

## Algunas notas sobre violencia y terror en la narrativa española del siglo XVII

Juan Manuel Escudero Baztán  
(Universidad de La Rioja)  
(TESORO<sup>TEMT</sup>. Teatro español desde la Modernidad temprana)  
ORCID: ID 0000-0003-0089-2785

El concepto de lo terrorífico siempre ha ocupado un lugar privilegiado en la literatura como uno de sus componentes esenciales, unido a otros temas complementarios como la violencia en sus diversos grados de articulación. Es cierto que en los orígenes y desarrollo posterior del terror la presencia de lo sobrenatural es esencial en sus propias consideraciones antropológicas. Pero hasta finales del XVIII se mueve en unas coordenadas bien delimitadas que lo convierten en un fenómeno cotidiano, al igual que la sensación tangible de la violencia y la convivencia normalizada con la muerte.

En el Barroco el horror y lo terrorífico no existen como tales, existe la idea de lo numinoso, de la presencia necesaria del más allá, de lo sobrenatural con una conciencia clara de la justicia divina que castiga las malas acciones y premia con la vida eterna las buenas. En la medida que la presencia del más allá forma parte de las vivencias cotidianas del individuo, se tiene la certeza absoluta de que lo sobrenatural es el resultado de una necesaria corrección de conductas desviadas por parte de instancias superiores, donde tercian casi siempre el demonio y sus secuaces. Estas correcciones de conductas heterodoxas son el resultado de actos de violencia sobre los que cabe aplicar una escala gradual de intensidades variables que va pareja con el grado de intervención de lo sobrenatural. La violencia cotidiana en sí es abundante en grados extremos en la sociedad del Siglo de Oro,<sup>1</sup> pero son bastante caprichosos, y asentados en la sique social, los mecanismos que propician la activación de lo sobrenatural a partir de la saturación de actos de violencia. A veces se activan y otras veces no (pues los designios de la divinidad son inescrutables). La convivencia con estos planos de la realidad y de aquellos otros que se sitúan fuera de la realidad no son, en todo caso, excepcionales. En una sociedad altamente ritualizada y dominada por la presencia de la religión en todas sus manifestaciones, el concepto de lo “verosímil cristiano”<sup>2</sup> rompe definitivamente los límites entre lo natural y lo sobrenatural, y, por tanto, el concepto de lo terrorífico como emanación del principio de lo desconocido e ininteligible desaparece. Para una mente barroca el concepto de lo terrorífico, alineado con el concepto de lo numinoso, resulta plenamente comprensible e integrado en sus esquemas cognitivos.

Otro asunto diferente es que la plasmación literaria de ese binomio “violencia/terror” opere en el Siglo de Oro<sup>3</sup> desde la perspectiva genérica como paso previo de lo que se va a

---

<sup>1</sup> Basta leer las relaciones de sucesos de la época (o impresos informativos con cierta periodicidad) para darse cuenta de la cantidad y extrema violencia de muchos de los casos perpetrados tanto por hombres como mujeres en el siglo XVII (ver, por ejemplo, en referencia a los *Avisos* de Barrionuevo, Arellano Ayuso y Santonja Gómez-Agero 2018 y Escudero Baztán 2020).

<sup>2</sup> El concepto en su origen se aplica a la “inverosímil verosimilitud” de las acciones escenificadas en las comedias de santos del Siglo de Oro, donde lo esperable por el espectador es la presencia de lo portentoso y sobrenatural sobre las tablas del teatro.

<sup>3</sup> Existirían incluso antecedentes claros previos a la activación de este binomio del género gótico como *La silva curiosa* de Julián de Medrano, que carece de la ambientación y de los procesos de gestación de lo terrorífico, pero que ya señala una insistencia estética en lo macabro, lo mágico y lo espectral (que son, por otra parte, los ingredientes esenciales de lo que se entiende por “silva curiosa”) visibles en la preponderancia del género de epitafios: “en la Silva, la muerte no es un tema de reflexión sino el eje de una colección morbosa, pero más allá del hecho de atesorar muertes (los epitafios son solo la prueba material de estas muertes) pesa el inmenso placer y regocijo que la posesión de esas muertes produce. Medrano está tan enajenado por su inclinación hacia el tema mortuorio que pretende divertir, deleitar y contagiar su propio placer a los lectores de su *Silva*” (Alcalá Galán en el prólogo de su edición de 1998, 32).

llamar después la literatura gótica. Las alusiones, traídas un tanto a vuela pluma, que recojo en estas páginas (*La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano (1626), *La fuerza del desengaño* de Juan Pérez de Montalbán (1624), la *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses (1626), *La fuerza del amor*, de María de Zayas, *Que son dueñas*, en *Intercadencias de la calentura de amor* de Luis de Guevara (1685), *El castigo de dos adúlteros* de Cristóbal Lozano...) anuncian ya rasgos de lo que será después la estética goticista y su extensión a la literatura española, cuyos antecedentes han sido estudiados particularmente a partir de siglo XVIII.<sup>4</sup> Alberola,<sup>5</sup> siguiendo esta línea interpretativa, hace una interesante aproximación a estos rasgos tempranos referidos a la novela cortesana áurea, que abren el camino a la consolidación de un género muy en boga a partir del Romanticismo. Serían los siguientes: época preferentemente remota, con abundante presencia de lo medieval, aunque no es requisito indispensable; la representación de lo terrorífico moral por el tirano gótico, que practica sin pudor el asesinato, la tortura, los castigos corporales y los abusos sexuales; la carencia en los héroes o personajes positivos de la fuerza o entidad de los malvados; solución del conflicto por un “deus ex machina”; personajes secundarios que habitualmente se encuentran fuera de la ley o marginados; el uso (y abuso) de la heroína atribulada como principal resorte de las emociones que pretende suscitar este tipo de literatura, y configurada como ser sufriente de todo tipo de horrores; presencia de lo terrorífico natural: fuerzas desencadenadas de la naturaleza, cavernas, bosques...; presencia de lo terrorífico arquitectónico: castillos, conventos, ruinas, pasadizos, criptas, cementerios...; presencia de lo terrorífico sobrenatural: fantasmas, cadáveres, magia negra, intervención del diablo...; y presencia de lo terrorífico religioso: anticlericalismo, torturas, condenas, castigos, inquisición...

Muchos de estos rasgos son visibles en los ejemplos que examino a continuación. Alonso de Castillo Solórzano publicó sus *Jornadas alegres* en 1626 ateniéndose fiel a las exigencias del género, en el que destaca un marco narrativo que, desde una perspectiva diegética, cumple con el principio de aglutinar los diferentes relatos insertos en un segundo nivel de jerarquía bajo un marco narrativo primario. En este sentido, Castillo Solórzano apuesta en sus *Jornadas alegres* por urdir un pórtico narrativo que se repite de igual forma en *Tardes entretenidas*, donde la narración aglutinadora se construye en torno al retiro de dos viudas con sus hijas a las afueras de Madrid para reponerse de una leve enfermedad. Allí, el personaje de Octavio, una especie de bufón, propone a las señoras contar una novela cada tarde para pasar el tiempo, un total de seis, a las que se añaden poemas musicados y un par de enigmas al final de cada historia. En las *Jornadas alegres* el marco referencial recoge el viaje de vuelta a Madrid de tres mujeres y tres hombres,<sup>6</sup> y, al igual que ocurre en las *Tardes*, el personaje que inicia la acción de novelar es una suerte de figura del donaire, por lo que las miras del entretenimiento quedan muy por encima de cualquier otra cuestión.<sup>7</sup> En general,

---

<sup>4</sup> Sin ánimo de exhaustividad (que no es este el objeto de este trabajo) pueden citarse los estudios de Ferreras 1973 y 1991; Carnero 1993; López Santos 2008a, 2008b y 2010; Roas 2000; González de Vega 2015; Lovecraft 2010; Llopis 2013; Olavarría y Aldana 2017; Martínez de Mingo 2004; y Sánchez-Verdejo 2013, entre otros.

<sup>5</sup> Ver Alberola 2021, 293 y ss.

