecos de la trama. Las páginas 21-29 engloban estas circunstancias: el motivo del mal criado, capaz de dejarse sobornar, y la confusión de lugares fruto del azar —Páez, equivocándose sin querer, acierta contra su señor—. Tópicos habituales de este tipo de novelas se dan cita en estas páginas. La belleza de Flora había sido ya ponderada al principio. Apenas se dice nada de su porte externo que no sea la comparación habitual con flores —claveles, jazmines y azucenas—. La alabanza tópica de la ciudad de Madrid queda reducida a «aquella confusa por dilatada villa de Madrid, madre y amparo de todos[...]» (p. 9). A estos tópicos se añaden ahora el de la lentitud del transcurrir temporal que alarga la llegada del amanecer, momento del encuentro con la amada (lírica trovadoresca) (pp. 26-28) o el tópico de la naturaleza compasiva (p. 30

y p. 44). Dos poemas intercalados acompañan la melancolía de don Juan, sirviendo de digresión al curso de la narración, lo cual es frecuente en estas novelas (los *Desengaños amorosos* de María de Zayas no sólo intercalan poemas sino que incluso sirven de resumen final de cada desengaño). El estatismo espacial se manifiesta de nuevo en cómo se pasa de la compañía de don Juan y Páez a la de Flora y sus acompañantes en la Casa de Campo.

A esta altura del relato, en que la materia narrativa desconocida ya ha sido revelada, la movilidad temporal anteroposterior deja paso a una precipitación lineal de peripecia, lances patéticos encubiertos —la tortura que no llega a realizarse con Páez (p. 56), los grilletes que ponen a señor y criado— y la final agnición que conducen la narración hacia el desenlace, respetando de este modo el «*ordo naturalis*» que la *Rethorica ad Herennium* prescribía para el tipo de narración ficticia<sup>13</sup>. Más dudoso es la existencia de un final feliz. Es feliz en la medida que se recompone el orden social roto por la transgresión que supuso la violación. Una vez más, aplazo esta cuestión como otras para su lugar en el presente trabajo.

El lance patético de la violación abre el camino a una serie de peripecias. Flora se ve obligada a acusar falsamente a don Juan con el fin de tener tiempo para resolver la comprometida situación: «porque como no había conocido al violador de su intacta castidad, tuvo por bien de imputarle a él, con pensamiento de darle aviso de ello, hasta que ella dispusiese el desengaño y se ausentase u ocultare» (p. 36). El intento de mantener la narración en los cauces de la verosimilitud se apoya en pruebas o digresiones que pretenden sustentar la veracidad de lo contado. Avala, como quiere Cotarelo, la condición de hombre de ley de Sanz del Castillo, el hecho de que todo el curso de la narración se apoye en datos, pruebas, deducciones y que los encargados de mantener su honor a salvo —es el caso del padre de Flora— pertenezcan al aparato judicial: el padre es Oidor de la Corte y le ayuda su amigo el Alcalde, que dispone la detención de don Juan, efectuada por dos alguaciles, su prisión e incluso la citada posibilidad de tortura para descubrir la verdad: «haciendo traer allí un escribano y verdugo con los instrumentos de dar tormento.» (p. 12).

El motivo de la falsa acusación es creído porque va acompañado de lo que en la retórica judicial latina se llamaba «*probatio*» o conjunto de pruebas. La argumentatio que establece la existencia de alguna culpabilidad parte de un entimema: el Oidor, al enterarse de la desaparición de su hija, propone «cuán justo sería el castigo si hubiese sido, como lo imaginaba, alguna fingida simulación lo que había causado semejante alboroto, pues no se había oído jamás contar haberse visto tan fiero ni horrendo salvaje en aquella frecuentada y arbolada ribera» (p. 33). La confirmación de la falsa acusación procede del hallazgo del traslado del papel que Flora había enviado a Don Juan: «confirmaron la deposición [de Flora] por verdadera, y sin otro examen, pues no era necesario [...]» (p. 37). Nótese la utilización de términos técnicos, a lo que hay que añadir una prueba definitiva: encuentran a Don Juan y Páez con los trajes descritos en la deposición. En esta divergencia entre las apariencias y la verdad se abre paso una verdad siempre dudosa, pues aunque Don Juan no es culpable de violación sí lo es de pretenderlo.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 76-79; 1, 8.

En todo caso nos encontramos ante lo que la retórica judicial llamaría «status coniuncturalis». Flora ha sido violada, se le ha encontrado un papel que corrobora la imputación de culpabilidad y don Juan es detenido con el disfraz acusador. La conjetura de su culpabilidad se infiere de las pruebas al no haber podido determinarse con exactitud que existe identidad entre su persona y la del monstruo, si bien los alguaciles exclaman al ver las pieles: «Aqueste es el cauteloso monstruo» (p. 39). Todo el proceso está acompañado de las implicaciones que tal delito tiene en una sociedad fuertemente jerarquizada cuyo eje, al menos <poético>, se basaba en el honor<sup>14</sup>. No obsta para que, según tal poética del honor, el deshonrado deba mantener el sigilo sobre su deshonra porque la divulgación de su ofensa aumentaría su deshonra. Para ello se recurre en esta novela al enclaustramiento de Flora y a la prisión de don Juan, intentando no cometer sobre él violencia alguna por ser deudos suyos personajes que ocupaban cargos honrosos («el respeto» a ellos debido —pp. 37-38—). A la madre y compañía doméstica se las mantiene engañadas y al margen.

Dado el carácter de acusación fundada, don Juan no puede más que emplear la misma táctica dilatoria que Flora: sólo viéndola acepta casarse y ello lo hace «por no poner su reputación en aventura, si acaso le forzaban a que se casase.» (p. 42). Es preciso destacar que en esta novela apenas existen diálogos. La voz de los personajes se nos transmite en estilo indirecto. Sólo las cartas de Flora o los poemas de don Juan nos reproducen la voz, más bien el estilo, de un personaje. Parece que el lector estuviese ante la relación de un juicio copiado por un escribano. Téngase en cuenta además que los papeles de Flora adquieren la condición de pruebas: en el primer caso, ya reseñado, para confirmar la acusación; en un segundo caso, que ahora veremos, para refutar la acusación.

