

**LA GUERRA DELS SEGADORS EN COMEDIAS Y EN PANFLETOS IBÉRICOS:
UNA HISTORIA CONTADA A DOS VOCES**

by

CONXITA DOMÈNECH

B.A., UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, 1992

M.A., UNIVERSITY OF COLORADO AT BOULDER, 2006

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
Department of Spanish and Portuguese

2010

This thesis entitled:
La Guerra dels Segadors en comedias y en panfletos ibéricos:
una historia contada a dos voces
written by Conxita Domènech
has been approved for the
Department of Spanish and Portuguese

John Slater

Julio Baena

Andrés Prieto

Javier Krauel

Kathleen Bollard

Date _____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we find that both the content and the form meet acceptable presentation standards of scholarly work in the above-mentioned discipline.

RESUMEN

Conxita Domènech (Ph.D. Spanish and Portuguese)

La Guerra dels Segadors en comedias y en panfletos ibéricos: una historia contada a dos voces

Directed by John Slater, Assistant Professor, Department of Spanish and Portuguese

University of Colorado at Boulder

El siglo XVII constituye una época de profundas crisis económicas, sociales y políticas, que desembocan en protestas, en revueltas y en guerras. Al descontento general, se le suma una actividad literaria de enormes dimensiones: se crea una producción panfletaria sin precedentes en la Península Ibérica y se consolida una producción teatral que ya poseía una numerosa y variada audiencia. De panfletos y comedias había de todo tipo y gusto, pero sólo me dedicaré a los relacionados con la Guerra de Cataluña ocurrida en 1640. Aunque todos los textos analizados están conectados con la guerra, no suponen, ni mucho menos, un grupo homogéneo: dramaturgos castellanos conocidos como Calderón de la Barca y Agustín Moreto, o el dramaturgo por excelencia del barroco catalán Francesc Fontanella, aunados a un dramaturgo catalán que escribe en castellano y del cual no se conoce el nombre, así como un sinnúmero de autores de relaciones anónimos, mostrarán con sus textos la guerra que les tocó vivir.

Lenguas, géneros, temas e ideologías se mezclarán para relatar una guerra de muy diversos nombres: Guerra de Cataluña, *Guerra dels Segadors*, Guerra de Secesión, Guerra Civil Catalana, Guerra de Papeles y Guerra de la Tinta. A estos títulos, añado la guerra literaria creada por Calderón, Moreto, Fontanella y los autores anónimos. La guerra violenta del primero será retomada y transformada por el segundo. La guerra fontanellense se convertirá en un amargo

desengany. La guerra de los últimos se borrará y se metamorfoseará en una fiesta animada. El resultado será muchas guerras a elegir, pero con un ingrediente obligatorio: la Propaganda.

La guerra en lengua catalana culminará con la batalla de Montjuïc. Cientos de panfletos—sin olvidar la comedia anónima—saldrán de la imprenta de Jaume Romeu y de los sesenta impresores de Barcelona. El impresor catalán pronto le cederá el liderazgo panfletario a Juan Gómez de Blas. El andaluz iniciará una nueva era del periodismo español, caracterizada por la sumisión y por el control.

Todas estas obras siguen un proceso idéntico el cual comienza con la guerra, y concluye con la supresión de la misma y, sobre todo, con la restauración del orden.

AGRADECIMIENTOS

En el proceso de completar esta tesis doctoral, han estado involucradas varias personas a las que expreso mi más sincera gratitud. En primer lugar, quiero darle las gracias al director de la tesis, el profesor John Slater. Él ha sido todo lo que un estudiante graduado puede esperar. Esta tesis nunca se hubiera realizado sin su apoyo incondicional, sin su atenta lectura, sin sus maravillosos comentarios, sin su envidiable sabiduría y sin su contagiosa alegría. Sin lugar a dudas, el profesor Slater ha sido lo mejor de la escuela graduada.

Gracias también al profesor Julio Baena, quien me ha transmitido su pasión. Esa pasión que descubrí en sus seminarios. Con él, también descubrí el Siglo de Oro, y a don Quijote y a Sancho. Fácilmente, se podrán encontrar las partes dedicadas a este gran cervantista.

Ya conocía a la profesora Kathleen Bollard mucho antes de empezar con la tesis. Ella fue la primera que me dio una oportunidad, y la que me ha seguido dando muchas otras. Como profesora, como administradora y como mujer, le dirijo mi más profundo respeto y admiración.

Sabía desde el principio que no podía realizar esta tesis sin la participación del profesor Javier Krauel. Él representa la parte catalana de la tesis, y, claro está, mi parte favorita. *Gràcies* por sus consejos, por sus correcciones, por su lectura y, especialmente, por su amistad.

Al profesor Andrés Prieto le agradezco la amabilidad que siempre me ha mostrado. Desde reuniones en su oficina, en el pasillo, por teléfono y por correo electrónico, el profesor Prieto ha estado más que dispuesto a comentar mi trabajo.

Para terminar, no puedo olvidarme de las personas que más me han apoyado fuera del ámbito académico. Isaac Itskovsky, Rosa Domènech y Bernat Domènech me han ofrecido pacientemente todo su amor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: GUERRA Y PAZ EN LA CATALUÑA DE <i>EL PINTOR DE SU DESHONRA</i> Y DE <i>EL DESDÉN, CON EL DESDÉN</i>	22
Secesión y muerte en <i>El pintor de su deshonra</i>	26
El interior frente al exterior.....	30
Amistad, obligaciones sociales, relaciones familiares y matrimonio.....	33
Una Barcelona moderna.....	38
El decoro de los esposos.....	42
El hombre esquivo transformado en bandolero.....	44
Una comedia burguesa.....	48
<i>El desdén, con el desdén</i> : la reincorporación de Cataluña a la Corona Española.....	49
La Barcelona carnavalesca.....	51
El duque de Alburquerque.....	57
La conquista de Diana.....	61
CAPÍTULO 2: DE <i>AMOR, FIRMESA I PORFIA</i> A <i>LO DESENGANY</i> : LA GUERRA DE FRANCESC FONTANELLA.....	65
La confusión de la guerra en <i>Amor, firmesa i porfia</i>	70
El visionario del teatro profano catalán: Fontano.....	73
La <i>Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia</i> : una arcadia catalana.....	79
Público y actor: el aplauso de las damas barcelonesas ante el gracioso Possímico.....	88
<i>Lo desengany</i> : el antídoto contra la derrota.....	90

Pastores convertidos en dioses.....	93
Marte o Fontano: el dios de la guerra.....	97
El desdén y el desengaño.....	101
CAPÍTULO 3: LA ENTRADA DEL MARQUÉS DE LOS VÉLEZ EN CATALUÑA: EL	
ABANDONO DE LA CORTE Y LA LLEGADA A MONTJUÏC.....	107
La representación de una relación.....	111
El viaje del marqués de los Vélez.....	122
¿Una comedia para representar o una comedia para leer?.....	126
Un dramaturgo bilingüe.....	138
Una comedia histórica salpicada de pequeñas interrupciones ficticias.....	143
Monstruos, demonios, santos y tramoya.....	147
CAPÍTULO 4: LA GUERRA DE PAPELES: LOS PLIEGOS POÉTICOS CATALANES	
DEL INICIO DE LA GUERRA.....	155
La Guerra de Papeles: de tratados político-filosóficos a pliegos sueltos.....	163
Las portadas de la guerra.....	168
Una guerra en verso.....	181
Los protagonistas de la Guerra de Papeles.....	186
La Cataluña de los pliegos poéticos.....	190
CAPÍTULO 5: EL FINAL DE LA GUERRA: LA VICTORIA DE LOS PANFLETOS	
CASTELLANOS.....	197
Hacia la desaparición de la portada.....	203
Hacia una relación diversificada.....	214
Hacia una nueva Cataluña homogénea y solidaria.....	235

CONCLUSIÓN.....	242
BIBLIOGRAFÍA.....	254

INTRODUCCIÓN

Once años después del viaje de don Quijote y de Sancho a Barcelona, el rey Felipe IV y el conde-duque de Olivares emprenden la misma ruta de los personajes cervantinos, para celebrar unas cortes que auguran fracaso ya desde el principio. 1626 inicia un largo viaje entre Madrid y Barcelona, que aparece en cada uno de los textos que se estudiará: desde conocidas comedias castellanas y catalanas hasta el más efímero panfleto. Con este viaje se producen varios cambios en la Península Ibérica: surgen enfrentamientos entre castellanos y catalanes, se produce una guerra de secesión, la paz se reanuda, Cataluña vuelve a formar parte de la Corona de España y se pierden los condados del Rosellón y de la Cerdaña. Por los mismos años, y también en una situación periférica, Portugal emprende el mismo trayecto que Cataluña. Sin embargo, el viaje portugués, a diferencia del catalán, es sólo de ida. La reunión de 1652 celebrada con fiestas y bailes carnalescos tras la entrada de don Juan José de Austria a Barcelona, y reproducida en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto, no tiene lugar en una Lisboa en plena *Restauração*. Los sucesos del reinado de Felipe IV diseñan y delimitan una nueva España, con cambios que se remontan a los Reyes Católicos. Estos cambios no se iniciaron con Felipe IV, pero sí que con el reinado de este monarca se entrelazan los eventos históricos y la palabra escrita. Cada acontecimiento tiene un referente escrito; y por ello, la *Guerra dels Segadors* es la Guerra de Cataluña y también la Guerra de los Papeles y la Guerra de la Pluma.

Iniciaba el viaje histórico con las cortes de 1626 e inicio el viaje escrito con el *Gran Memorial* del conde-duque de Olivares, aparecido el día de Navidad de 1624. En el *Gran Memorial*, el Conde-Duque ya antecede su gran proyecto político: Felipe IV no debe conformarse con ser rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, ni conde de Barcelona, debe

convertirse en rey de España; y la manera de conseguirlo será siguiendo el modelo castellano. El *Gran Memorial* va unido al proyecto de Olivares que es la Unión de Armas, en el que todos los territorios que formaban parte de la Corona tenían que hacer aportaciones monetarias y de hombres, para así, crear un ejército que lograra vencer a los numerosos enemigos de Felipe IV. Las aportaciones dependían de la población y de las posibilidades económicas de cada reino: Cataluña, Portugal y Nápoles debían contribuir con un total de dieciséis mil hombres, Flandes con doce mil, Aragón con diez mil, Milán con ocho mil y Sicilia, Valencia y las islas con seis mil. Castilla y las Indias contribuirían con cuarenta y cuatro mil hombres¹. Con la insistente demanda de la presencia real en la Corona de Aragón, el Conde-Duque determinó inaugurar su plan en este territorio y, antes de convocar las cortes, enviar una descripción de su proyecto a los cuatro regentes de Cataluña, Aragón, Valencia y Baleares. Las cortes se convocaron en Barbastro para los aragoneses, en Monzón para los valencianos y en Lleida para los catalanes. No obstante, estas últimas tuvieron que trasladarse a la Ciudad Condal por las protestas de los barceloneses.

Con un número concreto de hombres y de dinero en mente, el Rey y el Conde-Duque salieron de Madrid rumbo Valencia el 7 de enero de 1626. Escogieron Valencia porque conocían la docilidad de los valencianos y esperaban que les costaría menos trabajo convencerlos. Los valencianos quedaron espantados ante la proposición del Conde-Duque, quien pedía que uno de cada once hombres se incorporara al ejército real². Como los castellanos habían esperado, los valencianos aceptaron contribuir con un subsidio de un millón ochenta mil libras, que suponía el sueldo de mil hombres durante un período de quince años. Las negociaciones en Aragón—como se predecía—fueron más difíciles. El Rey y el Conde-Duque, tensos por lo que se les avecinaba

¹ Para más información sobre las aportaciones de cada reino, véase Pérez Samper, Maria Àngels, *Catalunya i Portugal el 1640*.

² Recuérdese que la expulsión de los moriscos había acontecido sólo diecisiete años antes y había afectado severamente la Corona de Aragón y especialmente Valencia.

en Cataluña, abandonaron Aragón para que pudieran llegar a un acuerdo entre ellos. El 26 de marzo de 1626, Felipe IV y Olivares entraban a Barcelona y dos días después las cortes se inauguraban. El Conde-Duque deseaba contentar a los catalanes y escuchar atentamente sus peticiones para después introducir su proyecto, pero la lentitud con que se llevaba a cabo todo tipo de negociación, exasperó a Olivares quien cambió de táctica y empezó su ataque el 18 de abril del mismo año, con un discurso del rey leído por el protonotario Villanueva:

Catalanes míos, vuestro conde llega a vuestras puertas acometido e irritado de sus enemigos, no a proponeros que les deis hacienda para gastar en dádivas vanas ... Viene hoy a pedir la satisfacción de sus enemigos para que por vuestra mano misma y de vuestros naturales sea temido y respetado en el mundo. El camino os dejo escoger, porque mi ánimo no sólo es de no alteraros las leyes y prerrogativas que os dieron los otros condes y señores mis ascendientes, sino daros de nuevo cuantas pudiere con justicia favoreciéndoos con larga mano ... Mis enemigos han hecho contra mí y contra todos mis reinos liga ofensiva y defensiva por quince años. Por este tiempo mismo deseo que juntéis las armas mis reinos y señoríos para que el terror de este poder escarmiente los injustos y pérfidos intentos de los enemigos de Dios y míos ... Hijos una y mil veces os digo y os repito que no sólo no quiero quitaros vuestros fueros, favores y inmunidades, sino añadiros otros muchos de nuevo ... Consideréis que en servir con gente pagada como se os propone no sólo no hacéis contra fuero ni contra lo que tantas veces habéis hecho, sino que advertáis que os propongo resucitar la gloria de vuestra nación.... (218-19)³

³ Este discurso se encuentra en Elliott, J.H., *La revolta catalana 1598-1640: un estudi sobre la decadència d'Espanya*.

Las palabras del protonotario y el proyecto de la Unión de Armas generaron, irónicamente, la primera desunión de la Corte y del Principado. A partir de este momento las relaciones entre ambos no hacen más que empeorar. Enfurecidos por el poco apoyo de los catalanes a la Unión de Armas, el Rey y el Conde-Duque abandonan las cortes inesperadamente y sin llegar a ningún tipo de acuerdo.

Las tensiones no aflojan y el 19 de mayo de 1635 se intensifican con la declaración de guerra de Francia contra España. El Conde-Duque, indignado por la resistencia catalana, convoca el *usatge Princeps namque*⁴, pero los catalanes se niegan a colaborar, y alegan que para invocarlo el rey debe estar presente y encabezar el ejército. A pesar de la cercanía, cuando el ejército cruzó la frontera para atacar la fortaleza francesa de Leucate, los catalanes no estaban presentes, y por lo tanto se agravó aún más la situación. Los catalanes, por el contrario, participaron en el asedio de Salses, pero los reproches, las sospechas y las desilusiones no atenuaron. Aunque se consiguió la victoria en Salses, siete mil hombres perdieron la vida en esta batalla, y los catalanes aseguraban que sus aportaciones de hombres y de dinero habían sido excesivas. En cambio, los castellanos seguían insatisfechos y les recriminaban la poca participación en la guerra. Mientras tanto, las protestas contra los alojamientos reales se multiplicaban, con enfrentamientos constantes entre el ejército y la población. A modo de ejemplo cabe destacar el conflicto en Santa Coloma de Farners, donde los habitantes intentaron por la fuerza que el tercio de Leonardo de Moles no se alojara en el pueblo. Al conocer la noticia, el virrey envió al aguacil Mont-rodón quien ordenó el incendio de la villa. En venganza, los vecinos quemaron la casa del aguacil quien murió durante el incendio. Los eventos de Santa Coloma de Farners no fueron fortuitos y se

⁴ El *usatge* 68 reza que todo hombre en condiciones de luchar debe socorrer a su príncipe: “si per qualque cas serà assetjat o ell tindrà sos enemics assetjats o oirà algún rei o príncep venir contra si a batallar” (103). Para más información sobre el *usatge Princeps namque*, véase Escartín, Eduard, “El Usatge Princeps namque en la edad moderna”.

repetieron en varias localidades catalanas. Sucesos similares tuvieron lugar en Palautordera, Vilamajor, Cardedeu, la Roca, la Garriga, Mollet del Vallès, Gavà, Rubí, Castellbisbal, Granollers, Llagostera, Sant Feliu de Guíxols, Sitges, Vilanova, Montnegre, Polinyà, Badalona, Roses, Palafrugell, Calonge, Castelló d'Empúries, Ceret, Arles y en muchas otras poblaciones del Principado. Los disturbios de Santa Coloma de Farners y la muerte de Mont-rodon se repiten a escala mucho mayor en la Ciudad Condal, donde se desata una ola de terror conocida como el *Corpus de Sang*, y que concluye con la muerte del virrey Santa Coloma.

Los actos violentos desembocaron en una guerra armada y propagandística, en la que los escritos eran tan temidos como las armas de fuego. El primer papel que se posee apareció en Barcelona el domingo de carnaval de 1640. Firmado con el pseudónimo “Verdader Àngel de la Llum” destaca cuatro puntos clave: el peligro en que se encontraban España y Cataluña, la falta de obligación del juramento dado por los catalanes, el gran esfuerzo de los catalanes en la campaña de Salses y referencias a Francia y a los franceses. El panfleto, que llegó a manos reales, se consideró “crimen de lesa Magestad” (36) y se ordenó buscar y castigar al autor con “severa y efectiva demostración”, pero por la poca colaboración de los impresores barceloneses no se obtuvo ningún resultado. Posteriormente, se conocerá al autor: un intelectual protegido y al servicio del *Consell de Cent* llamado Francesc Martí i Viladamor. El 26 de febrero, el mismo autor escribió una carta en la que se fingía castellano para así elaborar una apología en defensa de Barcelona. A Francesc Martí i Viladamor se le suma el eclesiástico Gaspar Sala, uno de los más prestigiosos intelectuales catalanes de la época, que también trabajaba por encargo del *Consell de Cent*. Si el *Gran Memorial* de Olivares abre el viaje escrito del bando castellano, la *Proclamación Católica* de Sala abre el viaje escrito del bando catalán. La *Proclamación Católica a la Magestad Piadosa de Felipe el Grande* justifica los actos violentos cometidos durante el

Corpus Christi, denuncia los excesos de los tercios castellanos en tierras catalanas y subraya el descontento del Principado ante la política de la Corte y del conde-duque de Olivares. La obra tuvo una primera edición de tres mil ejemplares; antes de finalizar el año 1640 salieron de las imprentas barcelonesas dos más y se le sumaría una cuarta en 1641. Escrita en castellano, se tradujo al francés, al portugués y al flamenco.

Henry Ettinghausen otorga el calificativo de “primer gran *boom* de la prensa catalana” (12) a la cuantiosa producción de relaciones y de gacetas de la guerra; y añadiría que la Guerra de Cataluña desarrolla un *boom* de la palabra escrita que afecta a los géneros más populares de la época: comedias, poesía, relaciones y tratados. Castellanos, aragoneses y catalanes conocidos como Pedro Calderón de la Barca—del que me ocuparé en el primer capítulo—, Francisco de Quevedo⁵, José Pellicer y Tovar⁶, María de Zayas⁷, Baltasar Gracián⁸ y Francesc Fontanella—del que me ocuparé en el segundo capítulo—, por nombrar algunos de los más famosos, se involucran literariamente en la guerra catalana. Algunos lo hacen a modo de respuesta, como es el caso de Francisco de Rioja y de Francisco de Quevedo. Ambos contestan la *Proclamación Católica* de Sala: Francisco de Rioja responde con el *Aristarco o censura de la Proclamación católica de los catalanes* y Francisco de Quevedo ataca con *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero*.

Dedicarme a todos los escritos del período de la guerra y sobre la guerra supondría una ardua tarea difícil de acometer en un trabajo de páginas limitadas. Sólo cabe mencionar, para tal caso, las trescientas cincuenta hojas volanderas catalanas de la guerra que componen la *Collecció*

⁵ Véase Ettinghausen, Henry, “Quevedo y los catalanes: apuntes sobre *La rebelión de Barcelona*”.

⁶ Véase Pellicer y Tovar, José, *Idea del Principado de Cataluña: recopilación de sus movimientos antiguos y modernos y examen de sus Privilegios*.

⁷ Véase Brown, Kenneth, “María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)”.

⁸ Véanse *Relación del Socorro de Lérida* y el estudio de Batllori Munné, Miguel, “Gracián entre la Corte y Cataluña en armas (1640-1646)”.

Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña. No pretendo ser reduccionista, más bien escoger solamente textos de creación literaria: ya sea teatro, ya sea poesía, y con la excepción del último capítulo, destinado a relaciones castellanas en prosa. Gaspar Sala y Francisco de Quevedo volverán a mencionarse, pero no es la defensa de Cataluña de la *Proclamación Católica* ni el ataque de *La rebelión de Barcelona* a las que están consagradas estas páginas, sino a observar cómo se inserta la guerra en el relato ficticio y en la canción popular. Esto no quiere decir que estas comedias y estos panfletos estén ausentes de material propagandístico, ni mucho menos, todos ellos poseen una agenda política que puede ser más o menos evidente, pero no por ello ausente. El programa político inscrito en cada uno de los textos está elaborado de una forma creativa, muchas veces enmascarado por una trama ficticia en la que triángulos amorosos, carnavales, bandoleros, pastores y dioses disfrazan la *Guerra dels Segadors*.

La Guerra de Cataluña se ha examinado cuidadosamente desde la perspectiva historicista. El catalán Josep Sanabre y el inglés John Elliott—ambos historiadores—iniciaron, en los años 50 y en los 60 respectivamente, los estudios más completos que se poseen sobre la guerra. En los últimos años, diversos historiadores han seguido sus pasos, y entre ellos, el más sobresaliente es Antoni Simon i Tarrés, quien le ha dedicado a la guerra varios volúmenes y artículos. No sorprende que todos estos investigadores provengan del campo de la historia, por tratarse la Guerra de Cataluña de un acontecimiento histórico. Sin olvidarme de la historia, mi enfoque difiere por dedicarme al análisis literario, y por extraer de comedias y de relaciones todo aquello perteneciente a la *Guerra dels Segadors*. Diversos son los estudios sobre la Guerra de Cataluña y diversos son, asimismo, los estudios sobre las comedias y sobre las relaciones aquí presentes; sin embargo, lo singular de este trabajo no es el análisis de la guerra ni el análisis de las obras aisladamente, sino el análisis de la guerra insertada en estos textos. La guerra de Calderón de la

Barca, de Agustín Moreto, de Francesc Fontanella y de los autores anónimos no es la *Guerra dels Segadors*, sino una guerra propia y diferente creada por cada uno de ellos. Son todas estas guerras las que analizaré: no me detendré en preguntas como, ¿qué sucedió durante el *Corpus de Sang*? o ¿cómo murió el virrey Santa Coloma? En cambio, mis preguntas contestarán, ¿por qué estos autores insertan la guerra en sus obras? y ¿cómo se introduce la guerra en estas obras? Con estas preguntas la historia se someterá al análisis literario.

El propósito de esta investigación es señalar un proceso idéntico en un corpus de textos muy dispar, y que es paralelo a los acontecimientos que tuvieron lugar durante la Guerra de Cataluña. Las obras siguen el mismo desarrollo de la guerra, y se llega siempre a la misma resolución, que es, por supuesto, el restablecimiento del orden. En las obras, este proceso empieza con una aparente estabilidad, pero rápidamente surgirá un contratiempo que llevará a la desestabilización de esta débil situación inicial. A partir de este momento, el caos y la muerte hacen su aparición. Salir de este desorden constituye la tarea más difícil de estos autores. El interés de este estudio radica en indagar cómo se consigue restablecer el orden y qué recursos se utilizan para conseguirlo. A pesar de la dificultad, el orden se restablecerá, pero cada uno de los autores se valdrá de técnicas propias para la resolución.

Pedro Calderón de la Barca iniciará el proceso, pero se estancará en la guerra. No hay resolución en *El pintor de su deshonra*, o mejor dicho, la resolución no es convincente. Con las últimas palabras de la comedia: “perdonad yerros tan grandes” (218), Calderón se excusa y le cede la continuación a su seguidor, Agustín Moreto. En *El desdén, con el desdén*, surge de nuevo el obstáculo, pero se procede inmediatamente hacia la restitución del orden, que se consigue de forma triunfal al final de la comedia. Francesc Fontanella no precisa de unos seguidores que nunca tuvo, y debe encargarse él mismo de todo el proceso. Como Calderón, Fontanella también se estanca en la guerra, pero la

retoma y continúa con la solución final en su segunda obra. A diferencia de Calderón y de Fontanella, el autor anónimo de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* no necesita de segundas obras para llegar a la recuperación del orden. Esta comedia histórica comienza con la guerra y termina con su desaparición, o por lo menos, con la desaparición de lo popular: la batalla termina, las clases populares desaparecen y se procede a una boda de nobles. A las comedias les siguen los panfletos, que tomaré como dos grupos divididos en catalanes y en castellanos. Aunque algunos de los panfletos se analizarán individualmente, el conjunto de panfletos catalanes inician el mismo proceso que iniciaron Calderón, Fontanella y el autor anónimo. Al igual que Moreto retoma la obra de Calderón, los panfletos castellanos concluyen y hacen desaparecer la guerra de los panfletos catalanes.

El elemento primordial que propongo es la sustitución, y que surgirá en este proyecto de muy diversas maneras. En primer lugar, un autor se sustituirá por otro, y es el caso de Calderón y de Moreto. En segundo lugar, una obra suplirá otra: a *Amor, firmeza i porfia* le seguirá *Lo desengany*. En tercer lugar, un conjunto de obras será reemplazado por otro: los panfletos castellanos se establecerán como la continuación de los panfletos catalanes. En cuarto lugar, dentro de una misma obra, y pongo como ejemplo *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* aunque también se percibe en las otras obras, la guerra se cambiará por boda o por fiesta. Los protagonistas también sufrirán transformaciones similares: las clases populares se sustituirán por las clases más altas. Sin embargo, no concluyo con un proceso de simple sustitución, presento un segundo elemento: la eliminación. La guerra quedará totalmente borrada, y se podrá proseguir con una nueva era al servicio de los objetivos de la monarquía hispánica.

En este trabajo, la guerra empieza disfrazada de comedia y con el transcurso de los años y de los capítulos este disfraz se abandona y se cambia al panfleto. El catalán también se va

abandonando; empiezo en castellano pero pronto el catalán prevalece, para ser vencido con la entrada de don Juan José de Austria a Barcelona:

En 1652, finalmente, llegará del frente catalán la noticia de la reconquista de Barcelona. Las imprentas barcelonesas podrán volver a ser puestas al servicio de los objetivos de la monarquía hispánica. Para airear los testimonios que hablaban de las tropelías cometidas por los franceses durante la ocupación, particularmente en lo tocante a su comportamiento con la Iglesia y sus ministros, y pintar la conquista con tintes de “liberación”. (Reula Biescas 94-95)

El impresor barcelonés Jaume Romeu, con sus *Gazetes, Noves ordinàries* y *Noves extraordinàries*, y con clara imitación de Théophraste Renaudot—considerado el padre del periodismo francés—, ofrece los primeros intentos periodísticos de la Península Ibérica. Gracias a la guerra y como muy bien manifiesta el epígrafe de Ettinghausen: “War sells papers”⁹, se poseen las primeras gacetas con evidente intención de periodicidad y de continuidad. Aún no se puede hablar de periodismo, tal vez de preperiodismo, pero sin lugar a dudas, se trata de una nueva era para los medios de comunicación y de información. Las noticias catalanas desaparecen con la victoria castellana, pero otra victoria erige en Sevilla: Juan Gómez de Blas, quien toma como modelo a Romeu y a Renaudot, y su *Gazeta Nueva*¹⁰ se establecen como el primer editor periodístico español y como la edición más sólida de España.

Durante años al barroco catalán se le ha atribuido el término “decadència” por no seguir con la gloriosa producción literaria medieval. Sin embargo, la guerra agiliza la producción literaria catalana, que llega a su clímax con la batalla de Montjuïc de 1641. Varios son los panfletos que

⁹ Este epígrafe encabeza el trabajo de Henry Ettinghausen, *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l'època*.

¹⁰ Para más información sobre Juan Gómez de Blas y su *Gazeta Nueva*, véase Espejo Cala, Carmen, “El impresor sevillano Juan Gómez de Blas y los orígenes de la prensa periódica. La *Gazeta Nueva* de Sevilla (1661-1667)”.

brindan homenaje a esta campaña, como también la homenajea una comedia que incorpora esta batalla en su título: *La famosa comedia de la entrada del marqués de los Vélez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuïc*. Francesc Fontanella también se proclama como el autor barroco catalán con el *Panegíric a la mort de Pau Claris*, escrito tras la muerte del presidente de la Generalitat un mes después de la batalla de Montjuïc, y sobre todo con sus dos obras dramáticas: *Amor, firmesa i porfia*, escrita probablemente en 1641 y tras la batalla de Montjuïc, y *Lo desengany*, escrita probablemente en 1650 o en 1651 cuando la guerra ya finalizaba¹¹.

El proyecto dramático fontanellense traza a la perfección esta euforia literaria de la *Guerra dels Segadors*. La Cataluña del Barroco se desvincula de la Corona Española, y no sólo políticamente, también debe desvincularse literariamente. Para tal secesión debe crearse un plan literario, es decir una literatura catalana que esté a la altura de la castellana, y Fontanella será el iniciador con su obra *Amor, firmesa i porfia*. Sabiamente, para este propósito literario utiliza el género que triunfa en Castilla, y así, deja momentáneamente la poesía y se dedica al teatro. Las comedias castellanas pueden tomarse como modelo, pero la lengua utilizada tiene que ser el catalán, y lo deja muy claro en la loa que precede a esta tragicomedia pastoril: el “enamoramiento” con el lenguaje castellano debe cesar y los autores deben “enamorarse” nuevamente del lenguaje catalán. No obstante, el apogeo literario, que llega a su punto culminante con la batalla de Montjuïc, va perdiendo fuerza, como también va perdiendo terreno el ejército catalán. Con la derrota, el proyecto literario catalán se abandona, y el desengañado Francesc Fontanella celebra la pérdida con su último intento dramático, *Lo desengany*.

¹¹ Aunque me encargo del Francesc Fontanella dramaturgo, su composición poética es abundante: se conservan y se le han atribuido 351 poemas.

Con esta intrusión al teatro de Fontanella podría parecer que es sólo la literatura catalana la que se encarga en mayor medida de la Guerra de Cataluña, mas no es cierto, porque catalán y castellano se unen en esta empresa literaria para tratar una desunión política, que al fin y al cabo, termina en una nueva unión o reunión. Esta unión se reflejará en la distribución de los capítulos, y como en esta introducción, comenzaré con obras castellanas, y pasaré seguidamente a las catalanas, para así, conjugarse el castellano y el catalán en una obra bilingüe. Aunque escrita probablemente por un autor catalán, *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* utiliza mayormente el castellano, con sucesivas intromisiones de personajes ficticios y de personajes sin nombre que dialogan en catalán. Del bilingüismo retorno al catalán, para terminar justamente como empecé, o sea con el castellano. Este confluir de lenguas—castellano, catalán y castellano-catalán¹²— espera reflejar la dinámica lingüística y política de la época en Cataluña¹³. Si bien el catalán no podía competir con el castellano en narrativa, en teatro comercial, en ensayo y en literatura erudita y científica, el catalán se imponía en literatura de pliego suelto, en relaciones de sucesos y en poesía culta y popular¹⁴. Supondría un engaño considerar que el barroco catalán constituye un período de grandes figuras literarias y de abundantes textos cultos, pero se puede afirmar que se seguía escribiendo en catalán. La Guerra de Cataluña supone una especie de renovado vigor, que concluirá con los Decretos de Nueva Planta, cuando se prohíbe el uso del

¹² En *Lo desengany*, y en varios pliegos sueltos también se introduce el latín.

¹³ Castellano y catalán se unen en este trabajo; sin embargo, la utilización de una u otra lengua era motivo de conflicto en Cataluña. Señalaba que la *Guerra dels Segadors* se convierte en la Guerra de los Papeles y en la Guerra de la Pluma, y añade que también se convierte en la Guerra de las Lenguas:

La penetración gradual, pero social y geográficamente desigual, de la lengua castellana en los siglos XVI y XVII, por medio de elementos tan diversos como la predicación de miembros de órdenes religiosas de procedencia castellana, la influencia de la corte virreinal en la aristocracia catalana, la presencia en el Principado de soldados y estudiantes de habla castellana o la representación teatral de obras de los grandes autores castellanos del Siglo de Oro, propició una auténtica batalla de lenguas. En el ámbito de la producción literaria culta, es perceptible una actitud patriótica, reivindicativa y hasta combativa de algunos autores. (Simon i Tarrés 102)

¹⁴ Para más información sobre la situación de la literatura catalana del Barroco, véase Valsalobre, Pep y Albert Rossich, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*.

catalán en la documentación de la Real Audiencia, y se establece la primera medida represiva de política lingüística. El vigor literario catalán que supone la guerra está enmarcado por la lengua castellana, y por esta misma razón empiezo y concluyo con textos castellanos, y dejo los catalanes en el centro del trabajo, y la comedia bilingüe como puente entre las dos lenguas. El centro de este trabajo también está unido con el centro de la guerra y con el centro de las comedias que analizo. En *El pintor de su deshonra*, en *El desdén, con el desdén*, en Fontanella y en el autor anónimo de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* aparece el tema del viaje, y Barcelona siempre se dispone como el destino de este viaje. La Ciudad Condal pasa de una situación periférica a establecerse como centro, y la montaña de Montjuïc se erige como el centro neurálgico. Cataluña ya no constituye la periferia, ahora son los “Reynos estraños” o la “Corona de España”, como alega el autor anónimo de la comedia bilingüe, los que constituyen la periferia. La decadencia del centro se vincula a un arranque periférico, y a la proliferación de textos también considerados periféricos: “En este contexto histórico caracterizado por la profunda debilidad del poder central, las crisis políticas y diplomáticas, y las guerras nacionales e internacionales, se produjo el fortalecimiento de los sectores periféricos con un reflejo inmediato y directo en la producción literaria y en el ámbito periodístico” (Sáiz 42).

En este recorrido por la Guerra de Cataluña confluyen historia y literatura, castellano y catalán, y por último, teatro y panfleto. La unión de comedias y de hojas volanderas puede considerarse forzada, pero en este trabajo la conexión de obras dramáticas y de literatura de caña y cordel es vital: ambas son las que llegan a un número mayor de población. Personas de toda clase social acudían al corral de la Cruz en Madrid o de la Santa Creu en Barcelona y se estremecían ante la muerte en escena de Serafina y de don Álvaro en *El pintor de su deshonra*; y ¿quién no recordaba un estribillo tan pegadizo como “Diuse que lo Compte Duc ... Un ruc / la

Real Magestat ... Un fat / y lo seu Protonotari ... Sectari” de la *Glosa catalana*¹⁵? Las comedias mueven a las masas a los corrales en busca de unas pocas horas de entretenimiento y de diversión, pero como añade José Antonio Maravall: “no se pretendía sólo distraer a un público al que tantos pasquines y libelos trataban de soliviantar, sino de robustecer la ideología colectiva y fortalecer el establecido sistema de distribución de los poderes sociales que debió considerarse amenazado” (628). Maravall agrega que la reapertura del teatro en 1651 es muy significativa, porque esta fecha “revela la eficacia de propaganda político-social que se atribuía a la comedia” (628). Me uno a lo significativo de esta fecha: no sólo se reabren los corrales unos meses antes de la rendición de Barcelona, también se reanuda el vetado carnaval barcelonés tras la vuelta de Cataluña a la Corona de España.

Francesc Fontanella y los otros hombres del presidente Pau Claris conscientes de que “el teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada” (Maravall 621), inician una campaña dramática y panfletaria, que sigue el modelo castellano pero con una adaptación a sus propios intereses. La campaña dramática fue muy reducida en Cataluña, en cambio el número de panfletos impresos durante los años de la guerra fue enorme. No se puede conocer lo mucho que estas hojas volanderas influenciaron en el transcurso de la guerra, y tampoco se sabe con exactitud cómo reaccionaron los catalanes ante este alud de papeles. Los panfletos se leían y se escuchaban por todo el territorio catalán, y eran considerados armas eficaces, persuasivas y de gran peligro:

No hay acción tan mala que no se la pueda dar color de buena con algunas razones aparentes que se acostumbran publicar para procurar introducirla por tal en la opinión de

¹⁵ Véase la compilación de pliegos poéticos catalanes de Joana Escobedo.

los hombres, particularmente en los ingenios flacos, los cuales, discurriendo a su modo, suelen tomar los negocios al revés ... Y porque este modo de proceder es tanto más peligroso a los negocios del Estado, por estar expuesto a la vista del mundo, pendiendo del bien público, assí es necesario engañar el pueblo quando se trata de entretenerle con promesas i persuasiones falsas para hazerle dexar la fe y lealtad que deben a Dios i a su Príncipe¹⁶. (6)

Además de la distribución y del emplazamiento de los capítulos a partir de la lengua utilizada—castellano o catalán—, el tipo de texto—comedia o panfleto—se suma a la localización de cada capítulo en este trabajo. Las comedias comprenden los dos primeros capítulos y los panfletos comprenden los dos últimos capítulos. Entre ambos se sitúa *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, y no sólo por ser bilingüe, también por ser una obra a medio camino entre comedia y panfleto. Aunque el título establece su carácter dramático, los largos parlamentos sobre batallas y sobre sucesos acaecidos entre finales de 1640 hasta principios de 1641 en Cataluña, convierten esta obra en una especie de relación dramática. La naturaleza híbrida de esta comedia bilingüe permite que no haya un cambio abrupto con el paso de comedia a panfleto.

El siglo XVII es la centuria del panfleto; el mismo “boom periodístico” al que se refiere Ettinghausen sucede con los corantos ingleses, flamencos y franceses. La imprenta no se detiene y trabaja a un ritmo desenfrenado. Con la escasez de papel, la precariedad de las máquinas y la mala calidad de la tinta, el panfleto de pocas hojas que aporta grandes beneficios y pocos gastos, se establece como el texto favorito de los impresores. El siglo XVII no es sólo la centuria del

¹⁶ Véase *Respuesta de un vasallo de su Majestad de los Estados de Flandes a los manifiestos del rey de Francia*.

panfleto, es también la centuria de la comedia. Son los años de William Shakespeare, de Ben Jonson y de Francis Beaumont en Inglaterra, de Jean Racine, de Molière y de Pierre Corneille en Francia, y de Calderón y de Moreto en España. Sólo nombro estos dos dramaturgos españoles—aunque bien sabido es que hay muchos más—por ser los que constituyen el primer capítulo.

Calderón participó activamente en la Guerra de Cataluña: fue coracero entre 1640 y 1641 y su hermano perdió la vida al estallarle una mina cerca del puente de Camarasa. En *El pintor de su deshonra*—que supone la primera parte del capítulo—, Calderón demuestra que tiene un amplio conocimiento de Barcelona, al igual que posee conocimientos de la lengua catalana; y lo demuestra al introducir, por un lado, la plaza del Clos, las Atarazanas y las elegantes mansiones junto al mar, y por otro lado, una canción en catalán. Esta obra homenajea Barcelona pero también inserta con rejas, con errores y con muertes el pesimismo de la guerra que le tocó vivir. Las rejas que separan a los personajes principales recuerdan la reja o la barrera que se estaba formando entre Castilla y Cataluña, y que concluye en la comedia en muerte, y en la España de 1640 en secesión. Los dos errores que aparecen en la canción catalana reflejan los malentendidos—que señalaba líneas más arriba—entre la Corte y el Principado. La muerte de Serafina y de don Álvaro¹⁷ y la fuga de don Juan cierran *El pintor de su deshonra*, pero la guerra continúa, y de su continuación se encarga Moreto y *El desdén, con el desdén*. Aunque imitador y discípulo de Calderón, Moreto desplaza el pesimismo de su maestro, y cambia la muerte trágica por la alegre boda final. La boda entre don Carlos y Diana es el reencuentro y la boda entre Castilla y Cataluña. En una trama en forma de espejo—como el espejo que se forma en el

¹⁷ Las muertes de Serafina y de don Álvaro simbolizan las muchas muertes de la Guerra de Cataluña y las muertes de los principales protagonistas de la guerra, quienes perecieron durante estos años: Pau Claris murió en 1641, el cardenal Richelieu murió en 1642, Luis XIII murió en 1643 y el conde duque de Olivares murió en 1645.

título—*El desdén, con el desdén* se construye como un espejo distorsionado de *El pintor de su deshonra*, donde la canción catalana de Calderón se traduce al castellano, y evidencia las nuevas medidas lingüísticas que se aplican tras la entrada de don Juan José de Austria a Barcelona.