<sup>6</sup> Doña Lorenza, esposa de don Álvaro de Toledo, se desplaza en septiembre a Talavera de la Reina —por encargo de su marido— a supervisar la hacienda de este, acompañada por sus dos hermanas y los dos hermanos del oidor. Llegado el invierno, don Álvaro manda a Feliciano, un gracioso similar al Octavio de las *Tardes entretenidas* para que todos juntos regresen a la capital. Dicho retorno debe ser pausado, debido al embarazo de doña Lorenza y las pocas horas de luz de mediados de diciembre, por lo que deciden realizarlo en cinco jornadas. Feliciano es quien propone que cada día uno de los seis se encargue de amenizar al resto “una hora con un discurso que haga, en que refiera un suceso con su moralidad, porque se mezcle lo provechoso con lo deleitable, que yo me obligo a sazonar los que se dijeren con cantar versos míos antes y después” (cita en página 20).

<sup>7</sup> Ver Rubio Árquez 2014b, 486.

toda la colección está recorrida por el principio de verosimilitud, básica en sus componentes esenciales de espacios aludidos, referencias históricas y culturales, o a la caracterización y los nombres de los propios personajes. Sin embargo, lo fundamental es un logrado hibridismo entre este principio de verosimilitud histórica y las trazas mucho más libres de la ficción que obliga al lector a una exploración de los límites que delimitan la realidad.<sup>8</sup> En consecuencia, tras el acopio de datos cotidianos, la narración en muchos lugares se sumerge en un mundo onírico que desafía los límites de esa realidad a través de una aceptación cotidiana de visiones de lo sobrenatural, en una perspectiva muchas veces diseñada bajo reconocibles convenciones teatrales.<sup>9</sup> Esta factura teatral determina, entre otros aspectos, una tendencia a la organización tripartita (a la manera de las tres jornadas que señala Lope en su *Arte nuevo*). Y también un diseño de los personajes muy cercano a los parámetros de la comedia nueva (damas, criadas traidoras, galanes, graciosos, hermanos crueles o reyes deshonestos); y un final feliz, pese a la acumulación de elementos trágicos, que terminan siendo dominados por una especie de justicia poética que suele restablecer el orden inicial alterado de la narración.

La única excepción a esto último es *La cruel aragonesa* (precisamente la novela que acumula mayores dosis de violencia y horror) donde su conclusión da con la muerte de todos los personajes, salvo don García que termina sus días como cartujo. La novelita se abre con un paradigma narrativo bien conocido como es el *laus urbis*, en este caso dedicado a la ciudad de Zaragoza,<sup>10</sup> como un arranque que conecta al lector con el principio festivo y galante de una trama donde se imbrica una historia azarosa e imprevisible, marco lúdico idóneo para desarrollar un enredo amoroso entre dos parejas que terminan cruzando sus destinos. La primera conformada por doña Clara, “consumada en cuantas perfecciones y gracias se le pudieran dar a otra que formara en su idea el más sutil y agudo ingenio” (130), y su sufrido, y poco favorecido, pretendiente, don Artal (“a ninguno de cuantos le servían mostraba doña Clara inclinación, por ser de condición severa y altiva, con lo cual los traía desvelados y con poco sosiego, buscando ocasiones en que agradarla,” 130). La segunda compuesta por don García y doña Marcela. El relato guarda semejanzas con otros patrones amorosos de otras tantas novelas donde el enredo de las relaciones amorosas teje una tupida red de engaños, traiciones y dobles juegos de simulaciones en la primera parte de la novela que termina con los esponsales de don García y doña Marcela, y el fracaso amoroso de doña Clara que, presa de terribles celos, decide culpar a don Artal y a su criada Teodora de su frustración amorosa. Como ocurre, siguiendo un patrón repetido en este tipo de narraciones, el sabor amargo de una exposición de hechos verosímiles termina de manera súbita con la aparición de una venganza violenta que contempla únicamente la muerte de los dos ofensores:<sup>11</sup> es el retrato fiel de la *femina furens* barroca.<sup>12</sup> Y para ello recurre a cierta hechicera (“que tenía fama de ser la mayor hechicera de la Europa,” 145) encargada de fabricar un conjuro que termina con la muerte de ambos personajes tras un largo mes de agonía (“por espacio de un mes se les fue apurando la virtud de tal modo que vinieron a perder las vidas, casi hechos unos esqueletos,” 146). Sin embargo, viéndolos muertos, se le infunde al instante “en su femenino sujeto un afecto tan cruel que la hizo degenerar de su primero ser, manifestándolo en la misma noche que enterraron a los dos difuntos con una

<sup>8</sup> Ver Menetti 2011, 22; y Grouzis Demory y López del Barrio 2014.

<sup>9</sup> Ver Yudin 1969, 585.

<sup>10</sup> “En aquella insigne ciudad que baña el caudaloso Ebro, madre de tantos santos que en rigurosos y crueles martirios ofrecieron sus vidas a su Criador, tesoro de aquella inestimable y divina protectora suya que consagra con sus gloriosas plantas el venturoso Pilar, en Zaragoza, al fin, ciudad principal y cabeza de la corona de Aragón” (130; cito siempre por la edición de Barella y Valvassori 2019).

<sup>11</sup> “Vivos estaban los deseos de vengarse de don Artal y Teodora en el pecho de doña Clara, que en los de las mujeres ofendidas pocas veces se borra lo que una se imprime” (145).

<sup>12</sup> Ver el exhaustivo estudio de este motivo que realiza Zerari 2014, 249 y ss. Y también Martínez Cabezón 2011, para la expansión del motivo en la emblemática española.

acción la más inhumana que en historias antiguas y modernas se ha visto escrita,” 146). A saber: acudir de noche a la cripta mortuoria y profanar el cadáver de don Artal, abriéndole en canal y comiendo su corazón,<sup>13</sup> transida de cólera, y cortar a continuación con un cuchillo la garganta del avaricioso sacristán, que había consentido en abrir la reja de acceso a la cripta a la cruel homicida.<sup>14</sup> Como se desprende de otras narraciones similares, el acto de extrema violencia sirve de puerta franca para la entrada de lo sobrenatural, de manera que se produce un claro viraje desde la narración verosímil de los hechos a la interpolación de hechos extraordinarios, pues a partir de ese acto ominoso, todas las noches acompañan al sueño de doña Clara unos pavorosos suspiros que mantienen a la protagonista en una profunda melancolía, agudizada por las muestras de afecto que continuamente hace doña Marcela a su marido don García. Por tanto, resta aún un enemigo más que purgar. Y de nuevo doña Clara recurre a la citada hechicera para fabricar otro remedio mortal que acabe con su vida. Así, Marcela, al cabo de unos días, cae enferma, presa de insoportables dolores, para acabar muriendo al cabo de una semana de atroces sufrimientos. Una tercera vez requiere doña Clara a la hechicera para hacerse con un filtro amoroso que rinda de una vez por todas la voluntad del viudo don García. Pero comete un error: haber aceptado con anterioridad el casamiento con un hombre rico mayor en edad, con la esperanza de despertar los celos de don García. Al final, don Rodrigo descubre el adulterio de su mujer a través de una artimaña que precipita su entrada sorpresiva en el aposento donde yacen los amantes, no sin antes haberse oído una “dolorosa y dilatada voz” que vaticina: “Presto llegará el riguroso castigo que te mereces.” La escena se cierra con la huida precipitada de don García arrojándose por un balcón y la muerte a puñaladas sin confesión de su esposa. La novela concluye así con un escarmentado don García, único superviviente de la tragedia (pues el mismo don Rodrigo muere poco después de una grave enfermedad camino de Flandes), abrazando la vida ascética:

Así dejó el mundo, tomando en Francia el santo hábito de la Cartuja, en cuya religiosa y observante orden, tan venerada de la religión cristiana, acabó su vida, haciendo ásperas y rigurosas penitencias por las cuales se puede creer habrá gozado el celestial descanso en las moradas eternas (156).

Gonzalo de Céspedes y Meneses<sup>15</sup> publicó su *Varia fortuna del soldado Píndaro* (Lisboa, Geraldo de la Viña) en 1626, tras haber compuesto con anterioridad otras novelas breves recogidas en sus *Historias peregrinas y ejemplares* (Zaragoza, Juan de Larumbe) en 1623. Esta rocambolesca historia del soldado Píndaro es una autobiografía fingida en parte (de “proyecciones fantásticas de su propio autor” las tilda Pacheco en el prólogo a su edición<sup>16</sup>) que participa a ratos de las usuales autobiografías de soldados y del género picaresco, con el que comparte no pocas características comunes, y a lo que cabe añadir una generosa dosis de sucesos sobrenaturales, que lo convierten posiblemente “en uno de los mejores relatos de nuestra literatura fantástica.”<sup>17</sup>

Esta fantástica, en parte, autobiografía del soldado Píndaro, como es usual en algunas novelas del género picaresco del XVII, se nutre de numerosas historias paralelas que adornan con variadas intencionalidades el relato principal de las vivencias del protagonista. En este

<sup>13</sup> De nuevo, Zerari 2014, 251, estudia en su trabajo el motivo medieval del corazón arrancado y comido. Pero hay aproximaciones a la leyenda tanto de Isabel de Riquer (2007) como de Marín Pina (2012).