La peripecia de don Juan en que, de esperar el goce de su amor, pasó a estar encarcelado tras haber perdido la virginidad de Flora para sí, se agrava con la huida de Flora la noche en que él hubiera sido exculpado. La lamentación de las desgracias primeras (pp. 44-46) responde a un modelo acabado de discurso retórico culto. El enfado del Oidor y el Alcalde se vuelven contra Don Juan al que no se le creen sus excusas. El proceso está prácticamente concluido: «[...] y confiriendo el caso, se resolvieron que a la siguiente mañana se fulminaría la causa de oficio, pues juzgaban más pertinencia en don Juan, que no inocencia del disgusto que ellos padecían[...]» (p. 50).

El afán de serenidad que debe presidir al juez contrasta con la posible actitud de las mujeres. Por ello, el Oidor las mantiene ignorantes de los sucesos, «con que excusarían otra novela de tragedia» (*ibíd.*). Esta alusión intertextual indicaría la afición de las mujeres por un tipo de literatura escabrosa que podrían leer en los estrados<sup>15</sup>. El hombre asume sobre sí toda la responsabilidad, pues la mujer no sale de la esfera doméstica, quedando la pública reservada para el varón.

La novela, que hasta ahora se había mantenido dentro de un afán de verosimilitud, se precipita en detalles inverosímiles. Dejando al margen la convención de intercalar poemas, adecuados en este caso a la situación, la huida de Flora resulta un tanto incre-

<sup>14</sup> Américo Castro: «Algunas observaciones sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII», en *Revista de Filología Española* 3 (1916), pp. 1-50, 357-385.

<sup>15</sup> José Delcito y Piñuela: *La mujer, la casa y la moda* (Madrid: Espasa Calpe, 1954).



ible. Está bien que la excusa para bajarse de «la tachonada falúa» (p. 47) fuese que «quería pasear cierto encogimiento que sentía en una pierna» (*ibid.*) pero que lograrse despistar a «un venerable y antiguo escudero de su casa, y [de] una criada de mucha satisfacción, quien desde niña la había criado» (*ibid.*) y a otros criados entrando en el zaguán de la casa y escapando, mediante entradas y salidas en habitaciones al modo de vodevil, parece excesivo. Precisamente, esa guarda hace pensar la importancia de que Flora estuviese vigilada. Lo verosímil, entonces, consiste en que el Oidor crea que «hubiese sido traza de don Juan, y que por aquel camino industrioso, porque no se aclarase su mala ejecución, tuviese quien la desapareciese» (p. 49) así como culpar de complicidad al viejo y a la criada. La inverosimilitud de la huida, que el propio narrador pone en cuestión por medio de un personaje, permite intensificar el nudo de la acción. Momento climático de las cadenas y del aviso de la inminencia del castigo.

Sigue a este vértice un anticlímax, una rebaja de la tensión narrativa: un poema intercalado. Esos versos tienen un carácter convencional: el enfrentamiento de contrarios expresado con un tono conceptual al modo de la poesía de los trovadores; por supuesto que a través de los tópicos renacentistas (agua, fuego, llorar, el bien esperado en mal convertido, etc). El final del poema da cuenta de la idea barroca del desengaño: «Con que rico de temores/ y no pobre de amenazas./ la razón me persuade/ que no fie en cosa humana» (p. 52).

Sin embargo, un hombre encadenado, acusado falsamente, seguro de un próximo castigo que, pues es crimen de honor, tendrá consecuencias ciertamente luctuosas, no suele dedicarse a cantar melancólicos versos. Pero las inverosimilitudes continúan. Al amanecer llega, en el último instante, la carta en la que Flora exculpa a don Juan. En ella se explica la verdad (agnición). No obstante, la prueba que refuta las pruebas que confirmaban la culpabilidad debe ser verificada<sup>16</sup>. La declaración de Páez y la confirmación por don Gaspar acaban por convencer a los jueces.

Lo que resulta inverosímil estriba en que don Juan, exculpado de repente, no pretenda descubrir el por qué de esa súbita mutación.

El día anterior no era creído y al día siguiente es puesto en libertad «mediante los indicios, viéndole lleno de lágrimas los ojos, [...], ya compadecidos tanto de él y de su inocencia» (pp. 58-59). Más aún, teniendo en cuenta el interés de sus antiguos carceleros porque todo se mantenga en silencio, no parece creíble que baste con la clausura de Flora.

La sentencia de los dos jueces de la causa es todo un ejemplo de «peroratio» o conclusión del discurso. Herennio la define como «Conclusio est artificiosus orationis terminus»<sup>17</sup>. De las tres partes de que consta —enumeración, amplificación y misericordia<sup>18</sup>— sólo se utilizan la primera y la tercera. Por misericordia se le deja libre

---

<sup>16</sup> En la ley judía, por ejemplo, se hace constar para el caso de presunta culpabilidad que «No es válido el testimonio de uno solo contra nadie en cualquier caso de pecado, culpa o delito. Sólo por la deposición de dos o tres testigos se podrá fallar una causa» (Dt, 19, 15), en la *Biblia del Peregrino*, ed. Luis Alonso Schökel (Bilbao: Ega-Mensajero, 1993), p. 335.

<sup>17</sup> Cicerón, p. 67: I, 3, 1.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 169: II, 30, 1.

(misericordia inducida por las lágrimas y las protestas de inocencia). La enumeración corresponde en este caso a los actuales considerando de las resoluciones judiciales. Véanse algunos fragmentos:

*«determinaban [...] dejarle libre desde aquel punto, pidiéndole [...] no tuviese por injusto el rigor, que para sí era el dueño del delito, que si se hubiera de especular des-pacio, podía considerar que todavía quedaba lugar para castigarle, habiendo sido el primer movedor de la salida al campo, de donde se había originado aquella apesara-da desazón; pero que conociendo igual el mayor su sentimiento, y la causa de los debi-dos respetos de su sangre, aunque era harto achaque para la suya, se dejaría en aquel estado y a Flora en el que había tomado» (pp. 58-59).*

Volviendo a los inverosímiles, sólo el desengaño puede explicar la súbita conversión, pero no nos es presentado, de un modo psicológicamente plausible, la transformación interior de don Juan. No entra dentro de los cánones de la verosimilitud que, aun siendo indirectamente culpable, otorgue una fuerte suma en bienes sueltos a su amada. Ni sabe ni quiere saber si ha sido engañado por su dama. Ha de repetirse que sólo el desengaño, no explicitado, puede dar fe de una renuncia al mundo tan tajante. En el apartado correspondiente, daremos cuenta de cómo el auténtico desengaño, que se produce al enterarse don Juan de que su absolución se había resuelto mediante razones mentirosas, permite observar toda la novela desde el sentido final de la resignación del protagonista. En cierto modo, los jueces prevarican contra don Juan, pero la justicia humana se funda en el mantenimiento de los códigos oficiales. Respetarlos es justo.