Aunque en el segundo capítulo paso al bando contrario de la guerra, Fontanella sigue con triángulos amorosos, con muertes y con bodas. El primer triángulo amoroso surge en *Amor, firmeza i porfia*¹⁸ entre pastores del río Llobregat y del río Besòs, localizados a ambos lados de la montaña de Montjuïc. Los ríos y la mítica montaña también forman una especie de triángulo; es en la montaña de Montjuïc donde se ubica el oráculo y donde los pastores se reúnen para deliberar. Los pastores catalanes, al igual que los nobles de *El pintor de su deshonra*, están emparentados entre ellos y—como en Calderón—con las muertes, con las enemistades y con los raptos, también se crea un ambiente de guerra. Esta tragicomedia pastoril termina en boda y con un final que parece feliz, pero el hecho de que no se case Fontano, sino su *alter ego*, y que la relación tenga indicios incestuosos crean alguna que otra sospecha, y a la vez reafirman que la guerra no ha terminado. Otro triángulo amoroso se reanuda en *Lo desengany*: obra que constituye la última producción dramática de Fontanella. Los pastores reaparecen, pero son los dioses los que forman un triángulo amoroso muy peculiar: con un deforme y grosero Vulcano, que representa España, con un razonable y hermoso Marte, que representa Francia, y con Venus que representa Cataluña. Venus o Cataluña ha cometido un error al casarse con Vulcano o España, pero el adulterio—presente en la fábula de Vulcano, Venus y Marte—no tiene cabida en la adaptación de Fontanella. La única alternativa posible es un tranquilo desengaño, y que es también el desengaño de un Fontanella desterrado en el Rosellón.

¹⁸ Fíjese que el título de la primera obra dramática de Fontanella—como advertía con el título en forma de espejo de *El desdén, con el desdén*—está creado en forma de triángulo.

Los triángulos amorosos cesan cuando concluye el segundo capítulo, y una guerra pintada en bosquejos pastoriles y mitológicos se transforma, en el siguiente capítulo, en la histórica Guerra de Cataluña, pero eso sí, descrita por un catalán que estaba a favor de la separación con España y la unión con Francia. *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* constituye la primera obra dramática histórica que se posee en Cataluña; y en ella se relatan cuatro sucesos históricos a modo de relación: la batalla de Cambrils, la defensa de Tarragona, la derrota de Martorell y la victoria de Montjuïc. Para darle un toque de color y un toque de comedia a la obra, el autor anónimo inserta una sencilla trama ficticia, en la que don Carlos se enamora de doña Leonor y la criada Aminta se siente atraída por el criado Doblón. La obra termina en boda—como las anteriores—y se incluye el tema del honor, una tramoya, el disfraz varonil, y se divide en tres jornadas, es decir, se incluye todo lo que propone Lope de Vega para el triunfo de una comedia.

Los mismo cuatro sucesos que desarrolla el autor anónimo en la comedia bilingüe aparecen en los panfletos catalanes de la guerra. A partir de ahora y con el penúltimo capítulo, la ficción se olvida pero Cataluña sigue con el divorcio de España y la boda con Francia:

Cathala a mes de axo
mira lo quit dich ara,
desempara al Lleo
pus veus pres a Murtara,
ay pinta a la porta al Gall,
quens ha tret del treball¹⁹. (184)

El repetido triángulo está formado en esta canción por el “Cathala”, el “Lleo” o Castilla y el “Gall” o Francia. Tres son los territorios de los pliegos sueltos catalanes: Cataluña, Castilla y

¹⁹ Véase *Canso, al to del estudiant, y de la tristesa del lleo, y victoria de Flix* en Escobedo, Joana, *Plecs poètics catalans*.

Francia, y tres son también los protagonistas y los causantes de la desgracia catalana: “lo Rey, lo Duc, lo Notari”²⁰, a quienes se les castiga con canciones al ritmo de la “lum, fa, la, la, la, la”²¹ o con una partida de cartas mal jugada:

Per lo qual no estorvar, que entrassen tropes,
fou respectar un Rey, jugantse copes.
Pero en vent, que lo triumpho ere de espases,
la gent se començà, a exir de ses cases.
Vas alterar lo joch, perque no es cosa,
ques pugue renunciar en lley honrosa²². (113)

No sólo surgen juegos y canciones en los pliegos catalanes, el poema *Comparacio de Cathalunya ab Troya* contiene burla y propaganda pero también está compuesto en coplas rimadas de versos endecasílabos, contiene cultismos y citas en latín.

La imagen de un rey enfermo cuidado por el conde-duque y el protonotario, quienes van vestidos de enfermeros²³, desaparece en las serias relaciones castellanas de la guerra. Tampoco se asoman los castellanos que lloran como “bacalaos remojados” en *Relacio del rendiment de la plassa de Perpinya*. Los lloros no tienen cabida en las relaciones castellanas, que sólo se encargan de celebrar victorias. La gran cantidad de animales, de elementos de la naturaleza, de objetos cotidianos de la casa y de nombres de santos que desfilan por las hojas volanderas catalanas no aparecen en las castellanas. La risa y la ironía se transforman en seriedad. Las relaciones castellanas están dedicadas a destacar la grandeza del ejército español y la valentía de los soldados castellanos. Coraje, valor y bizarría son los términos que se utilizan para describir a

²⁰ Véase *Comparacio de Cathalunya ab Troya*.

²¹ Véase el estribillo de *Relacio del rendiment de la plassa de Perpinya ab las festas ques feren al rededor*.

²² También en *Comparacio de Cathalunya ab Troya*.

²³ Esta sátira se encuentra en *Claris y son temps*.

don Juan José de Austria y al duque de Alburquerque, quienes restablecen la paz y la alegría en el Principado. El rey, en estas relaciones, también es el protagonista, pero la enfermedad catalana ha quedado atrás y ahora se ha convertido en el liberador de Cataluña, y en el que se encarga de ratificar el perdón de los catalanes el 3 de enero de 1653.

En todas las obras que desfilan por estas páginas aparecen batallas ganadas y batallas perdidas. Los ganadores y los perdedores se van alternando, y, por ejemplo, Francia pasa de enemiga a aliada y a enemiga de nuevo. Todos estos textos están plagados de caos, pero el caos no era nada nuevo en Cataluña. Mucho antes de que la guerra comenzara, el Principado se encontraba en una constante lucha interna entre bandoleros. Obras anteriores al período de la guerra ya perciben esta Cataluña caótica. Sólo cabe seguir las aventuras de Carrillo en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina²⁴. Despojado de todo en tierras catalanas, le condenan por robo, casi lo ejecutan y se fuga al meterse en la caja de un preso que acababa de morir. André Nougué supone que muchas de las fuentes de Tirso se encuentran en el *Quijote*, y es precisamente en Cervantes donde se advierte una Cataluña aún más caótica. Las barreras y las rejas que aparecen en los panfletos, en Calderón, en Moreto, en Fontanella y en el autor anónimo de la comedia aparecieron con anterioridad en la obra maestra cervantina. Don Quijote sabe perfectamente que ha llegado a Cataluña al toparse con una frontera compuesta por hombres ahorcados en forma de racimo. Don Quijote se inserta en otro mundo en el que reina la violencia con el grupo de bandoleros, el misterio con la cabeza parlanchina de Antonio Moreno y la modernidad con la casa impresora. Es en este otro mundo donde don Quijote es vencido y su honor menospreciado. El honor también es uno de los términos más repetidos en todas estas

²⁴ *Cigarrales de Toledo* aparece en 1621.

obras y en el conflicto entre la Corte y el Principado. El tema del honor catalán surge mucho antes de la guerra, y es Tirso de Molina quien le brinda unas palabras en *El bandolero*²⁵:

En las demás provincias la estimación de la honra, puesto que siempre prohijada en valor, es advenediza; sola Cataluña la blasona natural, allí nace y nunca muere; desde la cuna hasta el sepulcro acompaña inseparable a sus vecinos, quedando ejemplo después a sus sucesores: carácter permanece una injuria en los pechos catalanes, sin que le borren menos que mortales satisfacciones. Ninguna nación más conservadora de las amistades, ninguna más difícil en soldar sus quiebras: allí nació la venganza y de allí se desterró la reconciliación, iguales en esta parte nobles y plebeyos, rústicos y cortesanos. (12)

El conflicto en Cataluña se inició con el menosprecio hacia el honor de los catalanes, a quienes se les consideraba cobardes por la poca actuación en la guerra con Francia. Aunque participaron en la campaña de Salses, este menosprecio no cesó.

El catalán don Juan de *El pintor de su deshonra* debe restaurar su honor y no se detiene hasta recuperarlo. De igual manera, aunque de una forma mucho menos violenta, actúa el catalán don Carlos de *El desdén, con el desdén*, quien no puede ser deshonrado por una mujer, y por encima de todo debe “vencer aquel imposible”. El catalán don Carlos de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* mata a su futuro cuñado por cuestiones de honor. Los catalanes de los panfletos, quienes siguen los pasos de sus familiares bandoleros, deben restablecer su honor. Aunque Cataluña termina rindiéndose a don Juan José de Austria, la guerra concluye—como en todas estas comedias—en boda, y con unos panfletos castellanos que se encargan de culpar a los franceses y de restaurar la honra de los catalanes.

²⁵ *El bandolero* data de 1635.

CAPÍTULO 1:

GUERRA Y PAZ EN LA CATALUÑA DE *EL PINTOR DE SU DESHONRA* Y DE *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

Dos son las obras que comprenden este capítulo: *El pintor de su deshonra* y *El desdén, con el desdén*; y dos son los momentos históricos unidos a estas obras: la Guerra de Cataluña y la toma de Barcelona por las tropas castellanas al mando de Juan José de Austria. Ambas comedias representan una época conflictiva de la historia de Cataluña, y concretamente de la historia de Barcelona. Pocos años separan la obra de Pedro Calderón de la Barca y la obra de Agustín Moreto; *El pintor de su deshonra* se representó por primera vez en 1650 y *El desdén, con el desdén* en 1654, pero muchos sucesos han acaecido entre la una y la otra; guerra y paz, o mejor dicho, confusión y reunión describen el periodo de 1640 a 1652. El final trágico de aquella y el final feliz de ésta reflejan lo que estaba ocurriendo en una Península Ibérica envuelta en pesimismo y en desorden. Juan Roca, protagonista de *El pintor de su deshonra*, simboliza una violenta Cataluña en una etapa de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna. El noble catalán deja su vida apacible y aburguesada, y se aventura a una verdadera expedición para restablecer el honor perdido y para matar al enemigo no con la espada medieval sino con la pistola moderna. Diana, en *El desdén, con el desdén*, es tan esquiva como don Juan, pero con las tácticas apropiadas y con el valeroso don Carlos, que las pone en práctica, esta diosa virgen de la caza finalmente será conquistada.

Juan Roca y Diana rompen drásticamente con su situación anterior, el catalán con la muerte y la catalana con la sumisión. Una ruptura que recuerda la situación de los territorios españoles, y que en estas dos obras también se observa en los espacios en que tiene lugar la acción. En *El*

pintor de su deshonra hay una clara separación entre el espacio interior y el espacio exterior. En el interior hay una falsa apariencia de tranquilidad. Dentro de las tres casas de la comedia se habla de amistad, se conversa confidencialmente y se acoge a los amigos a pesar de la falta de espacio, y todo ello en un ambiente muy familiar. La armonía matrimonial, que se observa en el segundo acto, es atípica de las comedias del siglo XVII, y es especialmente inusual al tratarse de unos recién casados que no se aman y que tienen poco de pareja perfecta. La falsa paz interior en los tres escenarios de la comedia está rodeada de conmoción y de disturbios exteriores. Por mucho que se trate de mantener la calma en las tres casas, el exterior se infiltra en el interior, y provoca desmayos y desavenencias. La confusión interior es la misma confusión de la Península Ibérica, y la armónica apariencia es el empeño del conde-duque de Olivares de mantener y engrandecer la España imperial. Pero ni el poderoso valido del rey puede deshacer las barreras que se están formando. Los territorios de la Corona se iban desintegrando y Cataluña se iba distanciando. El Principado sigue siendo parte de los territorios de Felipe IV, pero con la guerra aparece la misma reja que se observa en la última casa de la comedia, y que separa a Juan Roca de Serafina. La reja de la obra transporta a la frontera de Cataluña. El aparente matrimonio perfecto del segundo acto se va distanciando hasta que aparece la reja que los aleja completamente, y se produce la muerte y la separación de los protagonistas. El aparente “matrimonio” entre Castilla y Cataluña también se va distanciando y cada vez las relaciones son más difíciles. No hay comunicación entre la Corte y Cataluña; el primer signo de falta de comunicación es cuando Felipe IV sale de Barcelona a toda prisa sin concluir las Cortes de 1626.

Mientras Olivares estaba ofuscado con la creación de un gran ejército español con hombres y financiamiento de cada rincón de la Península, los catalanes sólo veían incompreensión por parte del Conde-Duque, ausencia del monarca que tardaba años en poner los pies en Cataluña, los

pocos cargos, promociones y honores concedidos a la clase dirigente catalana, el nombramiento de cargos eclesiásticos en el Principado a castellanos y el creciente descontento del pueblo que tenía que sustentar a un ejército que cometía muertes, robos y violaciones en sus propias casas. Las presiones políticas, financieras y los enfrentamientos entre el gobierno central y Cataluña desembocaron en una guerra, o mejor dicho, en una guerra civil. La guerra de Cataluña se convierte en *El pintor de su deshonra* en la muerte de Serafina; ya no hay solución posible, y la secesión y la muerte son las únicas alternativas.

Sin embargo, al trágico Calderón le sucede el optimista Moreto. La muerte de Serafina o la guerra no le suponen a Moreto un impedimento, y con *El desdén, con el desdén* consigue una reconciliación entre Castilla y Cataluña. Reconciliación que con Calderón parecía imposible. Ni Calderón en la comedia ni Olivares en la vida real lo consiguen, son Moreto y Juan José de Austria quienes logran que las barreras entre Castilla y Cataluña desaparezcan. Como en el proceso histórico, *El pintor de su deshonra* desemboca en *El desdén, con el desdén*, y la compleja comedia de Calderón se convierte en una sencilla comedia con final feliz, aunque no sin falta de enredo. Calderón y Moreto terminan sus obras en boda, pero en dos bodas muy diferentes. En la de Calderón, los futuros esposos son el príncipe de Ursino y Porcia; y como en el caso de Juan Roca y Serafina, es otra boda sin amor. Al final cabe preguntarse si esta boda concluirá en otro drama de honor calderoniano, y si el marido celoso matará también a Porcia. En la de Moreto, Carlos y Diana se casan por amor, y consiguen superar todos los contratiempos que se van produciendo a lo largo de la comedia.

La boda final, el triángulo amoroso, los protagonistas, la ciudad de Barcelona, el carnaval y la canción son algunos de los elementos que comparten ambas comedias. La obra de Moreto—como se observa en el título—está construida en forma de espejo. El comportamiento

de la protagonista femenina se refleja en el protagonista masculino; él actúa de la misma manera que ella, y posteriormente, ella de la misma manera que él. Moreto crea un espejo dentro de su obra, y también *El desdén, con el desdén* se puede interpretar como un espejo de la obra de Calderón. Pero no es el mismo espejo que se encuentra dentro de la obra, es un espejo distorsionado. El escenario y los elementos son iguales: Barcelona, los protagonistas, el carnaval y la canción; no obstante, el espejo de Moreto crea una deformación muy particular. Este espejo convierte la Barcelona caótica en una ciudad alegre, el marido celoso es ahora una dama celosa, el violento carnaval se transforma en un animado baile y la canción en catalán pasa al castellano. Calderón, que probablemente tenía conocimientos del catalán, introduce en el segundo acto una canción en este idioma, pero con dos errores, debido probablemente a no ser el catalán su lengua materna. Sin embargo, estos errores sugieren la falta de entendimiento entre castellanos y catalanes. Son errores que fácilmente se pueden pasar por alto; pero son estos pequeños detalles los que pueden crear, a la vez, un conflicto mayor. Moreto introduce la misma canción en su comedia, y no corrige los errores, se limita a traducir la canción al castellano, y, por supuesto, sin ningún tipo de error. Al fin y al cabo, Moreto pone a la práctica la política de Olivares, no sólo sigue las leyes y el estilo castellano, también sustituye la lengua. La transformación que introduce Moreto, con la traducción de la canción, refleja los cambios que se producen con la entrada de Juan José de Austria en Barcelona en 1652. Con el Tratado de los Pirineos en 1659 y con los posteriores decretos de Nueva Planta, se prohíbe el uso del catalán en la administración. Al finalizar la guerra de Cataluña, Olivares cae en desgracia, pero continúa su propósito de “españolización”, y Moreto lo demuestra, al traducir al castellano la canción catalana de Calderón.

En las siguientes páginas analizaré, en principio, la obra de Calderón; una comedia mucho más compleja que la de Moreto, al tratarse de la época de la guerra, y por lo tanto también de un periodo mucho más complejo. De *El pintor de su deshonra* examinaré los espacios, las relaciones entre los personajes, la modernidad de la obra y Juan Roca. No me detendré tanto en *El desdén, con el desdén*, pero sí que analizaré cómo el poco conflictivo Moreto trata de eliminar los estragos de la guerra. También destacaré el carnaval barcelonés y el duque de Alburquerque junto a Juan José de Austria. Terminaré con la conquista de Diana, que es cuando Moreto da por concluido el conflicto, y la efímera paz vuelve a reinar en la España de Felipe IV.

SECESIÓN Y MUERTE EN *EL PINTOR DE SU DESHONRA*

Según J.H. Elliott, 1640 representó la desintegración de todo un sistema económico y político. Las muchas recomendaciones y proyectos del conde-duque de Olivares no convirtieron a Felipe IV en el rey de España del *Gran Memorial* de 1624:

Tenga V. Magestad por el negocio más importante de su Monarquía el hacerse rey de España; quiero decir, señor, que no se contente V. Magestad con ser rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, conde de Barcelona, sino que trabaje y piense con consejo maduro y secreto por reducir estos reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla, ... que si V. Magestad lo alcanza será el príncipe más poderoso del mundo. (96)

Felipe IV siguió siendo rey de Aragón y de Valencia, pero con las revueltas de Portugal y de Cataluña dejó de ser rey de Portugal, y por unos años, conde de Barcelona. El gran empeño de Olivares, que era la Unión de Armas, se convirtió en un mero sueño, y la España imperial, día tras día, se iba desmoronando. Sólo han pasado 12 años desde *El sitio de Bredá*¹ pero los

¹ El asedio de la ciudad de Bredá fue en 1625, pero Calderón escribió *El sitio de Bredá* entre marzo y junio de 1628. Simon Vosters sugiere que la comedia se compuso para celebrar la visita del general Espínola a Madrid.

victoriosos y valientes soldados que aparecen en esta obra, los sustituye en *El pintor de su deshonra* por confusión y muerte. El dramaturgo no fue un simple espectador de la guerra de Cataluña, participó activamente en el conflicto como coracero entre 1640 y 1641. Estuvo presente en batallas importantes en Martorell, en Barcelona y en el campo de Tarragona. La dura y decepcionante guerra le llevó a pedir a Felipe IV “retirarse donde más comodidad tuviera” (Rodríguez Cuadros 16). Los estragos de la guerra y las penurias que sufrió el propio Calderón se advierten en una breve relación llamada *Conclusión defendida por un soldado del campo de Tarragona del ciego furor de Cataluña*, en la que en un desesperado llamamiento al Principado, el dramaturgo, convertido ahora en soldado, destaca las muertes, el hambre, las enfermedades, las violencias, los robos, las miserias y las desdichas de una guerra absurda. Aunque Calderón logró sobrevivir el conflicto, su hermano José no corrió tanta suerte y perdió la vida al estallarle una mina cerca del puente de Camarasa. Por sus servicios y por los de su hermano, considerado un militar prestigioso, se le concedió una pensión de unos escasos 30 escudos; pago que debió reclamar en diversas ocasiones. A la muerte de su hermano, al que estaba muy unido, se le añadió la defunción de la mujer con la que tuvo un hijo natural. Son los años cercanos a su ordenación sacerdotal y a los que Manuel Ruiz Lagos supone la redacción de *El pintor de su deshonra*².

La revuelta catalana no aparece en ninguna de las obras de Calderón, y por supuesto, tampoco está presente en *El pintor de su deshonra*. No obstante, en esta obra nos muestra una

² La fecha que propone Irvine Watson es 1640; Frederick de Armas sugiere 1643. 1640 es una fecha muy temprana; fue en ese año cuando Calderón salió para la guerra de Cataluña. 1643 parece una fecha más probable; Calderón acababa de regresar de Cataluña y aún sufre los estragos de la guerra. Sin embargo, José Calderón no muere hasta 1645. La desilusión provocada por las muertes y penurias se refleja claramente en *El pintor de su deshonra*, una de las obras más pesimistas del dramaturgo.

Barcelona caótica, con un incendio que recuerda la quema de la mansión de García de Toledo³, marqués de Villafranca, durante el Corpus Christi de 1640; y con un estruendo que se considera el preludio a las futuras muertes. Todo ello tiene lugar en el puerto de Barcelona y ante las galeras reales, en una escena, que una vez más, recuerda el histórico episodio cuando el virrey Santa Coloma muere, sin poder llegar a una de las galeras que lo iba a alejar de los disturbios de la ciudad⁴. La desesperada huida de Santa Coloma termina en muerte, como el rapto y la fuga de Serafina y de don Álvaro que también concluyen en muerte. Antes de pasar a esta turbulenta Barcelona, cabe hacer un escueto resumen y destacar los tres diferentes lugares en los que se desarrolla cada una de las jornadas, que además de Barcelona son Gaeta y Nápoles, ambas ciudades en la costa occidental italiana.

Empieza la acción dramática en Gaeta; don Luis ha invitado a su amigo y recién casado Juan Roca. Los dos hablan de la boda y de Serafina, su esposa, que está a punto de llegar con su padre. También se nombra al desaparecido y dado por muerto don Álvaro, hijo de don Luis. Entran en escena Porcia, que es la hija de don Luis, Juanete, que es el gracioso, y Serafina. Con la llegada de un navío que trae al príncipe de Ursino, las dos amigas, Porcia y Serafina, se quedan solas y comentan la triste desaparición de don Álvaro, al cual Serafina prometió en la intimidad ser su esposa antes de partir de Nápoles. La conversación se detiene ante la inesperada aparición de don Álvaro y el consecuente desmayo de Serafina. Mientras don Álvaro cree

³ García de Toledo fue comandante de las galeras. Participó en importantes campañas militares, defendió Cádiz de los ingleses y asedió Barcelona durante los disturbios. Este noble representa el prototipo del sentimiento de honor. Es curioso que Calderón lo introduzca en *El pintor de su deshonra*:

PRÍNCIP. No puedo;
 que está empeñado mi honor
 con palabra que al señor
 don García de Toledo
 le di, de no detenellas. (113)

⁴ J.H. Elliott destaca las dos versiones de la muerte del virrey Santa Coloma. En la versión oficial, Santa Coloma muere mientras trataba de escapar de sus agresores. Según Joan Pau Marc i Jaipi, el doctor que llevó a cabo la autopsia, su muerte fue un accidente y las heridas que recibió se produjeron después de morir. En la otra versión, y mucho más creíble, Santa Coloma muere apuñalado a manos de unos rebeldes tras caer al intentar escapar.

enloquecer por el anuncio de la boda de Serafina con don Juan, la joven esposa jura fidelidad a su marido. El primer acto termina con la petición de don Álvaro a su padre para partir de nuevo a España, y con la negación de don Luis. La segunda jornada se traslada a la ciudad de Barcelona; en la tranquila casa de los Roca entra inesperadamente don Álvaro. Tras el encuentro de los antiguos amantes, Flora, la criada, socorre a Serafina y esconde a don Álvaro de don Juan. En las calles barcelonesas se celebra el carnaval con canciones, bailes y máscaras. Serafina y don Juan participan en el baile de máscaras y ante la negativa de la fiel esposa de bailar con el disfrazado don Álvaro, don Juan le recuerda que durante esta fiesta debe bailar con todo aquel que se lo pida. Abandonan el baile y un incendio fortuito en la quinta de don Diego de Cardona da ocasión para que don Álvaro rapte y se lleve a Serafina a una aldea de Nápoles, que es donde empieza el último acto.

La tercera jornada comienza con la lectura de una carta en la que se explica lo sucedido en Barcelona; Porcia, que está por partir con el príncipe de Ursino a una cacería, intenta calmar a su padre. Seguidamente, don Juan, vestido de pintor, ofrece al príncipe, en un salón de su palacio, un cuadro mitológico cargado de simbolismo alegórico. Al observar el talento del artista, y sin reconocerlo, le encomienda el retrato de una mujer, con la advertencia que nadie tiene que saberlo y no deber ser visto. Don Juan, preparado con su caja de pinturas y dos armas de fuego, se dirige al palacio. Escondido, don Juan se da cuenta que la hermosa mujer a la que tiene que pintar es su esposa. Serafina se despierta de una terrible pesadilla y pide a don Álvaro que la abrace. Al mismo tiempo que llegan los respectivos padres, don Juan con dos disparos mata a Serafina y a don Álvaro. Sin ninguna intención de apresarlos, los padres dejan que huya el asesino en un caballo cedido por el príncipe de Ursino.

EL INTERIOR FRENTE AL EXTERIOR

Cada acto tiene lugar en una de las casas de los tres pretendientes de Serafina. La primera es la casa del padre de don Álvaro, donde reside la amistad y en la que el servicial don Luis trata de complacer a todos sus invitados. La casa de Gaeta representa el pasado y la promesa de matrimonio entre los dos antiguos amantes. Sin embargo, la acogedora casa se convierte en un ir y venir de personajes, en la que entran y salen uno por uno todos los protagonistas. Fuera, en el puerto, el movimiento también es constante, primero con el navío que trae al príncipe de Ursino y después con el barco que lleva a don Álvaro hacia Barcelona. En esta escena de incesante actividad, sólo hay un pequeño respiro con el desmayo de Serafina, que presagia su muerte. La casa de Juan Roca también da una falsa impresión de tranquilidad; en ella, unos recién casados disfrutaban de la paz hogareña, pero esta momentánea calma rápidamente se rompe con la intromisión de don Álvaro. En total penumbra, la casa se transforma en un recinto oscuro donde rige la confusión y los personajes se van tropezando entre ellos. La intrusión del antiguo amor de Serafina va unida al bullicio y al desconcierto de las calles de Barcelona, en las que enmascarados cantan y bailan. La zona del puerto es la más caótica con incendios, disparos, desmayos y secuestros. La casa de don Juan Roca constituye un presente que no puede liberarse de los acontecimientos pasados y que desembocará en un trágico futuro. La última escena se desarrolla en la armoniosa quinta soleada del príncipe de Ursino, personaje dedicado a las artes, tanto a la pintura como a la música. El primer contacto entre Juan, el pintor, y el príncipe se produce en uno de los salones del palacio, pero como en las demás jornadas, el caos tiene lugar en el exterior, y concretamente en el jardín. Separado por una reja, el pintor dispara a Serafina y a don Álvaro. En cada casa hay una separación entre el interior y el exterior, pero en la última

casa esta separación se acentúa aún más, y sobre todo con la reja. La palabra “reja”, que denota ruptura entre los dos espacios, se repite diez veces del verso 2973 al 3072.

En toda la obra hay una clara división entre el exterior y el interior. En el exterior reina la confusión con cacerías y tiroteos; en el interior se intenta mantener la paz con conversaciones sobre la amistad y el matrimonio. Pero las injerencias del exterior afectan la tranquilidad interior. Los espacios de *El pintor de su deshonor* reflejan el estado caótico de los territorios españoles, que desestabilizan el reinado de Felipe IV. Gaspar Sala, quien sigue al arbitrista castellano Lisón y Biedma, describe en su *Proclamación Católica* la lamentable condición de la Corona:

Ahora Señor, toda la monarquía parece campo de guerra. Porque Flandes esta aventurada.
Las cosas de Saboya peligrosas. Las de Borgoña no muy sanas. Las de Alemania
infelices, Italia desmantelada. España amenazada. Sus provincias lastimadas. En Vizcaya
ha havido conturbaciones. Alteraciones en Portugal, Castilla llora, Aragón y Valencia,
gimen, Cataluña clama al cielo. (129)

La muerte, el rapto y el incendio siempre se producen fuera de casa, y en el interior es donde reside la amistad y la hospitalidad de don Luis hacia sus invitados, la serenidad matrimonial en la casa barcelonesa, la armoniosa colección artística en el palacio del príncipe y el amor filial de Porcia hacia su padre.

La separación de los espacios está íntimamente ligada a la separación de los protagonistas. Juan Roca y Serafina nunca han sido una pareja muy unida; su matrimonio ha sido de conveniencia. Juan Roca alude a la necesidad de casarse para que su mayorazgo tenga heredero, y el padre de Serafina la obliga a contraer nupcias. Hay fuertes vínculos entre Serafina y Juan Roca al ser esposos y primos a la vez, pero Calderón también establece una barrera al dejar bien claro que él es catalán y ella es castellana. Es una boda que puede relacionarse con el

compromiso entre Cataluña y la Corte; y con un contrato entre la pareja y entre los territorios, que parece beneficiar a ambos; pero con la vuelta de don Álvaro y con la guerra contra Francia las diferencias se hacen cada vez más patentes. Serafina promete fidelidad a su marido, como Felipe IV había prometido a Cataluña conservar los privilegios tradicionales que gozaba, pero con el rapto todo cambia. Este cambio se percibe sobre todo en la quinta del príncipe de Ursino. Estruendo, tiros, arcabuces y caballos rodean la casa, en un ambiente de cacería, como si de un campo de batalla se tratara. Sólo se tiene que destacar la transformación de Porcia, que ha pasado de una hija dócil a una auténtica amazona. Montada a caballo y armada con un arcabuz, participa en una cacería junto al príncipe de Ursino. La tranquila casa de Barcelona ha quedado atrás, y el miedo y la muerte invaden la escena. La separación se percibe especialmente con la reja; el catalán se ha distanciado totalmente de la castellana, y la reja se sitúa entre ambos. Además es el catalán el que posee las armas y el que las utiliza, ante la perplejidad de los padres. La última jornada es una escena muy violenta, una escena entre viejos amigos y que termina en muerte. Una escena que puede recordar la situación de Castilla-Cataluña. En una quinta donde se reúnen los antiguos amigos de la primera jornada, uno de ellos, el catalán se toma la justicia por su mano y mata a Serafina, en una especie de guerra entre Castilla y Cataluña. También cabe destacar la reacción de la crítica, que actúa como si de dos bandos opuestos se tratara; unos culpan a Serafina, como Bruce Wardropper al alegar “is she as innocent as she thinks? She has sinned in the unconscious mind” (297); y otros la exculpan como Marc Vitse en su artículo llamado “En defensa de Serafina”.

AMISTAD, OBLIGACIONES SOCIALES, RELACIONES FAMILIARES Y MATRIMONIO

Sin tocar el tema del honor y de la muerte, *El pintor de su deshonra* se puede leer como un tratado de las relaciones entre amigos, esposos y familiares. Se reitera constantemente el tema de la amistad y de los vínculos sociales y familiares. La obra va alternando violencia y caos con discursos sobre la importancia de la amistad y de la familia. Como en el apartado anterior, las conversaciones sobre la amistad y las relaciones familiares tienen lugar en el interior, y el caos y los disturbios se producen en el exterior. Dentro de casa es el espacio de conciliación—y como señalaba anteriormente—nunca se producen disturbios y muertes en el interior, siempre son en el exterior. En el primer acto, la calurosa acogida de don Luis a su invitado, con agradecimientos y con elogios, llega al extremo de la exageración. La obra empieza con un pequeño diálogo sobre la amistad:

D. LUIS. Otra vez, don Juan, me dad
y otras mil veces los brazos.

D. JUAN. Otra y otras mil sean lazos
de nuestra antigua amistad. (79)

La repetición, en esta escena y posteriormente, de palabras como “otra”, “mil” y “vez” destaca la constante reiteración y la importancia de las relaciones por medio de la palabra. El diálogo entre los dos amigos es un intercambio de halagos formales, como si fueran a discutir un contrato. *El pintor de su deshonra* empieza en un diálogo muy formal con halagos, en el que el tema principal es la amistad y la familia. Por el contrario, la obra termina con muerte, don Juan mata al hijo de su amigo, y es justamente con el padre de don Álvaro con quien hablaba sobre la amistad y el matrimonio en la primera jornada. El diálogo del principio no ha servido de nada, o refleja cómo se han ido deteriorando las relaciones de amistad, en el caso de don Luis y de don

Juan, y las relaciones familiares, en el caso de Serafina y de don Juan. La amistad y el matrimonio, y cómo se han ido deteriorando, se pueden, una vez más, relacionar con los sucesos en Cataluña. Las Cortes de 1626 empezaron con un Olivares optimista, que veía posible conseguir los hombres y el dinero que necesitaba para sus planes, pero rápidamente se dio cuenta que no iba a suceder. Los catalanes, con un propósito muy diferente, tampoco consiguieron del monarca los cargos, los honores y las mercedes que tenían en su agenda. En las Cortes no se pudo solucionar nada; quedaron insatisfechos los dos bandos y la situación empeoró.

Dos tipos de amistad componen la primera jornada: por un lado, la amistad que une a don Luis y a don Juan, y por otro lado, la amistad entre las dos jóvenes, Porcia y Serafina. Ambas relaciones tienen connotaciones diferentes. La primera se caracteriza por una amistad de obligación. Don Luis, al contarle a Porcia sobre la amistad que tiene con don Juan, afirma:

D. LUIS. Ya sabrás
 (Mil veces te lo conté)
 las grandes obligaciones
 que a don Juan Roca he tenido⁵. (86)

La amistad de los dos hombres es un intercambio de favores: una especie de obligación del uno para el otro; una relación semejante entre la Corte y Cataluña. La amistad de las dos mujeres es diferente, y se caracteriza por la confidencialidad. Serafina sólo se atreve a contarle a Porcia el compromiso que tenía con su hermano, sin saberlo nadie más. Porcia se alegra de la llegada de su amiga y le agradece a su padre que Serafina sea su huésped. Don Luis ante la alegría de Porcia le pregunta “¿Qué te obliga?” (87), pero la hija le responde con un simple “Ser Serafina mi amiga” (87). La confidencialidad de Serafina se puede relacionar con clandestinidad; las dos amigas tienen un secreto que nadie más sabe, y es que Serafina estaba prometida a don Álvaro:

⁵ Otra vez se repiten las palabras “mil” y “veces”.

SERAFINA. ¿Estamos ya solas?

PORCIA. Sí.

SERAFINA. ¿No nos oye nadie?

PORCIA. No. (91)

Una vez más, la clandestinidad de las dos mujeres recuerda las negociaciones que estaba llevando a cabo Richelieu con Pau Claris, presidente de la Generalitat:

Un home que, quasi del tot cert, havia començat ja negociacions secretes amb França. La data exacta en què la Diputació Catalana establí per primera vegada contacte amb les autoritats franceses no ha pogut determinar-se satisfactòriament ... A dins del Principat hi havia espies francesos, dels quals el més notori fou el P. Ferrand, monjo a Montserrat; i és forta la probabilitat que alguns catalans associats amb la Diputació, haguessin establert contactes particulars amb els francesos ja a l'abril de 1640. (Elliott 449)

Mientras la amistad de don Luis y de don Juan se percibe como un compromiso social, Serafina y Porcia son confidentes la una de la otra. La amistad entre don Luis y el príncipe de Ursino también es de deuda y de obligación entre ambos.

En cuestiones de pareja, el único matrimonio por amor de la obra es el que nunca sucedió, el de don Álvaro y Serafina. Todas las demás bodas son compromisos sociales, como la amistad entre los hombres. Don Juan le deja saber a don Luis que su boda ha sido una especie de contrato, o mejor dicho, tener sucesión para su mayorazgo. Serafina se casa obligada por su padre. El príncipe de Ursino, también enamorado de Serafina, decide casarse con Porcia, a pesar de que sus palabras no son nada convincentes: “la mano a Porcia he de darle de esposo” (205). El compromiso del príncipe con Porcia no se diferencia demasiado de la amistad que tiene con el

padre. El “he de darle” suena más a obligación que a amor. Cabe recordar que horas antes de pedirle la mano a Porcia, el príncipe solicita a don Juan que le pinte un retrato de otra mujer.

Además de las relaciones entre amigos y entre esposos, la comedia presenta relaciones familiares entre padres e hijos. Como se ha aludido anteriormente, Serafina cumple con los deseos de su padre y se casa con don Juan. Serafina no es sólo la hija perfecta, también se comporta como la esposa ejemplar de un hombre al que no ama. Serafina se mantiene siempre fiel a su marido; actúa de igual manera con los dos hombres de su vida: su padre y su viejo esposo. Porcia parece ser un poco más afortunada que su amiga. La hermana de don Álvaro es otra hija modélica, siempre al lado de su padre al que complace y al que consuela por el comportamiento de su hermano; y aunque no se puede predecir el futuro, Porcia probablemente se convertirá en otra perfecta esposa de otro hombre que no la ama. La pasividad y el constante contentar de las mujeres, se transforma en acción y rebelión en los hombres. Don Álvaro nunca cumple los mandatos de su padre; sale para España sin su consentimiento y una vez en Barcelona, rapta a la esposa del amigo de su padre.

El primer acto empieza con un don Luis que relata la desaparición de su hijo⁶, y con un don Juan comprensivo que le responde no haber querido sacar a relucir el tema. El padre se siente igual de afligido en la última jornada al recibir la carta con la noticia sobre el secuestro de Serafina por parte de su hijo, y otra vez, sin tener noticias de su paradero. Don Álvaro rompe con las tres relaciones sociales y familiares básicas de la obra. No sigue las reglas de la amistad, y se comporta incorrectamente con el amigo de su padre. Al secuestrar a Serafina se convierte en un fugitivo y también en un mal amigo. Aunque no se conocen los detalles, don Álvaro se promete en matrimonio a Serafina pero parte de Nápoles sin dejar rastro. En cierta manera, don Álvaro no cumple con su promesa y abandona a la que tenía que ser su esposa. Finalmente, no se comporta

⁶ Don Álvaro desaparece durante un viaje rumbo a Barcelona.

como un buen hijo; no sigue los consejos de su padre y le hace sufrir. Don Álvaro muere por raptar a Serafina, pero también por no seguir las reglas u obligaciones básicas de la amistad, del matrimonio y de la familia. Don Juan sigue el modelo de don Álvaro. La amistad que tiene con don Luis no detiene sus acciones y mata al hijo de su amigo. Si Serafina era la perfecta casada, su esposo no lo es. En vez de halagarla, le reprocha el ser tan bella. La hermosura de Serafina representa un problema para don Juan, y la culpa por no poder pintar su perfección. El momento que desiste de pintarla simboliza el momento de abandono. Don Juan, encolerizado, tira los pinceles, la deja sola y abandona para siempre el retrato de la bella Serafina. Don Álvaro aprovecha el alejamiento de don Juan y se introduce en la casa barcelonesa. Seguidamente, don Juan no baila con Serafina durante el carnaval, y la obliga a que baile con un desconocido. También la abandona durante el incendio⁷, y es cuando don Álvaro saca partido y rapta a Serafina. La muerte de la protagonista es el abandono total; escena que tiene muchos paralelismos con la primera vez que don Juan quería pintar a Serafina. Juan Roca, el pintor, tampoco ahora puede retratar a Serafina y sólo consigue crear un cuadro de sangre. No se conoce al padre de don Juan, se puede especular que está muerto al ser Juan mayor. Su hijo tenía que haberse casado joven y no entretenerse en libros y en pintura. Al ser don Juan mayor, probablemente, después de la muerte de Serafina no vuelva a casarse y no cumpla con las obligaciones de su mayorazgo. Don Juan, como don Álvaro, no es un buen amigo, ni buen esposo ni buen hijo. Si don Juan representa Cataluña, ¿son los actos de don Juan una crítica a la política que se estaba llevando a cabo en el Principado? Y si Serafina representa Castilla, ¿actúa Serafina correctamente pero es víctima de una violenta Cataluña?