<sup>14</sup> Ver Castillo 2010.

<sup>15</sup> Nació presumiblemente en Talavera de la Reina de padres hidalgos. Pocos datos se saben de su biografía. Pero debió de llevar una vida azarosa como se desprende de unos cuantos encarcelamientos y destierros. Muere en Madrid en 1638.

<sup>16</sup> Ver la edición de Pacheco 1975, I, VII y ss. El propio Pacheco recoge datos de los dos editores modernos de las *Historia peregrinas y ejemplares* Emilio Cotarelo e Yves René Fonquerne.

<sup>17</sup> Ver Estruch 1992, 53.

caso, sobresale el ejemplo de la narración de los portentosos sucesos del capitán don Alonso de Céspedes,<sup>18</sup> que retoma un relato muy difundido a través de distintas versiones tradicionales. Cabe recordar que hasta el propio Luis Vélez de Guevara ofrece una interesante versión en su *Hércules de Ocaña*.<sup>19</sup> Esta escueta narración inserta en el capítulo XVIII de la primera parte sitúa la acción en Granada, en plena rebelión de los moriscos en tiempos de Felipe II, cuando una tarde de apacible asueto, viniendo don Alonso con sus criados de jugar a la pelota, se le aparece una dama tapada que le suplica acompañarla hasta llegar al encuentro de dos bellas damas que desean conocer a tan valeroso caballero (“mujeres os esperan, no ejércitos de moros, y pues sabéis tan bien acometer a aquestos como honrar nuestro género, cierto podré volver, de vuestro beneplácito, a quien me envía por él y os está aguardando,” I, 174). Los elementos misteriosos se van acumulando a lo largo de la narración, pues nunca consiente la hermosa tapada en descubrir su rostro, ni en ofrecer más señas complementarias de las misteriosas damas que esperan al capitán. Por si fuera escasa esta acumulación de detalles un tanto premonitorios, se hace de noche y don Alonso acude tarde a la concertada cita. Llegados al lugar convenido, dos hermosas damas se asoman a una ventana y arrojan una cuerda por la que escala sin mayores reparos don Alonso. Y allí tiene lugar la transformación maravillosa de la narración, antesala del desarrollo posterior de una funesta escena (I, 176-177):

Entró por la ventana, mas no lo hubo bien hecho cuando, cosa es que atemoriza, con un grande y furioso estampido se juntó la pared, y sin quedar señal de puertas ni ventanas, mujeres ni otra cosa, se halló metido en una larga y anchurosa cuadra. Estaba esta vestida de presagios funestos, paños y bayetas oscuras, lo mismo todo el suelo, y en la mitad un túmulo, basa de un ataúd, a quien también cubría un tapete negro; a la cabeza y pies tenía dos hachas encendidas, con que unas cosas y otras representaban tristemente un trágico y fúnebre teatro.

Lo desolador del cuadro no es, como se ha apuntado arriba, sino el comienzo del desarrollo de una escena sobrenatural (I, 177):

apenas comenzó a descubrir el trágico tapete de la tumba, cuando dando tristes gemidos vio que iba poco a poco saliendo della un espantoso hombre, y doyle tales título no porque su persona fuese monstruosa, o desigual a los demás comunes, sino por el prodigio lastimoso que representaban en su cuerpo infinitas heridas, de las cuales venía acrebillado y roto, desde el pálido rostro a la punta del pie.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> “Lo menos que vio España deste ilustre portento fue tener con sus brazos en su mayor concurso una furiosa rueda de molino; testigo es Guadiana desta verdad, pues hoy vive en su margen aquel prodigio, mis ojos mismos han mirado la piedra y leído en ella que por memoria suya tiene en su reverso escrito: “Don Lope no pudo, y Céspedes la detuvo” (170; cito siempre por la edición de Pacheco 1975, I).

<sup>19</sup> Para más datos remito a la edición de Manson y Peale 2008.

<sup>20</sup> Se trata obviamente del varón de Ampurde, a quien dio muerte un tanto infame don Alonso, tal y como se relata en el capítulo XVII, con tal ira y empeño que “matando crudamente al varón de Ampurde, y digo crudamente porque, aunque se le rindió y pidió de merced la vida, o tiempo para se confesar, no se lo concedió su indignación y cólera; antes, a puñaladas, dando salida al alma, puso su salvación en contingencia, y en opinión su buen crédito y fama” (I, 172). Y que ha vuelto de entre los muertos porque le fue negada, por tanto, la confesión por parte de su homicida (“grandemente irritaste la justicia divina; tales ecos y acciones la están clamando siempre por venganza; mas mientras esta llega, librada en las moriscas lanzas de las vecinas Alpujarras, no estemos así los dos ociosos,” I, 178). De nuevo la violencia da paso a una acción correctora del hecho sobrenatural, que busca ejercer el principio de justicia.

El final del suceso da con don Alonso en el suelo, sin sentido, y sin rastro alguno de su oponente. Los criados que esperan en la calle observan caer un bulto desde lo alto de las gradas de la iglesia, y recogen así el cuerpo moribundo de su amo, que, no obstante, gracias a la administración de eficaces remedios recupera la salud, pero sin poder escapar a la profética muerte que le había vaticinado el furioso espíritu de su adversario (I, 180-181):

dentro de seis días vio en sí cumplido aquel fatal anuncio; pues habiendo salido con su gente la vuelta de Tablate, fue infelizmente muerto, como lo escribe Mármol,<sup>21</sup> y no, así como quiera de una muerte ordinaria, sino despedazado y molido con las piedras y galgas que le precipitaban de lo alto los moros rebelados de las Albuñuelas.

*Los sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán es una obra de juventud escrita durante su estancia universitaria en Alcalá, en la que el joven autor se suma a la larga lista de escritores que durante los primeros decenios del siglo XVII participan del auge de la novela amorosa.<sup>22</sup> De hecho, entre los once años que media entre las novelas cervantinas (1613) y esta colección de ocho novelas de Montalbán (1624<sup>23</sup>) nueve colecciones aparecen en el mercado editorial (siete de ellas entre los años 1620 y 1623), y cabe mencionar también que, durante el mismo año de 1624, Camerino, Juan de Piña y el propio Lope de Vega escriben y dan a las prensas otras muestras del género. Además, ya en 1622 su íntimo amigo Francisco de Lugo y Dávila había publicado una colección de novelas con el título *Teatro popular*, a cuya génesis Montalbán asistiría de cerca y, presumiblemente, con gran interés (como demostraría dos años más tarde).

Estos relatos montalbanianos tienen como característica esencial carecer de marco narrativo. Se trata de ocho novelas sueltas, muy diferentes entre sí, cuya ausencia de un marco narrativo común le permiten a Montalbán anteponer a cada novela una dedicatoria dirigida a algún personaje ilustre de los que frecuentaban por aquellas fechas la librería de su padre. Algunos de estos relatos parten de esquemas ya conocidos de la novela amorosa, pero alcanzan una génesis conclusiva que guarda referencia con el interés de Montalbán por el desarrollo intelectual de temas de la doctrina católica que lo llevan a componer una obra peculiar como es el *Purgatorio de san Patricio*,<sup>24</sup> y que en esta colección de relatos que traigo aquí a colación tienen continuidad en dos novelas: *La fuerza del desengaño* y *El envidioso castigado* (respectivamente las novela II y III de la serie). Sobre todo, en la primera de ellas,

---

<sup>21</sup> Ver Luis de Mármol y Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos de Granada*, lib. VI, cap. 33: “Llegando pues el capitán Céspedes a lo alto de la sierra que está entre Restával y las Albuñuelas, vio estar un golpe de moros en un cerro redondo que está a la mano izquierda en medio de un llano, y a las espaldas dél tenían las mujeres, bagajes y ganados en el valle de la sierra que está sobre Restával. Dejando pues el camino que llevaba, y enderezando hacia ellos, los tiradores comenzaron a trabar escaramuza, y a la primera rociada le dieron un escopetazo por los pechos, que le pasó un peto fuerte que llevaba, y le derribó muerto en tierra” (*Historiadores de sucesos particulares, tomo I*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1852, 123-365; manejo la edición electrónica recogida en la Biblioteca Virtual Cervantes). Parece que Céspedes y Meneses recordaba mal el pasaje de la muerte del capitán don Alonso de Céspedes en Mármol y Carvajal.