\* \* \*

De todo el análisis llevado a cabo en el estudio retórico-poético pueden espigarse tres conclusiones. Primera: que dicho estudio del relato muestra que ha sido construido teniendo muy en cuenta la retórica judicial. Cada una de las partes del discurso, determinadas por la preceptiva clásica, es susceptible de ser indicada en el texto. El «exordio» y la «narratio» aparecen juntas mediante el empleo del comienzo «in media res» y las sucesivas analepsis y prolepsis. Se capta la atención del lector -misión del «exordio» con un inicio climático y que, por otra parte, determina la «divisio», es decir, la parte en que se da a conocer en qué se está de acuerdo y en qué hay controversia: violación de Flora, identidad del violador. La «argumentatio» se desarrolla gracias a los motivos de ficción: disfraz, carta, papel, falsa acusación, huida, confesión de la verdad, etc. Tanto sirven estos motivos para la «confirmatio» como para la «confutatio». Los motivos de ficción operan en el relato como «probatio». Por último, la sentencia absolutoria y su argumentación funcionan como «peroratio» o conclusión. Pueden distinguirse, finalmente, en la disposición del relato dos grandes bloques: uno que, mediante saltos temporales atrás y adelante, presenta todos los datos de la fábula, correspondiendo todo ello a la narración; y otro que es todo el proceso «judicial», que se desarrolla linealmente, respetando así la mayor verosimilitud del ordo naturalis.

Segunda conclusión: la «suavitas» o «iocunditas» es lograda también mediante los motivos de ficción. Estos generan el lance patético propulsor del relato: la violación. A partir de esta, se genera la peripecia de don Juan, agravada por la huida de Flora, lo cual

desemboca en el desenlace mediante una carta que, como en la novela bizantina, desempeña la función de reconocimiento y restauración de la verdad. Restauración parcial, pues sólo Páez sabe la identidad del violador. Se cumple la presencia de elementos que suspendan el ánimo y admiren, como le ocurre al propio don Juan:

*«Y el afligido don Juan en su clausura, admirado de tantos laberintos aparentes y a la verdad confuso así del primer caso, como de los después sucedidos[... ]» (p. 51).*

Elementos como: esperanzas, sospechas, desastres inesperados, miedos, dolores, ira, etcétera. El desenlace final feliz depende de cómo se mire. Para la familia de Flora y para ella, ciertamente lo es. Para don Juan no lo parece tanto. Con respecto a la verosimilitud, se han señalado en las páginas anteriores algunas quiebras.

Tercera y última conclusión: tópicos y convenciones del género de la novela corta funcionan a lo largo del relato, dándole cierta rigidez, sobre todo en lo referente a un lenguaje de gusto recargado. Por ejemplo:

*«Y entre estos pensamientos y confusiones de criado y amo, se acercó la madre de la nocturnas aves y dio nueva al Alcalde, cómo desde uno de los balcones había reconocido llegar un coche a su puerta, y que entendía era el desempeño de su promesa...» (p. 46).*

Poemas intercalados, monólogos de enamorado melancólico, imprecaciones a la naturaleza, descripciones tópicas de la belleza de personajes o ciudades, completan una elocución que presenta numerosos tecnicismos jurídicos. Poca descripción y pocos diálogos completan el panorama del plano de la expresión de esta novela. No es este el lugar para un análisis formal. Solamente apunto algunas características. La parte del discurso denominada «memoria» no posee ninguna función en los textos narrativos, mientras que la «actio» procede de la propia persuasión del emisor, que en todo relato es voz de personaje. Por otra parte estos están delineados más que contruidos en novelas cortas como la presente.

## ANÁLISIS HISTÓRICO-CULTURAL

Con el fin de sentar las bases necesarias para el estudio del aspecto festivo, sus raíces y derivaciones en la novela que está siendo examinada, es conveniente fijar, en la medida de lo posible, qué relaciones encuadran *El monstruo...* con celebraciones<sup>19</sup> donde se diesen cita la mojiganga.

La mojiganga, palabra que agrupa como título todos estos relatos, tiene que ver con la alegría festiva, con el gusto, término unido como complemento regido a mojiganga en el título ya mencionado. No es este el lugar apropiado para llevar a cabo un estudio

---

<sup>19</sup> Juan Felipe Villar Dégano: «Espacio, tiempo y figuración en las celebraciones españolas del Barroco», en *Letras de Deusto* 23, 60 (1993), pp. 45-69.

del significado de este género del llamado teatro breve. Huerta Calvo apunta, entre los múltiples sentidos del término, las dos acepciones más usuales en el siglo xvii: como festejo carnavalesco y como pieza teatral breve<sup>20</sup>. Ha de distinguirse la mojiganga dramática de la no dramática, teniendo en cuenta que no había celebración sin la mojiganga correspondiente. Las mojigangas eran, por tanto, muy frecuentes en todas las celebraciones ocasionales, ya fuese con motivo del nacimiento del hijo del rey, ya fuese con motivo de unas bodas reales, etc. La mojiganga no dramática, que es la que interesa en relación con esta novela, consistían en desfiles callejeros donde la música, el baile y los disfraces ridículos o cómicos eran los elementos esenciales:

*«Las mascaradas, procesiones profanas y pintorescas comitivas carnavalescas, con extraño atuendo y música desacompañada, eran formas de entretenimiento y participación colectiva, fuera del escenario; géneros que podríamos denominar parateatrales, en cuanto que unen espectáculo y participación»<sup>21</sup>.*

Huerta Calvo señala la diferencia entre las mojigangas, asociadas a lo cómico y lo burlesco, en relación con los autos sacramentales<sup>22</sup>, cuyos motivos musicales serían más acordados<sup>23</sup>.