⁷ Serafina es la gran abandonada; primero la abandona don Álvaro al partir para Barcelona, y luego su esposo. Tras el abandono, ambos hombres se lanzan a una incesante persecución para recuperar lo perdido.

UNA BARCELONA MODERNA

Frederick de Armas, en su artículo sobre Calderón de la Barca y Juan Boscán, afirma que el dramaturgo redactó *El pintor de su deshonra* en 1643 y que sirvió como conmemoración del aniversario de la publicación de los poemas de Boscán y de Garcilaso⁸. Por esta razón—según Frederick de Armas—la segunda parte del drama tiene lugar en Barcelona. Aunque no niego que *El pintor de su deshonra* puede estar relacionado con el centenario de la publicación de la obra de Boscán y de Garcilaso, añado que Calderón, y sigo la fecha que propone Frederick de Armas, hacía menos de dos años que había regresado de la Ciudad Condal. Barcelona aparece en varias obras del Siglo de Oro; por ejemplo, en el *Quijote* de Cervantes, en *Los Ponces de Barcelona* de Lope, en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso y en *El desdén, con el desdén* de Moreto, como se verá posteriormente; otros también se valen de la ciudad y de los catalanes que viven en ella para ambientar sus obras. Sin embargo, esta ciudad no poseía tanta popularidad como por ejemplo Sevilla; ciudad que se usa en repetidas ocasiones. Calderón, definitivamente, conmemora Barcelona; una ciudad que conocía bien, y lo demuestra por los detalles que provee en *El pintor de su deshonra*. El primer y el último acto transcurren en Gaeta y en una aldea de Nápoles respectivamente, pero aparte de nombrar el lugar no tenemos más información. Con la Ciudad Condal es diferente; Barcelona se presenta como una ciudad creíble al introducir la plaza del Clos, las Atarazanas y las elegantes mansiones al lado del mar. El rapto de Serafina en el puerto de Barcelona no solamente le da verosimilitud a la obra, también se relaciona perfectamente con el cuadro que don Juan le ofrece al príncipe de Ursino. La pintura es el rapto de Deyanira, que cuenta el viaje de Heracles y de su joven esposa a su ciudad natal. Cuando la pareja llega a un río, Neso se ofrece a llevar en su barca a Deyanira mientras Heracles los sigue. Neso intenta violar a Deyanira y Heracles mata al agresor al clavarle una flecha.

⁸ En 1543 se publicaron *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*.

Además de la ciudad, Calderón también demuestra tener conocimiento de la lengua. En la escena del carnaval, Calderón introduce unas frases y una canción en catalán. Según Francisco Rico, la crítica asegura que se trata de una canción popular catalana⁹, pero no he encontrado ningún artículo en el que se hable sobre esta canción, y tampoco la he podido localizar en ningún cancionero popular. He encontrado una *caramella*¹⁰ titulada “El repich del campaner” que como la canción calderoniana hace un llamamiento a los jóvenes, pero aparte del “veníu fadrins” no poseen ninguna otra semejanza. Hay un error en la canción de Calderón que probablemente no aparece en el original—si es que lo hay—y es la palabra “fadrines”. Fadrí o fadrina es chico/a sin compromiso en catalán. El plural del masculino es “fadrins” y del femenino es “fadrines”. Para que la canción tuviera sentido debería ser “fadrins” y no “fadrines”, porque la canción se divide en dos partes; en la primera parte son las mujeres las que llaman a las “miñonas¹¹” o muchachas a que bailen en la plaza del Clos; pero en la segunda parte son los hombres los que llaman a los muchachos o “fadrins”, no a las muchachas o “fadrines”:

MUJ. 1.^a (*Cantando.*) Veníu las miñonas

a ballar al Clos,

¡Tararera!

Que en las Carnestolendas

se disfraz Amor.

¡Tararera!

HOM. 1.^o (*Cantando.*) Veníu [los] fadrines

al Clos a ballar.

⁹ Francisco Rico no menciona los nombres de los autores que creen que se trata de una canción popular, tampoco da títulos de artículos ni de libros.

¹⁰ Las *caramelles* son canciones populares catalanas.

¹¹ En el catalán actual “miñonas” es “minyones”.

¡Tararera!

Que en las Carnestolendas

Amor se disfraz.

¡Tararera! (151)

Otra errata es la palabra “disfraz” y que aparece en algunas ediciones como “disfràs”, pero debería ser “disfressa”. Estos errores pueden ser por varios motivos, pero al añadirse la falta de documentación sobre la canción, una probable posibilidad es que durante los años que Calderón permaneció en Cataluña aprendiera catalán y lo introdujera en frases como:

HOM. 1.º Anem por tot el llogar.

MUJ. 1.ª Veníu vosaltres amb mí.

JUANET. Anem, fadrines, de aquí

a un altre carrer, a ballar. (152)

Los que hablan en catalán son los músicos, hombres y mujeres, que son personajes de los cuales no se sabe el nombre, pero también el gracioso, Juanete¹². Mientras que es la mujer la que llama a las chicas con el pronombre “vosaltres”, Juanete, que es un hombre, llama a los mozos. El criado también se equivoca al decir “fadrines” y no “fadrins”. La canción en catalán parece más una invención del propio Calderón que una copia de una canción tradicional. Me aventuro a sugerir que los errores no son de una existente canción, ni de un Calderón que no oyera la canción bien, ni tampoco tipográficos. Son errores típicos de una persona que conoce la lengua pero que el catalán no es su idioma materno. Cambiar “disfraz” por “disfressa” puede pasar

¹² Juanete es el protagonista de varios artículos sobre *El pintor de su deshonra*, en los que se explica el significado de su nombre: “The term *juanete*, according to one definition, refers to the knuckle-bone of the great toes, especially when it sticks out more than usual ... In its most literal sense, then, *juanete* suggests some unnatural protuberance that may at times be a source of annoyance and discomfiture” (Fischer 334). No obstante, Juanete también puede ser un diminutivo de Juan, y, así, se convierte el criado de Juan en el pequeño Juan. Juanete, como diminutivo de Juan, es poco común en castellano, y se utiliza más la forma de Juanito. En catalán, el diminutivo de Juan o Joan es Joanet. Si pronunciamos el nombre en catalán de Barcelona, se convierte en “Juanet”, muy parecido a Juanete.

fácilmente desapercibido porque no produce ningún cambio ni crea confusión, probablemente los castellanohablantes que vieron la representación no se dieron cuenta, y muchos catalanohablantes tampoco. En cambio, decir “fadrines” en lugar de “fadrins” sí que puede crear confusión, y Calderón reproduce con este error los malentendidos que se produjeron durante los años anteriores a la guerra y durante la Guerra de Cataluña. No sugiero que la Corte no entendía a los catalanes ni que la lengua fuera un impedimento para la comunicación, sino que la falta de entendimiento por ambas partes concluyó en guerra.

Para finalizar con este apartado, cabe destacar la diferencia en la muerte de la protagonista con respecto a las otras obras que forman la trilogía de los dramas de honor calderonianos. Serafina muere en escena, en cambio no se presencia la muerte de Mencía ni la de Leonor. Otra diferencia entre *El pintor de su deshonra* y los otros dos dramas es la falta de referencia de la época en que tienen lugar los acontecimientos. Calderón sitúa *El médico de su honra* en la Sevilla medieval. Los personajes, Pedro el Cruel y el infante don Enrique, son históricos, y se les puede dar fechas exactas. Lo mismo sucede con *A secreto agravio, secreta venganza*; en esta obra el rey histórico es Sebastián I, y la acción tiene lugar en el Portugal del siglo XVI. Muy al contrario ocurre en *El pintor de su deshonra*, donde no se hallan personajes históricos y tampoco se puede determinar cuándo en el pasado sucede. La obra goza de una peculiar contemporaneidad; no es la Barcelona de la guerra, porque el carnaval no se celebró entre 1640 y 1652, pero es la Barcelona del siglo XVII. A diferencia de la obra de Moreto—que analizaré posteriormente—no es una Barcelona lejana en el tiempo.

EL DECORO DE LOS ESPOSOS

Marc Vitse está convencido de que la gran protagonista de la comedia es Serafina, y deja en segundo plano a los otros personajes. Sin quitarle protagonismo a la heroína, recupero a don Juan, y los presento, a ambos, como los dos grandes protagonistas de la obra¹³. Aunque protagonistas, los dos también son polos opuestos. Serafina es joven, enamorada de don Álvaro pero fiel a su esposo, pasiva y con el decoro propio de la hija de un noble. Don Juan es mucho mayor, sin importarle el tema del amor se casa por obligación social, actúa al ser deshonrado y no se comporta con el decoro propio de su condición de noble. Don Pedro, padre de Serafina, obliga a su heredera a casarse con un primo mucho mayor que ella. El castellano de Santelmo no estaba enterado de los amoríos de su hija con don Álvaro, como tampoco lo sabía nadie más aparte de la pareja; posteriormente lo sabrá Porcia. Serafina no quería casarse con el catalán porque estaba enamorada de don Álvaro, y don Juan no quería casarse porque estaba ocupado con la pintura y con los libros. No tenía ni el tiempo ni las ganas para prestarle atención a asuntos amorosos¹⁴. Serafina sigue el mandato y el consejo de su padre, se casa cuándo y con quién debe casarse, y sigue fiel a su marido ante el acoso de don Álvaro. Don Juan también se casa por las presiones de la sociedad. Lo hace mucho más tarde, y reemplaza la pintura por el matrimonio. Serafina regula su conducta y se casa como las damas de los otros dramas de honor calderonianos. Cuando don Álvaro entra en su casa, Serafina no sabe qué hacer, porque no tiene la picardía de las mujeres de *El médico de su honra* y de *A secreto agravio, secreta venganza*. Flora es quien se encarga de todo y la que reacciona ante la inocente Serafina. Durante el carnaval, Serafina no quiere bailar con el desconocido y accede porque su esposo la obliga. El

¹³ Aunque el título del artículo de Vitse es “En defensa de Serafina”, el título de la obra se refiere a don Juan y no a Serafina. Soy consciente de que no por esta simple razón don Juan tiene que ser el protagonista.

¹⁴ En *El desdén, con el desdén*, Diana también se distancia del amor por culpa de la lectura. Juan Roca y Diana tienen la misma “adicción” que don Quijote. ¿Se convierten los tres en locos por leer demasiado? ¿Se puede relacionar lectura con locura y libros con soltería?

padre, el marido y el antiguo amante son los que deciden por Serafina, y también la criada.

Serafina va pasando de mano en mano sin resistirse. Don Pedro concede la mano de su hija a don Juan y es simbólico que Serafina muere en los brazos de su padre. Don Juan le devuelve Serafina a su padre como si de un objeto se tratara. Don Pedro, don Álvaro y don Juan se van alternando la impasible Serafina. La hija de don Pedro pasa de manos de don Juan a don Álvaro en dos ocasiones: una, durante el baile de máscaras, y otra, durante el incendio, cuando don Juan abandona a Serafina y se la entrega al acechante don Álvaro. Serafina es obligada a ser pasiva, y lo cumple a la perfección. Don Juan también le dice cómo tiene que actuar: “(mírame ahora, y no te rías)” (124).

La conducta de Serafina es intachable y no lo es la de Juan Roca. Merveena McKendrick, en su estudio sobre las mujeres que aparecen en los dramas del Siglo de Oro, se dedica a examinar varias mujeres esquivas, y de pasada agrega una pequeña introducción sobre los hombres esquivos de las obras de este periodo, pero sin dar ejemplos específicos. Según la británica, los hombres esquivos poseen tan poca libertad como las mujeres esquivas. Al fin y al cabo, los hombres, como don Juan, tienen también la obligación social de casarse. Sin lugar a dudas, Juan Roca es el perfecto ejemplo de los hombres esquivos de McKendrick. No está interesado en casarse pero regula su carácter y deja los libros y la pintura. Tras el rapto de Serafina vuelve de nuevo a sus antiguos “vicios”, y lo hace con más dedicación que antes. Durante los años, meses o días que pasa en Barcelona con su esposa, se comporta como un noble. En la cotidianeidad barcelonesa, a Juan Roca sólo le coge un arrebato, y es cuando vuelve a tomar los pinceles para pintar a su hermosa esposa.

EL HOMBRE ESQUIVO TRANSFORMADO EN BANDOLERO

A secreto agravio, secreta venganza se desarrolla durante el siglo XVI portugués y *El médico de su honra* en la Edad Media castellana; dos épocas en que la aristocracia está aún muy próxima a sus orígenes feudales. Don Lope y don Gutierre, respectivamente, están influenciados por la edad heroica caballeresca. La Barcelona de don Juan está muy alejada de la Sevilla de don Gutierre y del Portugal de don Lope. No obstante, don Juan, como persona, no se ha distanciado completamente de esa época. Tras el rapto de Serafina, don Juan se convierte en el caballero de Ramon Llull del *Llibre de l'orde de cavalleria*: “Elecció ni caval ni armas ni senyoria encara no abasta la alta honor qui pertany a cavayler” (169). El noble don Juan escapa de casa del príncipe montado a caballo, armado y sobre todo, con su honor defendido. También Ramon Llull destaca la importancia del escudero, que en el caso de Juan Roca es Juanete. Don Juan Roca refleja perfectamente el estado de confusión de la Cataluña de 1640, y también refleja una revuelta en una época de transición de las estructuras. Juan Roca representa la nueva clase dirigente que se había ido formando en Barcelona:

Este grupo dirigente era el fruto de la fusión entre una nobleza provincial que se había urbanizado y la antigua oligarquía de los ciudadanos honrados, donde los letrados y los juristas habían cobrado mayor protagonismo progresivamente. El núcleo del movimiento revolucionario sería la síntesis de los sectores aristocráticos marginados del feudalismo hispánico y de un cuerpo pujante de juristas que aportaron la herramienta del pactismo constitucional, entendido no como ideología o espíritu, sino como práctica política para la defensa de unos intereses, a veces particulares, a veces generales. (Simón Tarrés 29-30)

El intelectual esquivo se convierte en un forajido que aplica leyes bárbaras. Por muy brutal que se considere la muerte para limpiar el honor, según los manuales de confesores del siglo XVI y de mediados del siglo XVII, era lícito matar para defender la honra:

La honra vale más que la hacienda, y la injuria personal excede a cualquiera de la hacienda. De lo que infiere que si el acometido no puede ir sin deshonor, no es obligado a ir, y si no se puede defender de un bofetón o de otra herida sin que lo mate, lo puede matar. Es más, afirmaba que, aunque mata injustamente cuando se puede defender de otra manera, caso del ladrón o la defensa de la castidad, cuando se podía recurrir a otras salidas, no peca, pero incurre en una irregularidad. (Sánchez Aguirreolea 46)

El ocioso pintor es obligado socialmente a casarse, pero con el disparo en el puerto de Barcelona, se produce la ruptura de la vida que se espera de él. Don Juan vuelve a la pintura; ahora es un pintor asalariado y violento al llevar consigo una caja con pinceles y con pistolas, y, así, se relaciona la pintura con la muerte. El don Juan que no puede retratar la belleza de su mujer, se convierte en un sanguinario pintor que consigue retratar la muerte de su esposa. Pasa de noble a vagabundo, y se desplaza de un lugar a otro en busca de trabajo. Vestido pobremente, emprende todo un peregrinaje para recuperar el honor perdido. Don Juan se incorpora perfectamente al periodo que Foucault llama el “Gran Encerramiento”, en el que se trata de movilizar y hacer útiles a todos los habitantes del estado, y se encierra a los que no lo son. El trabajo pasa a ser el medio perfecto para combatir la ociosidad, que era el origen de todos los desórdenes:

La actitud hacia el trabajo cambió, pasó de ser considerado un castigo divino a ser valorado como una obligación. Fruto de esta revalorización del trabajo, la ociosidad pasó a convertirse en el más grave de los vicios, en la madre de todos los pecados, en la causa

de todos los delitos. Además, pobres y vagabundos fueron considerados los portadores de la enfermedad, la heterodoxia y el pecado. (Sánchez Aguirreolea 121)

Este cambio se produce en don Juan, quien pasa de ocioso noble a pintor a sueldo. Esta transformación le conduce de noble-loco a vagabundo-peregrino, y finalmente a bandolero, y se convierte, claro está, en el Otro. Como Sánchez Aguirreolea expone, Juan Roca es el portador de enfermedad, heterodoxia y pecado.

Marc Vitse destaca el cambio que se produce en don Juan a lo largo de la obra, y es obvio, que en la última jornada es mucho más violento que en la primera. Sin embargo, Juan Roca da signos de comportamiento desviado ya desde el principio. Don Juan no quiere casarse y le interesa mucho más la pintura y la lectura que el amor, y esto representaba un ataque al orden social. Las presiones familiares y sociales hacen que don Juan decida casarse con su prima, que es mucho menor que él. La edad y el ser su prima no representan ningún inconveniente; el problema es la hermosura de su esposa. No le perdona que no pueda pintarla:

D. JUAN. Que me ha dado
 disgusto, enfado y pesar,
 no te lo puedo negar,
 al ver que sólo a este intento
 me falta el conocimiento
 que tengo de la pintura;
 mas culpa es de tu hermosura. (125)

Enfurecido, deja de pintarla, de quererla y se la entrega inconscientemente a don Álvaro. El arrebató de don Juan es, según Vitse, “peligrosamente irascible” (526) y de un “loco” con tendencias violentas. Además, es el mismo don Juan quien se considera un loco:

D. JUAN. ¿Estás loco? ¿Estás sin juicio?
Ap. Mas, ¡ay cielos!, yo lo estoy,
si en un instante colijo
que el llevarme a Serafina
de aquí, y con traidor aviso
dejar aquí a Flora... (140)

Serafina vive en permanente terror. El “Válgame Dios” (100) del primer acto suena como una nota discordante en una escena de alegría entre amigos. El rapto de Serafina desestabiliza a don Juan, quien deja su cómoda casa barcelonesa para ganarse la vida humildemente como pintor. Las pistolas que pone en la caja de pinturas lo convierten en un forajido. La defensa del honor empuja al noble a responder de una manera desproporcionada y a vivir fuera de la ley. Después de matar a don Álvaro y a Serafina, don Juan desaparece gracias al caballo que le proporciona el príncipe. A caballo y con dos pistolas, y con un nombre y apellido que se ajustan perfectamente a su situación actual, Juan Roca se convierte en bandolero. Tres fueron los famosos bandoleros catalanes de los siglos XVI y XVII. A Antoni Roca, o también llamado Testa de Ferro, Lope le dedica una comedia que titula *Antonio Roca*¹⁵. Perot Rocarguarda o Perot lo Lladre es el famoso bandolero del *Quijote*, llamado en la novela Roque Guinart. Joan Sala o Serrallonga fue el protagonista de la obra de Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara. El Juan Roca de Calderón coincide con el nombre o con el apellido de cada uno de estos tres bandoleros. Juan Roca también recuerda a *El bandolero Sol Posto*¹⁶, quien también convertido en bandolero, mata a Félix para vengar la violación de su esposa.

¹⁵ Según Morley, la obra *Antonio Roca* no fue escrita por Lope.

¹⁶ Escrita la primera jornada por Jerónimo de Cáncer, la segunda por Pedro Rosete y la última por Francisco de Rojas.

UNA COMEDIA BURGUESA

La doble personalidad de don Juan, por un lado, al comportarse como un intelectual, y por otro, al aplicar leyes bárbaras, se puede relacionar con el estado de transición en que se encuentra Cataluña, y que se representa con la figura del bandolero. Según Hobsbawm, el bandolero es un hombre situado entre dos mundos: el lugar de procedencia y la esfera del poder a la que accede gracias al uso de la fuerza. El bandolero aparece en una etapa precapitalista con las tensiones propias de los nuevos cambios y del Antiguo Régimen. Esta ambivalencia se refleja en don Juan y también en don Álvaro. El hijo de don Luis no es catalán pero hace uso de la fuerza, entra secretamente a la casa de don Juan y rapta posteriormente a Serafina. Don Juan y don Álvaro son rivales pero tienen características comunes. Ambos están enamorados de la misma mujer. Los dos no son hijos perfectos; don Álvaro viaja sin el consentimiento de su padre y don Juan no se casa hasta ya mayor. Desaparecen por un periodo de tiempo; y huyen tras cometer un crimen, don Álvaro al raptar a Serafina y don Juan al matarla. Hay paralelismos entre los dos personajes y es sobre todo en el carnaval barcelonés cuando se cambian los papeles. Es don Álvaro quien quiere bailar con Serafina y no su esposo. Don Álvaro, al igual que don Juan, también se mueve en dos planos diferentes; el pasado representa su compromiso con Serafina, y el presente representa el matrimonio de Serafina con otro. Serafina también habla “de aquel venturoso tiempo” (95) en el que prometió su amor a don Álvaro. El antiguo amante de Serafina se mueve en dos mundos y muere por estar empeñado en negar el presente.

Dos tiempos se conjugan en una obra atemporal, y aunque se supone que ocurre en el presente inmediato, Calderón no provee de ninguna fecha ni de un pequeño dato que ayude a pensar en una época determinada. Como señalaba anteriormente, esta atemporalidad aleja *El pintor de su deshonra* de los otros dramas de honor, en los que se sabe que la acción tiene lugar

en el siglo XVI y en la Edad Media. La segunda jornada también es atípica en las obras del Siglo de Oro, y específicamente la escena familiar en la que don Juan y Serafina están en su casa de Barcelona. Este tipo de escenas familiares y de intimidad conyugal eran poco frecuentes en el teatro del siglo XVII. El cuadro presenta la vida de casados de la nobleza urbana, con características muy burguesas. El propio protagonista es un personaje muy burgués. Juan Roca es un noble aburguesado que transforma un antiguo ocio en un oficio real, para, así, ganarse humildemente la vida cuando abandona Barcelona.

*EL DESDÉN, CON EL DESDÉN: LA REINCORPORACIÓN DE CATALUÑA A LA
CORONA ESPAÑOLA*

No se cuestiona la relación de *El pintor de su deshonra* con *A secreto agravio, secreta venganza* o con *El médico de su honra*, las tres—como he ido repitiendo—forman parte de la llamada trilogía de los dramas calderonianos. Relacionar *El pintor de su deshonra* con *El desdén, con el desdén* puede parecer forzado y poco convincente, especialmente al destacar el pesimismo y la violencia de la primera y la diversión y la alegría de la segunda. Un vínculo de unión, pero no el único, es Barcelona. En la obra de Moreto toda la acción tiene lugar en la Ciudad Condal, a diferencia de la obra de Calderón, en la que Barcelona solamente aparece en la segunda jornada. Además de la ciudad, hay muchas otras conexiones que iré explorando a lo largo de las siguientes páginas, y finalmente uniré las dos obras en una especie de continuación histórica. No hay modo de saber si Moreto conocía *El pintor de su deshora*, aunque es muy probable. Tampoco afirmo que Moreto tomó como base la obra de Calderón para escribir la suya. No obstante, sí que se sabe que Moreto rebuscaba entre las obras de la época y tomaba prestado aquello que le interesaba más. De *El pintor de su deshonra* pudo haber tomado la ciudad de

Barcelona, el carnaval, la canción, la altivez de los personajes y el triángulo amoroso. Con las modificaciones necesarias y sin el pesimismo y el desorden, la Barcelona de la guerra se convierte en una animada ciudad en la que reina la alegría y la esperanza. La guerra ya ha quedado atrás, como también se han olvidado las muertes de Serafina y de don Álvaro. Ahora triunfa la paz en un nuevo periodo, y se impone un Moreto rebosante de optimismo. Es el feliz reencuentro de Castilla y Cataluña, con un dramaturgo que se niega a incorporar personajes tan conflictivos como don Gutierre, don Lope y don Juan de los dramas de honor calderonianos.

Con las dos obras se sigue una línea cronológica que empieza en 1640, con el comienzo de la guerra y con la participación de Calderón en este conflicto, y termina en 1652 con el fin de la guerra y la entrada de don Juan José de Austria a Barcelona. Dos fechas importantes para añadir son 1644 y 1654. En 1644, Vélez, Calderón y Moreto improvisaron una comedia para divertir a Felipe IV, quien estaba melancólico por los eventos de Portugal y de Cataluña. 1654 cierra la línea cronológica con la publicación de *El desdén, con el desdén*.

El desarrollo argumental de *El desdén, con el desdén* es mucho más simple que el de *El pintor de su deshonra*, y se puede resumir en un corto párrafo. La acción tiene lugar en la ciudad de Barcelona, y específicamente en el palacio del conde de Barcelona. Un palacio con un jardín que recuerda al del príncipe de Ursino. Recuérdese que en el jardín de Calderón se oyen disparos y se producen muertes. En el jardín de Moreto, en cambio, se oyen canciones y risas, y por supuesto, no hay rejas. Comienza la obra con la llegada de Carlos, el conde de Urgel, con su criado, Polilla, al palacio del conde de Barcelona. En el palacio se encuentra la única hija y heredera del conde de Barcelona. Diana, quien no presta atención a ninguno de sus pretendientes, tampoco le presta atención a Carlos. El conde de Urgel queda prendado del desdén de Diana y

hace todo lo posible para que se enamore de él. Con la ayuda de Polilla—transformado ahora en Caniquí—y con falso desdén, lo consigue. La comedia termina con la boda de Carlos y de Diana.

LA BARCELONA CARNAVALESCA

Moreto, al igual que Calderón, conmemora la ciudad de Barcelona en su obra. Toda la comedia sucede en esta ciudad; sin embargo, no tenemos la exactitud que nos provee Calderón. En la Barcelona de Moreto no hay nombres de calles, ni de plazas ni de espacios determinados, solamente aparece el palacio del conde de Barcelona. Aunque no hay detalles de su ubicación, el conde de Barcelona vivía en el Palacio Real Mayor desde el siglo XIV. Moreto tampoco aporta fechas, pero en esta obra tenemos un dato clave, y es el conde de Urgel. Durante los años de la guerra y en la época de Moreto este título ya se había abolido. Fue Fernando el Católico quien lo abolió en el siglo XV. El condado de Urgel mantuvo una dinastía propia del 815 al 1413; y su último conde fue Jaime II de Urgel, quien murió en 1433. Por esta razón, la acción sucede en la Edad Media, en una época esplendorosa y muy alejada de la época decadente de la obra de Calderón. El optimista Moreto sitúa la obra en una Barcelona gloriosa en la que se celebra el festivo y alegre carnaval. Una celebración que también estaba presente en *El pintor de su deshonra*. Mientras que en el carnaval de Calderón reina la confusión, hay disparos y don Álvaro rapta a Serafina; en el de Moreto hay bailes, música y júbilo. Se trata del mismo carnaval pero con dos perspectivas muy diferentes; en el primero es el carnaval de la guerra, caracterizado por el alboroto; el segundo es el carnaval de la paz, caracterizado por la felicidad. En ambos carnavales, eso sí, Barcelona se disfraza, en la de Calderón de Juan y en la de Moreto de Diana, y representan violencia y muerte en el caballero y amor y reconciliación en la dama. El carnaval de Barcelona aparece en varias obras del Siglo de Oro. Este carnaval, como se advierte en *El*

Lazarillo de Manzanares de Juan Cortés de Tolosa, era famoso en toda la Península por su espectacularidad y solemnidad:

De sus fiestas te diré o no te diré nada, ¿nunca oíste decir las carnestolendas de Barcelona? Mas porque sepas dellas algo digo que desde Navidad empiezan. Allí los caballeros muestran que son tan hábiles para las burlas cuanto determinados para las veras. Salen los que te he dicho, y la demás gente ordinaria que dello gusta, de máscaras con diversidad de invenciones: cual saca tres o cuatro carros que parecen los del sol, con diferentes músicas y graciosas apariencias; cual a caballo vestido de moro con costosas y nunca vistas invenciones, tirano de las voluntades que le miran; cual vestido de viejo, reprimiendo los bríos de mozo, acompaña cuatro o seis damas y a cada una dellas cuarenta corazones. Estas van más de ordinario en coche y sin más invención que una máscara marginada del mismo rostro, pero muy bizarras. Otras veces van a pie y entonces se goza mejor de su mucho entendimiento, porque llegándose a ellas se les puede decir lo que cada uno gustare, como sea honesto, a que ellas responden con agudeza. (62)

El carnaval de Barcelona fue muy popular durante los años previos a la guerra de Cataluña y sobre todo al finalizar la guerra. Moreto podía haber utilizado como fuente *El Lazarillo de Manzanares*; no obstante, el carnaval de Moreto parece calcado del carnaval de Calderón. Dos son las razones para tal afirmación, y son el baile y la canción. En primer lugar se destaca la tradición de las damas de aceptar bailar con todo aquel que se lo pida. Las mujeres estaban obligadas a bailar con quien se lo propusiera. En la introducción de la obra, Francisco Rico asegura que esta práctica no aparece en ninguna otra obra y no hay documentación de ningún tipo de que esto se hiciera. Cortés de Tolosa afirma que a las damas “se les puede decir lo que

cada uno gustare” (62), pero cuando pasa a la parte del baile no menciona que deban bailar con quien gustare:

A la noche hay sarao en diversas partes: los señores en la casa de uno dellos, los que no lo son en otra de otro, y desta manera por los demás días de las semanas, porque allí, Lázaro, cada uno es estimado por lo que es, y en diciéndose *don* es señor, y en esto no hay que poner duda. Puestos pues en la sala, viene una copia de menestriales y otros instrumentos, y todos juntos empiezan el sarao, danzando después dos o cuatro solos, galán y dama. Allí verás la primavera reducida a pequeño sitio, o para decirlo como ello es, creo que cuando la gozamos vistosa ha sacado de allí la muestra, o que es aquella sala su recámara. Las invenciones de los tocados, la cantidad de diamantes y otras joyas, con ser tanto y tan rico, no llega a la excelencia del arte con que está puesto. Danzan ellos con gravedad y buen aire, y ellas con tal gracia y bizarría que parece que el arte y natural pusieron allí el *non plus ultra*. (62-63)

Esta “tradicción” funciona muy bien para la trama y el desenlace de *El pintor de su deshonra*, porque don Juan permite que don Álvaro baile con Serafina. También es crucial para que los futuros esposos, Carlos y Diana de *El desdén, con el desdén*, bailen por primera vez. En el carnaval, según Bajtín, todo está permitido, pero parece poco creíble que en esta época los hombres dejaran bailar a sus esposas con cualquier hombre, y que las mujeres lo hicieran sin protestar. No puedo afirmar que Moreto se basara en el carnaval de Calderón, pero hay muchos indicios que me hacen no descartar esta posibilidad. Calderón y Moreto se conocían; como he señalado anteriormente, trabajaron juntos en una obra; con mucha probabilidad Moreto, 18 años más joven que Calderón, conocía bien sus dramas y era gran admirador suyo:

Entró en contacto con el rey Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares y comenzó su actividad dramática en la corte en la que coincidió con dramaturgos reconocidos. Antes del año 1644—fecha de la muerte de Luis Vélez de Guevara—se improvisó una comedia en el Coliseo del Buen Retiro ante Felipe IV. El rey sugirió que el tema podía ser la creación del mundo. Luis Vélez de Guevara representó al Padre Eterno, Pedro Calderón de la Barca hizo de Adán y Agustín Moreto de Abel. Supone Fernández-Guerra que fue Calderón quien introdujo en palacio al joven autor. (Lobato 7)

Además Calderón se presenta como un fidedigno conocedor de Barcelona y de sus tradiciones al pasar dos años en Cataluña durante la guerra. *El pintor de su deshonra* es un claro ejemplo del conocimiento que tenía Calderón de la ciudad y de la lengua de los catalanes. Moreto, que probablemente no sabía catalán y conocía poco Barcelona, se fía del verosímil carnaval de Calderón.

La segunda similitud entre el carnaval de Calderón y el de Moreto es la canción. Los dos dramaturgos introducen la misma canción. La de Calderón es en catalán:

HOM. 1.º (*Cantando.*) Veníu [los] fadrines
al Clos a ballar.
¡Tararera!
Que en las Carnestolendas
Amor se disfraz.
¡Tararera! (151)

La de Moreto es en castellano:

*Venid los galanes
a elegir las damas,*

que en Carnestolendas

Amor se disfraza.

*Falarala, larala, etc*¹⁷. (151)

La versión de Moreto es muy parecida a la de Calderón, aparte de la lengua. Moreto combina en una estrofa lo que Calderón hace en dos. Los hombres llaman a los muchachos y las mujeres a las muchachas; en Moreto los galanes invitan a las damas a bailar. La plaza del Clos también desaparece en Moreto. Las dos alteraciones principales, el cambio de lengua y la eliminación de la plaza del Clos, posiblemente se deban al poco conocimiento que poseía del catalán y de la ciudad de Barcelona. El elegir a las damas y que el amor se disfraza son características de cualquier carnaval, no específicamente del carnaval de Barcelona. Lo que distingue el carnaval de Barcelona de los otros es la lengua que hablan los catalanes y las calles de la ciudad. Moreto, que quiere introducir el carnaval en su obra, copia la canción de Calderón y la traduce al castellano. Esta canción—como afirmaba anteriormente—no aparece en ningún cancionero ni obra de la época. Según Francisco Rico, la crítica le ha otorgado el título de canción popular catalana, pero es muy probable que sea una invención de Calderón, y una reproducción de Moreto. El joven dramaturgo necesitaba crear una Barcelona festiva y creíble, y sin dudarlo utiliza la de un Calderón que conocía la ciudad a la perfección. Además al traducir la canción al castellano, Moreto se introduce en una nueva era. Los malentendidos se han acabado, pero también empieza una época en la que el castellano prevalece y en la que escasean los textos cultos en catalán. Se seguía hablando y escribiendo en esta lengua pero el catalán no podía competir con el castellano en narrativa, teatro comercial y literatura erudita. No obstante, el catalán se imponía en dietarios, relaciones de sucesos y poesía. Hasta el 1716, los libros de

¹⁷ Es sólo una coincidencia que la canción aparezca en la misma página en las dos ediciones, pero puede que no sea una coincidencia que el carnaval y la canción se introduzcan en la misma jornada y que se ubiquen dentro de la obra en casi el mismo lugar.

iglesia, de cuentas y disposiciones legales se escribían en catalán. Con los decretos de Nueva Planta la situación cambió, y se abolió el uso del catalán en la documentación de la Real Audiencia. El año clave, llamado de imposición y aceptación, es 1812 con las Cortes de Cádiz. Moreto, al traducir la canción, está describiendo a la perfección esta nueva era en la que el castellano se impone al catalán.

El propósito de introducir el carnaval, como he anunciado, es diferente en las dos obras. En el carnaval de Calderón, “el mundo al revés” se refleja cuando don Álvaro baila con Serafina, y no con su esposo, como debería ser. Como advierte Bajtín es una práctica desviada de su curso normal, y está permitida sólo durante el carnaval. Por eso, don Álvaro y Serafina pueden estar juntos, pero cuando el carnaval ha terminado, esta práctica no es aceptable. El único momento en que don Juan permite el contacto entre los antiguos amantes es durante la fiesta; al terminar el sarao empieza la huida y la persecución. Don Álvaro rapta y esconde a Serafina como si el carnaval no hubiera terminado, pero ambos están muy lejos de la Barcelona festiva, y tienen a un marido deshonorado quien los acosa y sabe muy bien que la fiesta ha acabado. En el carnaval de *El pintor de su deshonra* hay música y baile, pero lo que más destaca es el desorden y la confusión. No es un carnaval alegre, es un carnaval gris cubierto por el humo del incendio que se está produciendo en la mansión de don Diego de Cardona. El carnaval de Calderón es gris, ruidoso y violento. El carnaval de Moreto es alegre y festivo, y sin pizca de alboroto. Todos bailan y la música no para de sonar. Carlos baila con quien le toca bailar, que es, por supuesto, Diana.

Calderón seguramente no participó en el carnaval catalán, o por lo menos, no participó durante los años que intervino en la guerra de Cataluña. En esos años, el carnaval no se celebraba en Barcelona, por estar prohibido durante el periodo de guerra. El carnaval de Calderón no

representa una celebración, sino el estado en que se encontraba Cataluña; una zona en la que reinaba el desorden y caracterizada por el mundo al revés de la guerra. El mundo al revés no se enfatiza en el carnaval de Moreto; todos se divierten y bailan con quienes les toca bailar. Lo que cuenta es la celebración y la alegría de la pareja, que representa la unión de Castilla y Cataluña. El 13 de octubre de 1652, la guerra de Cataluña concluía; Barcelona había capitulado dos días antes, el 11 de octubre. El 3 de enero del siguiente año, se formula el “perdón de los catalanes” (Agustí 122). Tras la entrada triunfal de don Juan José de Austria a Barcelona, y ante el júbilo de los habitantes, su padre, Felipe IV, lo nombra virrey de Cataluña. Don Juan José de Austria, desde principio a fin, gozó de extrema popularidad entre los catalanes. Su carácter desenfadado, el ser hijo del rey, pero a la vez, hijo ilegítimo, hicieron ganar la simpatía de un pueblo que había sido muy crítico con los virreyes anteriores. Don Juan José satisfecho con la victoria y con los cambios que se iban produciendo, quiso celebrarlo a la antigua usanza y no dudó en festejarlo como si fuera un carnaval. Tras las deliberaciones del *Consell de Cent*, el carnaval se restituyó en Barcelona y los barceloneses celebraron el fin de la guerra, la amnistía y el nombramiento del nuevo virrey entre máscaras, música y bailes. Unas semanas más tarde, llegó el verdadero carnaval, y Juan José de Austria volvió a celebrarlo con lujo y derroche de alegría. Con los dos carnavales, la ciudad pasó de la penuria y la miseria de la guerra a la alegría y a la festividad de la paz; de igual manera que la transición que se produce entre *El pintor de su deshonra* y *El desdén, con el desdén*.