<sup>22</sup> Montalbán señala precisamente en la dedicatoria de *La fuerza del desengaño* cómo había “querido probar la pluma, como los pintores los pinceles menos sutiles en las primeras líneas” (55; cito siempre por la edición de Giuliani 1992). Es decir, el joven escritor había elegido como ejercicio de sus primeras armas literarias, un género menor, que consideraba más asequible. Montalbán volverá sobre la misma idea al escribir en su *Prólogo al lector del purgatorio de san Patricio*: “Ofrecite estando en la Universidad de Alcalá los *Sucesos y prodigios de amor*, que escribí como quien, probando la pluma en una carta rota, hace sin pensar algunas letras de buen aire” (citado en nota por Giuliani 1992, 55).

<sup>23</sup> La edición príncipe aparece en 1624, editada por su padre: *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*. Por el licenciado Juan Pérez de Montalbán, natural de Madrid. Dirigidas a diversas personas [...]. En Madrid, por Juan González, año de 1624, a costa de Alonso Pérez.

<sup>24</sup> Ver Profeti 1970, 103 y ss.

la presencia de lo sobrenatural se encuentra bajo una óptica normalizadora debido, en parte, a lo expuesto al inicio de este trabajo en relación con el concepto de lo “verosímil cristiano.”

*La fuerza del desengaño* narra la historia del joven Teodoro a través de una serie de desengaños amorosos que constituyen la trama galante de la primera parte de la narración con los ingredientes usuales de triángulos amorosos, lesivas imposiciones paternas y activa participación de la veleidosa fortuna, responsable en última instancia de frustrar las expectativas vitales del protagonista, hasta conducirlo a un camino sin retorno que contempla como única salida a su sufrimiento el asesinato de su rival amoroso. Teodoro es descrito al principio como un joven rico, noble y en extremo galán, cuyos atributos no consiguen, sin embargo, su feliz casamiento con Narcisa. Se asiste entonces a su rápida degradación: empujado por su carácter arrogante e impetuoso se enfrenta al hermano de su amada<sup>25</sup> al que hiere. La ruptura de sus expectativas matrimoniales le empuja a procurar hacerse amante de Narcisa (ya casada con su rival Valerio), estrategia que no prospera y que lo arroja en brazos de la prostituta Lucrecia, cuya cama tendrá que compartir con el viejo y rico Andronio. En esta concatenación de sucesos cada vez más abyectos, la imposibilidad vital de aplacar sus concupiscentes deseos supone la ruptura del dique de contención de su tendencia innata al desenfreno (“si he sido cuerdo algunos años lo debo, no a mi natural, sino a vuestro amor, pues él solo me ha tenido con freno, acordándome de algún día que me pedistes con lágrimas no os diese pesadumbre con mis travesuras,” 79). Y después de matar al viejo amante de Lucrecia en un ímpetu de ira descontrolada, pretende en su descenso moral hacer lo mismo con su oponente Valerio. En este ambiente un tanto viciado, el lector pasa del ambiente galante y colorista de las primeras páginas a un panorama más sombrío, más tétrico, con alusiones no inocentes sobre la costumbre de Narcisa de ocultar su cara, o sobre el tema de los filtros de amor de una alcahueta a la que recurre Lucrecia para recuperar el amor de Teodoro.

Pero el viraje de la narración hacia lo pavoroso y lo sobrenatural determina un terrible encuentro cara a cara con la muerte (un enigmático esqueleto bajo la apariencia de una esquiva dama),<sup>26</sup> que se materializa justo en el lugar elegido por Teodoro para acabar con la vida de su declarado enemigo. Este aviso sobrenatural del cielo (cuerdamente interpretado por el protagonista) determina su renuncia a su vida de galán y pendenciero. Amezúa<sup>27</sup> señala cómo la novela adquiere rasgos en su progresión narrativa de “hagiografía devota,” y ciertamente la novela se reviste en su segunda parte de un tono hagiográfico que precisamente permite insertar un final donde interviene lo sobrenatural, junto a otros detalles macabros caracterizados por una extremada violencia. Esta violencia la esgrime Teodoro con el viejo Andronio al que atraviesa el pecho con su espada en una reyerta en la que el viejo amante golpea a Lucrecia delante suya (en todo caso se trata de un lance de honor, que no de fría y premeditada muerte<sup>28</sup>). Sin embargo, como ocurre en estas narraciones una Lucrecia despechada por la frialdad de Teodoro, no duda en recurrir a una alcahueta que le receta un

<sup>25</sup> Ya el texto señala la tacha del propio protagonista que lo aleja desde un principio de su ansiado matrimonio con Narcisa, razón por la que su padre rechaza el enlace: “aunque Teodoro era noble, discreto y bienquisto, tenía opinión de travieso por haber sacado en algunas ocasiones la espada” (60).

<sup>26</sup> El motivo de la muerte tapada como una misteriosa mujer es muy usual en la literatura del Siglo de Oro. Recuérdese, por ejemplo, la tercera jornada de *El esclavo del demonio* (1613, de Mira de Amescua); *Caer para levantar* (1657, de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso); *El mágico prodigioso* de Calderón... Los ecos de este motivo llegan incluso a Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, o a la propia Emilia Pardo Bazán en un relato suyo no muy conocido, *La máscara*, publicado en *Cuentos sacro-profanos* (1899).

<sup>27</sup> Ver Amezúa, Prólogo a su edición de *Sucesos y prodigios de amor*, 1949, XIV.

<sup>28</sup> “Después de haberse despedido Andronio de Lucrecia (que por estar aguardando a Teodoro le había dado prisa a que se fuese) volvió celoso; y hallándola más acompañada que la había dejado, sin respetar a quien estaba delante, la dio algunos bofetones. Viendo Teodoro que el agravio no era de Lucrecia, sino suyo, ciego de cólera sacó la espada y le atravesó con ella el pecho” (84).

filtro de amor hecho a base de la mezcla de vino con las cenizas del corazón de su viejo amante enterrado (y al que obviamente hay que desenterrar), nada proclive al parecer a participar de buen grado en el affaire: “cuando fui a oponer esta daga al helado cadáver, vi que se ponía en pie, y como huyendo de mi impiedad, se salía de la sepultura diciendo con voz espantosa: ‘¿Es posible, ingrata, que aún aquí no me perdonas el corazón?’” (91).

El final es una consecuencia del paroxismo violento de las últimas escenas y congruente con los ejemplos de dos pecadores arrepentidos, en consonancia con la deriva de la narración desde un inicio galante y luminoso hasta un final de tintes moralizantes y con un claro deje de exemplum hagiográfico: Teodoro acabará sus días como fraile franciscano y Lucrecia convertida en monja de clausura.<sup>29</sup>

Cristóbal Lozano y Sánchez<sup>30</sup> (1609-1667) puede considerarse uno de los últimos prosistas de cierto mérito del siglo XVII, con obras muy originales que participan de una estructura barroca en la que se insertan numerosas historia y leyendas con una evidente intencionalidad aleccionadora, pero en las que abundan numerosos temas fantásticos, lindantes con lo violento y lo sobrenatural. Un ejemplo meridiano de estos ingredientes es su novela *Castigo de dos adúlteros*, que aparece recogida en su miscelánea *El rey penitente, David arrepentido*.<sup>31</sup> El tema hunde sus raíces en narraciones anteriores recogidas en el *Speculum exemplorum*, cuyo castigo a los adúlteros es también materia novelada en el Decamerón de Boccaccio (quinta jornada, octava novela).<sup>32</sup> Las primeras páginas de la novela vuelven a situar al lector en un ambiente cortesano de ficciones amorosas con un carácter marcadamente lúdico, que, no obstante, no deja de evidenciar de manera subrepticia cierta censura moral. Un poco más en detalle, el relato comienza con la presentación de un noble al servicio del conde de Nisteria, joven galán, llamado Julio, enamorado de cierta dama noble casada, pero con fama de poco recatada. En el transcurso de la trama amoroso el galán

<sup>29</sup> “Y pudo tanto con él la fuerza de aquel desengaño, que se confesó generalmente, y luego se fue a un convento de frailes descalzos, que está fuera de los muros de Alcalá, y allí pidió con lágrimas y recibió sin ellas el hábito del glorioso padre san Francisco, siendo después uno de los más perfectos religiosos que había en toda la casa. [...] De Lucrecia se tiene por cierto, que por imitar en todo a Teodoro [...] vendió joyas y galas, ofreciendo su belleza a una eterna clausura, donde vivió con tanto temor, como si en Dios no hubiera misericordia, y murió tan confiada en su piedad, como si en Él no hubiera justicia” (92-93).