Una vez establecidas estas ideas, de modo sumario y muy parcialmente, de acuerdo con los intereses de este trabajo, conviene acudir a la novela escogida para comprobar su utilidad. No ha de olvidarse en este análisis la operatividad de los motivos de ficción conectados a celebraciones populares de raíz estacional.

La novela comienza con la brusca aparición de un «al parecer monstruo, bruto o sátiro» (p. 7), que infunde temor a las damas que pasean por «la tan agradable como hermosa ribera del arenoso Manzanares» (*ibid.*). El monstruo es descrito como un oso en cuanto a sus facciones, «vestido de pieles malhadadas a trechos», llevando en sus manos un arco y sobre uno de sus hombros un carcaj (pp. 7-8). Las mujeres, espantadas, huyen ante la apariencia de este «aborto racional». Sólo Flora «se quedó oculta entre las redes sutiles, unos tejidos mirtos y parras», tras esquivar a su madre y sirvientas «fingiendo ser achaque corporal el abrasado deseo que traía en el corazón.» (*ibid.*). Gracias al silbo convenido, se encuentra con «su por ella entendido amante», cuyo porte exterior le causará «un pavor irremediable a su vida» «a no tener en la mente las especies del movable ser que imaginara» (p. 10).

Este breve resumen tiene por finalidad fijar el ambiente de la escena. El monstruo posee una apariencia brutal «si bien en el movimiento y disposición del talle se determinaba era aborto racional» (p. 8). Su prosopografía combina elementos de una doble procedencia. Por un lado, recuerda a la figura del «homo selvaticus», de ascendencia medieval y pagana. Su paganismo está vinculado a la religiosidad de los pueblos bár-

<sup>20</sup> *Teatro breve de los siglos xvi, xvii*, ed. Javier Huerta Calvo (Madrid: Taurus, 1985), p. 60.

<sup>21</sup> José María Díez-Borque: *El teatro en el siglo xvii*, Historia Crítica de la Literatura Hispánica 9 (Madrid: Taurus, 1988), p. 210.

<sup>22</sup> *Teatro breve...*, p. 64.

<sup>23</sup> José María Díez-Borque, p. 210.

baros. El hombre salvaje posee connotaciones sexuales: el hombre del bosque, de los principios espontáneos, naturales, genésicos. El temor a estos hombres proyecta, según la teoría psicoanalítica, los deseos reprimidos por la inevitable vida en sociedad. A la vez, un detalle histórico proporcionado por nuestro autor puede anclar esta figura en la época:

*«le imaginaría ser algún salvaje, aborto de aquellos países, por haber tenido en aquella casa de recreación los Reyes Católicos de España algunos silvestres y extraños animales»* (p. 18).

Por otro lado, su presentación tiene que ver con la mitología greco-latina. Carcaj y flechas se asocian a Cupido, dios del amor. Además, Flora espera en unos «tejidos mirtos y parras», vegetación asociada a Dioniso, dios del vino. Las bacantes entraban en un éxtasis arrebatador con evidentes implicaciones sexuales. El disfraz es, dentro de este esquema, un elemento transgresor. Destruye los contornos individuales y, por contra, «el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado»<sup>24</sup>. En nuestro caso, el carácter grotesco es manifiesto en la apariencia. Hasta tal punto que Flora lo teme si no supiera la causa de la mudanza. En el momento de la violación Flora no sabrá quién es el agresor. El disfraz como máscara transgredirá el orden oficial mediante la agresión fálica, vinculada a la fuerza cósmica del cuerpo grotesco. El carácter violentador será analizado con más detenimiento al llegar a la escena de la violación.

Volvamos sobre la superposición de rasgos del paganismo «popular» y el culto. Hay un dato de suma importancia para determinar la trabada cohesión intratextual de la isotopía cultural. Se nos dice que la aparición del espantoso monstruo se produce «una mañana de las pueriles del Mayo» (p. 7). Si damos un salto hasta el momento en que es recibida la carta de Flora por su padre y el Alcalde, encontraremos que está fechada el seis de mayo (p. 55). Ateniéndonos a la cronología interna del relato, la violación se produjo el día anterior y la disposición de los preparativos un día antes: el 4 de mayo. Es decir, en torno a la fecha del 3 de mayo, día en que se celebraba la festividad de la Cruz de Mayo (en la actualidad esta fiesta ha sido trasladada en el calendario litúrgico romano al 14 de septiembre).

Es preciso tener en cuenta que en muy pocos días se celebraban las festividades de santos cristianos que se superponían a fiestas paganas anteriores al cristianismo. La Iglesia buscaba con ello asimilar las tradiciones precristianas a las suyas propias. Aún así, aquellas poseían la suficiente fuerza como para traslucir su origen por encima de su adaptación oficial. Caro Baroja señala que «[E]n la mentalidad popular española mayo es concebido como el mes del esplendor de la vegetación, el mes de las fiestas y el mes amoroso por excelencia»<sup>25</sup>. Los tres elementos se confunden y se complementan, pasando los vegetales a ser símbolos amorosos y los amores a símbolos del esplendor vegetal.

---

<sup>24</sup> Mijaíl Bajtín, p. 285.

<sup>25</sup> Julio Caro Baroja: *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan* (Madrid: Taurus, 1979), p. 18.

En relación con esta fiesta de la Santa Cruz, se encuentra la tradición pagana de las mayas<sup>26</sup>. Aunque coincidía con el tres de mayo, se extendían a lo largo del mes. Característico de estas celebraciones eran las enramadas de tipo amoroso, colocadas ante la puerta de las jóvenes elegidas como reinas o Mayas, o ante las puertas de las novias. Este hecho tiene una consecuencia en nuestro relato. Era frecuente el casamiento de mayos y mayas debido al mayor trato y a la mayor laxitud que las fechas permitían. Estos casamientos debieron de ser frecuentes, pues la Constitución Quinta de las Sino-dales publicadas en Sigüenza en 1585 prohibía tales bodas so pena de excomunió<sup>27</sup>. Más aún, Burke apunta que «a los piadosos no se les escapaba que el árbol de mayo era un símbolo fálico»<sup>28</sup>.