EL DUQUE DE ALBURQUERQUE

Don Juan José de Austria fue el gran protagonista del final de la guerra. No solamente gozó de excelente fama durante los años posteriores a la guerra, también se convirtió en el benefactor

de Cataluña. El joven hijo del rey restituía la alegría a una Cataluña desecha por la guerra. Hijo de la actriz María Inés Calderón, también llamada *La Calderona*, tenía la virtud y capacidad de ilusionar a los más necesitados; defensor de Cataluña, no dudó en refugiarse en la Ciudad Condal en momentos difíciles. Don Juan José de Austria poseía todos los ingredientes del perfecto noble y las características necesarias del caballero medieval:

La afición y habilidad con la pluma de don Juan de la que ya hemos dado debida cuenta a lo largo de toda esta obra, juntamente con su hábil manejo de la opinión y de la propaganda política, vinieron a convertirle en la considerada única esperanza de volver a épocas de esplendor, fundamentalmente por aquellos que formaban la gran masa de la población, las clases más populares. Don Juan de Austria fue amado, seguido ciegamente y exaltado por sus partidarios, a la vez que correlativamente y en la misma medida en que era odiado por sus enemigos. Con total seguridad don Juan de Austria fue el líder político del siglo XVII que más ilusiones y esperanzas suscitó entre aquellos que venían a conformar las clases más populares de Madrid, en particular, y de los distintos territorios españoles de la Monarquía. (Ruiz 542)

Don Juan José de Austria, como expone Ignacio Ruiz, representa la ilusión de volver a la España gloriosa del siglo anterior. La misma España en la que Moreto desplaza su comedia. Por esta razón y por la conexión con Barcelona, Francisco Rico asegura que Moreto se inspiró en el hijo del rey para crear a su protagonista. Ciertamente, don Carlos y don Juan José de Austria tienen muchos rasgos en común, especialmente en la presentación de Moreto en palabras de Polilla:

Cuando te hallo en Barcelona

lleno de aplauso y honor,

donde tu heroico valor

todo su pueblo pregona;
cuando sobra a tus vitorias
ser Carlos, conde de Urgel,
y en el mundo no hay papel
donde se escriban tus glorias. (63-64)

En esta descripción don Carlos encaja perfectamente con el retrato del valeroso don Juan José de Austria. El hijo del rey aparece en otra comedia de Moreto. En *De fuera vendrá...* le dedica una larga escena, en la que se narra la batalla que tuvo lugar en Girona. Don Juan José peleó para recobrar la ciudad de los franceses en 1553. La larga relación nos presenta a un Juan José valeroso y heroico:

A la osadía bizarra
del Condestable, pues él
sólo pudo sustentarla
con su sangre y con su nombre,
resistiendo su constancia
la necesidad y el riesgo
con valor y con templanza. (8)

Hay otro personaje histórico que cobró relevancia en la Guerra de Cataluña. Uno de los nobles más distinguidos en los combates de Flandes y de Cataluña fue Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Luchó en Fuenterrabía y fue nombrado general del ejército en Cataluña en 1645. En 1650 salió victorioso en una batalla a la altura de Cambrils, al luchar “contra cuatro navíos franceses que habían venido a apoyar las fuerzas francesas en su ataque contra Tortosa” (Fernández Duro 33). Fue a partir de entonces, cuando la guerra dio un giro y las

tropas castellanas empezaron a ganar terreno. El duque de Alburquerque abrió el paso al recién llegado don Juan José de Austria, quien se incorporó al ejército en Cataluña en 1651. Don Juan José de Austria fue el gran protagonista, pero el que realmente ganó la guerra fue Francisco Fernández de la Cueva. Con el fin de la guerra, como afirma Fernández Duro, el propio duque de Alburquerque se trasladó rápidamente a Madrid para darle las buenas nuevas a Felipe IV el 20 de octubre de 1652.

Francisco Fernández de la Cueva, octavo duque de Alburquerque, nació en Barcelona en 1619, en el último año en que su padre era virrey de Barcelona. Su padre gozó de una intachable reputación, y se le consideró uno de los mejores virreyes que había tenido el Principado¹⁸. Los virreyes que siguieron al duque de Alburquerque nunca tuvieron la estima de los catalanes, y el odio se fue intensificando hasta la muerte del virrey Santa Coloma el 7 de junio de 1640. Al hecho de que el duque de Alburquerque fuera barcelonés y un heroico militar debe añadirse que Moreto le dedicó la *Primera parte* de sus comedias. Según Willard King en la introducción que hace de *El desdén, con el desdén*, la relación que unía al Duque con el dramaturgo no era de simple amistad, Fernández de la Cueva fue el mecenas de Moreto. La *Primera parte* de sus comedias fue publicada en 1654 y el duque de Alburquerque residía en México desde 1653, cuando Felipe IV le nombró virrey de la Nueva España. Moreto no dudó en enviarle una copia de la *Primera parte* de sus comedias a México. Polilla, el gracioso, también tiene una cierta relación con Francisco Fernández de la Cueva al afirmar en la comedia haber estado en Acapulco. Concluyo y sugiero que don Carlos está inspirado en el duque de Alburquerque, como también afirma Willard King, y no en don Juan José de Austria, como alega Francisco Rico.

¹⁸ Don Juan José de Austria fue fruto de uno de los muchos amoríos de Felipe IV, pero el monarca también tuvo algún que otro fracaso, y fue con la duquesa de Alburquerque, una de las damas más hermosas del Madrid de la época. Cuentan las crónicas, que el celoso Duque, sin ningún miramiento, aporreó al Rey al enterarse de sus pretensiones.

LA CONQUISTA DE DIANA

Los autores del siglo XVII incorporan en sus obras personajes de personalidades extremas: locos como don Quijote, mujeres disfrazadas como Rosaura y maridos celosos como don Gutierre van apareciendo obra tras obra. El público se horrorizaba ante el malvado Comendador de *Fuenteovejuna* y se complacía al ver dominada a la bandolera de *Caer para levantar*, obra también de Moreto. Diana es una mujer que no sigue las reglas de la sociedad, y por lo tanto es una rebelde. No figura en el grupo de las bandoleras de McKendrick porque no hace uso de la violencia, pero tiene muchos rasgos en común con don Juan, hombre que se transforma en una especie de bandolero del honor. En esta sociedad patriarcal, en la que la opinión de la mujer contaba tan poco, un personaje como Diana agradaba al público femenino, y llenaba de orgullo al público masculino cuando la mujer finalmente era vencida por el hombre, y se atenía dócilmente a sus reglas al final de la comedia. En *El desdén, con el desdén*, Diana finalmente es conquistada y cae sumisamente en brazos de don Carlos. Figuras como el bandolero hacían volar la imaginación de los espectadores, quienes veían en él un espíritu libre, y los liberaba por unas pocas horas de las presiones de la sociedad. Moreto incluye en sus obras personajes de carácter extremo, y se atreve, en *No puede ser el guardar una mujer*, a incluir la mujer probablemente más emancipada del teatro del Siglo de Oro. Moreto gusta de personajes conflictivos, pero siempre moderadamente, y aparta de sus obras la exageración, la violencia y los desenlaces trágicos. Una obra como *El pintor de su deshonra* nunca podría figurar en el listado de obras de Moreto. Se ha especulado que la razón por la moderación que lo caracteriza es pertenecer a una familia italiana¹⁹. También por ser más joven que, por ejemplo Calderón, y, por lo tanto, pertenecer a una generación que no presenció el esplendor de la España imperial, y así, el

¹⁹ Se han hecho muchas conjeturas sobre el lugar de origen de los padres de Moreto. El dramaturgo nació en Madrid, sin embargo, su padre era de Camirana en el estado de Monferrad e integrado al reino de Milán. La madre de Moreto también era del reino de Milán.

desengaño podía ser menor. El lenguaje utilizado por Moreto también brilla por la discreción; desecha la pomposidad gongorina y se acerca más al conceptismo de Gracián. Autor guiado por la argumentación lógica, como Moreto, dedicó sus obras a personajes heroicos como don Juan José de Austria y el duque de Alburquerque. Gracián demuestra el aprecio que le tiene al dramaturgo y rescata del escrutinio de la biblioteca de la Cueva de la Nada solamente la *Primera parte* de las comedias de Moreto.

Diana es una mujer atípica, esquiva y excéntrica, su postura fomenta un desequilibrio ético y crea un problema de sucesión. La única manera de restaurar el orden es con el matrimonio. Todo vuelve a la normalidad cuando la dama se comporta como la perfecta hija, amiga y casada. Diana entra en razón y se deja “vencer” por don Carlos:

Pues el príncipe ha de ser
quien dé a mi prima la mano;
y quien a mí me la dé,
el que vencer ha sabido
el desdén con el desdén. (249)

Para domar a Diana se necesita de un auténtico caballero, que sea capaz de llevar a cabo una especie de batalla. Reiteradamente, Carlos utiliza la palabra “vencer”; esta palabra surge dieciocho veces en el transcurso de la obra; el “vencer aquel imposible” (77) aparece ya en las primeras páginas. A Carlos no le interesa el físico de Diana, a la que no considera demasiado agraciada; tampoco su posición, el ser hija del conde de Barcelona, parece no importarle, y, en cambio, lo que más le atrae es su esquividad. *El desdén, con el desdén* representa una conquista; es una contienda llevada a cabo por un valeroso caballero, don Carlos, que se parece mucho al real duque de Alburquerque. Se tiene que vencer a la esquiva Diana, como se tenía que vencer a una

esquiva Cataluña. No es una tarea fácil, y se han de poner en práctica tácticas eficaces para conseguirlo. Don Carlos no podía haberlo hecho solo, requiere de la ayuda de su ingenioso criado, el gracioso, que por cierto tiene poco de gracioso. Diana finalmente se rinde, y el orden se restablece. La boda de Carlos y de Diana simboliza la restauración y la deseada vuelta a la normalidad.

En la introducción aludía a la construcción en forma de espejo de *El desdén, con el desdén* y la relación de espejo distorsionado que tiene con *El pintor de su deshonra*. Aunque el espejo es clave para analizar la obra de Moreto, y también para conectarla con la de Calderón, estas comedias no son espejos de lo que estaba sucediendo en la Península durante los años de la Guerra de Cataluña. Las dos obras, obviamente, no tratan de las batallas que se estaban produciendo ni de las negociaciones entre Felipe IV, Pau Claris y Luis XIII; no se encuentra nada de esto en las dos obras. Felipe IV no aparece y Olivares tampoco, pero sí que hay personajes de la época, como García de Toledo en *El pintor de su deshonra* y un personaje inspirado en Francisco Fernández de la Cueva en Moreto. Son dos obras que no cuentan los sucesos que estaban teniendo lugar, pero se puede seguir el proceso histórico a través de ellas. Este proceso histórico empieza con las Cortes de 1626 y con el amistoso diálogo de don Luis y don Juan en la obra de Calderón. Las negociaciones entre los catalanes y Olivares no se llevaron a cabo; Felipe IV salió precipitadamente de Barcelona. Es entonces cuando la falta de comunicación se hace patente, y en la obra se refleja con los errores de la canción catalana. Los malentendidos se agravan y los miembros de la Diputación empiezan a tener contactos clandestinos con Francia, representados por la confidencialidad de Serafina y de Porcia. La falta

de comunicación, la clandestinidad y la violencia se acentúan en el Corpus Christi de 1640, con la quema de la casa de García de Toledo en la realidad y de Diego de Cardona en la obra. Los disturbios del 7 de junio se desplazan al puerto de Barcelona, donde muere el virrey Santa Coloma y don Álvaro rapta a Serafina. La guerra ha empezado, con una clara reja que separa a Cataluña, y que es la misma reja que separa a don Juan de Serafina. El resultado de la reja es muerte: las muertes de la guerra y las muertes de Serafina y de don Álvaro. En 1652 la guerra concluye, con la toma de Barcelona por don Juan José de Austria y con la llegada de don Carlos a Barcelona para conquistar a Diana. Don Carlos finalmente logra vencer a la indomable Diana. Y aquí se acaba este proceso histórico, que empieza con las Cortes de 1626 y que termina con el carnaval barcelonés de 1653.

CAPÍTULO 2:

DE AMOR, FIRMESA I PORFIA A LO DESENGANY: LA GUERRA DE FRANCESC

FONTANELLA

Un irat, altra queixosa,
que vostres ingenis clars
indignament s'enamoren
sols dels assumtos estranys;
senten que sols s'aplaudesca
lo llenguatge castellà,
quan la catalana musa
és tan dolça, és tan suau. (Fontanella 53)

Con estos versos, Fontano interpreta uno de los dos sueños de la loa que precede la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia*. Una obra y una loa cargadas de abundantes dobles como los que aparecen en estos ocho versos: dobles enteramente complementarios como “és tan dolça” y “és tan suau”, dobles complementarios pero con una pequeña distinción, en este caso de género, como “irat” y “queixosa”, dobles opuestos como “lo llenguatge castellà” y “la catalana musa”, y dobles opuestamente complementarios como “indignament s'enamoren”. Fontano o Fontanella se halla inmerso en un mundo de dobles; es el autor Fontano en la loa y el pastor Fontano en la comedia. En su segunda obra, *Lo desengany*, Fontano pasa de pastor a dios. El Fontano pastor vive en la orilla de uno de los dos ríos de esta arcadia catalana. El río Llobregat y el río Besòs están separados por la montaña de Montjuïc; una barrera natural que recuerda la reja de *El pintor de su deshonra* y el espejo de *El desdén, con el desdén*. *Amor, firmesa i porfia* y *Lo*

desengany continúan con los desastres de la guerra y el caos de *El pintor de su deshonra*, y con la vuelta a la normalidad y la pacificación de *El desdén, con el desdén*. Sin embargo, Francesc Fontanella se encuentra al otro lado de la montaña o al otro lado de la reja, y crea dos obras con constantes alusiones a la guerra, en las que ofrece su propia versión, que difiere de la de Calderón y de la de Moreto. Se trata de una misma historia contada a dos voces. Las obras catalanas continúan en Barcelona y con triángulos amorosos, pero los nobles de las comedias castellanas se han convertido en pastores y en dioses. El carnaval ha desaparecido, pero las máscaras siguen presentes, disfrazando la guerra en escenas bucólicas y mitológicas.

Fontano reprocha que “s’ enamoren sols dels assumtos estranys”, no obstante, es el propio Fontanella quien “indignament s’ enamora” del teatro castellano, o mejor dicho, de la producción literaria castellana de la época, a la que presta una atenta y especial atención. Con la llegada de la imprenta y con la comercialización del teatro, la prosa culta y las obras catalanas dieron un retroceso. Se seguía escribiendo y representando en catalán, pero en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona se ponían en escena las mismas comedias que las del Corral de la Cruz de Madrid. Aunque el teatro religioso continuaba siendo en catalán, el teatro profano castellano triunfaba en Cataluña. Los típicos *Pastorets* de Navidad y la tradicional *Passió* de Semana Santa se representaban año tras año en las diferentes iglesias del Principado, pero los catalanes se deleitaban ante las comedias de Lope, de Calderón y de los muchos otros dramaturgos. Fontanella era asiduo de las representaciones del Teatre de la Santa Creu, no sólo en función de espectador, también como aprendiz, para poder crear él mismo un teatro catalán a la par con el teatro castellano. Aunque lo intentó, no lo consiguió. Este intento se hace patente con el conjunto completísimo que forma *Amor, firmesa i porfia*; junto a la *Tragicomèdia* incorpora la *Lloa*, el *Entremès*, el *Ball per l’entremès* y el *Ball per la pintura*. *Amor, firmesa i porfia* no es

simplemente una obra de teatro, es, en palabras de Díez Borque, “un espectáculo totalizador”:
“La representación, o conjunto de elementos que formaban el espectáculo que se daba en los corrales, era una suma de géneros distintos entre los que la comedia ocupaba un papel relevante, pero iba acompañada de otros espectáculos que contribuyeron al éxito y aceptación de la misma” (38).

Este grupo de piezas independientes se conecta en el corral y forma “un espectáculo totalizador”. El teatro de Fontanella difiere porque todas las piezas están completamente integradas ya desde el momento de elaboración. Con *Lo desengany*, a Fontanella no le interesa crear otro “espectáculo totalizador”, porque ya lo tiene, necesita una continuación para completar este conjunto. Por ello, quiere componer una obra que pueda integrarse al grupo, pero que sea algo diferente y nuevo. Según Maria-Mercè Miró, lo cumple, ya que concibe uno de los primeros *librettos d’operabuffa* de la Península. Fontanella empezó otra obra, con el título de *Fragment d’una comèdia que havia començat Fontano*, y que no terminó. Con los villancicos dialogados, que recuerdan los de Juan del Encina, y con las *Èglogues* dialogadas, que recuerdan la *Ègloga II* de Garcilaso, se da por concluida su producción dramática, aunque villancicos y églogas no pertenezcan totalmente a este género¹. Hay otras obras profanas catalanas de la época, y sobre todo entremeses y piezas cortas como la *Loa per la comèdia d’El desdeny ab lo desdeny*, que acompañaba la obra de Moreto. Muchas obras castellanas representadas en Cataluña eran introducidas por piezas cortas en catalán, y se relegaba, así, el catalán a un segundo plano. A Fontanella también se le había relegado a un segundo plano en la producción literaria del Barroco catalán. Hasta hace bien poco, era Vicent Garcia, conocido como el Rector de Vallfogona, quien se consideraba el gran escritor de la época en Cataluña. Vicent Garcia se

¹ En un artículo de 2006, Maria-Mercè Miró añade una nueva pieza de teatro breve a la producción de Fontanella. Este curioso diálogo o farsa barroca se encuentra en dos manuscritos y se titula *Ambaixada del Príncepe Licomandro a l’emperador de Bugia*.

dedicaba a la poesía, pero agregó a su extensa producción una obra de teatro hagiográfica llamada *Comèdia famosa de la gloriosa verge i màrtir Santa Bàrbara*. Fontanella también se dedica a la poesía; se conservan y se le han atribuido 351 poemas. Empieza su carrera literaria con la poesía y se refugia en ella cuando fracasa su proyecto dramático. Fontanella no tiene seguidores y su deseo de crear un teatro catalán que siga el modelo castellano, se desvanece con la toma de Barcelona de 1652. En ese año, deja Barcelona y se refugia en el Rosellón.

El teatro de Fontanella, como toda su obra literaria, va íntimamente ligado a su vida, y esta, a la vez, a los turbulentos acontecimientos de la época en que le tocó vivir. Fontanella nació en 1622 y se cree que murió en 1682 o 1683. Empieza su vida con los primeros conflictos entre Olivares y el Principado, tenía 18 años cuando comienza la Guerra de Cataluña, 30 cuando termina el conflicto y 37 con el Tratado de los Pirineos; a esa edad Fontanella ya se encuentra en el Rosellón, condado que en 1659 se anexiona a la corona francesa. Fontanella estaba activamente involucrado en todos los sucesos anunciados, y no sólo él, también su padre y hermanos. Su padre era el jurista Joan Pere Fontanella, considerado por Ricard Garcia Càrcel, en su obra sobre la guerra y el presidente de la Generalitat, como uno de los hombres de Pau Claris. Su hermano mayor, Josep Fontanella, fue miembro del *Consell de Cent*, regente de la Cancillería y embajador en Münster. En este congreso, al que acompañó el joven Fontanella, se trató la Guerra de Cataluña y las relaciones entre Francia y España. En este viaje de más de un año, Fontanella se familiarizó con las nuevas formas del teatro francés, incluyendo danzas y mascaradas, las cuales tuvo presentes al componer *Lo desengany*. Su otro hermano, Benet Fontanella, era un fraile capuchino. Los Fontanella acaparan varias esferas de la vida catalana de la época: el ámbito jurídico, el ámbito político y el ámbito religioso. Francesc Fontanella, jurista como su padre y su hermano, se encarga del ámbito militar, y sobre todo del ámbito artístico.

Durante la batalla de Montjuïc, Francesc Fontanella participó como superintendente de artillería. Su actividad literaria y sus primeros poemas publicados son unas composiciones insertadas en una de las obras de su padre, *Cathaloniae Decisiones*. Además de Francesc, Benet Fontanella también le dedica en esta obra algunos poemas al padre. A Francesc Fontanella se le asigna el plano cultural de la revuelta, y se establece como uno de los pocos escritores de literatura de creación en lengua catalana de esta época. Una vez afincado en Francia, Luis XIV nombra a Josep Fontanella presidente vitalicio del Consejo Soberano del Rosellón y Francesc ingresa en el convento de Sant Domènec. La vida monacal no lo aleja de la poesía y escribe durante estos años composiciones de temas bíblicos y teológicos, en los que destacan sus *Octaves devotes*. Además de escribir, se doctora en teología, fue lector en la Universidad de Perpiñán y posteriormente se le elige prior y arzobispo de Elna. Fontanella fue un catalán afrancesado políticamente y castellanizado literariamente. En su obra se conjugan la tradición greco-latina, la italiana y sobre todo la castellana.

Fontanella empieza su carrera literaria con la poesía y con el *Panegíric a la mort de Pau Claris*. De esta alabanza al fallecido presidente de la *Generalitat* pasa a *Amor, firmesa i porfia*, y de ahí a *Lo desengany*. No tenemos fechas concretas de elaboración y de representación de sus obras. No se sabe cuál de las dos obras de teatro se escribió primero. Al igual que Maria-Mercè Miró, especulo que *Amor, firmesa i porfia* es anterior a *Lo desengany*, y hasta me atrevo a sugerir que aquella se escribió en los primeros años de la guerra, en 1641-1642, y ésta en los últimos años de la guerra, en 1650-1651, justamente antes de salir para el exilio. En *Amor, firmesa i porfia* está presente la euforia de la batalla de Montjuïc. No se olvidan los estragos de la guerra pero la nueva generación de pastores consigue la deseada paz. La obra muestra al Fontanella combativo e ilusionado de los primeros años de la contienda. No ocurre lo mismo con

Lo desengany; la esperanza se ha desvanecido. La guerra se ha perdido, y ahora de lo que se trata es de conseguir la paz interior en un convento en el exilio. De la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* analizaré el doble mundo de Fontanella en el que se mezcla realidad-ficción, presente-pasado y burlesco-serio, empiezo con la loa, y sigo con la canción, la comedia, el entremés y los bailes. Posteriormente, pasaré a *Lo desengany*. De esta obra me detengo en el metateatro, en lo burlesco y en el cambio que realiza en la fábula mitológica de Venus, Marte y Vulcano, para que pueda aparecer el personaje alegórico del Desengaño, y con éste *Lo desengany* pueda concluir.

LA CONFUSIÓN DE LA GUERRA EN AMOR, FIRMESA I PORFIA

La primera obra dramática de Fontanella es un conglomerado de dobles, de reflejos, de opuestos y de triángulos. Cada uno de estos recursos se utiliza hasta la saciedad, con conexiones y desconexiones propias de un periodo de guerra en el que reina la confusión. El dramaturgo quiere fundar un teatro profano catalán, y copia y sigue los parámetros del teatro castellano. El teatro catalán se inicia como un reflejo del teatro castellano. Fontanella se convierte también en un reflejo de un dramaturgo castellano, y en una especie de Calderón catalán. La relación con su hermano, la participación en la guerra, la muerte de su esposa, su ordenación sacerdotal y la fecha de su muerte recuerdan la vida de Calderón. No sólo hay paralelismos en sus vidas, Fontanella era un entusiasta seguidor del castellano. No sugiero que Fontanella deba compararse a Calderón, ni que su obra tenga la misma envergadura, sino que el proyecto del catalán era la fundación de un teatro tan exitoso como el castellano. El propio Fontanella quiere convertirse en su admirador y en el gran dramaturgo del momento, pero siempre en un ámbito catalán.

Fontanella se introduce en la loa, en la canción y en la tragicomedia con el nombre de Fontano. En la loa, Fontano es el autor y el líder del cenáculo literario catalán. Los amigos o el

grupo de esta academia esperan que Fontano les guíe en esta nueva experiencia literaria. Fontano no es el único personaje de la loa; Possímico aparece ya desde el principio como el doble de Fontano. Ante el autor serio, que es Fontano, se encuentra el actor cómico, que es Possímico. La loa se divide en dos partes: la primera parte, con Possímico y Cassòlio, es cómica; la segunda parte, con Fontano y su grupo de amigos, es seria. Cada una de las partes también tiene un sueño. Los dos personajes que sueñan son Possímico y Fontano. Possímico se opone totalmente a Fontano: es cobarde, torpe y cómico. Si Fontano es el reflejo catalán de Calderón, Possímico también tiene un doble castellano. En la loa, Possímico se convierte en Joan Granota, o en el Juan Rana catalán. Fontanella podía haber terminado la loa con este entramado de reflejos y de dobles, pero añade uno más. Possímico tiene un contrincante, otro gracioso que también quiere convertirse en el gran gracioso del teatro catalán. Cassòlio tiene celos de Possímico, pero no es ingenuo como éste, es, por otro lado, arrogante y pedante. Mientras Possímico utiliza castellanismos al hablar, Cassòlio se vale del latín, pero al no conocer la lengua clásica, lo que hace es introducir toda una serie de palabras sin sentido que se parecen al latín. Los dobles Fontano-Possímico y catalán-castellano se han convertido en los triángulos Fontano-Possímico-Cassòlio y catalán-castellano-latín.

La canción también está formada por dos triángulos: tres son los personajes y tres son las palabras claves. En la lletra o canción, Fontano deja de ser el autor y se convierte en un pastor. Su amigo Guidèmio, miembro del cenáculo literario en la loa, es también pastor en la canción y en la tragicomedia. Además, ambos han dejado de ser amigos; en la canción y en la comedia se convierten en enemigos. El Fontano de la loa vuelve a aparecer pero vestido de pastor, acompañado de su amigo y ahora enemigo Guidèmio, y de su amada Elisa; y así se completa el triángulo amoroso que forma la trama de la comedia. Las tres palabras fundamentales de la obra,

y que ya aparecen en el título, son amor, firmeza y porfía. La comedia sigue con el triángulo de la canción. De nuevo aparecen los dos enemigos, Fontano y Guidèmio, enamorados ambos de Elisa, pero Fontano-Elisa-Guidèmio no es el único triángulo amoroso de la tragicomedia. Al triángulo serio se le une el triángulo burlesco, o el triángulo de los graciosos. Como se veía, el Fontano cómico es Possímico, y el otro gracioso, Cassòlio, se convierte en el reflejo de Guidèmio. Fontano y Guidèmio son enemigos al igual que Possímico y Cassòlio. La Elisa graciosa es Flora. Los dos triángulos de la comedia son Fontano-Elisa-Guidèmio y Possímico-Flora-Cassòlio. La comedia termina en boda, pero los últimos en hablar no son los pastores. Fontano, que se ha quitado el disfraz de pastor, se convierte en autor otra vez, y entabla un diálogo con Possímico.

Si hay dobles y triángulos en las diferentes partes de la obra y en los personajes, también los hay en el espacio de la comedia. Los pastores viven en la orilla de dos ríos. El Llobregat y el Besòs pertenecen a la geografía catalana, pero en estos ríos viven pastores enemigos. Los dos ríos están divididos por una montaña. Probablemente es una mera coincidencia que los ríos tengan género masculino y la montaña femenino, pero no dejan de convertirse en un triángulo. En la montaña es donde se reúnen y deliberan los dos grupos de pastores. En la montaña de Montjuïc fue donde se encontraron los “pastores” castellanos y los “pastores” catalanes durante la *Guerra dels Segadors*, y no precisamente para deliberar. La batalla de Montjuïc se convierte en el símbolo de la victoria catalana, por lo menos en la época en que se escribió la obra.

Todos estos reflejos, dobles, opuestos y triángulos parecen enlazarse a la perfección en esta compleja obra. Guidèmio se casa con Elisa, y Fontano se queda con el amor fraternal de su prima hermana Elisa. Pero con esta ardua labor de conexión, lo que Fontanella consigue es una desconexión paralela a los sucesos que estaban teniendo lugar en la Península. El dramaturgo

escribe esta obra cuando la batalla de Montjuïc acababa de finalizar. Pau Claris y sus seguidores aspiran a una Cataluña gobernada por catalanes. Con la entrada al Principado del marqués de los Vélez y con las pérdidas en Cambrils, en Tarragona y en Martorell, está claro que sin la ayuda francesa y sin el sometimiento a Luis XIII, no hay ninguna posibilidad de victoria. A Cataluña no le queda otro remedio que someterse a Francia o someterse a España. Con la batalla de Montjuïc la desconexión con España parece hacerse realidad, pero la mayoría de catalanes aún consideraban a Felipe IV como su monarca. Esta amalgama de conexiones y desconexiones de *Amor, firmeza i porfía* refleja la confusión del Principado entre 1640 y 1652. Una confusión no sólo en la población y en Fontanella, también en el propio Pau Claris. El que fue presidente de la *Generalitat* y anteriormente diputado eclesiástico envía una carta a Felipe IV en la que le pide que nombre a un funcionario real administrador de la diócesis de Urgel. Al mismo tiempo que esto sucedía, a finales de julio de 1640, se criticaba la presencia de funcionarios castellanos en Cataluña, y además ya se habían entablado negociaciones con Francia:

Al mateix moment que la Diputació rebutja els ministres del rei per considerar-los ineptes per al govern del Principat, el diputat eclesiàstic demana que es nomeni un funcionari reial per administrar la seva pròpia diòcesi d'Urgell. Però això no és tot. Aquesta carta, que confia que el rei d'Espanya vindrà en ajut dels canonges d'Urgell en la lluita que sostenen amb els més reialistes de tots el bisbes de Catalunya fou escrita per un home que, quasi de tot cert, havia començat ja negociacions secretes amb França. (Elliott 449)

EL VISIONARIO DEL TEATRO PROFANO CATALÁN: FONTANO

Fontanella asocia las partes que van unidas a la tragicomedia con un representante del teatro. La loa es la parte dedicada al autor. En esta parte el autor, que es el personaje principal, explica

su proyecto. El entremés está conectado con el actor. Possímico es el protagonista de esta parte: un actor que se transforma en diferentes actores castellanos. Los bailes son la parte del público, y están dedicados a las damas barcelonesas. Fontanella inaugura su teatro y su proyecto con la loa. *La Lloa per la tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* es la presentación de su obra dramática y de su programa. No sólo presenta su comedia, también es su propia presentación. La loa está dividida en dos partes: una burlesca y otra seria. Cada parte también consta de un sueño. El primero que sueña es Possímico, que es el actor cómico de la primera parte de la loa, y el segundo que sueña es Fontano, que es el autor serio de la segunda parte de la loa. Fontano aparece dignamente y rodeado de todos sus seguidores; pero antes de su gran aparición, tiene que haber una introducción. El preámbulo va a cargo de Possímico, y por supuesto, este personaje tiene que ser todo lo opuesto a Fontano. Possímico es miedoso, se expresa mal, utiliza groserías, introduce castellanismos y no sabe interpretar su sueño. Possímico no es el autor, es el actor, y además un actor cómico. Es el típico actor de los entremeses, y también el criado de las comedias castellanas. Fontano, en contraposición, es el autor y también un actor serio. La misma línea se sigue en la *Tragicomèdia*, en la que se alterna lo burlesco y lo serio: la comedia termina con un diálogo entre Possímico y Fontano. El primer personaje que aparece en el teatro de Fontanella y en la loa es Possímico. Entra en escena espantado y pide auxilio a los santos:

Ai, ai de mi que m'agarren!
Valga'm sant Non i sant Nen,
sant Pancraci i santa Eufràsia;
valga'm sant Sixt i sant Ot,
sant Cosme i santa Llogaia. (47)

La escena es cómica, y sobre todo por los santos invocados. Los nombres de los santos Non, Nen, Sixt, Ot y Llogaia son graciosos, pero el santo que más llama la atención es San Cosme. Al invocar a este santo, Fontanella ya relaciona Possímico con Juan Rana. El gran gracioso del Barroco y el más famoso de los actores de entremeses fue Cosme Pérez, también llamado Juan Rana. Possímico invoca a Juan Rana y lo eleva a la categoría de santo: San Cosme es su maestro a imitar. Possímico y la primera parte de la loa es una especie de parodia de Fontano y de la segunda parte de la loa. La primera parte se convierte en una loa burlesca de la segunda parte. El auge de las comedias burlescas fue entre 1625 y 1680, y la primera comedia de este género que conservamos en la Península es de 1630. Lo que más sorprende de *La famosa comèdia de la gala està en son punt* es que está escrita en catalán; no parodia una comedia en especial, sino que parodia las comedias castellanas en general: “I per què en català? Justament per la inversió que significa que s’usi el català en relació amb uns models monopolitzats pel castellà” (Serrà 99). Según Rossich, *La gala està en son punt* no indica el final de una moda, sino el triunfo de unos modelos determinados, es decir, el triunfo del teatro castellano. La parodia, o simplemente el uso de Juan Rana, y elevarlo a la categoría de santo, responden a la fascinación del teatro castellano en tierras catalanas.

Possímico imita a Juan Rana y necesita un nombre afín a su condición. Un personaje que va a “posar” como un “mico” es idóneo para hacer tonterías y para ser buen imitador. El catalán no “salió rana” pero podía hacer tantas “monerías” como el castellano. Como Juan Rana, Possímico es asustadizo y afeminado al tener miedo a brujas y a fantasmas:

Mentre no la veus, Cassòlio,

què fàcilment la salpasses!

Mes si la veies present,

jo presumo que deixares
a la fantasma la lloba,
i lo menjar a les calces. (47)

Además de tener miedo y de decir disparates, utiliza castellanismos: “Socorro, emparo, favor!” (47)² Possímico ha tenido un sueño, o mejor dicho una pesadilla, que no acaba de entender. Le explica el sueño al otro gracioso, Cassòlio. El segundo gracioso también tiene un nombre muy sugerente. La primera parte del nombre es “cassola” o “cassolà”, es decir “cazuela” o “casero”, y la segunda parte es “lío”. El mismo personaje aparece en *Lo desengany* pero con algunas modificaciones. Cassolano es el gracioso alumno del mago en *Lo desengany*. El sacristán Cassòlio no se asusta, es altanero y vanidoso, y además se hace “líos”³. No utiliza tantos castellanismos como Possímico, pero empieza cada frase con unas palabras en un latín sin sentido: “jamdudum saucia cura / perquè vulnus alit venis / et cremat flama medulas” (75). A pesar de su pedantería, Cassòlio le explica a Possímico el significado de su sueño y por qué se ha transformado en un “mico”. Possímico ha soñado en una palma entre el río Besòs y el río Llobregat. Encima de la palma hay una corona, y varias personas aspiran a conseguirla, pero es el gracioso quien se hace con ella. Según Cassòlio, la corona es símbolo de eternidad soberana, y la palma muestra las victorias del Besòs y del Llobregat. Possímico se queda con la corona porque se ha convertido en “Joan Granota, vel Rana” (49).

Con la explicación del sueño de Possímico, la loa burlesca ha finalizado. Possímico no ha quedado demasiado satisfecho con la interpretación que ha hecho Cassòlio del sueño, pero le toca el turno a otro sueño. Fontano también tiene un sueño, pero a diferencia del sueño de Possímico es placentero y no una pesadilla. Aunque Possímico aparece en la loa, en la

²El “Socorro, emparo, favor!” se halla en varios entremeses castellanos de la época. En *La burla más sazonada* de Luis Vélez de Guevara, Merluza grita “Venganza, socorro, auxilio, / favor, amparo, piedad” (4).

³ Los sacristanes pedantes abundan en los entremeses de Luis Quiñones de Benavente.

tragicomedia y sobre todo en el entremés, voy a dejarlo por un momento para dedicarme a Fontano. La transición entre la loa burlesca y la loa seria se hace por medio de música, chirimías y guitarras. Con una apoteósica presentación se abren las cortinas y los dos graciosos se retiran a una esquina. Al alzarse la cortina, aparece Fontano sentado con una lira en una mano y una corona de flores en la otra. Fontano habla en sueños y formula tres preguntas a la Música: ¿Cuál es el asunto? La respuesta es Amor. ¿Da Amor a nuestra empresa? La respuesta es Firmeza. ¿Da a la esperanza mía? La respuesta es Porfía. Fontano sigue dormido cuando entran sus cinco amigos: Guidèmio, Mireno, Castàlio, Tirsis y Morano. Los amigos se alteran porque la función está por empezar, el público está esperando y Fontano está dormido. Además de lo burlesco y lo serio, la realidad y la ficción también se entremezclan en la loa y en la comedia. Fontanella se disfraza de pastor Fontano, y todos los otros pastores eran, en la vida real, amigos de Fontanella. No hay datos conclusivos, pero Maria-Mercè Miró asocia Guidèmio a Josep Margarit, y Mireno y Morano a los apellidos Mir y Mora respectivamente. Los Margarit, junto con los Fontanella, Martí y Segarra, fueron uno de los pocos que se beneficiaron de los pactos con Francia. Josep Margarit fue probablemente el más destacado militar catalán de la Guerra dels Segadors. En septiembre de 1641, se reunió con Richelieu, y le aseguró fidelidad si Francia cumplía con sus promesas. De Tirsis y de Castàlio no se ha hecho ninguna conexión por el momento. Probablemente cuando la obra se representó, si es que se representó, los espectadores estaban al corriente de quiénes eran cada uno de estos pastores. Los amigos rodean a Fontano con clara admiración, y con un “Oh Fontano!” (51) esperan impacientes a que les descifre el sueño que ha tenido.

La reacción de Possímico y de Fontano ante el sueño es completamente opuesta. Possímico es un personaje caricaturesco que tiene miedo de su propio sueño y no lo entiende. Fontano no

despierta de su sueño sobresaltado como el cómico, sino con “tranquilla serenitat” (52). Además va a descifrar el sueño ante su círculo de colegas. El sueño es una obra de teatro catalana en la que actúan pastores del Besòs y del Llobregat, y con un público compuesto de “dames catalanes” (54). Possimíco, que está tras las cortinas, finalmente ha entendido su sueño. El “noble auditori” (55) aplaudirá la comedia, y empezará una nueva era para el teatro catalán:

Qui pot témer esta empresa?

Qui pot, Fontano, dubtar

que vestiran noves flors

al llenguatge català? (54)

Este es el sueño de Fontano y el proyecto de Fontanella. Lo único que no entiende Fontano es por qué triunfa el teatro castellano y por qué no triunfa el teatro catalán. Por eso, el programa de Fontanella y de su grupo de amigos o academia, como se refiere repetidamente, es inaugurar un teatro culto catalán. A Fontanella le interesaba todo un proyecto, que definitivamente iba unido al proyecto político de Pau Claris, de sus amigos y de su familia. La loa es uno más de los ingredientes de este proyecto, y uno más de los elementos del conjunto *Amor, firmesa i porfia*. Me atrevo a describir a Fontanella, no como un exitoso dramaturgo catalán, sino como una especie de ministro de cultura para la visionaria república catalana, y que aparece en la *Tragicomèdia* como una república de pastores. No sugiero que Fontanella tuviera ningún cargo de ese tipo, nunca lo tuvo, pero esa fue la función que se asignó o que le asignó el grupo de intelectuales que le rodeaba. Su misión no era escribir obras en catalán, de eso debían encargarse sus discípulos; Fontanella fue el fundador del teatro profano y culto catalán. *Amor, firmesa i porfia* representa el inicio de un teatro barroco como el castellano, que empieza y termina con Fontanella.

LA TRAGICOMÈDIA PASTORAL D'AMOR, FIRMESA I PORFIA: UNA ARCADIA
CATALANA

La loa finaliza para dar paso a la comedia, la cual Fontano había soñado y descifrado con anterioridad. Con los actores preparados y el público atento, la representación va a empezar. Pero antes, Fontanella introduce otro elemento; entre la loa y la *Tragicomèdia* incorpora la *Lletra* que se canta antes de representar la comedia. La música y el baile no pueden faltar en este gran espectáculo, y Fontanella no olvida estos dos elementos en ningún momento. Esta corta canción es un tributo a los tres personajes principales. Empieza con Elisa, la “ninfa gentil” que conecta con el amor. Guidèmio es el siguiente, el “pastor feliç” que conecta con la firmeza. Termina con Fontano, el pastor “atrevido” que conecta con la porfía. Concluye la canción con el estribillo; y así todo queda dispuesto para que pueda empezar la *Tragicomèdia*. La mezcla de lo burlesco y de lo serio, la unión de la realidad y de la ficción, la combinación del pasado y del presente, la técnica del disfraz, el confuso argumento y el uso constante de cultismos, de castellanismos y de mitología añaden complejidad a la comedia.