<sup>30</sup> Cristóbal Lozano y Sánchez nace en Hellín (Albacete) en una familia de artesanos. Cursó estudios eclesiásticos en Alcalá de Henares, y se ordenó sacerdote a partir de 1634. En 1663 obtiene una plaza de capellán real en la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, donde reside hasta su muerte. Es autor de obras singulares como la trilogía ascético-histórica: *David perseguido*; *El rey penitente David arrepentido*; *El gran hijo de David aún perseguido* (los dos primeros tratan de la vida de David; mientras que el tercero refiere la vida de Jesús), o *Los Reyes Nuevos de Toledo*, que es una suma de biografías de los monarcas enterrados en la capilla de mismo nombre. Para más detalles remito a la edición de *Historia y leyendas* de Entrambasaguas, 1955, vol. I, pp. X-XXX.

<sup>31</sup> Manejo la edición de 1667 (Madrid, Imprenta Real), asunto II, pp. 70-76. El texto aparece modernamente editado por Entrambasaguas en el volumen II de las *Historias y leyendas* de Cristóbal Lozano 1955, 83-87. Y también se recoge en la antología de literatura fantástica y de terror de Estruch 1992, 99-102.

<sup>32</sup> “Vio venir [...] una muy hermosa doncella, toda desnuda, descabellada y rasguñada toda ella de los ramajes y zarzas, [...] y detrás de ella vio venir, montado en un corcel negro, un caballero de oscuro vestido, y con rostro muy atormentado, que llevando en la mano un estoque, con palabras espantosas y villanas la amenazaba de muerte” (327). Y vuelve a aparecer después, por ejemplo, en el final de *El monte de las ánimas* de Bécquer: “Dicen que después de acaecido este suceso, un cazador extraviado que pasó la noche de difuntos, sin poder salir del Monte de las Ánimas, y que al otro día, antes de morir, pudo scontar lo que viera, refirió cosas horribles. Entre otras, se asegura que vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelanada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando ngritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso” (123-124). El motivo de la mujer que, en castigo por sus desdenes amorosos, es perseguida en el más allá por uno o varios jinetes tiene una larga tradición. Recuérdese que sobre este tema realizó Botticelli una serie de cuadros con el título de *Historia de Nastagio degli Onesti*, que se encuentran en el Museo del Prado.

va manifestando cierto embarazo de Felisardo, marido de la dama, sintiendo mucho esta la tibieza de su galán, que no era sino “mirar por su crédito y no arriesgarla a que si su marido lo entendiese la matase” (83). Los celos, que son retoños perversos del amor (pues la dama en cuestión malinterpreta la tibieza de su galán), empujan a la dama a llegar a cabo un caso atroz de extremada violencia y asesinar a su marido atravesándole el pecho con un puñal. El giro de la narración en este caso transita con rapidez desde ese comienzo galante aludido arriba a una oscura atmósfera de culpabilidad que se acentúa cuando Julio se convierte en cómplice del asesinato y da rienda suelta a sus pasiones,<sup>33</sup> de manera que será el propio cielo quien ejerza una especie de justicia poética, poniendo fin a la vida de ambos amantes (“el Cielo, que a maldades insolentes sabe esgrimir los castigos, permitió que en breves días se les acabase a entrambos, con la vida, los deleites,” 84), muriendo ambos “allí a poco, y aunque confesados, no con bastante contrición ni muy arrepentidos”<sup>34</sup> (dato importante; 84).

La segunda parte del relato, que da paso al plano de lo fantástico, cuenta de nuevo con la presentación de un carbonero, criado también del conde de Nisteria y hombre honesto y devoto (“hombre de bien, de mucha verdad y buen cristiano, muy temeroso de Dios, muy llegado y muy ajustado a sus preceptos,” 84), a quien una noche, encendida la hoguera de la carbonera, se le aparece una mujer desnuda perseguida por un caballero montado en un negro corcel, galopando alrededor de la carbonera hasta alcanzar a la mujer, atravesarla con la espada, arrojarla a las llamas de la carbonera y, después de abrasada, puesta al través en el arzón de la silla del jinete. A la descripción de la pavorosa escena se le añade su reiterada ritualización, pues el hecho sobrenatural vuelve a repetirse durante varios días seguidos. Informado el conde del portentoso hecho, decide él mismo comprobar la veracidad de lo acontecido, que vuelve a reproducirse ante sus atónitos ojos. Pero esta vez la interpelación del conde sirve para descifrar el enigma: la dama es la esposa de Felisardo; el caballero, el finado Julio; y el caballo negro, un diablo concienzudo en su labor de obligar al caballero a repetir la misma acción para toda la eternidad (86):

Es tan atroz, tan grande y tan crecido el dolor que padece al golpe de mi espada, cual jamás ha sentido pecho humano. Es tal tormento que sufre entre las llamas, cuál no puede compararse y decirse. La pena que yo siento de uno y otro no halló a qué compararla.

La expiación de ambos pecadores viene de la intervención directa del conde mediante el encargo de algunas misas y la petición de que algunas congregaciones, conventos y comunidades de religiosos de su Estado busquen el perdón divino con particulares oraciones. El final del relato no escapa a un tono de claros tintes admonitorios (87):

Repare, pues, el curioso a la pena cruel a que están sentenciados aquellos que para lograr sus adulterios y maldades cometen semejantes homicidios, tan necios y tan ciegos a la razón, que añaden hierros a hierros. Por ocultar la crueldad con que los lisonjea su apetito arrostran a mayor culpa; con que, quedando más enredados, han menester mucho de Dios y mucha clemencia suya para no dar en los abismos.

---

<sup>33</sup> “Aunque turbado del caso y de la mala dada muerte, consolose, no obstante, por verse libre de aquel padraastro y poder gozar sin sustos la idolatrada belleza” (84).

<sup>34</sup> La querrela que recibe el Cielo es doble porque, recibiendo la gracia de la confesión, no usan bien de esta, mostrando en el fondo su escaso arrepentimiento. Actitud de los dos desordenados amantes que basta para su condenación eterna y prepara el relato para la parte sobrenatural que se avecina. “Esta historia, esta correspondencia, este galanteo y esta tragedia había pasado a lo oculto, sin que nadie lo supiese. Veamos, pues, ahora del modo que para castigo suyo y ejemplo de otros lo reveló el Cielo” (84).

*La cueva de Hércules* es otra narración de Cristóbal Lozano,<sup>35</sup> que adquiere una estructura narrativa cercana a las convenciones literarias de los relatos legendarios. La leyenda se estructura en dos partes bien diferenciadas. Una primera que tiene relación con una descripción pormenorizada de lo que podríamos llamar un “espacio de la maravilla” donde se describe con profusión de detalles la localización exacta de la cueva, su extensión y contenido, y la génesis mitológica de su creación, desde una perspectiva cronológica actual:

Yace esta cueva y principio de ella en la iglesia parroquial de san Ginés, casi en lo más alto de la ciudad. Tiene la puerta por de dentro de la misma iglesia, la cual hoy permanece cerrada, por haberse así dispuesto por muchas y justas causas. Va la cueva por debajo de tierra, tan dilatada y larga, que no solo coge el espacio que hay hasta el cabo de la ciudad, sino que sale de ella por término de tres leguas.

Se insiste en un origen legendario fijado en la labor llevada a cabo por Tubal y Hércules, responsable este último de su ampliación. Con la llegada de los romanos la cueva se convierte en una imponente mina. Al propio Hércules, de quien tomó el nombre, le sirvió “como aula o general en que enseñara su ciencia,” o como lugar de culto y enterramiento de los cristianos primitivos que usaban del lugar como refugio contra las persecuciones que sufrían. En suma, múltiples usos, según la diversidad de los tiempos: “de templo de los gentiles, de oración de los cristianos, de mina para librarse.”