Sin embargo, la relación entre Flora y don Juan, aunque sea gozada por un tercero, don Gaspar, debe ser vista también a la luz de la celebración del 1 de mayo, festividad de Santiago el Verde. Durante este día se celebraba una romería que se encaminaba a una ermita situada en el paseo del Sotillo<sup>29</sup>. En efecto, era este el lugar convenido por Flora para que don Juan apareciese con su espantosa figura, si bien la decisión de la madre tuerce el rumbo de los acontecimientos y facilita los deseos de don Gaspar. En estas romerías eran habituales las relaciones eróticas. En Zabaleta se critica la necesidad de los hombres en alquilar coches para sus damas con el fin de hacerse gratos y conseguir sus favores. Quevedo titula un poema satírico «Buscona que busca un coche para el Sotillo la víspera». Por último citaré una versos de *La verdad sospechosa* de Juan de Alarcón: «¡Ya de celos desvarío! / ¿Quién duda que la espesura / del Sotillo sitio os dio?»<sup>30</sup>.

Se aprovechaban los apartados que la vegetación ofrecía en la ribera del Manzanares para cumplir los deseos de las parejas. No es extraño que las madres vigilasen a sus hijas para impedir que los galanes se acercasen. Esto explicaría cómo de un día para otro la madre cambia de opinión sobre el lugar de paseo. Así, en el papel que envía Flora a don Juan informa que su madre ha decidido que «saldremos al Sotillo a pasearlo, excusando el que sea a la Casa de Campo, por no sé qué antojosas sospechas, que nunca le faltan, y de presente trae» (p. 15). Al cambiar la salida, el narrador ofrece como pensado por Flora, ante la presencia del monstruo, que tal cambio se debía a que su madre había mudado de parecer, «por el fin que ella sola supo» (p. 19). Por otra parte, la madre vigilante es un tópico de la lírica gallego-portuguesa: la madre que impide el encuentro de los enamorados.

Sin embargo, la vegetación donde se produce la violación tiene más que un carácter real uno simbólico: el de la fusión de los símbolos amorosos y vegetales. Si del Sotillo dice Zabaleta que «[H]ay unos árboles, ni muchos, ni galanes, ni grandes; más parecen

<sup>26</sup> José Deleito y Piñuela: *También se divierte el pueblo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1954), p. 29.

<sup>27</sup> Julio Caro Baroja, p. 66.

<sup>28</sup> Peter Burke: *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid: Alianza Universidad, 1991), p. 301.

<sup>29</sup> Sobre la reprensión de los excesos de tal romería, véanse los conocidos comentarios de Zabaleta. Juan de Zabaleta: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (Madrid: Castalia, 1983), pp. 399-417.

<sup>30</sup> Francisco de Quevedo: *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua [1981] (Barcelona: Planeta, 1983<sup>2</sup>), p. 594. Juan Ruiz de Alarcón: *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, ed. Juan Oleza y Teresa Ferrer (Barcelona: Planeta, 1986), vv. 643-645, p. 150. Sobre las fiestas celebradas en el Sotillo pueden leerse en esta misma obra los versos 655-748.

enfermedad del sitio que amenidad influida»<sup>31</sup>, la Casa de Campo, aunque tuviese mayor frondosidad, no llegaría a la descripción presentada por el narrador:

*«se fueron entrando por un fresco y rociado callejón, pabellonado de esmeraldas de Abril, por donde caminaron intrincándose en el selvaje toledo, hasta la montaña de unos arracimados cogollos de madre selva, estrechamente unidos y mezclados con varias y hermosas ramas de diferentes, si usados colores»* (pp. 35-36).

Esta descripción idealizada puede compararse con la ya mencionada fusión de símbolos amorosos y vegetales. Más aún, el nombre de Flora guarda para sí una dimensión igualmente simbólica. Caro Baroja destaca el hecho de que «[C]onfundir a Flora con Venus en una mitología convencional y dar como origen de las fiestas de mayo en general a la <Floralia>>, lo hicieron bastantes humanistas de la época del Renacimiento a que nos referimos»<sup>32</sup>. Que Sanz del Castillo conocía la cultura oficial es innegable, teniendo en consideración el manejo que hace de la retórica judicial en este mismo relato. Por ello, es perfectamente admisible que combine sus conocimientos de la cultura popular y oficial.

Ha de señalarse brevemente tres notas; una corrobora el carácter folclórico de esta fusión vegetación-amor en la época primaveral; otra colateral con esta, de raigambre helénica, y la última vinculada con la figura del «homo selvaticus». Para Frazer la mayoría de los matrimonios rituales antiguos y todos los de carácter folclórico provenían de un culto primitivo, parte del cual consistía en la representación del matrimonio de las divinidades o númenes de la vegetación. En segundo lugar, «por lo que toca al matrimonio de la reina de Atenas con Dyonisos y a las pequeñas Daedala en Beocia, las semejanzas con los matrimonios de mayo son de tal índole que no se pueden relacionar con provecho excesivo»<sup>33</sup>. Y en tercer lugar, en la fecha de San Juan, día último de primavera, también salía una representación del mundo vegetal, figurado por un hombre cubierto de hojas. Lo revela un texto clásico, *La mañana de San Juan en Madrid*, de Lope de Vega, que ponía en relación esta figura con mascaradas.

El matrimonio se considera consumado con la realización del acto sexual. Sucede en esta novela que la consumación implica cuestiones del ordenamiento social —honor y castigo—, que separa a este relato de una manifestación exclusivamente folclórica.

La violación constituye un elemento transgresor del código oficial. Del mismo modo, el disfraz rompe con los límites habituales del cuerpo. Pero tanto el disfraz como la violación no significan, en la novela de Sanz del Castillo, la alegre superación de las trabas ideológicas oficiales.

Se advierte lo que podría denominarse una actitud meta-celebrativa. El motivo del disfraz es utilizado haciéndolo constar como elemento integrante de las celebraciones del momento. Páez «dijo a su amo cómo había visto en casa de un alquilador de vestidos para comedias, dos, hechos de horribles y fieras pieles de varios animales, que habían servido

<sup>31</sup> Juan de Zabaleta, p. 399.

<sup>32</sup> Julio Caro Baroja, p. 110.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 115.

en la ciudad de Segovia en unos autos sacramentales, que en ella se habían representado» (p. 17). Auto sacramental y disfraz remiten a celebraciones. La ruptura del orden social, encarnada en la violación, está integrada en el ámbito de la calle y en sus manifestaciones populares. Pero este ámbito ya no es, como Bajtin aplica a Rabelais, el del <tiempo feliz>> que impide la perpetuación de lo antiguo y no cesa de engendrar lo nuevo y lo joven<sup>34</sup>.