Para que la dificultad sea menor, empezaré con la trama argumental. La obra está formada por dos grupos de pastores vecinos y rivales: los pastores que viven en la orilla del río Besòs y los pastores que viven en la orilla del río Llobregat. Dos de los pastores, Guidèmio del Llobregat y Fontano del Besòs, están enamorados de Elisa, la cual corresponde al primero y desdeña al segundo. El Oráculo de la montaña de Montjuïc predice que para que se aplaquen las discordias entre ambos, se tienen que casar un pastor y una pastora de cada una de las estirpes. Para que vuelva a reinar la paz, empiezan los preparativos de la boda de Fontano y de Elisa. A partir de ahora, es cuando la obra retrocede quince años. Al morir la esposa de Tirsis del Llobregat, este secuestra a Filis del Besòs. Filis es esposa de Menalcas y está embarazada de nueve meses. Tras

el rapto, Menalcas muere de pena y su hermano, Mireno, como venganza, ataca al Llobregat. Al huir, Tirsis abandona a su hijo, Guidèmio y a la hija de Filis, Elisa. A Guidèmio se le considera muerto y Elisa se queda con los pastores Morano y Amarilis, sin que nadie sepa quiénes son sus verdaderos padres. Antes de la boda de Fontano y Elisa, Tirsis llega inesperadamente, desconsolado por la muerte de Filis y por haber abandonado a su hijo. Para que no se cometa una nueva guerra, reconoce a Guidèmio como su propio hijo y a Elisa como la hija de Filis, y por ello, Elisa y Fontano son primos. Como resultado, Fontano renuncia al amor de su prima, Guidèmio se casa con Elisa, se perdona a Tirsis, se cumplen las predicciones del Oráculo de Montjuïc y vuelve la concordia a las orillas del Besòs y del Llobregat.

En la comedia aparecen los mismos protagonistas de la loa y de la canción, pero el visionario actor se ha convertido en pastor, al igual que todos sus amigos, que también son pastores. Del mismo modo ha sido la transformación de los cómicos, que se han tenido que disfrazar de pastores. A Possímico este cambio no le ha gustado demasiado y se queja de tener que hacer el papel de pastor:

després que m'has fet vestir
d'una ovella les despulles,
ab eixos botons que semblen
d'algun elefant les turmes,
després que em fas imitar
esta pastoril figura. (75)

Possímico le reprocha a Fontano su afán de protagonismo, sin darse cuenta éste que el público quiere que intervenga el gracioso. Possímico ha dejado de ser el Juan Rana catalán y ha pasado a ser el “Trivinyo de Cataluña”. La *Tragicomèdia*, como la loa, también se divide en dos mundos:

el mundo pastoril serio y el mundo pastoril burlesco. La misma división ya había aparecido en *La Arcadia* de Lope de Vega. La pastora Belisarda está enamorada de Anfriso pero su padre quiere que se case con Salicio. Belisarda-Anfriso-Salicio forman el primer triángulo amoroso, y el segundo triángulo amoroso está compuesto por los cómicos Flora-Cardenio-Bato. Gabriel Sansano apunta que hay más paralelismos entre las dos comedias: el uso del oráculo y la incorporación de pequeñas interrupciones a cargo de los personajes cómicos. Flora-Cardenio-Bato forman el triángulo amoroso de Lope, y Flora-Cassòlio-Possímico forman el triángulo amoroso de Fontanella. Cassòlio y Possímico se pelean por Flora y, a diferencia de la obra de Lope, también por el puesto de mejor gracioso del teatro catalán. En la loa, Possímico consigue la corona y se proclama como el gracioso del teatro catalán. En la comedia sigue como el cómico protagonista, y hace uso repetidamente de castellanismos y de referencias a la literatura castellana:

Anant a fer una aubada
a Flora bella, de qui
só don Quixote de peu
i só rústic Amadís. (98)

Cassòlio tiene celos y le quiere arrebatar la corona para proclamarse el gran gracioso del teatro catalán: “envejós de mes coronas / vols posar-les en disputa” (76). Para conseguir sus propósitos y el amor de Flora, Cassòlio no utiliza castellanismos, como su contrincante, sino un latín ininteligible.

Los adversarios de la parte seria de la comedia son Fontano y Guidèmio, que han pasado de amigos, al trabajar juntos en la creación de un teatro catalán, a pastores rivales. Fontano y Guidèmio sólo están enfrentados para conseguir el amor de Elisa. Como la mayoría de los

pastores de la literatura del Siglo de Oro, Fontano y Guidèmio tienen poco de pastores. Se mueven en un ambiente bucólico pero no hacen las tareas de los pastores. Fontano, aunque pastor, tiene las características propias de un soldado: es combativo y obstinado. Fontano es como su padre Mireno, quien no duda en tomar las armas tras la muerte de su hermano. Quiere defender el honor de su hijo, como defendió el de su hermano, y le propone a Fontano alzarse en armas y empezar una nueva guerra:

Isquen de nou les injúries
i en sanguinosa borrasca
rompa sos termes Neptuno,
cresca Llobregat ses aigües,
abrase lo Quint Planeta
esta enemiga campanya,
que és limitada matèria
de ma còlera a les flames. (67)

Fontano no está convencido de lo que le propone su padre, y rememora la guerra que tuvo lugar en el pasado. Una guerra que el propio Fontanella tenía muy presente:

recorda't, senyor, recorda't
de quan altives mes armes
de sang i d'horror cobriren
de tos enemics la pàtria. (67)

Le recuerda al padre la guerra entre los pastores del Llobregat y del Besòs, y al público, la guerra que se estaba llevando a cabo durante los años en que se representaba la obra. Una guerra que en Cataluña se conoce como la *Guerra dels Segadors*, y aunque no es una guerra de

pastores, tiene también un matiz bucólico. Aunque se llama *Guerra dels Segadors*, los segadores participaron poco en la revuelta, sólo participaron en los eventos del Corpus Christi. El nombre y las imágenes de la guerra se relacionan erróneamente con los eventos que tuvieron lugar durante el llamado Corpus de Sang⁴. Como todos los años a finales de mayo y principios de junio, segadores de todas partes de Cataluña llegaban a Barcelona para buscar trabajo y ser contratados. Una avalancha de segadores entraba en tropel a la Ciudad Condal, e invadía la parte de la Rambla que toca con Porta Ferrissa, que era donde se hacían todas las transacciones. El 7 de junio de 1640, en principio no tenía por qué ser diferente a los años anteriores, pero el virrey Santa Coloma estaba alarmado ante los disturbios que se habían producido en ciertas poblaciones del Principado. Santa Coloma acudió al *Consell de Cent* para que ese año las entradas a Barcelona se cerraran y los segadores no pudieran acceder a la ciudad. El *Consell de Cent* no cedió, y los segadores entraron como lo iban haciendo todos los años.

La guerra no se inició en el día del Corpus Christi; la revuelta ya había empezado en mayo de ese año. Tampoco fueron los disturbios de Barcelona algo planeado y en contra de los castellanos. Según Antoni Rovira i Virgili, el Corpus Christi de 1640 fue un amotinamiento contra los catalanes que estaban al servicio real y que eran cómplices de los crímenes cometidos contra el pueblo. La mayoría de muertos fueron catalanes; la visión que se tiene de segadores matando cientos de castellanos con la simbólica hoz es totalmente equivocada. Durante el 7 de junio, murieron diez o doce personas y las armas homicidas no fueron hoces, sino armas de fuego y dagas⁵. El himno nacional de Cataluña es *Els segadors*, y como afirma Rovira i Virgili: “El valor històric de la lletra de la cançò, exhumada per Milà i Fontanals en el seu Romancerillo

⁴ Al 7 de junio de 1640 se le empezó a llamar el *Corpus de Sang* a raíz de una novela histórica de Manuel Angelon titulada *Un Corpus de Sangre*, y publicada en 1857.

⁵ La pintura que incorrectamente se relaciona con la *Guerra dels Segadors* es *Corpus de Sang* de Antoni Estruc de 1907. En ella se observa un grupo de segadores con hoces, y sin rastro de armas de fuego, mientras en el fondo se está quemando una casa.

catalán, està a l'alçada del relat de MeHo. Tal com ha arribat fins a nosaltres, aquella lletra d' 'Els Segadors' és un teixit de falsetats i àdhuc de disbarats materials" (53). El himno, el cuadro de Estruc y el nombre de la guerra disfrazan la revuelta catalana, de la misma manera que Fontanella disfraza la guerra con pastores del Besòs y del Llobregat.

Mireno escucha las penas de su hijo y revive el conflicto entre los pastores del Llobregat y del Besòs. Fontano no quiere que se derrame más sangre entre los pastores vecinos, pero escucha atentamente la historia que le cuenta su padre. A partir de este momento, la obra se traslada al pasado, cuando Guidèmio, Fontano y Elisa acababan de nacer o eran niños. Mireno hace una relación de la guerra, que perfectamente podría pasar por una relación del joven Fontanella sobre sus propias experiencias en la revuelta de Cataluña:

Juntí amics, prenguí les armes,
quan ab l'edat innocent
nostres pesars ignoraves.
Rompí los termes antics,
salví la fèrtil campanya,
a la cabanya de Tirsis
posí venjatives flames. (70)

J. H. Elliott afirma que la revolución catalana de 1640 no fue una sino dos revoluciones. Hubo una revolución social espontánea por el descontento de los pobres y en contra de los ricos; y también hubo una revolución política contra la dominación castellana. No tenemos nombres de los dirigentes de la primera revolución, en cambio, los que encabezaban la segunda revolución eran diputados o personajes involucrados políticamente. Garcia Càrcel hace una lista detallada del grupo de catalanes que eran seguidores o "amigos" de Pau Claris. Fontanella y su familia

formaban parte de este grupo. Como los “amics” de Mireno, los “amics” de Claris tomaron las armas y rompieron “los termes antics”. La cabaña en llamas de Tirsis se relaciona con la primera revolución y con la quema de casas durante el Corpus Christi. Mireno continúa y pasa del Corpus Christi a Montjuïc, al afirmar que después de esta batalla “volgueren tractar la pau / en esta verda muntanya” (71). Sin embargo, las hostilidades no terminan con la batalla de Montjuïc y el conflicto sólo “cessarà de Belona lo trofeo, / si venç a la porfia, la firmesa” (71). Belona o Barcelona ha ganado una batalla, pero lo que no sabía Fontanella, al escribir esta comedia, es que aún faltaban muchos años para que la guerra terminara. Afirmaba anteriormente que *Amor, firmesa i porfia* se escribió durante los primeros años de la guerra, cuando se tenía muy presente la batalla de Montjuïc, y había muchas esperanzas de vencer. La guerra y la euforia de la guerra están presentes por toda la comedia. Aunque Fontano asegura, en la loa, que el tema de la comedia es el Amor, y aparece como la primera palabra del título, la obra es sobre el deseado amor tras una sangrienta guerra. Está claro que la descripción que hace Mireno del conflicto se puede aplicar a cualquier guerra, pero al incluir lugares de la geografía catalana, los nombres de los pastores y la época en que se escribió, se sabe que se trata de la Guerra de Cataluña:

Lo Llobregat undós, la selva trista,
tenyit en sang i sepultada en cendres,
de sagals despoblades les cabanyes,
poblada de cadàvers la ribera. (86)

La guerra aparece constantemente en la obra y también el deseo de paz. Fontanella describe el conflicto como algo que tenía que suceder pero que tiene que terminar, y debe restablecerse la paz. El “desitjo en pau eterna convertir la guerra” (87) se repite de principio a fin. Fontanella tiene previsto, ya desde el inicio, que el Amor triunfe y que vuelva la paz entre los pastores.

Jaume Pòrtulas extrae de la obra las tres veces en las que se repite la promesa de retorno de la Edad de Oro. En el primer acto, el “tormarà la bella Astrea” aparece en el verso 574. En el segundo acto, el “torne lo regne de la bella Astrea” está en el verso 1180. En el tercer acto, “l’edat dorada, la divina Astrea” se encuentra en el verso 3105. Jaume Pòrtulas asegura que Astrea no representa un ideal imperial, sino paz y armonía en una sociedad reconciliada. La *Tragicomèdia d’amor, firmesa i porfia* es una obra sobre la guerra y un conflicto inevitable entre pastores, en el que se han cometido atrocidades. Ha habido muertes, raptos, incendios y abandonos; los mismos elementos que encontrábamos en *El pintor de su deshonra*, pero con un final muy diferente. Fontanella, seguidor de Calderón, se ha convertido en el optimista Moreto, y cree que la paz es posible: “l’abundància, la pau i l’alegria / desterren de Belona l’arrogància” (86).

La paz parece posible a pesar de todo el daño que se ha cometido; la guerra es cosa del pasado y se pasa a una nueva era en la que triunfa el Amor. No obstante, hay una última cuestión sobre la boda final que introduce Jaume Pòrtulas, y que debe elaborarse un poco más. La concordia se consigue entre los pastores al surgir Tirsis e identificar a Guidèmio como su hijo y a Elisa como hija de Filis. Fontano no se puede casar con Elisa porque son primos. ¿No era el matrimonio entre primos bastante común en el siglo XVII? Cabe recordar que en *El pintor de su deshonra*, Juan Roca y Serafina también son primos. El matrimonio entre primos hermanos no se consideraba incesto en la tradición clásica en la que Fontanella se inserta. En Grecia y en Roma, no se prohibía el matrimonio entre primos. Muy al contrario, el matrimonio entre primos se promocionaba para no tener que dividirse los bienes familiares. El final de la *Tragicomèdia d’amor, firmesa i porfia* no es muy convincente; si Fontano hubiera descubierto que Elisa era su hermana, su reacción habría sido muy propia, pero no en una prima. Debe añadirse que

Guidèmio y Elisa son hijos de Tirsis y Filis, es decir, hijos de dos amantes o una pareja, y por lo tanto hermanastros. Aunque Guidèmio y Elisa no están emparentados consanguíneamente, su relación puede ser tan o más incestuosa que la de Fontano-Elisa. La comedia tiene un final feliz; el Amor ha triunfado al poderse casar los dos pastores que estaban enamorados: Guidèmio y Elisa. El amor que sentía Fontano por Elisa se olvida rápidamente. El violento padre de Fontano, que le proponía otra guerra a su hijo por el desdén de su amada, se contenta. Sin embargo, en un Fontanella que cuida del más mínimo detalle, el final puede parecer sorprendente. A estas razones, se le ha de añadir que el padre de Fontanella estaba especializado en derecho matrimonial. Escribió uno de los tratados de derecho nupcial más importantes de la época en Europa: *De pactis nuptialibus. Amor, firmesa i porfia* forma un conjunto complejo, con loa, canción, comedia, entremés, bailes, lleno de cultismos, castellanismos, metateatro y mitología, pero con un final demasiado simple, o por lo menos, demasiado simple para Fontanella. No parece lógico que todos los conflictos pasados y presentes se solucionen porque Fontano y Elisa son primos. Además, es Guidèmio quien consigue el amor de Elisa, y no Fontano, que es el protagonista y el autor.

La *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* se considera una obra optimista en la que triunfa el amor, y en la que finalmente la paz se restablece. Pero con este final, Fontanella definitivamente está dejando cabos sueltos; y me pregunto si se ha restablecido completamente la paz y si se ha llegado a la edad dorada de la bella Astrea. Cuando Fontanella escribió la obra se había ganado la batalla de Montjuïc, pero la guerra continuaba y faltaba mucho para la pacificación. El final del triángulo amoroso de Flora-Possímico-Cassòlio no es mucho mejor. Possímico, el Fontano cómico, tampoco se casa con Flora. La graciosa no contrae nupcias con ninguno de los dos graciosos. La obra termina, eso sí, con una propuesta de boda por parte de Possímico a Flora, y

con la negativa de ella. Possímico acude a Fontano, y le pide que le deje casarse con Flora antes del fin de la comedia. Fontano le responde: “Calla que ja és acabada” (133). El final feliz en boda de las comedias castellanas se ha alterado. Se casan Guidèmio y Elisa, pero no el protagonista principal ni su criado, o en este caso ni Fontano ni Possímico.

PÚBLICO Y ACTOR: EL APLAUSO DE LAS DAMAS BARCELONESAS ANTE EL GRACIOSO POSSÍMICO

El completísimo espectáculo de Fontanella da comienzo con la loa, continúa con la canción, e inmediatamente se pasa a la comedia de tres actos. Entre el primer acto y el segundo acto se representan el entremés y el baile del entremés, y entre el segundo acto y el tercer acto se inserta el baile de la pintura. Todos los elementos del conjunto son independientes pero mantienen cierta relación con la comedia; por ejemplo, muchos de los personajes se van repitiendo de una pieza a otra. Si la loa era el espacio del autor, o sea, de Fontano, el entremés es el espacio del actor. Fontano, los pastores, Cassòlio y Flora han desaparecido, y Possímico se ha quedado como el gran protagonista del entremés. El tema de la guerra también se ha olvidado y se retoma el proyecto de teatro de Fontanella. Possímico continúa siendo el mismo gracioso de la loa y de la comedia, y el perfecto imitador de Juan Rana. No sólo se convierte en Juan Rana, también imita a otros tres famosos graciosos castellanos. El primer gracioso es Romo o Tomás Enríquez, casado con la graciosa María Román y apodada la Roma. El segundo gracioso es Coca o Manuel de Coca, y termina con Trivinyo o Francisco de Treviño. Fontanella introduce los mejores graciosos de la época y los acompaña con las dos graciosas castellanas. Bernarda Ramírez fue la gran graciosa de los entremeses castellanos; en ficción era la esposa de Juan Rana, y en la vida real se casó a los 13 años con el actor Bartolomé de Robles. Marica o María Ramírez es la

segunda graciosa y la hermana de Bernarda. Todos los personajes del entremés son músicos o actores.

El entremés empieza con la pregunta barroca “Qui só jo, senyores mies?” (137), que recuerda a Segismundo y a los constantes cambios de personalidad de Juan Rana. Con la afirmación “Jo só un home, clar està” (137), una vez más remite a Juan Rana y a su conocida homosexualidad⁶. La pregunta va destinada a las “senyores mies” y a la sala, pero “Ninguna dama respond” (137). Uno de los músicos contesta la pregunta, y le asegura que es Romo. Possímico se convierte en Romo, y como él, es un gran actor y un buen bebedor. Mientras cantan una canción burlesca sobre la botella de Romo, se dan cuenta que Possímico no es Romo, y se formula otra vez la pregunta: “Si sabem que no só Romo, / al manco diguem, qui só?” (138). Los músicos le contestan que es Coca, un bailarín famoso medio español y medio gascón. Aunque al hablar mezcla el catalán, el castellano y el gascón, según las mujeres no sabe bailar, por eso no puede ser Coca, y formula nuevamente la pregunta: “Digueu-me, per quins cinc sous, / per ésser home petit, / no puc ser gran ballador?” (140). La siguiente transformación es en Juan Rana o Joan Granota. Possímico se convierte en uno de los personajes de Juan Rana, y representa, ahora, el papel de alcalde. Al intentar dictar una carta a unos de los escribientes, se dan cuenta que son puras majaderías y que no puede ser ni Juan Rana ni alcalde. Con la aparición de las dos graciosas, Bernarda y Marica, lo convierten en el célebre Trivinyo. Una vez más se demuestra que no es Trivinyo por su poco talento en cuestiones de amor. Termina el entremés con música, canciones, bailes y fiesta, y finalmente se reconoce como el gracioso catalán Possímico. Al entremés le sigue el *Ball per l'entremés*; en el que Flora, la graciosa catalana, quiere bailar e imitar a Bernarda y a Marica, las graciosas castellanas.

⁶ En el entremés *Juan Rana mujer* de Jerónimo de Cáncer, el protagonista afirma “Si soy mujer” (157).

La última pieza, *Ball de la pintura per la tragicomèdia*, va dedicada a las damas del público. El personaje Pintura, con paleta y pinceles en mano, retrata la belleza femenina. También da consejos a las espectadoras de cómo pueden maquillarse: se pueden blanquear la cara con manteca, los papelillos de Castilla sirven de colorete, para teñirse el pelo de negro se usa carbón vegetal de pino, para aumentar las cejas necesitan papel quemado y la cera roja es para los labios. Todo se puede arreglar con los milagrosos colores, pinceles y paleta. Pintura y teatro se conjugan en esta pieza, como también se unían en *El pintor de su deshonra*, y al incorporar el baile, se convierte en toda una completa obra de arte.

LO DESENGANY: EL ANTÍDOTO CONTRA LA DERROTA

Cuando en la introducción afirmaba que iba a tratar dos obras, se podía malinterpretar y pensar que iba a tratar dos comedias. Sin embargo, es obvio que *Amor, firmesa i porfia* no es una simple comedia, sino un conglomerado de piezas que forman un espectáculo completo. No se puede comparar *Lo desengany* con el gran conjunto *Amor, firmesa i porfia*, y ya con el subtítulo se aprecia que es algo muy diferente. El *Poema dramàtic* es una obra corta de dos actos. A Fontanella, ahora, no le interesa crear una comedia; y a diferencia de *Amor, firmesa i porfia*, con esta segunda obra no pretende abrir una nueva era del teatro catalán. *Lo desengany* constituye una continuación singular de su primera obra. Aunque se estudian separadamente, *Lo desengany* se puede presentar como un elemento más del conjunto *Amor, firmesa i porfia*, y que se adhiere a éste tras nueve años de guerra. No afirmo que *Lo desengany* se encuentre o deba encontrarse dentro de *Amor, firmesa i porfia*, sino que el proyecto de Fontanella continúa con este poema dramático, gracias a los muchos paralelismos y a los mismos personajes en la dos obras. El conflicto también continúa, pero quedan muy lejos la batalla de Montjuïc de 1641 y el congreso

de Münster de 1643. Falta poco para que termine la guerra, y Fontanella se queda en Barcelona hasta que tiene que salir forzosamente al exilio. Todos estos años de guerra se reflejan en el poema dramático. Por el título, por los acontecimientos en Cataluña y por lo que le sucede a Fontanella, se podría pensar que es una obra triste y pesimista, pero no es así. En la obra, el Desengaño ofrece armonía y paz interior a los quejosos pastores y al desairado Marte. La música, la fiesta y el baile dominan en toda la obra, y, así, se convierte en un espectáculo carnavalesco de difícil clasificación. El propio Fontanella no sabe cómo categorizar el espectáculo, pero de lo que está seguro es que se trata de un nuevo estilo:

No és tragèdia, ball, comèdia,
ègloga, entremès ni lloa,
però de tot lo dramàtic
és una harmonia nova. (27)

Maria-Mercè Miró asegura que puede que algún día se encuentre la partitura, que sin duda, acompañaba la obra, y es entonces cuando se podrá afirmar que se trata de una ópera. Aunque se tendrá que esperar hasta que esto suceda, si es que sucede, por ahora sólo se puede destacar todos los elementos que aparecen en la obra y que son propios de una zarzuela: dos actos, dúos, tríos, cuartetos, arias, coros, recitativos y finales de acto con repeticiones.

Con sus viajes por Francia y Holanda y con su conocimiento del teatro castellano, Fontanella quiere introducir a su producción dramática y al teatro catalán una “cosa nueva en España” (de Vega 531). Las palabras de Lope de Vega muestran lo consciente que era de su novedad, y presenta, en 1629, la primera zarzuela cortesana de la Península Ibérica. *La selva sin amor* es un texto acompañado completamente con música. La arquitectura escénica y la música teatral italianas desempeñan también un papel crucial en las piezas mitológicas de Calderón. *El jardín*

de Falerina de Calderón podía haber sido un modelo a seguir para Fontanella. Estas dos obras, la de Lope de Vega y la de Calderón, son las únicas zarzuelas cortesanas anteriores a *Lo desengany*. Fontanella, atento en todo momento a lo que se producía fuera de Cataluña, quiere también introducir en el teatro catalán esta nueva primicia. Con *Lo desengany*, Fontanella sigue con el proyecto de teatro profano catalán, e incorpora una pieza única para la época, con un tema y unos personajes que no se desvían demasiado de su primera obra. El triángulo amoroso de los pastores Fontano-Elisa-Guidèmio se convierte, en *Lo desengany*, en el triángulo amoroso de los dioses Marte-Venus-Vulcano. Los personajes que aparecen en las dos obras son Mireno, Tirsis, Fontano, Guidèmio y Cassòlio, transformado éste último en Cassolano.

La obra empieza con los pastores Mireno y Tirsis, que van en busca del mago Mauro para encontrar solución a sus conflictos amorosos. Enfrente de la cueva, donde vive el mago, está su aprendiz, Cassolano, y los tres se ponen a charlar hasta que aparece Mauro. El mago afirma que no se van a curar con hierbas y conjuros, y que su único remedio es actuar en una representación. Se abre la cortina y en un espejo se ve reflejado el teatro donde, según Mauro, van a actuar Fontano y Guidèmio. El mago les pide a Tirsis y a Mireno que hagan los papeles de los dioses Nereo y Mercurio. A partir de ahora empieza la representación mitológica con los enamorados Venus y Marte. El padre de Venus, Saturno, le promete a Vulcano la mano de su hija. Venus, quien sigue los designios de su padre, deja a Marte y se casa con Vulcano. El desconsolado Marte se muere de celos hasta la aparición del Desengaño, quien les enseña a él y a los pastores que la solución a los problemas amorosos se encuentra en uno mismo. La obra concluye con una fiesta en la que participan todos los actores.

PASTORES CONVERTIDOS EN DIOSES

Lo desengany constituye la obra de madurez de Fontanella; no es que *Amor, firmesa i porfia* constituya una obra de juventud, pero ésta es el inicio de su producción dramática y aquélla una continuación en la que se aplica la complejidad propia del Barroco. En una obra en la que el título es ya completamente barroco, se abandonan las églogas de Garcilaso y se sustituyen por la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora. No sólo imita un romance burlesco, sino que emplea la misma técnica de degradación del gran maestro castellano en una obra de teatro. Los pastores se han convertido en personajes mitológicos, pero siempre dentro del mundo del teatro. No se ha dejado de lado el gran teatro del mundo catalán, sin embargo, en el poema dramático la función no está a cargo de Fontano, sino de Mauro. El director de escena es un mago que transforma la representación en todo un espectáculo ilusionista, o mejor dicho, en un baile carnavalesco. Fontanella quedó establecido como el fundador del teatro profano catalán con *Amor, firmesa i porfia*, y con esta obra se dedica a insertar nuevas fórmulas, que aprende del teatro castellano, de la ópera italiana y de las mascaradas francesas. Incorpora música, efectos de sorpresa y artificio, e imita las representaciones festivas cortesanas. Las dos obras dramáticas de Fontanella iban dirigidas al público distinguido barcelonés, al que se refiere repetidamente. El mago Mauro se encarga de todo, pero también advierte con un “no penseu, no, mos amics” (24) que la magia no funciona:

Herbes, minerals, aromes,
que puguen donar remei
a les penes amoroses,
puix per obrar sos efectes
ningun medi proporciona

a passions de l'esperit

la medecina corpòrea. (24)

No son las hierbas ni los minerales ni los aromas, los que pueden arreglar la situación; y es justamente en este preciso momento cuando Fontanella inserta la gran sentencia de la obra: la única cura posible es el teatro. El mensaje de Mauro o Fontanella es claro: los conjuros no funcionan, el único remedio es participar en la obra, y con la participación uno se dará cuenta de lo que debe hacer. La magia es el teatro, el mago es el director y la actuación es la solución. Sólo con el teatro uno puede curarse.

Fontanella también alterna lo serio y lo burlesco en *Lo desengany*; mientras Mauro se expresa coherente y sensatamente, el aprendiz a mago, Cassolano, no dice más que sandeces. Ni Mauro puede entender lo que le explica su alumno:

CASSOLANO Fent círcols
 acticros, barricanux,
 vociirim pericandolfa.

MAURO Què dius?

CASSOLANO Que ja t'obeesc. (25)

Cassolano es el único personaje caricaturesco de la parte de los pastores. Tirsis, Mireno y Mauro son personajes solemnes que dialogan sobre temas filosóficos. Aunque Cassolano es un personaje ridículo, la deformación grotesca no aparece en el mundo de los pastores, empieza con los salvajes, con los cíclopes y sobre todo con el Vulcano del mundo mitológico. Es como si antes de entrar en la cueva de Mauro, los personajes aún permanecieran en el mundo de *Amor, firmesa i porfia*, y estuvieran a punto de entrar en otro mundo, que es el mundo de *Lo desengany*. El mundo de los pastores es un preámbulo del mundo de los dioses. Pertenecen todavía al mundo

de la guerra, pero se pasa de la victoria de *Amor, firmesa i porfia* a la derrota de *Lo desengany*. Cabe señalar que hay tres espacios dramáticos en el poema dramático: la selva que es el espacio de los pastores y de los magos, el teatro que es el espacio de la representación y Etna, Chipre y el Olimpo que es el espacio mitológico. Los tres espacios forman otro triángulo que recuerda Castilla-Cataluña-Francia. La obra empieza en la selva, donde los dos pastores se encuentran frente a la entrada de la cueva de Mauro. Tras la charla con Cassolano, primero, y con Mauro, después, entran a:

Lo lloc vos descobriré
on sa claredat ditxosa
feliçment il·lustrarà
de vostres enganys les ombres. (25)

Tirsis y Mireno, acompañados por Mauro, se introducen en el gran teatro del mundo catalán. La cueva se convierte en el teatro. Al abrirse la cortina, aparecen el resto de actores, los músicos, y lo más importante el público, que como en la obra anterior son las damas barcelonesas. Todos, incluidos los espectadores, participan de este teatro. Los actores siguen siendo los mismos de *Amor, firmesa i porfia*, Fontano, Guidèmio, Mireno y Tirsis, pero en esta nueva representación dejan el traje de pastor, se ponen su nueva indumentaria y se convierten en dioses. El triángulo amoroso también es el mismo, pero, por supuesto, con nombres mitológicos: Marte-Venus-Vulcano. Mauro asegura que Fontano y Guidèmio participan en la obra, y aunque no indica cuáles son sus correspondientes papeles, nos imaginamos que Fontano hace de Marte y Guidèmio de Vulcano.

Antes de que empiece la función, y como también hizo en su primera obra, Fontanella introduce la *Lletra que se canta antes de començar lo poema dramàtic*, en la que inserta la fábula

mitológica. Nada cuenta de los problemas amorosos de los pastores, la *Lletra* se encarga de los problemas amorosos de los dioses. Esta canción tiene muchos paralelismos con la canción que introducía la *Tragicomèdia*; también en esta segunda obra tiene forma dialogada. Los personajes, la Fama y Un, cantan sobre la “mudança” de Venus, las penas de Marte, el “vilíssim” Vulcano y la presencia del Desengaño. La canción dialogada sirve como advertencia, y empieza y termina con el mismo estribillo:

Alerta, amadors, alerta,
no fieu en les paraules,
puix ara en la bellesa més divina
ha faltat lo valor i la constància! (16)

Con la canción y con los dos pastores convencidos que sólo pueden conseguir remedio al actuar en la obra, Mauro abre las cortinas y empieza la función. Mireno y Tirsis dejan de ser pastores para integrarse en el mundo del teatro; y no sólo ellos, también las damas barcelonesas se introducen en la representación, y así se mezcla realidad y teatro. La realidad se convierte en lo teatral, y la guerra, que también aparece repetidamente, se inserta en la obra. Fontanella no puede olvidarse de la Guerra de Cataluña, y tiene que integrarla en la obra. Tampoco se puede olvidar de la batalla de Montjuïc y de su valerosa participación en la campaña: “Cobre, cobre l’acer, planeta il·lustre, / instrument bel·licós de tes victòries, / immortal testimoni de tes glòries!” (75). En este gran teatro catalán, los pastores se han transformado en dioses, y su mejor amigo, Guidèmido, también ha pasado de amigo a pastor, y finalmente a dios. De la vida real se incorporan, en las dos obras, la guerra, Fontanella, su círculo de amigos y las damas barcelonesas; y además en *Lo desengany* introduce un grupo de artistas de la época. Vulcano llama a siete pintores famosos para que retraten la belleza de Venus:

Vinguen Ros, Arnau, Ripoll,
Casanovas i Cuquet,
i, per millor retratar-la,
oh, qui en aquest punt tingués
de Guirri lo colorit,
la destresa d'Altissent! (30)

En el gran teatro catalán están presentes los pintores Ros, Arnau, Ripoll, Casanoves, Cuquet, Aguirre y Altissent. La actividad artística de estos pintores data de 1630 a 1650: de Joan Arnau destaca la Inmaculada Concepción de la iglesia de la Pobla de Montornès; Cosme Ripoll y Pere Cuquet decoraron el salón del *Consell de Cent* entre 1647 y 1648; los Casanoves eran una familia de importantes pintores barceloneses de la época; de Francesc d'Aguirre es una pintura de Santa Mónica de 1636; y Gaspar d'Altissent pintó seis cuadros dedicados a la vida del canónigo Mulet⁷. *Lo desengany* se convierte en una síntesis artística, en la que se incluyen las artes plásticas, la música, la poesía y el baile; y Fontanella en el genio artístico que puede aglutinar todas las artes en un poema dramático.

MARTE O FONTANO: EL DIOS DE LA GUERRA

Lo burlesco y lo serio se alternan en las dos obras de Fontanella; a un personaje serio rápidamente se le suma un personaje caricaturesco. Esta práctica se hace patente en la loa y en la tragicomedia, y sobre todo prevalece en *Lo desengany*. Possímico se corona como el gracioso catalán en la primera obra, y, en la segunda, Cassolano es el gracioso de la obra. El aprendiz es todo lo opuesto a Mauro, y por ello se convierte en una parodia del mago. Cassolano es un

⁷ El único artista catalán del siglo XVII con el apellido Ros—que he podido encontrar—es el barcelonés Felip Ros. Es un maestro platero y el autor del relicario de *Sant Sebastià* (1611), de l'Àngel de la plaça del Blat (1616) y del relicario de *Sant Jordi* para la capilla del palacio de la *Generalitat* (1626).

imitador a mago con muchas conexiones con Clarín de *El mágico prodigioso* de Calderón. En esta comedia de 1637, Lelio y Floro se disputan el amor de Justina. Como en *Lo desengany*, los nobles acuden en busca del mago Cipriano para pedirle ayuda. Cassolano, al contrario de Mauro, es pedante, cobarde y no puede razonar. Cassolano representa a la perfección su papel de gracioso, pero no llega al extremo de la degradación que se observa en la parte mitológica. En las cinco primeras escenas de la obra, el tono es serio. Aparte de las interferencias de Cassolano, los pastores dialogan con Mauro enfrente de su cueva sobre temas trascendentales. Una vez entran en la cueva y en mundo del teatro, el tono cambia. Al igual que Jaume Pòrtulas, percibo una separación entre los dos mundos de la obra: el mundo de las tinieblas y el mundo real, o barbarie y civilización. El primero que aparece en este nuevo escenario es Vulcano. El dios cojo es el personaje más deformado y caricaturizado de la obra y de la completa producción dramática de Fontanella. Vulcano está constantemente ridiculizado y sus palabras son siempre inapropiadas. Después de un monólogo en la sexta escena, Vulcano entabla un diálogo con Piragmon, pero la conversación se degrada de tal modo que parece un diálogo machista en una taberna. La degradación se repite en varias ocasiones, y básicamente cada vez que interviene Vulcano introduce comentarios obscenos y de un erotismo casi pornográfico:

En veure sa bissarria,
oh, quant he crescut, oh quant!
que ni la calça abultada
d'efecte tant és capaç. (44)

La descripción más grotesca que hace Vulcano es la de su futura esposa. Vulcano utiliza elementos de la naturaleza, cosas de la casa y de la cocina para hacer una descripción fisonómica de Venus:

La piràmide mocosa
és terme dels pensaments,
i en l'afilat serviria
per llanceta d'un barber;
i les vergonyoses galtes,
dos atzeroles de gel,
dos gessamins de coral,
dos perles són de clavell;
ensenya un clot la barbeta
que mort i vida promet
a qui del niu d'alabastre
fóra lo ditxós ocell. (31)

La larga descripción continúa al comparar la blancura de sus manos con un queso fresco, el blanco del ojo con un estanque de leche y el pelo con una bayeta. Termina la descripción al asegurar que completará el retrato cuando “clave allí lo pinzell” (31).

Vulcano es un personaje deforme: “que a espantar com a gegant” (47), es desconfiado: “sols no alabeu de Venus l'hermosura” (58), es celoso: “o jo no m'entenc de gelos, / o són justos los que tinc” (61), es posesivo: “això no toca la núvia, / que toca el cap del marit” (63), es cobarde: “salve's qui puga” (67) y es tacaño: “daré a Mercuri una verga” (60). Todo lo contrario a Vulcano es Marte, quien no dice nada inapropiado ni una sola vez. Se muestra como un dios razonable, a pesar de que Venus lo ha abandonado. Aunque tiene celos, se comporta con el decoro propio de un dios y tan dignamente como Mireno y Tirsis. Marte también describe a

Chipre y a Venus, en un retrato muy parecido al de Vulcano, pero el cuadro grosero del futuro marido se convierte en un cuadro delicado del desdeñado dios:

Allí sa pompa desplega
més ufà lo gessamí,
tan honest en lo color
quant en l’aliento lasciu;
allí fragrant lo clavell
de nou color embellit
condensa l’aire en olors,
en sang l’esmeralda tiny;
allí alegres ocellets
lo lloc celebren festiu. (37)

Marte es el protagonista de la obra, es el que sufre las consecuencias del amor y el ejemplo de Tirsis y de Mireno. Los pastores se unen al dios, y los tres acogen al Desengany, que aparece como el antídoto del amor. Tirsis, Mireno y todos los mortales, incluido Fontanella, tienen que aprender de esta representación o del espejo eterno donde se reflejan los sentimientos de Marte: “sien lo mirall etern / on miren tots los mortals / est desengany vertader” (73). El mago Mauro ha “vingut a Barcelona” (73) para repartir consejos; unas recomendaciones que le podían ir muy bien al propio Fontanella. El dramaturgo escribe *Lo desengany* en una etapa difícil de su vida: su esposa Helena Serra acababa de morir, también su padre y su madre, y el ejército castellano

estaba ganando la guerra. En estos años, probablemente, Fontanella ya era consciente que tenía que abandonar Cataluña⁸.

EL DESDÉN Y EL DESENGAÑO

La obra cumbre del barroco catalán se basa en la fábula clásica de Vulcano, Venus y Marte; narrada por Demódoco, se encuentra en el octavo canto de *La Odisea*⁹. Fontanella no hace una adaptación de este episodio mitológico ni una parodia burlesca, sino que se vale de la fábula, y la manipula para que sirva como ejemplo a Tirsis y a Mireno. Los cambios son notorios, con una alteración completa de la trama. En el texto homérico, Venus que está casada con Vulcano, un dios feo y cojo, lo engaña con Marte, un dios apuesto y veloz. Helios, que lo ve todo, cuenta la infidelidad de su esposa al marido. Vulcano forja, de escondidas, una red para apresar a los dos amantes, y finge marcharse lejos. La trampa funciona y Vulcano los atrapa ante las risas de los demás dioses del Olimpo. Vulcano deja escapar a los amantes pero con la condición de que se le devuelva la dote nupcial. ¿Por qué Fontanella escoge la fábula de Venus, Vulcano y Marte si tiene que cambiarla radicalmente? Según Pep Valsalobre, los motivos pueden ser cuatro: los triángulos amorosos eran del agrado del público, la condenación del amor carnal a partir de Vulcano, Venus como símbolo de amor pasional en contraposición al sentimiento amoroso, que se defiende en la obra, y una representación barroca en la que no faltan antítesis y contrastes. La fábula de Vulcano, Venus y Marte servía perfectamente para los propósitos del autor catalán, y como enseñanza para el público y para los pastores Mireno y Tirsis. Si no alteraba la trama, la obra podía servir de ejemplo, pero no del ejemplo adecuado. Al dramaturgo no le interesaba el

⁸ Pep Valsalobre, en la biografía que hace de Fontanella, apunta que el dramaturgo, junto a su hermano, aparece en una lista de traidores, en la cual se declara la confiscación de sus bienes, según la sentencia del marqués de Mortara y de la Audiencia.