Desde esta perspectiva de tiempo presente, se instala el tiempo pretérito de la narración legendaria que en este caso se funde con la historia del desdichado rey Rodrigo, que tentado por la codicia o la mucha necesidad de su hacienda (“ya fuese tentado de la codicia, ya de la necesidad, por hallarse muy gastado de superfluidades y derramas que había hecho”) se resuelve un día “a abrir y mirar la cueva,” envalentonado ante el rótulo en letras griegas encima de la puerta llena de candados: “El rey que abriere esta cueva y pudiere descubrir las maravillas que tiene dentro, descubrirá bienes y males.” Nada más entrar los más animosos vasallos del rey, los prodigiosos se suceden en orden creciente de asombro y pavor: luces que se apagan repentinamente, visiones espantosas, etc.; lo que obliga al rey a encabezar el mismo la expedición para toparse una sala ricamente aderezada con una visión espantosa en su centro:

en medio de ella estaba una estatua de bronce, de espantable y formidable estatura [...] y con una maza de armas que tenía en las manos estaba hiriendo en la tierra con golpes fieros [...] causando el espantoso ruido que aturdió y amedrentó a los que entraron primero.

Junto a la estatua hay un arca en la que se guarda un lienzo arrollado con varias ilustraciones de tropas árabes pertrechadas para la batalla con unas letras proféticas que hielan la sangre al arrojado rey: “Quien aquí llegare y esta arca abriere, perderá a España y será vencido de semejantes gentes.” El valor sobrenatural se reviste aquí de una profecía escrita que resulta ser de un cumplimiento inexorable, que es realmente el núcleo fundamental de la leyenda, y que esta vez parece contravenir el principio asentado de la falsedad de las visiones que no se atienen a la verdadera divinidad, basándose en el principio fundamental de que las visiones y agüeros de un caballero católico, presentadas en estado claro de confusión, no deben ser tenidos en cuenta, como bien señalaba el padre Ciruelo en su

---

<sup>35</sup> Aparece publicada por primera vez en *Los Reyes Nuevos de Toledo*, Madrid, Imprenta Real, 1667, lib. I, cap. II, pp. 10-19. Y aparece recogida también la leyenda en la antología de literatura fantástica y de terror de Estruch 1992, 103-109. No obstante, manejo el texto publicado por Entrambasaguas en el volumen II de las *Historias y leyendas* de Cristóbal Lozano 1955, 209-217.

*Reprobación de las supersticiones y hechicerías.*<sup>36</sup> La salida precipitada de la expedición antecede al final apocalíptico de la entrada a la cueva:

Luego, allá a la media noche de aquel día, dicen que se oyeron hacia aquella parte muchas voces y alaridos, en son de batalla, y que, estremeciéndose la tierra, se hundió con un bravo estruendo todo el edificio de la desmoronada y vieja torre, sin que quedase vestigio ni señal de su ruina.

La coda final del relato legendario retoma de nuevo el tiempo presente, en que la cueva sigue manteniendo su secreto intacto y el pavoroso misterio que hace naufragar cualquier intento de penetrar en su interior,<sup>37</sup> bajo la cobertura de una leyenda añadida por el vulgo donde para velar sus secretos escondidos yace un mastín formidable de enormes dientes que la custodia día y noche.

Para ir concluyendo, traigo a colación un ejemplo más referido a María de Zayas, cuya vida sigue siendo un enigma biográfico. Nace en Madrid en 1590, hija de un hidalgo al servicio de conde de Lemos. Reside un tiempo en Nápoles para regresar a Madrid hacia 1616. Es probable que hacia 1635 se trasladase a Zaragoza donde publicó sus *Novelas amorosas y ejemplares* en 1637. Diez años más tarde aparecen sus *Desengaños amorosos* en Barcelona, y a partir de ahí se pierde por completo su rastro.<sup>38</sup> Zayas fue una de las pocas mujeres escritoras (por no decir la única) de la época con notable éxito editorial. Elogiada vivamente por Lope y Montalbán, sus novelas conocieron no menos de ocho ediciones en España (y dos en Francia). Dentro de las alambicadas tramas amorosas pergeñadas por su pluma (rasgo básico del género) descuella la presencia notable de temas macabros y supersticiosos, y pactos diabólicos.<sup>39</sup> Varias de sus heroínas recurren a fuerzas sobrenaturales para recuperar a sus amantes (y viceversa, pues en no pocas ocasiones son los galanes quienes hacen lo propio con el sexo opuesto).

---

<sup>36</sup> “Valdríase, como católico, de la divina clemencia y de considerar que vaticinios de más autoridad suelen salir falsos, cuanto y más cosas de superstición y encantamiento.” El padre Ciruelo comenta lo siguiente: “la causa sobrenatural es cuando los sueños vienen por revelación de Dios, o de algún ángel bueno o malo que mueve la fantasía [...] Desta manera dice la Sagrada Escritura que en la vieja ley Dios hablaba a los profetas cuando dormían [...] en la revelación de Dios o del buen ángel no se hace mención de las cosas vanas, ni acaece muchas veces, sino por alguna cosa de mucha importancia y que pertenece al bien común del pueblo de Dios.” Ya en la *Odisea*, Homero habla de dos tipos de sueños, unos verdaderos y otros falsos, que se corresponden con la existencia de dos puertas una de cuerno y otra de marfil: “Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambigüos y oscuros / y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida, / pues sus tenues visiones se escapan por puerta diversa, / de marfil la una, de cuerno la otra” (citado por la edición de Pabón de 1982, 419, vv. 560 y ss.) De la misma manera Virgilio en su *Eneida*, asocia al cuerno con los sueños verdaderos y al marfil con los sueños engañosos. Otros muchos ejemplos pueden espigarse por ejemplo en los *Comentarios* de Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega, a los versos 113-117 de la *Égloga II* donde habla de algunas visiones nocturnas tenidas como buenas frente a otras engañosas; una clase de sueños verdaderos se producen “cuando Dios mueve la fantasía con el misterio angélico y amaestra por sueños a los hombres, velándoles sus misterios” (ver, por ejemplo la *Iconografía* de Ripa 1987, II, 331-332; Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, 1589, donde hace acopio de muchos pasajes, o las *Disquisiciones* del P. del Río, ed. Moya, de 1991).

<sup>37</sup> Como la expedición que autoriza el cardenal Juan Martínez Silicio en 1546 al interior de la cueva cuyos expedicionarios “salieron, demás del miedo, tan traspasados de frialdad, por ser tiempo de verano, que enfermaron todos, y murieron muchos de ellos.” Por este motivo mandó el “buen arzobispo cerrar y lodar la cueva.” O este otro caso de un hombre necesitado de dineros que “se determinó a probar ventura y buscar este tesoro arriesgando a romper el mastín [...] llegando cerca del tesoro, topo con muchos huesos de muertos [...] volvió las espaldas y al salir vio fantasmas y visiones, fabricadas todas de su mucho miedo, con que llegó a su casa, y sin poder dar la habla en muchas horas, se murió al día siguiente.”

<sup>38</sup> Muchos más detalles encontrará el curioso lector en el prólogo de Olivares a su edición de la obra (2023, 9 y ss.).

<sup>39</sup> Ver Grouzis Demory y López del Barrio 2014.