La violencia sexual como injuria no supone aquí la negación de lo viejo y, en cambio, la afirmación del devenir. Por contra, implica el quebrantamiento del orden social desde dentro de él mismo. La dimensión cósmica de la fiesta se ha perdido en beneficio de la superestructura ideológica que rige la sociedad.

El disfraz, operante igualmente como máscara, se convierte en *El monstruo...* en el motivo conductor del relato. Disfraz o máscara que encubre el delito. Su carácter grotesco no contribuye a la superación de las fronteras entre el cuerpo y el mundo. El disfraz en sí guarda el recuerdo del mundo transgresor como alternativa a la seriedad. A pesar de ello, se superponen símbolos del mundo culto —carcaj y flechas—. El aspecto procreador y cósmico del cuerpo deja paso a la satisfacción de los instintos sexuales. La figura del hombre salvaje, como se dijo, potenciaba la imagen de la fuerza sexual. El disfraz como ocultamiento de la identidad favorecía a su vez el despedazamiento de la individualidad en favor de la exaltación cósmica de la vitalidad universal. Frente al individuo como hombre delimitado, la Humanidad o el pueblo se mostraba en el cuerpo procreador, cuya actividad sexual simbolizaba la abolición del temor cósmico.

El simbólico nombre de Flora remite a las divinidades de la vegetación fundidas con el amor. Por otro lado, la estación primaveral y el mes de mayo acuden al esplendor biológico. Más aún, el personaje de Flora ronda los quince años (p. 22), edad donde la madurez sexual de la mujer ya está cuajada. Flora, símbolo de feminidad, y el monstruo, prodigio fálico, implican la fertilidad de las aberturas corporales. Además, la unión sexual se produce en medio de una naturaleza frondosa. La condición fáunica del monstruo y la fértil de la doncella corrobora la afirmación bajtiniana:

*«Así, el cuerpo grotesco aparece sin fachada, sin superficie cerrada, lo mismo que sin fisionomía expresiva: está encarnado ya sea por las profundidades fecundas, ya sea por las excrecencias aptas a la reproducción, a la concepción. Este cuerpo absorbe y da luz, toma y restituye»<sup>35</sup>.*

Sin embargo, el disfraz, como se ha dicho, es el modo de tapar el delito de un particular. Flora, por otra parte, resiste el ataque. La violación se resuelve en el forzamiento. Forzamiento se emplea en su doble sentido: violencia, pero también quebrantamiento de la voluntad de una persona. Las metáforas acerca de la virginidad de Flora introducen el tema del honor y, por consiguiente, de la transgresión de la jerarquía social. Pero no sólo esto, pues la intención de Flora, al escribir a don Juan, era decidir a éste a que cumpliera sus votos de querer casarse con ella: «Pero atendiendo Flora a que don Juan

<sup>34</sup> Mijail Bajtin, p. 189.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 395.



[...] se detenía más de lo que ella había imaginado, si menos de lo que quería[...], echándole un papel[...] le dijo[...]» (p. 13).

El amor como fuerza liberadora pierde su función transgresora. Actuará, en esta novela, como fiel de balanza entre honor y engaño. La resolución del conflicto acaba en el desengaño del protagonista y en el triunfo de la cosmovisión oficial. La virginidad es «joya» cuyo goce provoca un «furioso y despeitado ánimo» (p. 20) pero cuyo mantenimiento no debe ser puesto en «archivo de vidrio» (p. 34). De ahí el ahínco con que el padre busca las huellas de la deshonra a la vez que «previniendo que los criados se retirasen allá fuera» (p. 35). El fiel de la balanza es símbolo de la justicia. La justicia recompondrá el honor pero a cambio de otro engaño, el que padece don Juan. La justicia poética no tiene cabida en la superestructura ideológica.

## EL DESENGAÑO, CUESTIÓN DE AMOR

El honor y el engaño vienen a representar los dos extremos metafóricos de una balanza cuyo eje o fiel estaría sostenido por el amor. Estos tres grandes bloques temáticos están organizados por medio de motivos de ficción. En este capítulo se intentará mostrar cómo el amor acaba decantándose del lado del honor con la consecuencia de que el platillo del engaño dé paso al desengaño. Algunos motivos de ficción permitirán observar este proceso a la vez que dar a conocer algunas peculiaridades de la visión desengañada que ofrece la novela en su conclusión.

Con anterioridad se ha analizado el motivo del disfraz en relación con su carácter transgresor en la llamada cultura popular. Ahora el disfraz funcionará no sólo como motivo conductor sino también como generador de otros motivos encadenados entre sí en la estructura global del relato.

Es cierto que la visión desengañada del Barroco viene determinada por una conciencia generalizada de crisis durante la primera mitad del siglo xvii. Maravall destaca una imagen que es muy frecuente tanto en nuestros prosistas como en nuestros poetas: el mundo como laberinto<sup>36</sup>. La sustancialidad del mundo deja paso, en una época de crisis, a una cosmovisión en que conceptos como inestabilidad, confusión, devenir, configuran una trama muy ligada. Frente a la seguridad de un mundo jerarquizado cuyos elementos están imbricados y dispuestos a una finalidad comúnmente aceptada, la crisis del Barroco pone en entredicho la solidez del mundo que el Renacimiento había levantado.

Pues bien, el disfraz ocasionaría «un pavor irremediable a su vida» (p. 10), la de Flora de no ser que imaginara quién pudiese esconderse tras él, aunque luego resulte ser otro. Es pavor ante la imagen de un monstruo, de un ser cuyas facciones no son reconocibles como pertenecientes a algo o alguien concreto: se asemeja a un monstruo pero también es semejante a un hombre (p. 8).