⁹ Los nombres griegos de Venus, Vulcano y Marte son Afrodita, Hefesto y Ares.

adulterio de Venus con Marte. *Lo desengany* no es una obra sobre adulterio ni sobre cómo vengarse del que ha cometido adulterio, pero sí que es una obra sobre las relaciones entre los tres dioses. Por esta razón, Fontanella tiene que alterar la fábula, y lo hace como un perfecto autor barroco que se vale de una fábula mitológica y la cambia para sus propósitos. También lo hace como un perfecto dramaturgo que ha alcanzado madurez y seguridad para poder hacer las manipulaciones necesarias. La fábula de Vulcano, Venus y Marte, como también señala Pep Valsalobre, provee de los excesos y contrastes que gustaban tanto a los autores barrocos, y a Fontanella como a uno de ellos. La fealdad de Vulcano y el que sea cojo ayudan al dramaturgo a crear un personaje desmesurado, monstruoso, lisiado y sobre todo sexual. La degradación de Vulcano se asocia con la belleza de Venus, y también de Marte, y crea oposición, que también era de tanto agrado entre los autores barrocos. Como propone Pep Valsalobre, Fontanella condena el amor sexual a través de la figura de Vulcano, un dios desmesurado y grotesco que no deja de utilizar eufemismos sexuales. Además, no sólo condena a Vulcano, también podía condenar la relación entre Venus y Marte. Pero está claro que no era la condena del amor sexual versus el sentimiento amoroso, lo único que le interesaba al catalán, porque si así hubiera sido, el dramaturgo no habría cambiado la trama de la fábula. Se puede condenar el amor sexual mejor a partir del adulterio que no a partir de un personaje grotesco que introduce dilogías de carácter pornográfico.

Francesc Fontanella, como los hijos de nobles y de las familias bienestantes, recibió una educación espléndida. Probablemente de muy joven tenía un tutor privado y al crecer se instruyó en el *Estudi General* de Barcelona. En esta prestigiosa institución adquirió una base cultural humanística: leyó a clásicos como Ovidio, Virgilio y Tito Livio. A los estudios académicos se debe añadir los viajes a diferentes países europeos y el conocimiento de varias lenguas. También

tiene que destacarse su devoción por los renacentistas italianos, como Tasso, Ariosto y Sannazaro. Fontanella lee clásicos italianos, humanistas franceses y, sobre todo, autores castellanos. Como he ido repitiendo, la influencia de Garcilaso, Góngora, Cervantes, Lope y Calderón se hace patente en toda su obra dramática y poética. A modo de ejemplo, se puede tomar una pequeña descripción que hace Vulcano de sí mismo:

No són res estos mostatxos
tan fornidament poblats
que a no dar-los escudella
los despoblara la fam. (47)

Este cuadro parece tomado del *Buscón* y del retrato caricaturesco que hace Quevedo del licenciado Dómine Cabra: “las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenazaba a comérselas” (33). Fontanella, como Moreto, toma de todas partes, y hace los cambios necesarios. Sus dos obras, por consiguiente, constituyen una amalgama de influencias. De *La Arcadia* de Lope tomó el triángulo amoroso de los pastores Belisarda-Anfriso-Salicio y el triángulo amoroso de los cómicos Flora-Cardenio-Bato, para incorporarlos a la *Tragicomèdia d’amor, firmesa i porfia*. De *El mágico prodigioso* de Calderón toma otro triángulo amoroso y el mago Cipriano, para incorporarlos a *Lo desengany*. Además de las comedias castellanas, Fontanella toma de la mitología clásica e incorpora aquello que más le sirve. Puede utilizar la fábula pero no el adulterio, y como buen autor barroco hace las modificaciones necesarias, y elimina el adulterio.

Todos los motivos que proponía Pep Valsalobre son válidos, no obstante, me inclino por valorar a uno de ellos por encima de los otros. Fontanella necesitaba de un triángulo amoroso, ya que los triángulos amorosos son el gran tema de sus dos obras dramáticas. En la *Tragicomèdia*

d'amor, firmesa i porfïa aparecen dos triángulos amorosos: el de los pastores Fontano-Elisa-Guidèmio y el de los cómicos Possímico-Flora-Cassòlio. Para extender su proyecto, y con la continuación que representa *Lo desengany*, Fontanella requería de otro triángulo amoroso, y esta vez compuesto por dioses. Por ello, utiliza un triángulo amoroso de la mitología, y desecha aquello que no le interesa. En su primera obra, los pastores y los cómicos eran solteros, como también lo son los dioses, y se deja la boda para el final en todos los casos. Guidèmio y Elisa se casan, Possímico quiere casarse con Flora aunque no lo consigue y Vulcano se casa con Venus. Los tres dioses son los equivalentes a los tres pastores. Mauro había advertido que Fontano y Guidèmio iban a participar en la representación. Fontano, despreciado por la bella Elisa, estaba a punto de iniciar otra guerra, pero al conocer el parentesco que le une con su amada, se retira. Aún celoso y dolido, Fontano se convierte en Marte, y gracias a las advertencias del *Desengany* puede controlar su desamor.

En ambas obras hay triángulos amorosos y bodas: la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfïa* termina en la boda de Elisa y Guidèmio, y con Fontano soltero; en *Lo desengany*, Venus y Vulcano se acaban de casar, y Marte también se queda solo. Aunque no se puede predecir que sucederá en la primera obra, debe recordarse que el amor entre Elisa y Guidèmio, y anteriormente entre sus padres, ha causado desgracia, odio y muerte. Al final, sólo parece que esta boda “feliz”—tan típica de las comedias de la época—es una especie de tregua, pero que en el fondo nada se ha solucionado. Esta tregua es la batalla de Montjuïc, en la que los catalanes creyeron que la guerra había concluido a su favor. No obstante, la guerra no terminó, las esperanzas de los catalanes se desvanecieron rápidamente y el conflicto continuó durante once años más. La boda entre Elisa y Guidènio se presenta como una solución rápida pero que sigue rodeada de contratiempos. Estos contratiempos no se resuelven en *Lo desengany*, más bien

continúan y aumentan. Las dos protagonistas femeninas en ambas obras deben casarse para aplacar el conflicto. Elisa se casa con Guidèmio para que se restablezca la paz entre ambas estirpes y Venus se casa con Vulcano obligada por su padre. Las dos deben casarse y deben escoger. Cataluña también debía casarse—y según los ideales políticos de Fontanella—su elección, al igual que la elección de Elisa y de Venus, es equivocada. Elisa se casa con Guidèmio, pero debería haberse casado con el protagonista, Fontano. Venus se casa con Vulcano, pero debería haberse casado con el apuesto Marte. Cataluña se casa con España pero debería haberse casado con Francia. Esta equivocación que empieza en *Amor, firmesa i porfia*, se expande en *Lo desengany*, y concluye con la degradación de Vulcano, y que es, por lo tanto, el representante de España. Con el final y la pérdida de la guerra, Cataluña debe continuar con su relación con España y olvidarse o desengañarse de su unión con Francia. En un Francesc Fontanella desterrado y convertido en prior y arzobispo de Elna, el adulterio no tiene cabida, y la única solución al desengaño, y también la única forma de escape, se encuentra en el teatro y en la producción artística.

Al conectar este capítulo con el anterior, se aprecian las muchas similitudes entre las dos obras de cada apartado: violencia, muertes, raptos, incendios, desdén, bodas y paz. No obstante, lo que realmente une a estas obras es la guerra y los triángulos amorosos. Mientras la guerra aparece por todas partes en *Amor, firmesa i porfia*, su aparición es más tenue en *Lo desengany*, y aún más sutil en las dos obras castellanas. En *El desdén, con el desdén* no hay violencia, pero don Carlos no deja de repetir la gran batalla que lleva a cabo para conseguir el amor de Diana. Barcelona también está presente en las cuatro obras; en *Amor, firmesa i porfia* con el nombre de

Belona y situada entre los ríos Llobregat y Besòs y con la montaña de Montjuïc en el centro. Todos estos dramaturgos introducen Barcelona y la guerra, y además estaban involucrados en el conflicto que tenía lugar en Cataluña. Puede que Moreto fuera el que menos conexión tenía, pero debe recordarse que su mecenas era el duque de Albuquerque, quien junto a Juan José de Austria ganó la guerra. Calderón, Moreto y Fontanella no se olvidan de lo que estaba sucediendo en el Principado, y lo plasman, claro está, en sus obras. La guerra une a estas obras, pero como he ido repitiendo hay otro elemento que las une y que sirve a modo conclusión. ¿Por qué los tres dramaturgos se valen del triángulo amoroso? Como Pep Valsalobre asegura, los triángulos amorosos estaban de moda y el público se deleitaba ante el conflicto entre los tres personajes. Lope, Calderón, Moreto y muchos otros dramaturgos de la época los incluyen en sus obras, sin embargo el triángulo amoroso no era obligatorio, como casi lo era la presencia del gracioso o la boda al finalizar la comedia. Los triángulos amorosos están en algunas obras pero, ni mucho menos, en todas. ¿Por qué en estas cuatro obras relacionadas con la guerra aparecen triángulos amorosos? ¿Refleja el triángulo amoroso un aspecto de la guerra? Por lo menos, se puede afirmar que el conflicto involucraba a tres partes: España, Francia y Cataluña. Cataluña pasó de manos de España a manos de Francia. Los catalanes, que se quejaban de los excesos cometidos por los castellanos, se quejan posteriormente de los abusos cometidos por los franceses. España-Cataluña-Francia es un triángulo amoroso en el que no faltan muertes, como en *El pintor de su deshonra*, desdén, como en *El desdén, con el desdén*, vínculos familiares, como en la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia*, y desengaño, como en *Lo desengany*.

CAPÍTULO 3:

LA ENTRADA DEL MARQUÉS DE LOS VÉLEZ EN CATALUÑA: EL ABANDONO DE LA CORTE Y LA LLEGADA A MONTJUÏC

“Este año se puede contar sin duda por el más infeliz que esta monarquía ha alcanzado” (445), declaraba desde la Corte el conde-duque de Olivares a finales de 1640, sin saber que unos días después, el 23 de enero de 1641 y lejos de la Corte, Cataluña nombraba conde de Barcelona a Luis XIII. Con la entrada del ejército de Felipe IV a Cataluña, los castellanos se sienten optimistas, especialmente tras la victoria de Cambrils y tras la rendición de Tarragona. Mientras las tropas al mando del marqués de los Vélez van abriéndose paso hacia el norte, los catalanes se sienten desanimados ante las pérdidas en Tarragona, y sobre todo ante la deserción del mariscal francés Espenan. Sin embargo, las matanzas de Cambrils¹, llevadas a cabo por soldados felipistas, exasperan a los catalanes. Se reanudan las negociaciones con los franceses y el Principado se somete al gobierno del rey francés. En Barcelona, los ánimos se restablecen rápidamente al ganar los catalanes la batalla de Montjuïc. La guerra no ha hecho más que empezar. Aunque las hostilidades duran más de 12 años, sólo me encargaré de los dos primeros años del conflicto. Empiezo con la entrada del marqués de los Vélez a Tortosa en septiembre de 1640 y finalizo con la batalla de Montjuïc en enero de 1641. Estos dos sucesos delimitan y dan título a la obra que examinaré: *La famosa comedia de la entrada del marqués de los Vélez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuïc*. Durante estos dos años se establece el periodo inicial de la guerra en el que los catalanes van ganando terreno y, por lo

¹ El odio castellano se intensificó a partir de las matanzas en Cambrils del 15 de diciembre de 1640, cuando el marqués de los Vélez ordenó ejecutar a más de seiscientas personas que se habían rendido tras el pacto por el que se les concedía la vida.

tanto, los escritos catalanes se multiplican. Tras la batalla de Montjuïc empieza otro periodo—que trataré en el último capítulo—en el que la guerra da un vuelco: los castellanos ganan batallas y los escritos catalanes son reemplazados por los castellanos.

La comedia no sólo trata de estos dos eventos, sino que se encarga además de recorrer detalladamente los acontecimientos que tienen lugar durante aquellos cinco meses. El autor anónimo se interesa especialmente por la toma de Cambrils, por la muerte del barón de Rocafort, por la venganza sobre la población, por la inesperada rendición del mariscal Espenan y por la derrota en Martorell. El dramaturgo no narra una historia lejana en el tiempo, y tampoco sitúa su comedia en la esplendorosa época medieval—como era frecuente en comedias del Barroco—sino que presenta acontecimientos que estaban acaeciendo en un pasado muy cercano al presente. A pocos días o meses de ocurrida la batalla de Montjuïc, el autor elabora una comedia sobre los hechos que habían estado presenciando los catalanes.

La mezcla de varios elementos convierte *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* en una obra híbrida y de difícil clasificación. Por un lado, la comedia sale de la imprenta de Jaume Romeu para ser representada. Obviamente el autor proyecta su representación al incluir una tramoya que hace aparecer a santa Eulalia. También este deseo de escenificación se hace patente por la didascalia que provee el autor². Por otro lado, las primeras palabras de la obra rezan: “A quien quisiera leer la comedia” (2). Incluir un prólogo antes de la comedia no era una práctica infrecuente, por ejemplo Cervantes también incluye uno en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Una comedia con una tramoya se ajusta perfectamente al teatro del Barroco, pero una comedia con una tramoya y con un prólogo no parece que tenga

² Con frecuencia, el autor anónimo informa sobre los personajes que aparecen en cada escena, y a menudo agrega lo que éstos llevan: “Sale el marqués de los Vélez con bastón de general” (1).

un propósito muy claro, a menos que los propósitos sean dos: si la comedia no puede llegar a ser representada, por lo menos podrá ser leída. Además esta obra sigue un proceso diferente al de las comedias de la época: primero se publica y luego se representa, si es que se representó. La publicación—con algunas excepciones como en el caso de Cervantes—no constituía el paso inicial; las comedias primero se representaban y al cabo de un tiempo se publicaban. El autor también inserta sucesos históricos conjuntamente con ficción, al igual que personajes reales, como el marqués de los Vélez y Pau Claris, y personajes inventados, como Doblón y Aminta. La interposición de la ficción dentro del relato histórico divide la comedia en dos partes, una insertada dentro de la otra. La parte ficticia se introduce en la comedia como si de un entremés o de una pieza breve se tratara, y su función es suavizar la seriedad de la obra. Los personajes ficticios normalmente aparecen al principio o al final de cada acto. El cambio de lengua también va relacionado con la parte ficticia. No es Pau Claris quien habla en catalán, como se podría pensar, ni tampoco habla en catalán el diputado Tamarit. Hablan en catalán un personaje ficticio y un personaje sin nombre.

Esta continua mezcla que aparece en la obra se conecta perfectamente con la hibridez propia de la *Guerra dels Segadors*. El conflicto en Cataluña es una guerra moderna en la que los catalanes intentan mantener unos privilegios medievales que ya han quedado obsoletos; y en la que un ambicioso valido castellano, con medidas radicales, no hace más que empeorar la situación política. La Guerra de Cataluña es, sin duda, una guerra barroca por excelencia. Y ello no sólo por las luchas de castellanos y de catalanes, y de pobres y de ricos. Además, y sobre todo, por ser una guerra propagandística, en la que el papel, la pluma y la representación poseen un especial protagonismo. En 1646, el realista catalán Alexandre Ros alegaba: “En siglo tan

cauteloso, en que se pelea más con libros que con ejércitos, e querido militar en las armas de la pluma, para ver si se gana Cataluña por el mismo camino que se perdió” (2).

La *Guerra del Segadors*, como cualquier otro conflicto, es una guerra de oposiciones; contraposiciones que también se encuentran en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. Son en estas contraposiciones en las que me detendré. En primer lugar, destacaré la hibridez de una obra a medio camino entre comedia y panfleto. Las largas descripciones y los extensos parlamentos que se presentan en la obra eran frecuentes en las comedias de la época, no obstante, en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* la ficción queda relegada a un segundo plano. Al autor anónimo le interesa destacar los sucesos que acaecen entre la llegada de los soldados realistas a Cataluña y la batalla de Montjuïc, en cambio, los amoríos entre don Carlos y doña Leonor, los protagonistas ficticios de la comedia, son secundarios. La obra se convierte en una comedia histórica con rasgos de panfleto de la época, y con incorporaciones ficticias al principio y al final de cada jornada. Así, la obra histórica es la comedia y la obra ficticia se compone de pequeñas piezas breves repartidas por los bordes de los actos. En segundo lugar, el cambio de lengua, castellano-catalán, va unido a esta separación: los personajes históricos siempre hablan en castellano y los personajes ficticios, y en concreto los pertenecientes a las clases más bajas, se expresan en catalán. Al igual que la ficción se percibe como un añadido, la lengua catalana se añade a la obra en castellano. Además de la dualidad comedia-panfleto, historia-ficción y castellano-catalán, cabe destacar, en tercer lugar, representación-lectura y tramoya-prólogo. La obra podía perfectamente representarse y leerse, sin embargo, no sigue el orden regular de las comedias de la época. No se intenta representar primero y publicar después, sino que se imprime para leerse, y tal vez, para representarse. *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* sigue un proceso inverso, en el que se centraliza lo

histórico y en el que se marginaliza lo ficticio. Al utilizar mayoritariamente el castellano, el autor anónimo también marginaliza el catalán, a pesar de que la obra iba dirigida a la población catalana. *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* sigue, por lo tanto, una dirección opuesta. El marqués de los Vélez se desplaza de la Corte o el centro a los márgenes o Cataluña, sin embargo a medida que va avanzando se produce una transformación: emerge y se instaura la montaña de Montjuïc como nuevo centro. Y es precisamente en el corazón de la Ciudad Condal desde donde Jaume Romeu, el impresor de la comedia, distribuye la obra por toda Cataluña, y quizás, consiga llegar a los marginalizados “Reynos estraños” o “Corona de España”.

LA REPRESENTACIÓN DE UNA RELACIÓN

Tres eran los impresores catalanes más importantes de la época: Jaume Romeu, Jaume Matevat y Gabriel Noguers. Los tres controlaban todo lo que se imprimía en Barcelona, además del mercado informativo catalán durante los años de la guerra. Cientos de relaciones salen de los talleres de estos impresores, incluida también *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. En la portada de la obra aparece el nombre del impresor, Jaume Romeu, con su dirección, que es en la ciudad de Barcelona enfrente de la Iglesia de Santiago, y luego el año 1641. Bajo el título si bien antes del nombre del impresor hay dos ilustraciones: una dama a la derecha y un caballero a la izquierda. El caballero y la dama representan a los dos protagonistas ficticios: don Carlos y doña Leonor. La dama de la derecha está sacada y cortada de una ilustración mayor. Probablemente el impresor poseía una ilustración de un caballero, pero a falta de una acompañante, corta, con poco esmero, una dama de otra ilustración. En este proceso de colocación de las figuras, le amputa una mano a la dama y le poda una de las ramas a la planta. Las ilustraciones que aparecen en los textos de estos impresores frecuentemente se repiten. No

hay una ilustración única para cada texto, porque esto reduce el costo de la impresión. Las mismas ilustraciones de la comedia aparecen en una relación de 1642, también salida de la imprenta de Jaume Romeu y titulada *Relació en rima de Jaume Roig, de tot lo que ha succehit dintre, y fora de Perpiñà en son siti, fins al rendirse*³. La portada de esta relación y la portada de la comedia son casi idénticas. Las únicas diferencias se hallan en el título, en el año de impresión y en la aparición del nombre del escritor. Una vez terminada la labor del impresor, las relaciones se vendían en Barcelona y los distribuidores las repartían por todo el Principado. A menudo una relación tenía dos o más versiones de un mismo suceso: una versión rápida, que se redactaba inmediatamente después de los sucesos, y otra versión elaborada con más detalle, que tomaba más tiempo y que consecuentemente aparecía después⁴. Muchas son las relaciones en las que se explican los mismos sucesos de la comedia. Un ejemplo puede verse en *Clarí de Veritats, valentia catalana, derrota de castellans alumbrats, retiro, y galliner de Madrit, gall y flor de liri de França* de 1641, donde se exponen los mismos momentos históricos que aparecen en la comedia. Este panfleto relata la entrada del ejército castellano a Tarragona, describe la batalla de Montjuïc e incluye asimismo al marqués de los Vélez. No se sabe si el dramaturgo escribió la comedia inmediatamente después de la batalla de Montjuïc, pero sí se sabe que la compuso en el mismo año de los sucesos. La comedia salió de la imprenta de Jaume Romeu como una más de las numerosas relaciones, y con un proceso que no difiere demasiado. La comedia en sí no difiere tampoco de las relaciones más elaboradas: en una escasa trama ficticia se introducen relaciones

³ Cristina Fontcuberta i Famadas destaca las diferencias entre los grabados franceses y los grabados catalanes de la guerra. Los catalanes son simples y de carácter puramente decorativo. En cambio, los franceses son complejos y muy elaborados. Compárense dos grabados de un mismo suceso: el francés *La Presa de Balaguer* y el catalán *Pactes del rendiment, y axida dels castellans de Balaguer*. El grabado francés se puede ver en el artículo de Fontcuberta i Famadas del 2003 y el grabado catalán en la recopilación de relaciones de Joana Escobedo.

⁴ Los títulos de algunas relaciones, recopiladas por Henry Ettinghausen, muestran que por lo general se imprimían dos versiones: *Segunda relación* y *Segunda y más copiosa relación*.

de batallas y de sucesos. La comedia se organiza cronológicamente a partir de los acontecimientos que iban ocurriendo desde finales de 1640 hasta principios de 1641.

Tras el prólogo, el autor no hace una introducción de los personajes ni empieza con la trama ficticia. Comienza más bien con un largo discurso del marqués de los Vélez en el que se percibe ya el tono de la comedia⁵. El autor enciende los ánimos de los lectores o de los espectadores al mostrar a un arrogante marqués que alaba la valentía de los soldados castellanos y que desprecia a los catalanes. La crueldad de los castellanos, reflejada en la persona del marqués, se encuentra ya en los primeros versos: “Entrad, robad, dad saco, que al asalto / de Barcelona, sola la cuchilla, / y el fuego abrasador vengará agravios” (1). La primera relación dramática⁶ que el autor inserta es la batalla de Cambrils. El marqués de los Vélez ha dejado atrás Tortosa, se ha vengado de todos los “agravios” cometidos y ahora se concentra en una nueva batalla. En Cambrils, el marqués gana la batalla pero tiene un percance al que no da ninguna importancia, y además le sirve para compararse con Alejandro Magno. Al principio de la batalla, el caballo del marqués recibe un disparo que le causa la muerte. Mientras que para todos significa un mal agüero, el arrogante marqués compara la muerte de su caballo con la muerte de Bucéfalo en Asia. Dentro de esta misma relación dramática, el autor incorpora la muerte a garrote vil de los cónsules de Cambrils: el barón de Rocafort, Carles Bertrolà y Jacint Vilosa. Con estas muertes, el autor aprovecha para caracterizar a un desalmado marqués, quien había prometido respetar las vidas de los cónsules catalanes, pero que prefiere matarlos sin cumplir con su promesa. Esta es la primera relación dramática de la comedia y también la introducción del bando castellano. De la muerte de los cónsules se pasa al bando catalán, el cual complementa la relación dramática castellana con la

⁵ Estoy obligada a largas paráfrasis de la obra, debido al aún inédito carácter de la obra.

⁶ Llamo relaciones dramáticas a los relatos introducidos en la comedia por el autor anónimo en los que se narran sucesos históricos y en los que también se elimina el diálogo. Iré utilizando estos dos términos a lo largo del capítulo.

versión catalana. Josep Margarit⁷ es el encargado del discurso catalán. Al igual que el marqués, Margarit está rodeado de sus capitanes. Mientras Margarit se ufana de la valentía catalana, llega un almogávar que relata los sucesos de Cambrils. Sin dejar el bando catalán, la acción se desplaza ahora a Barcelona, donde Pau Claris ordena a monsieur Espenan partir inmediatamente y socorrer a Tarragona. Todas las esperanzas están puestas en Espenan, quien promete “por la Cruz de aquesta espada / de defender esta entrada” (5). Si bien la primera jornada no ha concluido, ha finalizado ya la primera relación dramática dedicada a la batalla de Cambrils.

Después de los sucesos históricos, el autor inserta una escena con los cuatro personajes ficticios. Don Carlos acaba de llegar de Alemania para defender a Cataluña. Acompañado de su criado Doblón, se enamora perdidamente de una dama catalana de nombre doña Leonor. Mientras don Carlos y doña Leonor entablan una larga conversación, llena de elogios y de galanterías por parte del catalán, Doblón charla con Aminta, la criada de la dama. Después de que las mujeres se han marchado, don Carlos parte para incorporarse al ejército catalán. Con esta especie de intermedio, la comedia sigue con la segunda relación dramática, que relata la rendición de Tarragona. La estructura es similar a la batalla de Cambrils. La escena empieza con el marqués de los Vélez, quien le comenta al marqués de Torrecusa⁸ la deplorable situación en la que se encuentra Tarragona. Esta es la única escena donde aparecen los castellanos antes de que termine la primera jornada. La rendición de Tarragona se centra en lo que sucede en el bando catalán, y sobre todo en las acciones del mariscal Espenan. El francés decide rendirse y huir ante el asombro de los catalanes. Hay dos momentos en los que se introducen los personajes ficticios. Doblón, el criado castellano de don Carlos, anima al ejército del marqués de los Vélez e informa

⁷ Josep Margarit fue jefe de las milicias de la *Generalitat*. En *Amor, firmesa i porfía*, Josep Margarit es Guidèmio.

⁸ Carlo Andrea Caracciolo, marqués de Torrecusa, fue general en la *Guerra dels Segadors*.

sobre su intención de hacerse rico en Barcelona. El primer acto termina con unas breves palabras de don Carlos. Estas palabras anuncian que todos van a morir en Tarragona.

La batalla sigue en la segunda jornada, y rápidamente entran en escena don Carlos, que no ha muerto, doña Leonor, Doblón y Aminta. Entre ruidos de espadas y de tambores, don Carlos le declara su amor a doña Leonor, y les suplica a las dos mujeres que se escondan en el castillo de su tío. Doña Leonor y Aminta rechazan esta súplica y deciden mejor quedarse y luchar como hombres. En cambio, Doblón, en su perfecto papel de criado cobarde, quiere esconderse porque está muerto de miedo. Mientras don Carlos y doña Leonor están hablando, van saliendo soldados que pelean de dos en dos. Don Carlos se une a ellos y lucha como los soldados que están a su alrededor. Los catalanes resisten el ataque castellano y Margarit, Cabanyes⁹ y Casellas¹⁰ le agradecen a don Carlos la valentía que ha demostrado. La acción dramática permite, entonces, que en el espacio escénico se unan en este diálogo tres personajes históricos y un personaje ficticio. Los personajes históricos y don Carlos abandonan la escena, que queda a disposición de Aminta y de Doblón. El criado castellano tiene miedo al saberse rodeado de soldados catalanes y por esto pide ayuda a Aminta. Ésta le dice qué debe hacer y cómo hablar catalán. En esta sugestiva conversación se insertan tanto la percepción que tienen los castellanos de los catalanes como la reacción de éstos ante tal percepción. Doblón le pregunta en castellano a Aminta y ella le responde a Doblón en catalán. Tras el diálogo de los criados, hay otro diálogo en paralelo que se lleva a cabo entre dos personajes históricos: Claris y Espenan. El francés no le informa al diputado catalán su huida de Tarragona. Sin embargo, Claris no confía en las palabras del francés. Espenan se marcha y un almogávar llega para explicarle a Claris qué ha sucedido en

⁹ Francesc Cabanyes fue el capitán de la compañía de los *Miquelets*. Este grupo de mercenarios catalanes se enfrentó a las tropas de Felipe IV durante la *Guerra dels Segadors*.

¹⁰ Casellas fue capitán de una escuadra de *Miquelets*.

Tarragona y cómo el mariscal ha abandonado la contienda. Esta segunda relación dramática, en la que se detallan los acontecimientos de Tarragona, termina con el parlamento del marqués de Torrecusa quien le cuenta al marqués de los Vélez las victorias del ejército castellano. Además de Cambrils, se han rendido Montroig, Vila Seca, Reus, Valls, Salou y Alcover¹¹. El ejército castellano avanza peligrosamente hacia el norte, en dirección a Barcelona.

La siguiente gran batalla y tercera relación dramática, aunque incluida en el segundo acto, tiene lugar en Martorell. Al llegar las tropas castellanas a Martorell, el lector o el espectador posibles son trasladados de inmediato a la actual provincia de Barcelona. En un principio, la obra puede parecer estructuralmente confusa, en especial porque su contenido diegético va saltando de Tarragona a Barcelona, y ello por medio de escenas contiguas. En el primer acto y hasta la mitad del segundo acto, los castellanos, los soldados catalanes y los personajes ficticios se encuentran en Tarragona. En cambio, Claris y sus hombres permanecen en Barcelona. Con la llegada del marqués de los Vélez a Martorell, ahora todos los personajes se hallan en la ciudad de Barcelona o en las inmediaciones. De esta manera, el primer acto está dedicado a Tarragona; el segundo acto empieza en Tarragona y termina en Barcelona; y el último acto se consagra a la ciudad de Barcelona. Antes de pasar a la Ciudad Condal, continúo con Martorell. El marqués de los Vélez ya tiene conocimiento de la resistencia catalana en esta ciudad, y decide alojar sus tropas en dos poblaciones vecinas: Villafranca y Sant Sadurní. Al avance histórico de las tropas castellanas hacia Martorell, el autor inserta otra interrupción, pero esta vez el protagonista no es uno de los cuatro personajes ficticios, sino un soldado catalán del cual se desconoce su nombre. Los castellanos han capturado a este almogávar y lo llevan en presencia del marqués de los Vélez. El diálogo entre el almogávar y el marqués es similar al anterior entre Aminta y Doblón.

¹¹ Todas estas localidades pertenecen actualmente a la provincia de Tarragona.

En esta conversación, donde se produce nuevamente la unión de los dos bandos contrarios, el marqués de los Vélez representa el bando castellano y el almogávar representa el bando catalán. Las lenguas también se mezclan, pues el marqués habla primero en castellano y el almogávar se expresa en catalán. El diálogo termina cuando el marqués le ofrece al almogávar salvarle la vida si éste le da información sobre la resistencia en Martorell. El marqués quiere saber quiénes están al mando, qué armas poseen, si hay disputas entre ellos y qué ayuda reciben de Francia. El catalán, sin pensárselo dos veces, accede, y le repite que tras darle la información el marqués está obligado a perdonarle la vida. Aunque se podría pensar que el dar información es pura cobardía por parte del catalán, no parece que esa sea la razón. El marqués de Torrecusa advierte, unos pocos versos antes, que le ha hecho todo tipo de tortura y que no le ha sacado ni una palabra. El autor destaca primero la valentía del almogávar y después utiliza al soldado para que haga una relación dramática de los sucesos. En este punto terminan las palabras del almogávar en catalán y comienza el relato de toda la información pedida y comunicada en castellano:

Jo señor os contaré,
y no serà de temor,
perque no se que cosa es,
y vull diro en castellà,
que per mos pecats ne se.
El que gobierna las tropas
de la ilustre Cataluña
en la campaña que pides,
y que tus daños anuncia,
es el oidor Ferran ... (14)

Como puede apreciarse, los primeros cinco versos de la cita están en catalán y los siguientes cinco versos en castellano; de este modo las dos lenguas se entrecruzan y entran en contacto. En este punto, el diálogo también se convierte en monólogo, y la representación con varios personajes, se transforma en un fragmento de la relación dramática de Martorell contada por el almogávar. La relación dramática del soldado recuerda a una de las pocas relaciones catalanas en las que aparece el nombre del autor. También salida de la imprenta de Jaume Romeu en 1641, *A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs los tercios de infanteria y cavalleria catalana y francesa* está escrita por Magí Ramon, y después de su nombre está estampada la expresión “soldat en Constantí”. Mientras que la relación está compuesta por un almogávar, la relación dramática incluida en la comedia es recitada por un almogávar. Se trata de dos relatos narrados por dos soldados que participan en la guerra. Continúa la obra: el soldado catalán termina, el marqués permite que se escape, y cumple, de este modo, con su promesa. Al parlamento del almogávar le sigue el del propio marqués de los Vélez, quien en un nuevo monólogo, relata cómo piensa atacar Martorell. De los castellanos se pasa de nuevo a los catalanes, quienes advierten lo que pretende llevar a cabo el marqués en las cercanías de Martorell. Los catalanes tratan de resistir, mas la segunda jornada concluye con la victoria castellana en Martorell y con la retirada de las tropas catalanas. Aunque los catalanes quieren seguir luchando, el diputado militar ordena la retirada, ya que es una temeridad continuar la batalla. Con la retirada, finaliza la tercera relación dramática, y para concluir el segundo acto, el autor hace aparecer a Doblón y a don Carlos. Contento aquél y temeroso éste, el amo le pide al criado que no avise a los castellanos y les diga que es catalán.

Una carta, fechada el 23 de enero de 1641¹², abre el último acto. Un trompeta catalán sirve de mensajero para entregarle la carta de los diputados y de los consejeros de Barcelona al marqués de los Vélez. El castellano la lee en voz alta ante el marqués de Torrecusa, ante el general San Jorge y ante un grupo de soldados. La carta sirve de aviso, donde le sugiere al marqués que se retire. Los catalanes van perdiendo batallas pero la carta rebosa de seguridad y de optimismo; además esta carta augura la victoria de Barcelona y desata la furia del marqués. La carta catalana va seguida de una carta castellana. El marqués se encarga de responder la primera carta y se la da a Torrecusa para que la lea en voz alta. No hay fecha estampada en la carta castellana, aunque se supone que fue escrita el mismo día o unos pocos días después de la escritura de la carta catalana. En esta última carta, el marqués afirma que está a las puertas de la ciudad de Barcelona y que está dispuesto a atacar. También se sabe que la ciudad está sitiada por don Carlos, quien ingresa inmediatamente en el espacio escénico después de la lectura de la carta. Doña Leonor teme por don Carlos, porque ha emprendido la marcha para luchar con los soldados catalanes. En cambio, Doblón no quiere ir con su amo por tener miedo y por ser castellano, y don Carlos le encomienda la protección de doña Leonor y de Aminta. No obstante, las dos mujeres engañan a Doblón, se disfrazan de hombre y se unen al ejército catalán. Con la partida de doña Leonor y de Aminta, se introduce la cuarta, última y más importante relación dramática: la batalla de Montjuïc. La importancia de esta relación dramática se advierte ya porque está en el título mismo de la comedia. El relato está a cargo de Pau Claris, el gran protagonista catalán del inicio de la guerra, quien además de pedir amparo a santa Eulalia, hace una detallada descripción de cada una de las cofradías y de las asociaciones de la ciudad de Barcelona: los sombrereros, los sastres, los zapateros, los taberneros, los tejedores, los herreros, los colchoneros, los pintores, los

¹² El 23 de enero de 1641 se anunció que el nuevo conde de Barcelona era Luis XIII.

estudiantes, los mercaderes y muchos más. Todos ellos están en sus puestos, situados en las diferentes partes de la ciudad. Mientras revisa mentalmente cada lugar, cada iglesia y cada gremio de la ciudad, Claris se duerme, y es entonces cuando santa Eulalia aprovecha para hacer su aparición. La santa asevera que se encargará de proteger la ciudad y de asegurar la victoria de los catalanes. Al despertar, Claris cree que todo ha sido un sueño, aunque de todas maneras promete que si las palabras de la santa se cumplen, Barcelona la honrará con ayunos, con abstinencias, con procesiones y con el cese del carnaval. Tras el discurso de Pau Claris y la intervención de santa Eulalia, la batalla ya puede empezar, y se hace con el estruendo de los tambores y el de los clarines. A distancia se sitúa el marqués de los Vélez, quien observa con detalle cómo luchan sus tropas. Al otro lado, a distancia también pero frente al marqués, se encuentra Claris. Por primera vez, los dos personajes aparecen en la misma escena, uno frente al otro. Los catalanes están ganando la batalla ante la mirada incrédula del marqués de los Vélez. La contienda termina, los castellanos huyen y aparece don Carlos, a quien los catalanes apresan por haber matado a uno de los suyos. En la siguiente escena, se encuentra doña Leonor, quien vestida de hombre lucha con un soldado. Mientras el castellano insulta a la catalana, ella aprovecha y lo mata. Al mismo tiempo que Tamarit y que Claris reconocen la valentía de doña Leonor, esta se entera de que don Carlos ha sido apresado. La situación se complica al saber que don Carlos, por un desafío, ha matado al hermano de doña Leonor. Aunque triste por la noticia, doña Leonor le pide a Pau Claris que perdone a don Carlos. La comedia termina cuando Pau Claris le otorga a don Carlos la mano de doña Leonor.

La obra se distribuye en las tres jornadas estipuladas por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*¹³. El autor muestra en diversas ocasiones que está familiarizado con la comedia nueva. Además de la división en tres actos, el dramaturgo introduce dos grupos de personajes: los señores y los criados. Don Carlos y doña Leonor están enamorados y Aminta se siente atraída por Doblón. El criado es un gracioso con ingenio, cobarde y con un nombre muy sugerente, que se relaciona con el dinero al que alude más de una vez: “has dicho bien vive Dios, / y a pagar de mi dinero” (18). Aminta¹⁴ es una criada audaz y valiente que no se separa ni un instante de doña Leonor. Aparte de los tres actos y de los personajes, el autor hace uso del tan recurrido disfraz varonil. También debe añadirse, que por muy histórica, política y propagandística que sea la obra, concluye en boda. Otros elementos del teatro de la época consisten en la incorporación de la tramoya en la que aparece santa Eulalia, el uso del enredo y el tema del honor. De manera evidente, el autor se afana en introducir varios elementos del teatro barroco. No obstante, estos elementos dan la impresión de ser meras incorporaciones gratuitas. Cabe tomar como ejemplo el tema del honor; don Carlos mata al hermano de doña Leonor por un desafío, sin embargo, este personaje no había surgido con anterioridad, ni se conoce su nombre, ni que Leonor hubiera tenido un hermano. Este personaje aparece y desaparece en el mismo momento de su muerte, sin entenderse el por qué de su presencia. Parece como si el autor decidiera contar cuatro relaciones a partir de los recursos dramáticos más exitosos del teatro de la época. Seguramente el

¹³ La extensión de cada jornada—comparada con otras comedias de la época—es común: la primera jornada se compone de 851 versos, la segunda jornada de 915 y la última de 1051. La suma total es de 2817 versos. Lope sugería en el *Arte nuevo de hacer comedias* que la extensión de una comedia de tres jornadas fuera de 12 pliegos, es decir aproximadamente 3000 versos. El tercer acto es más largo porque el autor anónimo se entretiene en la relación dramática más importante de la obra: la batalla de Montjuic.

¹⁴ Don Carlos y doña Leonor poseen nombres comunes de las comedias de la época. Aminta tiene el mismo nombre de la campesina de *El burlador de Sevilla*. No obstante, las dos mujeres tienen poco en común. Mientras la de Tirso es engañada por don Juan y al final consigue casarse con Batricio, a la del autor anónimo no se la puede engañar y tampoco se casa al final de la comedia. Doblón tiene nombre de gracioso y su nombre describe—como era frecuente en las comedias barrocas—un rasgo de este personaje. Recuérdese a Juanete de *El pintor de su deshonra*.

dramaturgo había leído relaciones sobre la batalla de Cambrils, la defensa de Tarragona, la derrota de Martorell y la victoria de Montjuïc, pero no se conforma en hacer una gran relación de estos cuatro sucesos. También es posible que el autor anónimo fuera un asiduo espectador del Teatro de la Santa Creu en Barcelona y un aficionado lector de comedias barrocas. Pudiera ser que ante la gran difusión del teatro castellano, el autor se hubiera animado a hacer algo mucho mayor: lo que intenta el dramaturgo es unir cuatro relaciones en una comedia, e incorporar a las relaciones una trama ficticia con elementos del teatro de la época. Al igual que doña Leonor se viste de hombre, *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* consta de varios panfletos vestidos de comedia.