Un ejemplo paradigmático de esto último es *El jardín engañoso*, novela que cierra el ciclo de *Novelas amorosas y ejemplares*, donde el lector asiste a una subversión del motivo de la *femina furens*, como mecanismo usual de las novelas amorosas áureas donde se mezcla la trama amorosa con la presencia de lo diabólico y sobrenatural. Como se puede examinar con más detalle, la estructura tripartita de la novela organiza en su primera parte un enredo amoroso que va virando desde una perspectiva lúdica hacia una creciente atmósfera opresiva, cuyo responsable final es el galán don Jorge, abrasado por falsos celos, quien toma la inquebrantable decisión de matar en campo abierto a su hermano Federico. La trama amorosa, bien urdida y de una evidente teatralidad, parte de las relaciones no correspondidas entre dos hermanas (“tan acabadas y perfectas que eran llamadas, por renombre de riqueza y hermosura, las dos niñas de los ojos de su patria,” 515<sup>40</sup>) Constanza y Teodosia y dos hermanos Jorge y Federico, caballeros naturales de Zaragoza, de excelentes prendas y holgadas rentas. El enredo se alimenta y dosifica a través de la discordancia a la hora de establecer las parejas amorosas, pues ambas hermanas, sin comunicárselo mutuamente, se enamoran a la vez del hermano mayor. Esto acarrea fuerte pesadumbre en Federico, rechazado por Teodosia, y despierta los celos en Jorge al ver la íntima relación de su hermano pequeño y Constanza (quien ha descubierto su íntimo malestar por el rechazo sistemático de su hermana, ignorando, claro, que en el fondo ese rechazo es consecuencia de su amor envenenado por Jorge). Teodosia mediante un ardid convence a Jorge de que en realidad Constanza y Federico se aman en secreto. Todo forma parte de un complejo engranaje, sujeto a los caprichos del azar, que conduce la acción hacia derroteros que presagian un funesto porvenir.<sup>41</sup> Pero esta vez, como caso singular, la inercia luctuosa de la acción estalla en Jorge, convertido, por inversión del tópico, en un verdadero *homo furens*<sup>42</sup> que en despoblado atraviesa el pecho de su hermano y huye a Nápoles.

La ausencia del homicida (“despidiéndose para siempre de España,” 520) principia la segunda parte del relato a través de la aplicación de un nuevo motivo: la separación de los amantes y ausencia forzosa de uno de ellos cuyo retorno resulta fatídico en su aplicación temporal, al no alcanzar a evitar la boda de la dama. En este caso, hay pequeñas diferencias porque Jorge se siente traicionado por Constanza, y esta, enfriados sus sentimientos por la distancia, acaba contrayendo matrimonio con don Carlos —galán de escasos recursos, pero de abundante ingenio que aplica en conseguir la mano de Constanza.<sup>43</sup> La funcionalidad melodramática del motivo estriba siempre en el regreso del galán y su consiguiente desesperación por el matrimonio ya consumado, a la par que sus inútiles asedios en esta novela despiertan las iras de Teodosia, siempre enamorada de don Jorge, quien cae gravemente enferma por no ser correspondida. Constanza propone a Jorge que se case con su hermana y haga de triaca milagrosa contra su enfermedad, a cambio de una extraña condición, un tanto enunciada de manera burlesca por Constanza, que será el engarce necesario para el devenir de la tercera parte y la conclusión de la novela (527):<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Cito siempre por la edición de Olivares 2023 (17.<sup>a</sup> ed., 1.<sup>a</sup> ed. de 2000).

<sup>41</sup> “Engaño común en todos los que hacen mal, pues sin mirar que le procuran al aborrecido, se le dan juntamente al amado” (517); “Con este pensamiento, no temiendo el sangriento fin que podría tener tal desacierto, se determinó decir a don Jorge, que Federico y Constanza se amaban, y pensando lo puso en ejecución, que amor ciego ciegamente gobierna, y de ciegos se sirve; y así, quien como ciego no procede, no puede llamarse verdaderamente su cautivo” (517); “Mas no le sucedió así, que un celoso cuando más ofendido, entonces ama más” (519).

<sup>42</sup> Es curiosa, desde la perspectiva de género, la construcción inversa del motivo desde la óptica de una mujer que escribe novelas amorosas, frente a la posición dominante de sus homónimos varones, quienes apuestan siempre por presentar a la mujer como origen de la violencia en el relato.

<sup>43</sup> La autonomía del relato del ingenioso Carlos constituye por sí mismo una novela independiente. Por tanto, un relato principal en el que se inserta un segundo relato.

<sup>44</sup> Este motivo, que da título a la narración de Zayas, aparece ya recogido en el libro cuarto de las *Questioni d'amore (Filocolo)* de Boccaccio, vertido al castellano en dos traducciones de mediados del siglo XVI: *Laberinto*

Hagamos, señor don Jorge; y sea que como vos me hagáis en esta placeta que está delante de mi casa, de aquí a mañana, un jardín tan adornado de cuadros y olorosas flores, árboles y fuentes, que ni en su frescura ni bellos nombrados pensiles de Babilonia que Semíramis hizo sobre sus muros, yo me pondré en vuestro poder y haré por vos cuanto deseáis; y si no, que os habéis de dejar de esta pretensión, otorgándome en pago el ser esposo de mi hermana.

La *impossibilia* del acto de creación de ese fabuloso pensil introduce la materia sobrenatural, de inspiración infernal, pues la aparición del demonio en pleno campo al desdichado amante supondrá el efectivo cumplimiento de la condición a cambio de la venta de su alma. La conclusión de la novela termina con un final feliz donde Carlos perdona la infidelidad, entiéndase contractual, de su esposa con Jorge que, arrepentido de su acción, provoca la ruptura del pacto demoníaco (muy efectista desde el punto de vista dramático: “dando un grandísimo estallido, desapareció y justamente el jardín, quedando en su lugar un espeso y hediondo humo que duró un grande espacio,” 532), y acepta casarse con Teodosia.

La novela termina con un juego galante<sup>45</sup> como invitación abierta al lector, para que elija (534):

cuál hizo más de estos tres: Carlos, don Jorge, o el demonio, el laurel de bien entendido. Cada uno le juzgue si le quiere ganar, que yo quiero dar fin aquí al *Jardín engañoso*, título que da el suceso referido a esta maravilla.

Termino. La lista de novelas con presencia de lo sobrenatural y terrorífico, junto a una desacompasada violencia, puede completarse con otros títulos de semejante factura, que vienen a repetir los mismos motivos que se han venido señalando. Quizá cabría hacer un último apunte muy breve sobre la colectánea de Luis de Guevara,<sup>46</sup> *Intercadencias de la calentura de amor* (1685), cuya primera novela *Que son ellas*, tiene cierto ingrediente novedoso en la inserción de lo mágico en manos de una dueña vengativa, responsable de la confección de un potente hechizo que recae sobre una de las protagonistas de la novela. El enredo previo sirve para la inserción de una historia de amores cruzados, que acaba con el sesgo trágico de un falso adulterio propiciado por las malas artes de una dueña hechicera llamada Ximena Gómez, que no solo ha terminado con el matrimonio de doña Engracia y don Blasco, sino que también está a punto de acabar con la vida de doña Luisa, prima de la protagonista. El pasaje, cuyo ambiente se tiñe de un creciente espanto, se intercala cuando

---

*de amor que hizo en toscano el famoso Juan Bocacio. Ahora nuevamente traducido en nuestra lengua* (Sevilla, Andrés de Burgos, 1541 y 1546), y *Trece cuestiones muy graciosas sacadas del famoso Juan Bocacio. Traducidas de lengua toscana en nuestro romance castellano con mucha elegancia y primor* llevada a cabo por Juan de Ayala (Toledo, 1546 y 1549). El motivo fue incluido más tarde por el propio Boccaccio en su *Decamerón*. Sobre las peculiaridades de estas traducciones, remito a los trabajos de Blanco Valdés 2015, y, sobre todo, González Ramírez 2023. La traducción de Ayala presenta un perfil moral más severo, pues la protagonista abandona el tono burlón para amonestar con dureza al amante: “que si no entendía de hacelle [el jardín prodigioso], que se tuviese por dicho de más no importunalla, sino que le certificaba que haría saber a su marido cómo no se podía defender d’él para que le diese el castigo que su atrevimiento merecía” (cap. 13). Ayala también lleva a cabo algún cambio significativo en su conclusión, al insistir en el cumplimiento de la palabra dada por la esposa a tan peregrina promesa, con la única condición de llevarla a cabo en secreto. Cito por la edición en preparación de David González Ramírez, a quien agradezco mucho haberme ilustrado con estos detalles sobre las fuentes que maneja Zayas.

<sup>45</sup> Descrito el juego en un papel que guarda en su mano Teodosia al morir años más tarde, después de confesar haber sido la incitadora del asesinato de Federico a manos de su hermano mayor.