La falta de identidad del monstruo agrava el problema de la persecución del criminal. Indicios, pruebas, acusan de un modo evidente a don Juan, aunque el lector conoz-

---

<sup>36</sup> José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco* [1975] (Barcelona: Ariel, 1986<sup>4</sup>), p. 317.

ca su inocencia, una inocencia a su vez no completa, pues al ser exculpado se le advierte acertadamente «que todavía quedaba lugar a castigarle, habiendo sido el primer movedor de la salida al campo» (p. 57). Es decir, la realidad no puede ser juzgada de una vez. Un mismo hecho puede condenar o exculpar. No es asunto de punto de vista. Don Juan es inocente de haber violado a Flora pero es culpable de que haya sido violada. El castigo podría responder en tal caso a estricta justicia dentro del código del honor. No se trata sólo de que don Juan, aun no siendo el autor, hubiese podido serlo, sino de que su actuación ha provocado el delito. Los límites entre bien y mal, justicia e injusticia se borran, pierden consistencia. Don Juan es, en definitiva, un inocente culpable o un culpable inocente: *coincidentia oppositorum*.

Junto con el motivo del disfraz aparecen unos motivos que insisten en el hecho de que el azar gobierne el devenir de la realidad. Disfraz y carta están estrechamente vinculados, hasta el punto que en puridad ha de considerarse la primacía de la carta como motivo conductor, puesto que tanto anuda la trama como provoca su desenlace. En el plano judicial, la interpretación del «papel» puede condenar o exculpar. El traslado de la carta que encuentra el Alcalde y el padre de Flora junto a esta condena a don Juan. La carta que envía Flora lo exculpa. Aparte de la voluntad de engaño de Flora (p. 36), se rechaza o se acepta la verdad de lo escrito en función del contexto. Sentido y significado divergen, si bien la ideología oficial, encarnada por los mencionados, impone su sistema interpretativo como institución sancionadora y, por tanto, punitiva. Si la primera carta es usada como prueba corroborante de la culpabilidad, la segunda es rechazada «juzgando lo hacía por obviarle el riesgo en que le veía [a don Juan] y podría padecer no efectuándose el casamiento.» (p. 56). El código del honor es instrumento de castigo, no de justicia.

Pero el motivo de la carta, vinculado al del disfraz, pone en funcionamiento otros motivos —concretamente el primer papel—: la suplantación de personajes y la confusión de lugares en relación con el tipo del mal criado. Páez transmite el contenido de la carta a don Gaspar con lo que permite que, gracias al disfraz, este pueda gozar a Flora sin ningún peligro de ser reconocido. Así pues, la carta introduce el motivo del disfraz y este a su vez permite el cambio de personaje por medio del criado traidor («sin reparar en la poca fidelidad que con su amo usaba» (p. 21)). Justamente, la identidad ha de colegirse por el contexto —la carta— porque el disfraz anula toda identidad.

Sin embargo, el cambio de lugar está unido al carácter azaroso que, como se ha dicho, posee la realidad. Preguntado Páez por dónde se efectuaría la salida, «como no hubiese advertido bien Páez, cuando su dueño le leyó [el papel], a dónde decía que habían de salir, y pareciéndole que lo más acostumbrado era la Casa de Campo, sin más atención, le dijo que a ella» (p. 22). Al Sotillo saldrá con su amo temiendo el enojo de don Gaspar, pero el azar contradice lo que ha sido preparado por industria del hombre.

El azar pone en peligro la estabilidad del mundo. El azar de la identidad —el disfraz— y el azar del honor —la culpabilidad o inocencia— conduce al desengaño, si bien este sólo afecta a don Juan. El desengaño aparta del mundo como sociedad constituida. Hace ver la inconsistencia de su arquitectura. El proceso de desenlace pone en solfa la irreductibilidad del código del honor. La solución ofrecida al caso de deshonor no consiste en la venganza. Si las obras de Calderón estilizaban hasta el máximo el concepto

del honor lavado con sangre—incluso en el caso de la inocente doña Mencía en *El médico de su honra*—, la búsqueda de una solución de compromiso caracteriza la novela de Sanz de Castillo.

Tanto el padre de Flora como su amigo el Alcalde de Corte nunca son llamados con su nombre de pila o su apellido. Es cierto que los nombres de los dos galanes pertenecen al repertorio con que los escritores de época solían designarlos. Sin embargo, es curioso que los dos personajes citados en primer lugar desempeñen funciones administrativas ligadas al ejercicio de la actividad judicial. El padre es oidor; el Alcalde de Corte tiene como misión la instrucción de diligencias en lo referente a delitos, es decir, lleva a cabo una función equivalente al juez de instrucción. La falta de una identidad personal se debe, según mi interpretación, a que simbolizan la Justicia y la Autoridad dentro de un sistema patriarcal. La autoridad es autoridad paterna y la justicia mantiene un código donde el honor corresponde a los hombres y se cifra en el sometimiento de la mujer. Autoridad y justicia constituyen los dos pilares del sistema ideológico imperante. No es extraño, entonces, el curso judicial que se sigue contra el presunto autor de la transgresión.

Sin embargo, la crítica de *El monstruo...* refracta de modo oblicuo. El desengaño opera mostrando cómo la realidad de los hombres está separada de la realidad de los ideales vigentes. Es decir, se ha producido una fractura de la sociedad entre sus medios y sus fines. Por consiguiente, en el mundo de la ficción empieza a derruirse su anterior unidad ontológica. Si en las novelas de caballerías los caballeros justos obtenían al final su recompensa y los malos caballeros su castigo, la novela que nos ocupa posee la modernidad de que nada es suficientemente claro como para distribuir la justicia poética. Las consecuencias de un acto dependen de la trama de intereses existentes.

El quebrantamiento del orden social mediante la violación supondría en la justicia poética habitual el castigo de los culpables. Castigo que implica represión según la mentalidad patriarcal de tal orden. El padre manda recluir a Flora en un convento para dar «clausura a la libertad licenciosa de su hija» (p. 38), mientras que don Juan es encerrado en prisión en casa del Alcalde. El motivo de la clausura está unido al de silenciamiento del deshonor: cárcel y clausura aseguran el sigilo conveniente a los casos de honor. No obstante, ese silenciamiento se resolverá de dos maneras distintas. La clausura de Flora acaba en boda mientras que la cárcel de don Juan le conducirá al convento.