EL VIAJE DEL MARQUÉS DE LOS VÉLEZ

Al analizar varias obras del Siglo de Oro que tienen lugar en Barcelona, o que parte de la acción tiene lugar en esta ciudad, uno de los temas que se repite es el del viaje. En estas obras los protagonistas normalmente se trasladan a la Ciudad Condal. Además de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, otros ejemplos de este viaje aparecen en el *Quijote* de Miguel de Cervantes¹⁵, en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, en *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca, en *El gallardo catalán* de Lope de Vega y en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto. Durante el viaje se producen varios incidentes: a don Quijote le rodea un grupo de bandoleros capitaneado por Roque Guinart, don Álvaro de Calderón desaparece durante la travesía que le llevaba a Barcelona y Carrillo de Tirso es detenido por robo y casi ejecutado¹⁶. Don Quijote le anuncia a Sancho la llegada a tierras catalanas; los hombres en forma de racimo

¹⁵ Cabe destacar también el viaje a Barcelona de *Las dos doncellas* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

¹⁶ Otro viaje a Barcelona, que debe señalarse y que no pertenece a la ficción, es el de Felipe IV junto al conde-duque de Olivares para la celebración de las Cortes de 1626. Este viaje estuvo colmado de contratiempos y Felipe IV abandonó la Ciudad Condal con indignación y ante la estupefacción de los catalanes.

que cuelgan de los árboles describen esta nueva topografía catalana. La frontera de Cervantes está formada de cadáveres que introducen a don Quijote en un nuevo “espacio”. Se trata de un “espacio” desconocido y, sobre todo, peligroso, en el que se producen muertes y robos. La delimitación tan clara que sugiere Cervantes se halla también en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. El propio título crea ya una separación: el marqués entra en Cataluña y va introduciéndose en este nuevo “espacio”. La obra empieza en Tortosa, cuando el marqués ha dejado atrás tierras de habla castellana para introducirse en tierras de habla catalana. Como en las obras aludidas anteriormente, el marqués viaja por tierras catalanas para llegar al corazón de Cataluña, que es Barcelona y exactamente la montaña de Montjuïc. Aunque los protagonistas de estas obras deben afrontar todo tipo de contratiempos durante su viaje por Cataluña, logran llegar a Barcelona. Sin embargo, todos los contratiempos que lograron combatir durante el viaje, no podrán hacer frente en la Ciudad Condal: don Quijote será derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, don Juan Roca de Calderón enloquecerá ante el secuestro de su esposa y el marqués de los Vélez perderá la campaña de Cataluña. Todos ellos han traspasado una frontera y se han inmiscuido en este lugar prohibido en el que reina la violencia y la locura. Se les permite traspasar la frontera y avanzar, pero en el centro se producirá su caída. Barcelona se presenta como una ciudad cosmopolita y activa en la que cabezas encantadas responden a todo aquello que se les pregunta, en la que la locura reemplaza la sensatez y en la que los santos se encargan de la victoria en la batalla. Barcelona se rige por sus propias reglas, y por esta razón en varias de estas obras aparece el carnaval o una especie de carnaval en el que se hace patente el mundo al revés barcelonés. Este baile carnavalesco es presenciado por Montjuïc, la montaña en la que Francesc Fontanella inserta su oráculo.

En este viaje, el marqués de los Vélez, que sale de la Corte, y por lo tanto del centro, se desplaza hacia los márgenes de la Península. Como en los casos anteriores, el desplazamiento hacia los márgenes rebosa de adversidades. Aunque el marqués de los Vélez gana la primera batalla en Cataluña, también se produce su primera caída. El marqués cae cuando disparan y matan a su caballo. El marqués sufrirá varios pequeños percances durante el viaje, pero su caída final tendrá lugar en la Ciudad Condal y específicamente en la montaña de Montjuïc.

El género por excelencia del viaje en este periodo es la novela picaresca. El pícaro también se desplaza de un lugar a otro. Rescato a dos pícaros, Rinconete y Cortadillo, que también se desplazan hacia los márgenes de la Península, y en particular a Sevilla. El marqués de los Vélez, al igual que los pícaros, se desplaza hacia los márgenes. Sin embargo, Cataluña pasa de presentarse como el margen de la Península y se proclama como el centro. Cataluña se convierte en el centro y la Corte de Madrid que representaba el centro ahora pasa a convertirse en el margen. Montjuïc se establece como el centro y la huida final del marqués y de sus soldados es del centro, Barcelona, al margen que ahora es la Corte. El marqués de los Vélez también se convierte en un personaje marginal; es sobre todo el anti-héroe, en contraposición a Pau Claris que es el héroe catalán. El marqués de los Vélez representa al bando castellano, sin embargo era catalán. Así, no sólo se le recrimina el ser cruel y malvado, también el ser traidor.

Empecé el capítulo con el conde-duque de Olivares y con sus reflexiones desde la Corte, y también este personaje, junto con la Corte, debe quedarse en los márgenes del capítulo. El Conde-Duque volverá a aparecer en los capítulos posteriores pero en este capítulo es reemplazado por Pau Claris. Tampoco tiene cabida Felipe IV, que también es suplantado por Luis XIII. La Corte, el conde-duque de Olivares, Felipe IV y el marqués de los Vélez que representaban el centro, se convierten en los márgenes, y Montjuïc, Pau Claris, Luis XIII y Josep

Margarit que representaban los márgenes, se convierten en el centro. Los cambios se han ido produciendo poco a poco durante el viaje y han culminado con la llegada a la Ciudad Condal.

La estructura de la comedia va a la par con el viaje del marqués de los Vélez. La obra comienza con un prólogo. Este prólogo sigue a la perfección la idea de parergon de Jacques Derrida. El prólogo—que analizaré con detalle posteriormente— podría considerarse como un mero adorno o un añadido a la manera del parergon kantiano, sin embargo, no se puede separar de la obra misma. El prólogo conlleva una especie de puente, como también son puentes las tres jornadas que comprenden la obra. Cada acto y el prólogo son los puentes que el marqués de los Vélez cruza para llegar a Barcelona. Con el título completo de la obra se puede visualizar este viaje hacia el nuevo centro: de la entrada a Cataluña a Montjuïc. La obra empieza en el margen y termina en el centro, donde Pau Claris accede a la boda de los dos catalanes: don Carlos y doña Leonor. La comedia ha subvertido el orden, como también el autor anónimo ha subvertido el orden. Afirmaba en la introducción que la obra se imprimió primero y se representó después, con una alteración del orden normal que era representar primero e imprimir después. Como no se tiene noticia del autor de la comedia, descuido su nacimiento e inicio la existencia de la comedia en la imprenta de Jaume Romeu. La imprenta representa una especie de orfanato dramático. Aunque no se posee ningún tipo de dato sobre el autor, se poseen datos específicos sobre el impresor. La partida de nacimiento de la comedia procede de la imprenta de Jaume Romeu, que se localiza en la Iglesia de Santiago¹⁷, es decir en el corazón de la ciudad de Barcelona. La comedia se vende en la ciudad y se distribuye por toda Cataluña, y por lo tanto sigue el viaje opuesto del marqués de los Vélez. El autor anónimo, consciente de este viaje, declara en el

¹⁷ La Iglesia de Santiago, actualmente llamada Parroquia de Sant Jaume, se encuentra en la calle Ferran número 28, en pleno Barrio Gótico.

prólogo que la comedia, al tratarse de papel, puede volar, traspasar fronteras y pasar a “Reynos estraños”. No se conforma con referirse a “Reynos estraños” añade en particular su paso por la “Corona de España”. El “cuerpo” de la comedia efectuará el mismo viaje que el marqués de los Vélez, pero el papel pasa del centro a los márgenes. Como el marqués, cuando la comedia llegue al destino final correrá su misma suerte: mientras el marqués será derrotado, la comedia será quemada.

¿UNA COMEDIA PARA REPRESENTAR O UNA COMEDIA PARA LEER?

Francisco Virella asegura que *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* se representó en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona. Además de esa afirmación, no he encontrado todavía ninguna otra referencia sobre la representación de la obra en este corral. Este estudioso del teatro catalán no aporta ningún dato fehaciente que corrobore su declaración. Xavier Fàbregas conjetura que la obra se representó en las calles barcelonesas, mas al igual que Francisco Virella, su afirmación no deja de ser una suposición sin evidencia histórica. *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* no constituye una obra de corral, y dudo mucho que se representara en las calles barcelonesas. Paso a enumerar las razones para mis dudas. Primero, el teatro de la Santa Creu estuvo cerrado durante los años de la guerra y la obra apareció en 1641¹⁸. De 1640 a 1652, los años de la guerra, la obra no pudo representarse en este teatro, y no creo que se representara una obra anticastellana con la entrada de Juan José de Austria a Barcelona. Segundo, el costo de un espectáculo de tal envergadura con multitud de personajes, de caballos y de armas parece poco probable para una representación en las calles de una Barcelona que vive en plena guerra. No obstante, no puedo excluir otro tipo de espectáculo mucho más sencillo: un cantor o cantores

¹⁸ Según Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, la actividad dramática también se interrumpió en el Patio de las Arcas de Lisboa durante la guerra en Portugal (1640-1668).

ambulantes que recorrían el Principado y relataran cómo los catalanes asumieron su defensa ante el ataque de los malvados castellanos, para luego vencerlos en la batalla de Montjuïc. Tercero, la inclusión de personajes históricos, si bien actuales en la época, también refuerza la teoría de que la obra no se representó ni en el Teatro de la Santa Creu ni en las calles o en las plazas de Cataluña. No parece muy probable que un actor de la época representara al diputado Tamarit, por ejemplo, pues este aún vivía y podía muy bien haber sido uno de los tantos espectadores posibles de la obra. Todos los personajes, aparte de los ficticios y de Pau Claris, que murió en febrero de 1641¹⁹, seguían vivos cuando apareció la obra.

La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña es una obra del siglo XVII pero continúa siendo anónima, y lo es como muchas relaciones catalanas de la época. Aunque existen relaciones con el nombre y el apellido del autor, casi todas son anónimas. Asimismo conecto el anonimato de las relaciones en general, y en especial *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, con su carácter performativo. Las relaciones se leían públicamente y en voz alta para comunicar al pueblo su contenido. El alto índice de analfabetismo en el siglo XVII hacía que los cantores ambulantes, un tipo de lectores públicos, recorrieran la Península recitando los sucesos que contenían estas relaciones. El cantor, desplazando al autor, se encargaba de la circulación, de la actuación e incluso de la transformación de la obra. El texto que sale de la imprenta de Jaume Romeu, podía ser leído en la intimidad del hogar o podía ser recitado ante los habitantes de cada pueblo o de cada ciudad del Principado. Mientras el lector interpreta individualmente el texto, el lector público introduce cambios en cada lectura. Los gestos, las pausas, la entonación, el énfasis y las modificaciones según la reacción del público, es decir la *performance* del cantor, hace que

¹⁹ Una carta del barón de Espenan a Bernard du Plessis Besançon revela la muerte por envenenamiento de Pau Claris: "Vous aprendez la mauvaise nouvelle du Sr. Pot Claris, que on a empoisonné par un lavament, on le tient pour mort" (20).

éste cumpla, a su manera, la función del autor, y se difumina, así, el papel del cantor y el del autor.

El autor de la comedia escribió la obra durante la guerra y en contra del que había sido su gobierno hasta hacía bien poco. El no incluir su nombre también es un método de precaución, y quizás pudo hasta tener miedo a represalias. El anonimato ayuda a que el autor no tenga que dar explicaciones, y que en tiempos de guerra, si hay algún cambio político imprevisto, nada le suceda al autor. Los impresores catalanes dedicados a la información de la *Guerra dels Segadors*, de quienes disponemos nombres, direcciones y años de sus publicaciones, desaparecieron cuando el ejército castellano empezó a ganar batallas. No hay impresos de Jaume Romeu después de 1643. El último año de una publicación salida de la imprenta de Jaume Matevat data de 1644 y otra de Gabriel Noguers lleva 1650 como año de impresión. Según Henry Ettinghausen, hay una relación en catalán publicada después de la entrada de Juan José de Austria a Barcelona, pero curiosamente no incluye el año ni el lugar de la publicación ni el nombre del impresor. Además de muchas relaciones sin nombre de autor y de algunas relaciones con nombre de autor, se encuentran unas pocas en las que el autor se esconde tras un pseudónimo. En la *Relación verdadera y larga del solemne recibimiento que la Ciudad de Barcelona ha hecho a las Altezas de los Principes de Saboya* de 1606, Pedro Pérez de San Pedro explica el hecho de que muchos autores utilicen un pseudónimo. En esta relación, en la que se narran los eventos de una celebración y sin ningún miedo a represalias, el autor puede anunciar su nombre sin temor:

Ni con disfraçado nombre
del Pastor o de Gileno
de Isabel de paz fingida

de Lucano, o de Riselo.
Del Peregrino curioso
o del Zamarron moderno
o del Cadaques soldado
tan sin nombre qual su maestro.
O a Jayme Roig imitando
dezir tan baxos conceptos
que parecen bomitados
a pura fuerça de unguentos. (XVI)

El autor de esta relación, además de consignar su propio nombre, critica la práctica del pseudónimo, y deja bien claro que aunque era costumbre el uso del pseudónimo, era perfectamente sabido quiénes eran los escritores. Joana Escobedo alega que algunas de estas relaciones podían haber sido escritas por miembros del círculo literario de Vicent Garcia o de Francesc Fontanella, sobre todo aquellas relaciones más elaboradas, en las que se introducen cultismos, latinismos y temas de mitología, como *Comparació de Catalunya ab Troya*. Si bien la afirmación de Joana Escobedo parece muy probable, descarto que el autor de la comedia formara parte del círculo literario de Fontanella. Antes de presentar mis argumentos para desestimar la posibilidad de que perteneciera a ese cenáculo, me dedicaré al autor anónimo, quien bien pudo haber sido uno de los tantos escritores de relaciones catalanas del periodo de la guerra.

El autor de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* demuestra tener bastante información de los sucesos de la guerra y no es disparatado pensar que se dedicara también a escribir relaciones. Las descripciones que incluye de la batalla de Cambrils, de la rendición de Tarragona, de la toma de Martorell y de la victoria de Montjuïc contienen la misma simbología

de las relaciones, en cuanto género de escritura. Tanto en la comedia como en las relaciones se describen a los castellanos como lobos disfrazados de ovejas. En la comedia, el almogávar se refiere al marqués de los Vélez como representante de los castellanos y “que ve en forma de corder, / y per dintre es un llop” (14). En la relación de 1641 intitulada *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà a Cathalunya*, los castellanos también van “ab vestiments de ovelles, / que son uns llops afamats” (98). Los santos también aparecen constantemente, y entre ellos, santa Eulalia siempre tiene el protagonismo cuantitativo y cualitativo. San Policarpo y santa Eulalia están en la comedia y en *Resposta que fa Cataluña a una carta que li ha enviada la vila de Perpiña*: “Policarpo y Eulalia, / y lo pastor sant Olaguer, / tornaren per Barcelona” (130). Las enumeraciones de capitanes y de generales también forman parte de las relaciones y de la comedia. Sirva de ejemplo una enumeración tomada de la comedia:

El uno es Baltasar Carcer²⁰,
don Antonio Meca²¹ ayuda
a este, y Josep Molins²²
remata de tres la fama.
El segundo tercio es Vique,
Francisco Molist le ayuda
con militar disciplina,
y Jaime Brunet le ayuda²³. (14)

²⁰ Baltasar Cárcer fue uno de los caballeros que ayudaba al diputado militar Tamarit. Estos caballeros no estaban a cargo de soldados, pero ayudaban al diputado con consejos, animaban a los soldados y proporcionaban munición.

²¹ Teniente coronel y asistente del conseller Rossell.

²² Capitán de mosqueteros.

²³ No he podido determinar los cargos de Jaime Brunet y de Francisco Molist.

A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs los tercios de infanteria y cavalleria catalana y francesa repite algunos de los nombres de la comedia:

Villalba, Torres, Alsina,

Mari, Diego de Vergos,

Roger, Vilallonga, Carcer,

Reguer, Ycart, Cortich, Bosch. (121)

Las relaciones dramáticas insertadas en la comedia siguen una organización similar a relaciones como *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà a Cathalunya*. Esta empieza con una pequeña introducción, sigue con una descripción de la crueldad de los castellanos, pasa al relato del alzamiento, continúa con la aparición de los franceses, se anuncia la ayuda divina y termina con una corta despedida. Si el autor no escribió relaciones, por lo menos se puede asegurar que estaba muy familiarizado con ellas. También se puede asegurar que era catalán. Muestra un gran odio hacia la política de Olivares y tiene una percepción muy negativa de los castellanos, a los que ve como un conjunto caracterizado por la violencia y por la crueldad. El único castellano al que no incluye dentro de este grupo es a Doblón, al que no considera violento, pero le asigna otras cualidades negativas: el ser cobarde y el sólo importarle las riquezas. No hay castellano que salga bien parado en la comedia. No sólo por esta razón afirmo que el autor es catalán, también lo hago por el hecho de que sea bilingüe. Aminta y el almogávar se expresan en catalán. Sin duda, el autor dominaba el castellano y el catalán. A pesar de que pueda ser exagerado, el hecho de que el autor anónimo decida concluir el prólogo con un poema de Vicent Garcia, me anima a afirmar que dispone de amplios conocimientos de la literatura catalana de la época. Esto en razón de que Vicent Garcia fue la gran figura, junto a Francesc Fontanella, de la poesía del siglo XVII en Cataluña.

El autor está familiarizado con las relaciones y con la literatura catalana de la época, y en su obra también inserta cultismos, latinismos y temas de mitología. A pesar de que no hay intertextos de la literatura castellana, como se veía en Fontanella, la conoce bien, especialmente el teatro castellano de la época. Como señalaba anteriormente, sigue las pautas de la comedia nueva. No se basa en ninguna comedia en especial, pero toma como modelo el teatro castellano. Probablemente, al igual que Fontanella, el autor asistió con frecuencia al Teatro de la Santa Creu de Barcelona, donde se representaban las más famosas comedias castellanas de la época. Catalán, afrancesado políticamente, castellanizado literariamente, con educación clásica y conocedor de lo que sucedía en la época, tiene las mismas características que Francesc Fontanella. No obstante, es poco probable que el autor anónimo formara parte del círculo literario de Fontanella. Tres son las razones para tal afirmación: la lengua, el público y la representación. Según mis argumentos en el capítulo anterior, el gran proyecto de Fontanella era crear un teatro profano catalán. Este nuevo espectáculo podía seguir el modelo castellano, y el propio Fontanella lo hace para crear sus obras. Sin embargo, es fundamental que las obras estuvieran escritas en catalán. Por mucho que esta comedia sea una obra anticastellana no se puede olvidar el manifiesto lingüístico de la loa que precede la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfía*:

indignament s'enamoren
sols dels assumtos estranys;
senten que sols s'aplaudesca
lo llenguatge castellà. (53)

Los dos dramaturgos pertenecen al mismo bando político, pero sus intereses difieren. Fontanella está interesado en crear una obra culta, para un público distinguido, y sobre todo en catalán. Fontanella se dirige en sus dos obras a un público compuesto por bellas damas barcelonesas. En

cambio, en el prólogo, el autor anónimo afirma que no habrá quien le silbe la comedia, por no poderse representar, asumiendo que su público es masivo y que está compuesto por varios estratos de la sociedad. Si la obra de Fontanella se representó, su puesta en escena tuvo lugar ante un público selecto en los salones elegantes de Barcelona. Por el contrario, no hay casi nada de selectivo en una obra en que las primeras palabras son “A quien quisiera leer la comedia” (2). Lo único necesario es el poder leerla, aunque para la época esto podía constituir ya una gran selección. La dificultad de lectura de una obra culta y llena de temas de mitología como *Amor, firmeza i porfia* desaparece en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, lo que convierte a ésta en una obra que todo tipo de público podía seguir con facilidad. Fontanella ambicionaba un teatro profano catalán que hiciera hincapié en la representación. La escenificación es parte del sueño de Fontanella, y parte del sueño de la loa en la que Fontano es el protagonista. El público, en la loa, espera ansiosamente que Fontano se despierte y que la actuación empiece. En esta primera obra, Fontanella privilegia la escenificación al conectar cada parte con un miembro relacionado con el mundo del teatro: la loa se relaciona con el autor, el entremés está asociado con el actor y los bailes se conectan con el público. Fontanella no puede concebir teatro sin representación, pero con las primeras palabras que abren el prólogo de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, es obvio que la representación no es esencial para este autor anónimo.

La palabra más repetida en el escueto prólogo de la obra es “entretenimiento”, aparecen el sustantivo “entretenimiento”, el infinitivo “entretener” y el infinitivo con pronombres “entretenerse” y “entretenerme”. Al enlazar comedia y entretenimiento, las condiciones escénicas más esperadas serían el corral o la plaza de pueblo. La representación es, en principio, aquello que se espera de toda comedia. Sin embargo, no todas las comedias de la época se

representaron, y una práctica frecuente en el siglo XVII era simplemente leerlas. Una opinión parecida a los anteriores libros de caballería se forma de las comedias: “fué un varón espiritual a visitar a otro que estaba enfermo. Y como lo hallase leyendo un libro de comedias y se escandalizase, se excusó diciendo:—¿Qué quieres? Si no me encargan otra cosa los médicos, sino que me divierta—” (Boneta 17). De este párrafo interesa la reacción del varón espiritual, la excusa del enfermo, y sobre todo el hecho de que las comedias se leían. Las comedias no sólo entretienen en el corral o en la plaza del pueblo, sino que entretienen en la intimidad del hogar. En las primeras líneas del prólogo, el autor reitera que su principal intención es entretener, y deja a un lado la intención informativa. *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* es una comedia destinada a entretener, y no sólo entretener a los lectores y a los espectadores, también supone un entretenimiento para el autor. El dramaturgo afirma que escribir comedias no es su oficio, sino que se dedicó más bien a escribir esta comedia por puro pasatiempo.

Después de destacar la función de la comedia, el autor se dedica al tema de la lectura y de la representación de la obra. Empieza con la lectura y pasa rápidamente a la representación, y le da mayor importancia a la primera que a la segunda. La presencia del prólogo ya antepone la lectura a la representación. Por mucho que el autor quiera que la obra se represente, el autor intuye que la obra va a leerse al incluir el prólogo. Además, las primeras líneas del prólogo están dedicadas al lector, y se hace hincapié en que se trata de un lector que va a tener que pagar para leer la comedia. Según el autor, a Jaume Romeu le ha costado dinero imprimir la obra y por ello el lector debe pagar para colaborar con los gastos de impresión. La comedia ha pasado de un ocio para el autor a un negocio para el impresor. Aunque no hay una crítica al impresor, el autor quiere desasociarse de la cuestión monetaria; afirma que él no recibe dinero por la comedia, y agrega, otra vez más, que únicamente la ha compuesto por diversión. En la comedia también

inserta la concepción negativa que tiene del dinero: el único personaje materialista y avariento de la obra es el criado castellano. Doblón, con nombre de moneda de oro, asegura que quiere enriquecerse en Barcelona. Doblón, castellano como el conde-duque de Olivares, recuerda la presión fiscal del valido del rey. Las constantes exigencias monetarias del Conde-Duque para que los catalanes contribuyeran a las necesidades de la Corona causaron el descontento de la alta burguesía catalana.

Al autor no le importa que critiquen su comedia: “y soy tan de buena digestion que tendré por grande entretenimiento el ver que me murmuren los versos” (2), y además asocia la murmuración²⁴ con el entretenimiento y con el dinero. Aquellos que murmuran le divierten y añade irónicamente que “si murmuras, podrás decir que te cuesta tu dinero el murmurar” (2), porque los que murmuran pagan por leer la comedia. Aparte de la vinculación que hace de Doblón y de los castellanos con el dinero y de su propia desvinculación con el dinero, en la tercera jornada hace una larga enumeración de los gremios de la ciudad, y demuestra el conocimiento y el interés que tiene por los negocios. La lectura de la comedia se convierte en un negocio: se paga para leer y también se paga para adquirir entretenimiento. El tema de la lectura se abandona y no se recupera hasta el final del prólogo y ello con la incorporación de un poema de Vicent Garcia, al que llama “Poeta de nuestra Nación” (2). Califica al poeta de profeta, porque predijo lo que iba a ocurrir en Cataluña, y afirma que el poema resume el contenido de la comedia; compara, de esta manera, el poema con la comedia, y subraya nuevamente la lectura y la recitación de la obra. Antes de pasar al poema de Vicent Garcia, el autor se dedica al tema de la representación, pero siempre en un segundo plano y después de la lectura. Así el autor menoscaba la puesta en escena porque sabe que es poco probable que la obra se escenifique:

²⁴ Covarrubias define “murmurar” como “una plática nacida de envidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud ajena” (821).

“que no abrá quien me la silbe en theatros” (2), y añade que la razón “no [es] porque falte quien, que aun alquilerados silbadores como vitoreadores avia in illo tempore, sino porque falta quien represente” (2). Durante la guerra y con el cierre de la frontera, las compañías de teatro dejaron de llegar a Cataluña y el Teatro de la Santa Creu fue cerrado. De este modo, cerrados la frontera y el teatro, y por la propia afirmación del autor, es muy probable que la obra no se llevara a escena. El autor no se siente apesadumbrado por la falta de representación de la obra, sino todo lo contrario: se regocija de que “menos me la adulteraran recitantes” (2). La representación, para el autor, lleva consigo toda una serie de contrariedades que se evitan con la simple impresión y con la lectura de la obra. Con la lectura no se elimina la crítica, pero con la representación además de la “murmuración” se le añaden los “silbadores”, la “adulteración” y las dificultades de escenificación. La representación, así, se convierte en un verdadero inconveniente.

Según el prólogo, *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* se va a leer, representar, recitar, murmurar, silbar y adulterar, pero además “si llegare a Reynos estraños, que un papel suele yr por el ayre, en particular, si son de la Corona de España, sé que la quemaran” (2). Al seguir la vía de estudio sugerida por Dopico Black en su estudio sobre el *Quijote*, *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* se constituye también como un cuerpo, y como tal, correrá distintas suertes desde la lectura amable a la denigración o a la condena. La obra se erige como un cuerpo bien formado, conectado por un prólogo que representa la cabeza, las extremidades que son las batallas de Cambrils y de Martorell, y el torso que se sitúa en el centro del cuerpo y por lo tanto corresponde a la batalla de Montjuïc. En el prólogo, el autor anónimo menciona las partes de la cabeza. Los ojos son los primeros que aparecen y posteriormente surgen los labios: “y entretener, pretendo a los *ojos* de todos ... que gusto de ser, no como aquella Ninfa, que tocaba con los *labios* aquel instrumento” (1, el subrayado es mío). De los ojos baja a los labios,

al corazón y al aparato digestivo, es decir al centro de este cuerpo moldeado por partes castellanas y por partes catalanas. El prólogo, escrito en castellano, termina con un poema en catalán de Vicent Garcia. No sólo en el prólogo se introducen las partes castellanas y las partes catalanas, sino también en la comedia con personajes que hablan en castellano y personajes que se expresan en catalán, como el almogávar y Aminta. El catalán se inserta perfectamente en el relato castellano, como señalaba cuando me refería al parlamento del almogávar. Debe añadirse que la mitad de los personajes son castellanos y la otra mitad son catalanes. Además de incluir estos órganos, el autor anónimo incorpora los cinco sentidos del cuerpo humano: la vista con el órgano ocular y con “el ver”, el oído en “porque solo de ohir los sucesos no se incita el coraçon” (1), el olfato—no tan sugerente como los anteriores—se percibe al referirse a la quema de la comedia, el tacto en “que tocaba con los labios aquel instrumento” (1), y el gusto al jactarse de su buena digestión. Como afirmaba anteriormente, la comedia puede parecer caótica y desestructurada, sobre todo por el cambio de lenguas, por el cambio de lugares y por el cambio de elementos históricos a elementos ficticios. No obstante, con el camino que sigue el marqués de los Vélez y con la situación de los personajes ficticios al final y al principio de la jornada, se forma una conexión que finalmente emerge en la montaña de Montjuic. El autor anónimo apunta que este “cuerpo” indefenso queda a merced de censores y de críticos, y que serán ellos los que lo enjuiciarán, como al judío y al converso, en base a su “limpieza de sangre”. Se examinará genealógicamente, cuando se refiere en el prólogo al nacimiento y a la cuna. El examen concluirá con la quema en la estaca de este cuerpo herético, híbrido y monstruoso formado por partes catalanas y castellanas.

UN DRAMATURGO BILINGÜE

Las barreras, las rejas y las fronteras que aparecían en los capítulos anteriores regresan a *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. La primera barrera de la obra es la clara separación entre el prólogo y la comedia. Al final del prólogo, el autor vuelve a repetir el título de la obra, pero curiosamente cambia de *La famosa comedia de la entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* a *La famosa tragicomedia de la entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. El prólogo también se separa porque únicamente puede leerse, a diferencia de la comedia que se puede tanto leer como representar. Además de todas las separaciones, como representación-lectura y personajes históricos y personajes ficticios, hay una frontera geográfica al inicio de la comedia. En 1640, el marqués de los Vélez con su ejército ingresó en Cataluña por Tortosa, y es también el marqués de los Vélez quien ingresa en la comedia por Tortosa. Este ingreso da comienzo a la obra. La frontera geográfica que se inserta en la comedia, también hace su aparición en el prólogo. La comedia en forma de papel puede pasar volando “a Reynos estraños” o, mejor dicho, a “la Corona de España”. La atrevida comedia puede cruzar la frontera desafiando muerte y quema. Sin embargo, ese no es el destino de la comedia en el Principado. Si se representa en los pueblos catalanes, provocará la ira de los habitantes, pues ellos oirán los sucesos que se relatan en la obra.

Hay varias barreras dentro del mismo prólogo, y algunas de ellas continúan en la comedia. El dramaturgo introduce al final del prólogo un poema de un “Poeta de nuestra Nación”, lo que separa el prólogo del poema. Como el poema está situado al final del prólogo, el poema también separa el prólogo de la comedia. Al prólogo, escrito íntegramente en castellano, se le inserta un poema catalán; y a la prosa del prólogo se le inserta el verso del poema. Con el poema aparece una barrera lingüística que separa el prólogo en castellano y el poema en catalán; y una barrera

de género que separa la prosa del prólogo de la poesía del poema. También en el prólogo se inserta la barrera de la autoría: el poema de otro autor con nombre y apellido se introduce en la obra de un autor anónimo. Los dos autores, a pesar de las muchas diferencias que poseen, pertenecen a la misma “Nación”, y esto los distancia de los “Reynos estraños”, que es “La Corona de España”. Aunque el autor de la comedia demuestra en la obra que domina el catalán, le encomienda la introducción de la lengua al Rector de Valfogona. En el prólogo, la poesía está escrita en catalán, en cambio la parte dedicada a informar está escrita en castellano. Lo mismo sucede en la comedia: las insertadas relaciones dramáticas están en castellano, y el catalán sólo se incorpora en la ficción. El catalán se asocia, de este modo, al entretenimiento y el castellano al relato informativo. El autor afirma que la comedia puede salir del Principado, y probablemente esta sea la razón para que utilice el castellano como lengua principal de la comedia. El autor, entonces, quiere que su obra pueda entenderse fuera de Cataluña. No tiene sentido que una comedia anticastellana, dirigida a los catalanes, escrita por un catalán que domina la lengua, esté escrita en castellano, a no ser que tenga previsto que se lea o que se represente en otros lugares de la Península. La mayoría de relaciones catalanas sobre la guerra se escribieron en catalán. No obstante, algunas se escribieron en castellano para que así se pudieran entender fuera del Principado. Una de las obras catalanas que tuvo más difusión durante esta época fue la *Proclamación Católica*, escrita en castellano por Gaspar Sala. Tuvo un total de once ediciones, “i només per les seves cinc primeres estampacions a Barcelona arribà a un tiratge de 8.000 exemplars” (Simon Tarrés 263). Para el autor es importante que se pueda entender el ataque y la crueldad castellana, y con este objetivo en mente incorpora a los datos históricos de las relaciones dramáticas toda una serie de propaganda anticastellana. La separación entre entretenimiento e información se hace patente con el diálogo entre el marqués de los Vélez y el

almogávar. Mientras los dos están teniendo una simple conversación, el almogávar habla en catalán, pero cuando el soldado tiene que informar sobre la situación en la que se encuentra Martorell, la lengua cambia a castellano. Al igual que el autor valora la lectura sobre la representación, por unas condiciones prácticas de las que tiene buen conocimiento, también valora el castellano sobre el catalán. El autor relaciona la lengua catalana con el pueblo llano. No son los dirigentes catalanes los que hablan catalán sino los representantes del pueblo: un soldado raso y una criada. Los que hablan catalán no se caracterizan únicamente por ser personajes ficticios, sino también por pertenecer a las clases populares. Don Carlos y doña Leonor son catalanes al igual que Aminta y el almogávar, pero a aquellos no se les escapa ni una palabra en catalán. Los señores luchan junto al ejército catalán, y sin embargo esos mismos señores no utilizan la lengua de los soldados y de los criados. Aminta habla en catalán y le enseña la lengua a Doblón, convirtiéndose de esta manera en una promotora de la lengua catalana. Aminta le enseña a Doblón cómo ser catalán, cómo hablar la lengua y cómo ser valiente. Estas son, para la criada, las tres características básicas de los catalanes. En esta escena Aminta ofrece una pequeña clase de lengua catalana:

Parla ja Català,
per dir la mano, hauràs de dir la ma,
pa, y vi, aquexas cosas ja las saps,
per dir los nabos, has de dir los naps,
las lechugas, lletugas,
per dir arrugas, has de dir sols rugas.
Y en fi, lleva als vocables una lletra,
que així la Cathalana llengua se penetra. (11)

El almogávar también habla en catalán, y lo hace con otro catalán, que obviamente no utiliza esta lengua y le responde en castellano. El marqués de los Vélez, aunque forma parte del grupo castellano en la comedia, era catalán.

El marqués de los Vélez aparece en la obra como cruel, arrogante, y sobre todo como traidor de su tierra: “A vostra Excelencia culpan, / català y ser tan cruel / amb la matexa Nacio” (14). No cumple su promesa y mata al barón de Rocafort, a Carles Bertrolà, a Jacint Vilosa y a los seiscientos habitantes que se habían rendido en Cambrils. Sin embargo, al almogávar, quien le habla en catalán, le perdona la vida. El marqués de los Vélez es odiado por los catalanes y es el protagonista de esta comedia que lleva su nombre, pero el gran representante de la crueldad castellana es el marqués de Torrecusa. Mientras el marqués de los Vélez representa a los realistas catalanes protegidos por Felipe IV que dejaron su tierra y se desplazaron a la Corte de Madrid, el marqués de Torrecusa aparece como un castellano vengativo que no puede entender a los catalanes. El marqués de los Vélez no obliga al almogávar a cambiar de lengua cuando le habla en catalán, y no hace ningún comentario al respecto. Lo entiende, pero no por ello deja de ser un traidor. Tampoco el marqués de Torrecusa se expresa sobre el idioma catalán; ninguno de los dirigentes castellanos lo hace. Pero sí que hay un comentario sobre la lengua, y este comentario está a cargo de Doblón: “Pues esa lengua perra / ¿Quién la ha de hablar?” (11). La lengua no depende de la procedencia de los personajes; y por esto, no todos los catalanes hablan catalán. La lengua y las asunciones sobre la lengua se hacen desde el pueblo llano. Ni los dirigentes catalanes ni los dirigentes castellanos hacen una sola insinuación sobre la lengua, y tampoco hacen ningún comentario doña Leonor y don Carlos. Los representantes lingüísticos de la comedia son Aminta y el almogávar en el bando catalán, y Doblón en el bando castellano.

Por mucho que el dramaturgo catalán critique la actuación de los castellanos, escribe en castellano. La lengua para el autor es un medio para informar, por ello se separa claramente del catalán del poema, que representa la tradición literaria catalana. No es importante que personalidades del mundo catalán hablen esta lengua, como Claris, Tamarit y Rossell, ni tampoco deberían hacerlo los señores, pero sí que deben hablar catalán las clases populares. Además, el que Aminta y el almogávar hablen catalán, hace que la obra sea más coherente. Mientras las clases altas eran bilingües y hablaban catalán y castellano, las clases más bajas tenían menos conocimientos del castellano. Durante esta época hay un amplio debate sobre la eficacia de la predicación en castellano²⁵, especialmente en poblaciones en las que raramente se oía esta lengua. En 1621, Pere Gil exponía por qué decide escribir en catalán:

Alguns per ventura judicaran que en aquest temps no era necessari imprimir-se lo present llibre en esta llengua, puís la castellana, dita ja espanyola, és casi universalment entesa. Però com se veja i toque ab les mans que, exceptades algunes poques ciutats, com són Barcelona, Tarragona, Gerona, Tortosa i Lleida, i algunes poques viles, com Perpinyà, Vilafranca del Penedès, Cervera, Tàrrega, Fraga, Montsó i semblants, que estan en camins reals, en les altres demás ciutats, viles y llochs no és ben entesa la llengua castellana de la gent comuna, i ningunes dones la usen ... , per ço me ha paregut ser de glòria de Déu vertit est llibre en les paraules més planes i comunes de la llengua catalana per a que tota manera de gent puga d'ell aprofitar-se. (328)

El almogávar, antes de cambiar de lengua, advierte que puede hablar en castellano, y muestra que podía ser perfectamente monolingüe y hablar sólo catalán. Por un lado, Aminta y el almogávar hablan en catalán y de esta manera le dan verisimilitud a la obra: se suponía que los

²⁵ El debate de la predicación en catalán o en castellano tiene el mismo argumento de la predicación en América: la eficacia de predicar en una lengua diferente de la lengua oriunda.

conocimientos del castellano de una criada y de un soldado no eran avanzados. Por otro lado, el dramaturgo escribe en castellano, porque su intención es que la obra traspase fronteras y que pueda ser entendida por un público más extenso. Es decir, la aspiración del autor es que la obra llegue a la “Corona de España” y que los castellanohablantes puedan enterarse de las acciones del marqués de los Vélez en Cataluña.

UNA COMEDIA HISTÓRICA SALPICADA DE PEQUEÑAS INTERRUPCIONES FICTICIAS

La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña es la primera comedia histórica catalana y la única comedia sobre la *Guerra dels Segadors* que poseemos. A pesar de la poca objetividad del autor, la información sobre la batalla de Montjuïc y sobre los sucesos acaecidos en los cuatro meses precedentes es de gran valor histórico. La comedia complementa las casi trescientas cincuenta hojas volanderas sobre la guerra, sin excluir los tratados de carácter político, filosófico y religioso que se intercambiaban entre la Corte de Madrid y el Principado. Sin menoscabar las relaciones dramáticas que el autor inserta en la comedia, es de especial interés la combinación ficción-realidad de la obra. La ficción, a diferencia de la mayoría de comedias de la época, queda relegada a un segundo plano. El autor no se contenta con introducir personajes históricos, como por ejemplo en *La estrella de Sevilla* con el rey Sancho IV y en *El médico de su honra* con el rey Pedro I de Castilla y el infante Enrique. El autor anónimo inserta sucesos históricos, y los cuenta, eso sí, desde su propio punto de vista. La parte ficticia está socavada por los sucesos históricos; el autor anónimo le da a la ficción poca importancia y simplifica al máximo el argumento. La trama puede resumirse en los elementos más característicos de la comedia nueva: los amoríos de un caballero y de una dama, dos criados graciosos, el disfraz varonil, la defensa de la honra y la

boda final. Más que un argumento ficticio en el que se incluyen sucesos históricos, la comedia es un compendio de relaciones dramáticas en las que se va insertando aquello que triunfaba en el teatro del Siglo de Oro. Los personajes, el disfraz varonil, el honor y la boda se conectan a través de los cuatro personajes ficticios. A pesar de la escasa trama ficticia y de las pocas intervenciones de don Carlos, de doña Leonor, de Aminta y de Doblón, en comparación con la intervención de los personajes históricos, la comedia está coherentemente conectada. Probablemente la parte más desconectada es cuando nos enteramos que don Carlos ha matado al hermano de doña Leonor. Esta parte inserta de una forma forzada el tema de la defensa del honor en la comedia. Además, con esta escena, también se incluye el enredo, por cierto tan común en las obras de la época.