<sup>46</sup> Poco se sabe de la vida de este Luis de Guevara, nacido en Segura y que escribió esta colección de novelas ya algo tardías hacia 1685.

don Ramiro, valedor de Engracia, regresa a Jaca y entre “negras nubes y horribles sombras<sup>47</sup>” (46) topa con un bulto: la dueña moribunda, quien confiesa todos sus actos y desvela cómo doña Luisa puede recuperar la salud. Al amanecer, sin embargo, don Ramiro solo ve la mula de la dueña Gómez revolcándose en su propia sangre y, cerca, otro lago de sangre con señales de que alguna persona ha estado tendida sobre él. Parece que se trata de un horrendo suceso que puede tener que ver con lo fantasmal, aunque no se dan más detalles. En suma, Ximena Gómez es la causante de todos los males de la historia, y autora material de una *philocaptio* en toda regla<sup>48</sup> (57; modernizo la grafía del texto):

Don Ramiro, viendo que podía ser muy dañosa la tardanza, pidió por una alacena, que en una sala grande había; enseñáronsele y de debajo de ella sacó un envoltorio de malignas ligaduras y homicidas perstigios [*sic*], huesos de niño, plumas de entrañas y funestas aves, sogas de intestinos y otras cosas tan inauditas, que solo de verlas se estremecieron los circunstantes.

---

<sup>47</sup> Cito siempre por la edición de Gutiérrez, 1952, modernizando la grafía. Existe también edición más reciente de Suárez Figaredo 2018.

<sup>48</sup> De nuevo aparece la intromisión de lo sobrenatural a partir de la negativa del pecador de arrepentirse ante su inminente muerte: “—No es de cristiano pecho en el trance en que estáis, señora Gómez, el apetecer venganza [...] volveos a Dios que misericordioso es, y por más pecados que tengáis, se dolerá de vos, como le pidáis perdón de corazón. —Eso hiciera yo si lo esperara, mas no. Y aquí se oyó un horrible trueno con muchos alaridos de fieras y crueles lobos,” 32 (modernizo la grafía del texto).

**Obras citadas**

- Alberola, Eva Lara. "Elementos terroríficos en *La cruel aragonesa* de Alonso Castillo Solórzano." *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXIX, 1 (2021): 279-300.
- Aldana Reyes, Xavier. *Spanish gothic. National identity, collaboration and cultural adaptation*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Arellano Ayuso, Ignacio y Gonzalo Santonja Gómez-Agero (eds.). *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2018.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *El Monte de las ánimas*, en *Leyendas*. Joan Estruch ed. Russell P. Sebald pról. Barcelona: Crítica, 1994. 115-125.
- Blanco Valdés, Carmen F. "El texto de las *Trece quistiones traduzidas de lengua toscana en española*. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción." *Artifara* 15 (2015): 275-294.
- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. Marçal Olivari i Daydi ed. Barcelona: Planeta, 1982.
- Carnero, Guillermo. *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1983.
- . "La holandesa de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español." En Antonio Lorente, José Nicolás Romera y Ana María Freire eds. *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993. 517-540.
- Castillo, David R. *Baroque horrors. Roots of the fantastic in the age of curiosities*. Michigan: University of Michigan, 2010.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Jornadas alegres*. Julia Barella y Mita Valsassori eds. Madrid: Prosa Barroca/Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2019.
- . *Tardes entretenidas*. Patrizia Campana ed. Barcelona: Montesinos, 1992.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo. *Varia fortuna del soldado Píndaro*. Arsenio Pacheco ed. Madrid: Espasa Calpe, 1975. 2 vols.
- . *Historias peregrinas y ejemplares*. Ives Rene Fonquerne ed. Madrid: Castalia, 1970.
- . *Historias peregrinas y ejemplares*. Emilio Cotarelo y Mori ed. Colección selecta de antiguas novelas españolas, vol. II. Madrid: Librería de la viuda de Rico, 1906.
- Ciruelo, Pedro. *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*. Alva V. Ebersole ed. Valencia: Albatros, 1978.
- Homero, *Odisea*. José M.<sup>a</sup> Pabón ed. Madrid: Gredos, 1982.
- González de Vega, Gerardo. *El demonio meridiano: cuentos fantásticos y de terror en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Miraguano, 2015.
- González Ramírez, David. "La traducción al español de las *Questioni d'amore (Filocolo)* de Boccaccio: del texto 'vicioso' (*Laberinto de amor*) a la edición revisada (*Trece cuestiones muy graciosas*)." *Neophilologus* 107 (2023): 13-32.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. "Mujeres criminales en las crónicas del Siglo de Oro." En Francisco Domínguez Matito, Juan Manuel Escudero Baztán y Rebeca Lázaro Niso eds. *Mujer y sociedad: modelos de interacción públicos y privados en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2020. 85-97.
- Ferreras, José Ignacio. *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus, 1973.
- . "La novela de terror en la España del siglo XIX." En Enriqueta Morillas ed. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. 189-196.
- Grouzis Demory, Christelle y Eva López del Barrio. "Entre el cortejo y la violencia; amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y Alonso Castillo Solórzano." *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 7 (2014) 1-22.

- Guevara, Luis de. *Qué son dueñas*, en *Intercadencias de la calentura de amor*. Enrique Suárez Figaredo ed. *Textos Lemir* 22 (2018): 245-263.
- . *Qué son dueñas*, en *Intercadencias de la calentura de amor*. Fernando Gutiérrez ed. Barcelona: Secciones Bibliófilas, 1952. 21-62.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas Morales*. Carmen Bravo-Villasante ed. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.
- Literatura fantástica y de terror del siglo XVII*. Joan Estruch ed. Barcelona: Editorial Fontamara, 1982.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja, 2013.
- López Santos, Miriam. "La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española." *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008a. 1-12.
- . "Teoría de la novela gótica." *Estudios Humanísticos. Filología* 30 (2008b): 187-210.
- . *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Juan Antonio Molina Foix trad. Madrid: Valdemar, 2010.
- Lozano, Cristóbal. *Historias y leyendas*. Joaquín de Entrambasaguas ed. Madrid: Espasa Calpe, 1955. 2 vols.
- Marín Pina, María Carmen. "La aventura de la copa envenenada del *Palmerín de Inglaterra* y las leyendas del corazón arrancado." En Lènia Márcia Mongelli ed. *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, 2012. 413-423.
- Mármol y Carvajal, Luis de. *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos de Granada*, lib. VI, cap. 33. *Historiadores de sucesos particulares, tomo I*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1852. 123-365.
- Martínez Cabezón, Estela. "Medea Emblemática. La *Femina Furens* en los libros de emblemas españoles." En Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López eds. *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011. 469-484.
- Martínez de Mingo, Luis. *Literatura y miedo*. Madrid: Edaf, 2004.
- Medrano, Julián de. *La silva curiosa*. Mercedes Alcalá Galán ed. New York: Peter Lang, 1998.
- Menetti, Elisabetta. "La fucina delle finzione: le novelle e le origini del romanzo." *Heliotropia. An Online Journal of Research to Boccaccio Scholar* 8, 2 (2011): 17-34.
- Olavarría, María Eugenia. "Lo numinoso: mito y terror." *Alteridades. Anuario de Antropología* 2 (1989): 113-122.
- Profeti, Maria Grazia. *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università degli Studi di Pisa, 1970.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Sucesos y prodigios de amor*. Agustín González de Amezúa ed. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949.
- . *Sucesos y prodigios de amor*. Luigi Giuliani ed. Barcelona: Montesinos, 1992.
- . *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*. Madrid: Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1624.
- Riquer, Isabel de. *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela, 2007.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Juan Barja y Yago Barja de Quiroga trad. Madrid: Akal, 1987. 2 vols.
- Río, Martín del. *La magia demoníaca (libro II de las Disquisiciones mágicas)*. Julio Caro Baroja pról. Jesús Moya ed. Madrid: Hiperión, 1991.

- Rubio Árquez, Marcial. “La *cornice* boccacciana en las adaptaciones de la *novelle* en la literatura áurea castellana.” *Levia Gravia. Quaderno Annuale di Letteratura Italiana* 15-16 (2014): 477-486.
- Sánchez-Verdejo, Francisco Javier. “Lo gótico: semiótica, género, (est)ética.” *Herejía y Belleza* 1 (2013): 23-36.
- Vélez de Guevara, Luis. *El Hércules de Ocaña*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.
- Yudin, Florence L. “Theory and Practice of the *Novela Comediesca*.” *Romanische Forschungen* 81 (1969): 585-594.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares ed. Madrid: Cátedra, 2023. 17ª ed.
- Zerari, María. “*Furor in fabula: La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo).” *Edad de Oro* 33 (2014): 241-256.