Los personajes están presos del sistema social. Están sujetos a fuerzas mayores que los impulsan y guían su destino. La «libertad licenciosa» de Flora no estriba en un grito de libertad contra su situación oprimida sino, por contra, un medio de ingresar en la sociedad. Preparó la salida al campo para obligar a don Juan a cumplirle la promesa de matrimonio (p. 13). Al enviar la carta que exculpaba a don Juan, dice que este «me solicitó para esposa, a que yo licenciosa por aspirar a la libertad de la subordinación paternal, correspondí» (p. 54). Más aún, esta parece ser la causa última del obrar de Flora, quizás porque la vida matrimonial permitía a la mujer disponer de su casa y no estar sometida a la autoridad de sus progenitores en la casa paterna. Cuando su padre le aconseja el matrimonio con don Gaspar «sin ninguna aspereza, pues para lo que intentaban, no era a propósito el atemorizarla» «respondió Flora que siempre estaba obediente a sus mandatos y más en caso que tanto convenía» (p. 63).

Está claro que Flora más que amar estaba interesada en lograr la incorporación al sistema social vigente mediante una transgresión que obligase a dicho sistema a recomponer el orden mediante la reabsorción de tal violación. Más aún, la actitud de los jueces revela la búsqueda de soluciones posibilistas. El uso del terror o de la blandura depende de los fines que se quieran conseguir. Si mediante el engaño se llevó a cabo la transgresión del orden, mediante el engaño se recompone. Don Juan no tiene más salida que la religión. La justicia poética exigiría el castigo de don Gaspar y que don Juan obtuviese la mano de Flora. Pero ya hemos visto la inocencia culpable de don Juan. Además, es imposible que don Juan pudiese admitir a Flora porque su honor quedaría mancillado al aceptar un fruto ya saboreado. Al ser detenido, asegura atenerse a la boda «por no poner su reputación en aventura, si acaso le forzaban a que se casase» (p. 42). Por ello, asegura luego que esperaba la venida de Flora para deshacer el malentendido (p. 49).

Si el disfraz engañó, el sigilo que impone el honor también engañará. Pero el engaño sobrepasa la acción para llegar a alcanzar una dimensión configuradora del mundo. Don Juan dispone los cuatro mil ducados para Flora (p. 60) creyendo que se ha recluso en un convento. Esta mentira de los jueces tiene por finalidad ajustar el casamiento de Flora y don Gaspar, evitando por un lado el deshonor de la joven y por otro la venganza de don Juan. Es preciso entonces que se desposasen secretamente (p. 62). Pero don Gaspar no parecía muy interesado en el matrimonio, pues «de allí a cuatro días se partía para Lombardía (por encubrir la ejecución de su matrimonio)» (p. 61). La boda tiene un carácter de manifestación de la jerarquía social. Don Gaspar recibe con la Cruz de Santiago en el pecho la visita de los jueces. Esta Cruz sólo se concedía a nobles que hubiesen desempeñado altas misiones. La boda pública sólo se produce un año después, pues habiendo profesado don Juan, «estaban excusados las inquietudes y desabrimientos». La conveniencia de dicho sigilo se muestra en que deudos de una y otra parte se alegran de la ceremonia porque, incluso las monjas del Convento, desconocían la «causa principal» (p. 64).

La entrada en religión de don Juan no responde a una auténtica conversión. Es el camino que el desengaño le ofrece. Tal entrada es posible por su condición social: «se fue al convento de los Capuchinos, donde pidió y le dieron, por ser tan conocido» (p. 60). La religión tiene así un carácter igualmente oficial: la figura del hombre de mundo arrepentido. Páez sigue el mismo camino por ser su criado: figura desdoblada del amo. Al enterarse de esta situación, el Alcalde le da dinero para rescatar los trajes «con mayor gusto [...], amonestándole siempre la guarda del secreto» (p. 61).

El desengaño de las cosas mundanas encuentra un medio de desasimiento en la práctica ascética del convento. Más que de la búsqueda de la salvación del alma, el convento está cerca de la solución estoica. Retirarse del mundo hace comprender que nada de lo suyo sirve al hombre. El ascetismo queda reducido a un ejercicio revelador de la vanidad del mundo:

*«Y aunque don Juan, de allí a pocos días, alcanzó a saber el casamiento, no trató más de ello, ni de especular cómo había sido, considerando, que pues se había reducido a tan penitente vida, no le convenían los desvelos humanos sino seguir derecho el camino que había tomado, perseverando en él, hasta el fin de sus dilatados años, que tuvo en la clausura, y Páez de la misma suerte» (pp. 64-65).*

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M. (1990): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Madrid: Alianza Universidad) (1992), *Estética de la creación verbal*. (México: Siglo XXI).
- BURKE, P. (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*. (Madrid: Alianza Universitaria).
- CARO BAROJA, J. (1979): *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan* (Madrid: Taurus). (1983): *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)* (Madrid: Taurus).'
- CASTRO, A. (1916): «Algunas observaciones sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII» en *Revista de Filología Española*, III, pp. 1-150; pp. 357-385.
- CICERÓN (Pseudo) (1991): *Retórica a Herennio* (Barcelona: Bosch). (Colección Erasmo. Textos bilingües).
- DELEITO Y PIÑUELA, J. (1954a): *La mujer, la casa y la moda*. (Madrid: Espasa-Calpe). (1945b): *También se divierte el pueblo* (Madrid: Espasa-Calpe).
- DIEZ-BORQUE, J. M.<sup>a</sup> (1988): *El teatro en el siglo XVII*. (Madrid: Taurus). (Col. Historia Crítica de la Literatura Hispánica, vol. 9).
- HUERTA CALVO, J., de. (1985): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Taurus).
- MARAVALL, J. A. (1986): *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel). [1.<sup>a</sup> edic., 1975].
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1962): *Orígenes de la novela (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo)*. Ed. preparada por D. Enrique Sánchez Reyes (Madrid: CSIC) [1.<sup>o</sup> ed., 1941].
- RICO, Fco., coord. (1983): *Historia y crítica de la Literatura Española* (Barcelona: Crítica), vol. 3.<sup>o</sup>.
- SANZ DEL CASTILLO, A. (1908): *La mogiganga del gusto*. (Madrid: Librería de los Bibliófilos de España). Colección Selecta de Antiguas Novelas de España.
- VILLAR DEGANO, J. F. (1993): «Espacio, tiempo y figuración en las "celebraciones" españolas del Barroco» en *Letras de Deusto*, vol. 23, n.<sup>o</sup> 60, (septiembre-octubre, 1993), pp. 45-69.
- ZABALETA, J. de. (1983): *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (Madrid: Castalia).