El autor anónimo se encarga de enfatizar los momentos de transición a través de tres métodos. En primer lugar, y como es común en las comedias del Siglo de Oro, la obra se divide en tres jornadas. En segundo lugar, el dramaturgo introduce al final o al principio de cada acto un elemento geográfico que destaca la marcha del marqués de los Vélez hacia el centro. El primer obstáculo que el marqués supera es el muro de Constantí: “ya las banderas coronan / los muros de Constanti / triunfo de vuestra vitoria” (9). Con los muros de Constantí se avanza hacia el segundo acto. El obstáculo que separa la segunda jornada de la tercera es el río Llobregat:

Precipitadles al rio,
y su purpureo error
dele el nombre a Llobregat.

Lugubre a de ser desde oy. (16)

En tercer lugar, el autor añade a las barreras geográficas una barrera ficticia. Los personajes ficticios siempre aparecen antes o después de las relaciones dramáticas y normalmente al

principio o al final de cada jornada. Los personajes ficticios se pueden mezclar con los personajes históricos, pero persistentemente surgen cuando ha terminado la sección informativa. Por ejemplo, Pau Claris y doña Leonor dialogan, mas sólo después de que el presidente ha analizado la situación en la que se encuentra Barcelona, ha repasado cada gremio de la ciudad y se le ha aparecido santa Eulalia. Es sólo entonces cuando el autor permite que los personajes ficticios aparezcan. El dramaturgo acepta una sola excepción, y es el caso del almogávar. Este soldado no pertenece ni a los personajes históricos ni a los cuatro personajes ficticios. En otras palabras, el almogávar es un personaje ficticio que forma parte de la relación dramática y no de la trama ficticia. El almogávar coincide en varios aspectos con el autor mismo: ambos son anónimos, hablan castellano y catalán; no tienen ningún tipo de simpatía hacia el marqués de los Vélez ni hacia los castellanos en general; y proveen información sobre la *Guerra dels Segadors*.

La introducción de la parte ficticia no aparece hasta bien entrado el primer acto. Al empezar a leer la comedia y en las primeras escenas, el lector supone que se trata de una obra histórica donde la ficción no tiene cabida. Sólo se puede tener una vaga idea de la inserción de la ficción cuando se repasa la lista de personajes que incluye el autor después del prólogo y antes de empezar la comedia. La lista presenta a soldados, a santa Eulalia y a personalidades conocidas de los primeros años de la guerra, como el marqués de los Vélez y Pau Claris. No obstante, rápidamente surgen cuatro personajes cuya realidad histórica no es constatable, y que además se diferencian de los demás por los títulos de “don”, de “doña”, de “lacayo” y de “criada”. La comedia comienza, y no es hasta la mitad del primer acto cuando el lector recuerda la existencia de estos personajes. Don Carlos, doña Leonor, Doblón y Aminta aparecen a la vez y de repente. Termina la escena en la que el mariscal Espenan promete ayudar a las tropas catalanas en Tarragona y empieza otra escena con el primer encuentro entre don Carlos y doña Leonor, y sus

respectivos criados. Tres breves escenas dedica el autor a esta presentación. La primera es la presentación de don Carlos y de doña Leonor; la segunda es la presentación de Doblón y de Aminta; y la tercera es un corto diálogo entre amo y lacayo. Aparte de estas tres escenas, la intervención de estos personajes es escasa en la primera jornada. Hay un corto monólogo de Doblón y la incorporación de don Carlos al ejército catalán, pero ya al final del acto. En las dos siguientes jornadas, los cuatro personajes aparecen al final o al principio del acto. En la segunda jornada, después de la intervención de Margarit, Casellas y otros soldados, entran los cuatro personajes nuevamente. En este segundo acto, surgen cuando el autor inserta el diálogo bilingüe entre Aminta y Doblón, y que termina con la aparición de un almogávar quien le pregunta a la criada sobre el lacayo. Aminta, protegiendo a su nuevo amigo, declara que Doblón es aragonés y que por esta razón no habla catalán. El diálogo ha pasado de bilingüe entre el criado castellano y la criada catalana, a monolingüe catalán entre el soldado y la criada. Este es el único diálogo en toda la comedia en el que no se mezclan lenguas y en el que ambos personajes sólo hablan catalán. El almogávar no se cree completamente lo que le ha contado Aminta, pero deja que se escape Doblón, y les advierte a los criados que si han mentido volverá y los matará a los dos. Al marcharse el soldado, el diálogo entre Aminta y Doblón continúa hasta el final de la escena, pero no es ni bilingüe catalán-castellano ni monolingüe catalán como era anteriormente. Los criados pasan a hablar ambos en castellano. La última escena de la segunda jornada finaliza con una pequeña intervención de don Carlos y de Doblón, en la que el amo se retira junto con los otros catalanes tras la victoria castellana. Doblón, a diferencia de su amo, quiere quedarse con el ejército del marqués de los Vélez: “Por agora aqui me quedo, / pues que vence mi nacion, / porque yo, vive quien vence” (16). En la última jornada, los cuatro personajes aparecen tras la lectura de la carta de los diputados y consejeros catalanes, y desaparecen nuevamente hasta el

final de la batalla de Montjuïc, que es cuando apresan a don Carlos. La comedia concluye con los personajes ficticios: Aminta está presente cuando se anuncia la futura boda de don Carlos y de doña Leonor, pero Doblón ya no está. El criado se retira con las tropas castellanas y desaparece de la diégesis dramática.

MONSTRUOS, DEMONIOS, SANTOS Y TRAMOYA

Los personajes en la comedia se dividen en dos bandos, el castellano y el catalán, pero dentro de cada bando hay diferentes tipos de personajes que presentan una visión única. El grupo catalán es el que ofrece más variedad. En este grupo hay dirigentes políticos como Pau Claris, personajes ficticios pertenecientes a las clases más elevadas como don Carlos, mujeres como doña Leonor, soldados como el almogávar y representantes de las clases populares como Aminta. Dentro de este grupo también se puede incluir a los franceses, representados por el mariscal Espenan. El bando castellano es más limitado y se compone sólo de hombres. El representante de los dirigentes es el marqués de los Vélez y el representante del pueblo llano es Doblón. También hay soldados en el bando castellano, pero a diferencia de los almogávares, no tienen voz. En una comedia propagandística anticastellana no sorprende que se perciba a los catalanes como soldados valientes y a los castellanos como soldados crueles. Aminta señala al ofrecerle consejo a Doblón que el ser catalán y el ser valiente están unidos: “Jo et daré un document, / per ser català, i per ser valent” (11). Los soldados catalanes quieren seguir luchando aunque su superior les ordena que se retiren; el marqués de los Vélez mata a más de seiscientas personas en Cambrils aunque les había prometido salvarles la vida. Sin embargo, la crueldad no es la única característica castellana sobre la que el autor quiere atraer la atención. La crueldad se asocia con los soldados castellanos pero no con un castellano común: Doblón. Por una parte y a

diferencia de los soldados, Doblón no es cruel, es, por otra parte, cobarde y codicioso. Doblón sólo sigue a su amo con el fin de enriquecerse, de sacar partido y ganancias. Aunque Doblón es el gracioso de la comedia, no causa gracia, todo lo contrario: es un oportunista. Tampoco cumple con su misión de proteger a las damas, y son ellas quienes tienen que protegerlo a él. Doblón está muerto de miedo cuando el ejército catalán gana y fanfarronea cuando el ejército castellano es el que gana. Es un mal estudiante cuando Aminta le enseña catalán, no se esfuerza en aprender y no puede decir ni una palabra. Tampoco sabe cómo actuar ante el soldado catalán, y es Aminta quien lo saca del atolladero. La criada es todo lo opuesto al lacayo. Aminta es mujer, pero demuestra ser mucho más valiente que Doblón. Se viste de hombre y actúa con la valentía propia de un soldado y no de una simple criada. Las dos mujeres se disfrazan de hombre y no para restablecer su propio honor como Rosaura en *La vida es sueño* y como Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, sino para restablecer el honor de los catalanes. Para ello, estas dos mujeres se convierten en unas valientes amazonas. El propio nombre de la criada recuerda a tres amazonas mencionadas por autores clásicos: Ainia fue una de las amazonas que acompañó a Pentesilea a la Guerra de Troya²⁶; Antianira sucedió a Pentesilea como reina de las amazonas; y Antíbrota fue una de las seguidoras de Pentesilea. Aminta es inteligente, sensata, bilingüe, sabe cómo actuar, y sobre todo es valiente. Doña Leonor es tan valiente como Aminta, y es una amazona como ella. Aminta y doña Leonor le piden armas a don Carlos para luchar contra los castellanos. Aminta le pide una espada: “dame esta espada a mi” (10), y doña Leonor le pide una pistola: “a mi dame esa pistola” (10). Don Carlos se siente orgulloso ante la muestra de valentía de las dos mujeres y es él mismo quien llama “amazona” a doña Leonor, aclamando: “Ea amazona española, / ya vienen” (10).

²⁶ En las relaciones catalanas se hacen constantes paralelismos entre la Guerra dels Segadors y la Guerra de Troya. Véase la relación titulada *Comparació de Catalunya ab Troya*.

Doña Leonor y Aminta son más valientes que los soldados castellanos. Mientras el soldado castellano se dedica a insultar a doña Leonor, esta aprovecha para matarlo. Doña Leonor muestra con esta acción inteligencia y valentía. Aminta sigue los mismos pasos que su ama. Cuando un soldado castellano se entretiene en alabar la belleza de Aminta: “Hermosa deidad que bella” (10), la criada lo mata. Don Carlos también demuestra valentía, no sólo al luchar junto a los soldados catalanes, sino además al defender su honor. No obstante, el representante de la valentía catalana es el almogávar, quien no habla ni al ser torturado. El marqués de Torrecusa le advierte al marqués de los Vélez la fuerza y la valentía de este representante de los catalanes:

Tormento le di de cuerda,
mas no a hecho caso de el
antes las cuerdas rompía
con menosprecio y desden. (13)

Además de ser fuerte y valiente, el almogávar se muestra correctamente con el marqués de los Vélez. Aunque el soldado odia al marqués se dirige a él con respeto: “Deu guarde a vostra merced” (13). Con todos estos atributos, no es de extrañar que los catalanes venzan en la batalla de Montjuïc. Los catalanes además tienen a los santos de su lado. En *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà a Cathalunya* hay una larga enumeración de algunos de los santos que ayudan a Cataluña: san Magín, santa Eulalia, san Vicente Ferrer, santa Tecla, santa Cecilia y san Jorge. Pau Claris, sus hombres y su ejército se están defendiendo de la crueldad castellana y por ello reciben la ayuda de los santos. En la comedia, dos veces aparece santa Eulalia: una en el campo de batalla en la segunda jornada y otra ante Pau Claris en forma de sueño en la tercera jornada. La santa asegura la victoria catalana, como anteriormente la muerte del caballo del marqués de los Vélez había augurado la caída castellana. Santa Eulalia, patrona de Barcelona, sale a escena

con la maquinaria apropiada para tal aparición. Por medio de una tramoya, la santa se situará frente al “padre” de los catalanes. Pau Claris, presidente de la *Generalitat*, se proclama “padre” de los catalanes al ofrecerle a don Carlos la mano de doña Leonor. Catalana ella y catalán él, ambos representan el conjunto catalán. No sólo Pau Claris se convierte en “padre”, igualmente se convierte en una especie de símbolo de realidad santificada. Como he señalado anteriormente, en esta comedia aparecen algunas de las características más recurrentes del teatro barroco, como la presencia del gracioso o el disfraz varonil. Es curioso que no aparezcan los padres de don Carlos y de doña Leonor, como era tan habitual en la comedia nueva. Don Carlos menciona a un tío, pero los familiares de los señores y especialmente los padres están ausentes. Esta ausencia se supera con la presencia de Pau Claris, quien representa al padre de la novia, al padre de don Carlos y de doña Leonor y al padre de todos los catalanes. Antes de trasladarse a Barcelona y antes de ser elegido presidente, Claris fue oidor, diputado eclesiástico y canónigo de la Seo de Urgel. Claris aparece en la obra como un representante divino en la tierra, y por esto sólo él puede tener contacto con los santos. Claris se encargará de las procesiones y de los ayunos prometidos por la ayuda de santa Eulalia en la batalla de Montjuïc.

Valentía, cobardía, crueldad y ayuda divina aparecen en las relaciones y en la comedia. Estos términos son los más repetidos de las hojas volanderas catalanas que se multiplicaban en los primeros años de la guerra. Sin embargo, no se encuentra en estos papeles sueltos la sugestiva visión que tiene Doblón de los catalanes:

que la gente Catalana
meterá dentro el corral
del de Castilla las cabras.
Medio asombrado quedé

de aquellas tremendas caras
de aquellos hombridemonios
a quien Miqueletes llaman.
No e visto tal vive Dios,
que por estos cerros faltan,
que galgos vive el dador
que estan llenas de poagra,
todas las cabras montesas,
si con ellos se comparan.
Pues las pistolas es grima,
vive Dios que imaginaba
el otro dia entre mi,
¿de que tierra, de que patria
puede ser aquesta gente?
De las grutas Sicilianas,
seran donde algun Siclope
hizo alguna Siclopada. (6)

Doblón queda espantado de la furia catalana. Los *miquelets*, representantes de los catalanes, han dejado de ser humanos y se han convertido en animales: galgos y cabras. Aminta, al instruir a Doblón sobre lo que debe hacer para parecer catalán, también le sugiere que tenga un “posat animal” (11). La descripción de Doblón compara a los catalanes con dos animales domesticados: por una parte, son rápidos como los galgos; por otra parte, tienen tendencia a la locura como las cabras. Viven en cuevas sicilianas, no como personas sino como animales. Los catalanes han

dejado de ser personas para volverse animales, pero la transformación no ha terminado todavía, y pasan de animal a gigante, y finalmente a monstruo. Los catalanes, para Doblón, son una raza mezclada de animal-hombre-gigante, o “hombridemonio”, para utilizar su propio término. Para Torrecusa los catalanes también son demonios, y es así como el marqués describe al almogávar que apresan: “Aquí hemos cogido un hombre / que el demonio habita en él, / la cara es negra y horrible” (13). Las mujeres catalanas también se transforman, se convierten en hermafroditas al vestirse como hombres y al actuar como hombres, al participar en la guerra y al matar como soldados.

Castellanos y catalanes quedan perfectamente caracterizados para el propósito propagandístico del autor. Además de los castellanos y de los catalanes, el dramaturgo inserta la percepción que tiene de los franceses. En la obra, monsieur Espenan es el representante del grupo francés. A pesar de la esperada ayuda de Luis XIII, los franceses no gozaron de popularidad entre los catalanes. Al pasar de enemigos a aliados en pocos meses, los catalanes nunca confiaron plenamente en los franceses. Esta desconfianza se advierte en el encuentro del mariscal Espenan con Pau Claris. En este diálogo, a Claris aún no le han advertido de la desertión de Espenan, pero el presidente intuye que algo ha sucedido. Espenan aparece como un cobarde; promete ayudar a los catalanes pero huye y además no tiene el coraje de contarle lo ocurrido a Claris. Al terminar la guerra, los hombres de Claris se exiliaron en Francia, especialmente en uno de los dos nuevos territorios que pasaban a la Corona francesa tras el Tratado de los Pirineos: el Rosellón. Fueron pocos los que gozaron de los privilegios concedidos por los franceses: los Fontanella fueron una de las pocas familias que gozó de estos privilegios. Aunque muchos catalanes no aprobaban las acciones del ejército castellano, los franceses seguían considerándose enemigos entre la población.

La crítica del conde-duque de Olivares por la falta de participación de los catalanes en la guerra contra Francia también representó un obstáculo para Pau Claris, quien tuvo que confiar en los franceses para la defensa de Cataluña. El 20 de octubre de 1640, Claris tuvo una reunión con el diplomático y militar francés Duplessis Besançon, quien fue recibido solemnemente en la Ciudad Condal. J. H. Elliott subraya la ironía de esta reunión que tuvo lugar en la Diputación. Ninguno de los diputados entendía el francés y Duplessis se vio obligado a hablarles en castellano. Claris también tuvo que hablar en castellano, terminando la reunión expresando el disgusto que le había provocado “s’expliquer dans la langue d’une nation pour laquelle ils avaient tous tant d’aversion” (487). La ironía que señala Elliott está igual de presente en la comedia. El dramaturgo se queja de “tan injusta guerra” (22), de que “han muerto a amigos y parientes” (9), de “barbaras tragedias” (22), de esta “gente sin Dios, y sin ley” (25) y de “quedar oy rico[s]” (8) a expensas de los catalanes. Y todo esto lo comunica en la lengua de los que acusa de “abusadores, arrogantes, ... / gallinas, blasfemos, diablos / sacrilegos, ignorantes” (25).

Doblón repite sin cesar el ser castellano. En la primera escena que aparece ya afirma “que soy castellano yo” (6), no muchos versos después reitera “castellano soy, y he sido” (8) y vuelve a insistir otra vez: “Castellano soy” (10). No sólo quiere dejar bien claro que es castellano, sino que igualmente pregona insistentemente que “vence mi nacion” (17). Esta insaciable repetición nos muestra a un criado que presume de su procedencia, pero que a la vez también señala la necesidad de hacer una clara separación. Esta división, que en el fondo no es tan clara, se observa en el personaje de doña Leonor. La dama se enorgullece de ser catalana al aclamar “que soy / Catalana, y que e nacido / de tan fuerte complexion” (19), pero don Carlos no alaga a doña Leonor proclamándola como una amazona catalana sino como una “amazona española” (10). No

obstante, tres versos después don Carlos anima a los almogávares con un “a ellos, ea Catalanes” (10). Doña Leonor y Aminta matan a soldados castellanos, pero no sabemos si don Carlos mata a alguno. Eso sí, mata a un catalán. *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* está cargada de barreras, rejas y fronteras, pero también está colmada de la gran confusión propia de una guerra civil.

CAPÍTULO 4:

LA GUERRA DE PAPELES: LOS PLIEGOS POÉTICOS CATALANES DEL INICIO DE LA GUERRA

Con la entrada de Juan José de Austria a Barcelona el 11 de octubre de 1652, la Guerra de Cataluña llega a su fin. La población catalana deja atrás muerte y desolación, y celebra con entusiasmo el nombramiento del nuevo virrey de Cataluña. El hijo del rey promete el perdón de los catalanes y, al mismo tiempo, proclama la prohibición de imprimir cualquier escrito que no pase por una censura rigurosa¹. Las imprentas barcelonesas de Jaume Romeu, Jaume y Sebastià Matevat y Gabriel Noguers habían cerrado sus puertas hacía años, y ya no queda ningún vestigio de propaganda escrita en catalán. Los panfletos catalanes se han prohibido y se instauran unas nuevas leyes en las que se refleja el poder que había poseído la palabra escrita. Los pliegos propagandísticos en catalán nacen con la guerra y mueren con cada batalla perdida. Los grandes perdedores de la *Guerra dels Segadors* fueron los papeles catalanes. Los cientos de relaciones, sermones, discursos, pregones, avisos, cartas, canciones y poemas en catalán, compuestos durante la guerra, sucumbirán con la entrada de las tropas felipistas a la Ciudad Condal. La vida de estos panfletos fue corta pero fructífera, con un desarrollo intenso durante los primeros dos años de la guerra².

¹ Según *Edictes e crides fetes i publicades per manament del sereníssim senyor don Juan de Austria, fill del Rey*, todos los libros o papeles deben ser “vistos, reconocidos, corregidos y enmendados” antes de imprimirse. A aquel que no acatara esta norma se le confiscaría el impreso y permanecería 30 días en prisión. Al impresor se le confiscarían todos los instrumentos tipográficos y permanecería 60 días en prisión.

² En las tablas de clasificación de los folletos propagandísticos de la *Collecció Bonsoms* realizada por Jaime Reula Biescas, no aparece ninguna hoja de noticia del bando franco-catalán escrita en catalán durante el año 1640. Se conservan 39 del año 1641, 28 del año 1642, y la cifra disminuye considerablemente en los años siguientes, con sólo 8 en 1643.

La Guerra de Papeles se inicia tras los disturbios del Corpus Christi en la Barcelona de 1640 y con la publicación de la *Proclamación Católica a la Magestad Piadosa de Felipe el Grande*. Salida de la imprenta de Jaume Matevat y escrita en castellano por el monje agustino catalán Gaspar Sala, inaugura la primera batalla propagandística en forma de papel de la Guerra de Cataluña. Sala, con abundantes citas extraídas de las Sagradas Escrituras, justifica los actos violentos cometidos durante el *Corpus de Sang* e incorpora la actuación de la Divina Providencia: “esperó el Señor su día más solemne, que es el del Corpus: residenciando por manos de unos segadores la justicia Divina” (114). A la justificación añade la denuncia a los excesos cometidos por los tercios castellanos en tierras catalanas, y sobre todo el descontento del Principado ante la política de la corte y del conde-duque de Olivares. Aunque la obra no es tan directa como muchos catalanes hubieran deseado, concluye con amenaza de secesión si el rey no castiga a los soldados castellanos que cometieron crímenes contra los catalanes durante la guerra con Francia. También pide que no entren las tropas realistas a Cataluña y que se respeten los fueros. La obra traspasó fronteras y llegó a Mallorca, Menorca, Zaragoza, Madrid, Lisboa, Nápoles, Roma, Ámsterdam, Rouen y París, donde recibió buena acogida, según palabras de la duquesa de Cardona: “se lo ha estimado por galantería de muy buen gusto, y han aplaudido mucho en Francia los primeros capítulos en que se funda gran parte de la libertad de esta provincia por las condiciones que la concedieron Ludovico Pio y Carlos Calvo” (66).

La *Proclamación Católica* iba dirigida al Rey, a la Corte y a aquellos que podían leer una obra fruto del exceso propio del Barroco. Aunque este memorial de agravios y las respuestas desde la corte³ que lo siguieron forman parte de esta explosión de papeles, influenciaron poco en

³ Francisco de Rioja se encarga de contestar la *Proclamación Católica* con *Aristarco o censura de la Proclamación católica de los catalanes*. En el *Aristarco* se acusa a los catalanes de antiespañoles y antimonárquicos. A Francisco de Rioja se le une Francisco de Quevedo, quien también contribuyó con una respuesta titulada *La rebelión de*

una población con altos índices de analfabetismo y que no podía seguir la erudición histórica, teológica y jurídica de estas obras. El ataque escrito continuó. A la cabeza de los felipistas escribieron José Pellicer y Tovar⁴, Alexandre Domènec de Ros⁵ y Francisco de Rioja; el bando contrario lo constituían Francesc Martí i Viladamor⁶, Josep Font⁷ y Gaspar Sala.

Los tratados filosóficos, teológicos y políticos, escritos en castellano, no convencieron ni a los realistas ni a una población catalana que no podía leerlos. Por lo tanto, se debía crear un mecanismo para informar y para manipular a una población catalana pasiva pero a la vez descontenta. Jaume Romeu, Jaume y Sebastià Matevat y Gabriel Noguers se encargarán de imprimir las numerosas relaciones catalanas, en prosa y en verso, que se conservan de la Guerra de Cataluña. No se puede saber cómo estos folletos influenciaron a la población, pero su sola aparición advierte que se distribuían, se leían y se escuchaban, y que transformaron la *Guerra dels Segadors* en una guerra moderna, en la que se batallaba con la pluma, el papel y la imprenta. Los pliegos sueltos de la época subrayan la reacción que provocaban estas noticias en la

Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero. A diferencia del *Aristarco*, la obra de Quevedo no trata de persuadir al lector, sobre todo catalán, sino que es un ataque xenofóbico hacia los catalanes y hacia Cataluña:

Nación que para ser aborrecida sólo aguarda a ser tratada, y para engañar, que se fíen de ella; gente tan descaradamente impía ... que pretende hacer cómplice al cielo en sus infernales crímenes; homicidas y traidores ... emnientísimos discípulos de Caifas y de sus alharacas; todos los bienes que exageran de su país, en abundancia, riquezas, fuerzas y valentía; el demasiado orgullo de los catalanes ... su desorden ... su dureza ... su facinerosa condición ... la hipocresía patrimonial que tienen; son los catalanes aborto monstruoso de la política. (283-84)

⁴ Véase *Idea del Principado de Cataluña: recopilación de sus movimientos antiguos y modernos y examen de sus privilegios*.

⁵ Véase *Cataluña desengañada*.

⁶ Véase *Manifiesto de la Fidelidad Catalana, Integridad Francesa, y Perversidad Enemiga de la justa conversación de Cataluña en Francia y Noticia universal de Cataluña: en amor, servicios, y finezas, admirable. En agravios, opresiones, y desprecios, sufrida. En constituciones, privilegios, y libertades, valerosa. En alteraciones, movimientos, y debates, disculpada. En defensas, repulsas, y evasiones, encogida. En dios, razón, y armas, prevenida. Y siempre en su fidelidad, constante. A los muy ilustres consellers, y sabio Consejo de Ciento de la Ciudad de Barcelona*.

⁷ Josep Font escribe *Catalana justicia contra castellanas armas*, en la que se exhorta a los catalanes a tomar las armas “contra los sacrilegos enemichs que las tomavan para acuchillar las imágenes de los santos y quemar el sacramento del altar, ... en defensa de sus haciendas ... en defensa de la patria” (X).

población catalana. En *Copia de una carta* no sólo se apunta a la influencia de las gacetas sino también a cómo embaucaban a la población:

Que ab las Gazetas
que ells aportavan,
y embahucavan
sols als badochs,
a tots los llochs
sen enviassen,
y assegurassen,
que pagarian,
y no farian
mal a ningú. (161)

La guerra de 1640 a 1652 se ha llamado de muy diversas maneras: Guerra de Cataluña, Guerra de Secesión Catalana, *Guerra dels Segadors* y Guerra Civil en Cataluña. Henry Ettinghausen ha denominado a los numerosos panfletos aparecidos durante los primeros años de la guerra como “boom periodístico”; y al constante intercambio de papeles entre la corte y el Principado se le conoce como Guerra de Papeles o Guerra de la Pluma. Todos estos términos son apropiados, pero se ha de subrayar un ingrediente esencial que emerge abruptamente en esta guerra moderna: la Propaganda.

Como he repetido en capítulos anteriores, J.H. Elliott reitera que la Guerra de Cataluña se compone de dos guerras: una de pobres contra ricos, de la que no se poseen nombres ni apellidos de los participantes, y otra de la oligarquía catalana contra el centralismo castellano, capitaneada por Pau Claris y sus hombres. Las dos guerras de Elliott se unen en los pliegos sueltos catalanes

de los primeros años de la guerra, donde el conflicto entre pobres y ricos, por un lado, y oligarquía catalana y corte de Madrid, por otro lado, desaparece, y se convierte en una guerra entre catalanes y castellanos. El objetivo de los pliegos sueltos—muchos de ellos escritos por autores vinculados con representantes de la oligarquía catalana—era convencer a la población de que los enemigos no eran ni los ricos ni los franceses, sino los castellanos. Los papeles no originaron la guerra, y no se poseen datos suficientes para saber cómo la maquinaria propagandística puesta en marcha por esta activa oligarquía catalana condicionó y cambió el rumbo de los eventos. No obstante, los panfletos describen la guerra deseada por la burguesía catalana; una guerra muy diferente a los disturbios que se estaban produciendo por el descontento de las clases más bajas. Cabe destacar—y no elimino la posibilidad de que se trate de una mera casualidad—que no se conserva ningún folleto de los sucesos que tuvieron lugar durante el Corpus Christi en Barcelona; y que en cambio, se poseen varios de la batalla de Montjuïc. Sin programa político ni liderazgo, el Corpus Christi de 1640 se convierte en una revuelta popular descontrolada. No hubo propaganda para unos disturbios desorganizados, fortuitos, llevados a cabo por las clases más bajas y que concluyeron en muertes imprevistas. Por el contrario, la batalla de Montjuïc no careció ni de liderazgo ni de organización. Los dirigentes catalanes encabezaron la batalla y se aseguraron de que gozara de excelente propaganda escrita. Lo que empezó con el descontento del pueblo catalán se convirtió en una guerra de secesión, iniciada con la batalla de Montjuïc. Durante el Corpus Christi, los *consellers* catalanes presenciaron aterrados los disturbios cometidos en Barcelona. Sin poder controlar la situación, esperaron hasta que la violencia menguara, y una vez calmada la situación, la maquinaria propagandística empezó a ponerse en marcha. No se puede asegurar que la imprenta movilizara a una población pasiva, pero lo que está claro es que la oligarquía barcelonesa consiguió lo que el

conde-duque de Olivares tanto había deseado durante la guerra contra Francia: que los catalanes participaran en la guerra.

Líneas más arriba señalaba las dos guerras; también apuntaba en capítulos anteriores, la unión de elementos medievales y de elementos modernos en la guerra, que se refleja, por ejemplo, en el protagonista de *El pintor de su deshonra*. Igualmente subrayaba el triángulo formado por España-Cataluña-Francia que aparece en las obras de Calderón de la Barca, Agustín Moreto y Francesc Fontanella. Todos estos factores (las dos guerras, lo medieval, lo moderno y el triángulo) surgen en estos escritos propagandísticos. La guerra de papeles está formada por tres clases de escritos—no incluyo los panfletos castellanos que constituyen otro grupo y que desarrollaré extensivamente en el próximo capítulo. En primer lugar, aparecen unos tratados en castellano, creados por un grupo de intelectuales catalanes y castellanos, e intercambiados entre el Principado y la Corte. Un ejemplo de este grupo es la *Proclamación Católica*, escrita por uno de los hombres de Pau Claris y dirigida a Felipe IV. Los tratados filosóficos, políticos y teológicos representan la guerra mantenida entre la oligarquía catalana y la Corte. En segundo lugar, aparecen los panfletos catalanes en prosa, que aunque podían estar al alcance del público general, los barceloneses podían adquirirlos con más facilidad e iban dirigidos principalmente a personas letradas como la burguesía catalana. Estos panfletos en prosa representan los primeros intentos periodísticos, se relacionan con una emergente clase social urbana y simbolizan el elemento moderno de la guerra. En tercer lugar, surgen los panfletos catalanes en verso, dirigidos al pueblo catalán y en particular a los que no podían leer o acceder a los textos anteriores. Los pliegos poéticos encarnan las clases más bajas de la sociedad. Aunque los panfletos en verso se podían leer, también se cantaban y se recitaban en las plazas y en las calles de todo el Principado, y no se distinguían en demasía de los cantares medievales. Los pliegos poéticos constituyen el

elemento medieval de esta guerra moderna, y personifican una clase social baja que no sabía leer y que sólo poseía información de la guerra a través de los cantores públicos.

La Guerra de Cataluña, y en concreto la Guerra de los Papeles, supone un encuentro entre tradición y tecnología. Un encuentro de enormes dimensiones, que se tratará de frenar sin resultado. Felipe IV lo intentará con la ley 33 del 13 de junio de 1627, en la que se prohíbe la impresión de relaciones, de cartas, de gacetas, de sermones, de apologías y de panegíricos sin aprobación previa. Las mayores medidas serán tomadas posteriormente por Carlos II, quien prohibirá estos escritos mediante orden del 29 de noviembre de 1679, pero con éxito limitado, porque se seguirán vendiendo clandestinamente. Este encuentro entre tradición y tecnología se observa claramente en los panfletos en verso. Las canciones populares cantadas por juglares que iban de localidad en localidad durante la época medieval, en los años de la guerra tendrán una nueva parada: la casa impresora de la ciudad. Entre el juglar o el cantor y la localidad se inserta la imprenta. Este nuevo sistema surge de una negociación entre tradición y tecnología, y que resulta en los pliegos poéticos. La Guerra de Cataluña y la Guerra de los Papeles se sitúan entre dos épocas, o en una nueva era de cambios, que no son solamente políticos, sino también sociales y económicos. Estos cambios y choques se reflejan en la Península Ibérica sobre todo en Barcelona: una ciudad que anhela cambios. Don Quijote ya contemplaba con perplejidad estos cambios: una ciudad moderna con la imprenta y con burgueses como Antonio Moreno; pero que para entrar en ella se necesita pasar por una aduana de bandoleros. La burguesía catalana deseosa de cambios y de transacciones necesita de la imprenta para mantenerse informada sobre los sucesos en la Península Ibérica y en el Mediterráneo. Con la información extraída de las relaciones y de las gacetas podrá controlar mejor el comercio. Burguesía, capitalismo e imprenta batallarán contra los modelos tradicionales catalanes, y se creará, así, un choque que dará lugar a

la Guerra de los Papeles, y a unos panfletos que tienen mucho de moderno y mucho de medieval. Las contradicciones en estos impresos son múltiples, como la contradicción que se observa en unos impresores modernos que se encargaban de imprimir canciones de tono popular, o como los ciegos que se encargaban de vender estas canciones escritas.

El triángulo España-Cataluña-Francia también aparece en los panfletos catalanes. Los panfletos catalanes se distinguen de los castellanos en el formato. Mientras los castellanos siguen el formato en folio, los catalanes siguen el formato en cuarto. Los panfletos catalanes se alejan de los castellanos y, en cambio, se acercan a los franceses. En los panfletos en prosa, el modelo seguido por el impresor Jaume Romeu era el del francés Théophraste Renaudot, considerado el padre del periodismo francés: “El fet és que moltes de les comunicacions oficials de victòries emeses pels comandants de les forces franceses a Catalunya sortien com a suplement titulat *Nouvelles extraordinaires* a la “Gazette” de Renaudot i es traduïen al català per ser publicades a Barcelona per al públic català” (Ettinghausen 21). Además, el tema del triángulo aparece en varios de los pliegos sueltos que analizaré a continuación.

Como advertía al estudiar el teatro catalán del barroco, Francesc Fontanella seguía el modelo castellano. Aunque en *Lo desengany* intenta incluir nuevas fórmulas sacadas de la ópera italiana y de las mascaradas francesas, las obras de Fontanella poseen una clara influencia de Calderón y en general del barroco castellano. Esta influencia castellana en el teatro no se advierte en los panfletos. Si bien abundan los castellanismos, no hay modelos castellanos a seguir. Es más, las gacetas de Jaume Romeu que siguen el modelo francés, pueden servir como precedente de las gacetas que posteriormente aparecerán en el resto de la Península Ibérica. Al terminar la guerra, Cataluña regresará a la Corona de España y los panfletos que saldrán de las imprentas catalanas seguirán manteniendo el modelo francés, pero se escribirán en castellano.

LA GUERRA DE PAPELES: DE TRATADOS POLÍTICO-FILOSÓFICOS A PLIEGOS

SUELTOS

El ataque propagandístico empezó con los memoriales de agravio escritos por autores como José Pellicer y Tovar⁸ y Gaspar Sala; pero estos textos no convencieron a la Corte y no pudieron frenar la ineludible guerra. Lo único que se consiguió fue enfurecer aún más a los castellanos e iniciar la marcha de las tropas felipistas hacia Cataluña. A partir de este momento y con la batalla de Montjuïc, los tratados filosóficos y políticos ya no servían y se debía recurrir a una forma más popular para convencer al pueblo a que tomara las armas. Libros y tratados no estaban al alcance de la gente común, a causa de la dificultad de lectura y del precio elevado; en cambio, los pliegos sueltos que ofrecían información actual, que prescindían de erudición y que tenían un precio módico eran muy atractivos para un público que quería estar bien informado sobre los acontecimientos de la guerra⁹. Ettinghausen, en un artículo sobre las relaciones anteriores a la Guerra dels Segadors, destaca las diferencias entre los pliegos sueltos castellanos y los catalanes. Mientras las relaciones castellanas eran por lo general de cuatro páginas en folio, las relaciones catalanas eran también de cuatro páginas pero en cuarto¹⁰. Las relaciones catalanas de la guerra también son por lo general de cuatro páginas en cuarto. El que las relaciones catalanas sean de tamaño menor, es decir la mitad de las castellanas, las convierte en más populares. En primer lugar, porque el tamaño reducido las hace más fácil de manejar y más fácil de leer. En segundo lugar, se utiliza menos papel y por ello se reduce el costo. Los pliegos sueltos en cuarto, con

⁸ A José Pellicer y Tovar se le considera uno de los precursores del periodismo en la Península Ibérica. A modo de gaceta, sus *Avisos históricos* relatan sucesos actuales ocurridos entre mayo de 1639 y noviembre de 1644. Véanse los diversos *avisos* que incorpora del transcurso de la Guerra en Cataluña.

⁹ Aunque no puedo determinar el precio exacto de los pliegos sueltos, las primeras gacetas aparecidas en Venecia costaban una *gazzetta*. Esta moneda de cobre creada en 1539 poseía escaso valor. Se ha asociado etimológicamente la palabra “gaceta” con el nombre de la moneda, pero seguramente la moneda apareció tras las *gazzettas* venecianas. Más probable es que la palabra provenga del diminutivo de *gazza*: “urraca, por su verbosidad mendaz que da lugar al dicho mentir más que la gaceta”. (Díaz Noci 5)

¹⁰ *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* es también un cuaderno en formato cuarto.

lenguaje sencillo y con precio reducido, representaban el medio perfecto para una población deseosa de información actual.

Las relaciones impresas durante estos años constituyen intentos periodísticos y los primeros reportes de guerra modernos en la Península Ibérica. Con la publicación de estos artículos emergió la figura del publicista, quien no sólo relataba los sucesos sino que exageraba los hechos para agitar los ánimos de la población a tomar las armas. A la aparición del publicista se le sumó la creación de varias imprentas. A pesar de la crisis del libro en la Europa del siglo XVII, Barcelona contaba con 60 talleres; y según Ettinghausen, la Ciudad Condal se instaura como el principal centro mediático mediterráneo del mundo hispánico. Según Carlos Pizarro Carrasco, Barcelona se convierte en la capital española de la literatura de pliegos de cordel. La escasez y el alto costo del papel, la baja calidad de las tintas, los pocos recursos de los talleres de carácter familiar, pero a la vez, la gran demanda de información a raíz de la guerra imponen a los centros editoriales aumentar la producción de libros pequeños y, sobre todo, de pliegos sueltos. Dos fueron los pioneros de los intentos periodísticos en la Península Ibérica: Jaume Romeu en Barcelona y Juan Gómez de Blas en Sevilla. Las gacetas del catalán y del andaluz no se establecen todavía como periódicos por no publicarse en intervalos regulares, pero en ellos se halla una intención de continuidad, con títulos como *Segunda relación* o *Segunda y más copiosa relación*, y con comentarios como “y de tot lo que succeirà en avant donaré prompte avis” (92) o “si altra cosa se innova jo l’avisaré” (149). A la intención de continuidad se le debe sumar que Jaume Romeu no se consideraba un simple copista sino un historiador: “que yo no só pas copiador, sinó historiador, lo qual no està obligat escríurer las arengas enteras” (338). Jaume Romeu constituye uno de los nuevos protagonistas de esta era impresora: no es el tradicional

copista, es el moderno historiador, y por ello, se vale de las arengas pero con modificaciones modernas.

Este boom preperiodístico se establece como un medio perfecto para una nueva clase social mayoritariamente urbana. Los panfletos de Jaume Romeu se pueden relacionar a esta nueva burguesía catalana, a la que iban dirigidos. Los panfletos constituían información rápida, fácil de adquirir, de lenguaje simple, no demasiado largos y a buen precio, o sea, la lectura perfecta para esta nueva clase urbana. Esta forma de preperiodismo nació en un momento de abundantes noticias y con una nueva clase social, la burguesía, deseosa de mantenerse informada. Las relaciones se vendían en Barcelona y se distribuían por toda Cataluña. Aunque no se puede demostrar el alcance que tuvieron fuera de la gran ciudad, sí que se conoce que lectores públicos recorrían el Principado y que se dedicaban a recitar el contenido de estos impresos, como se demuestra en *Copia de la resposta del amic en Catalunya a la carta que li escriu lo que es troba en Rosselló* de 1654:

¿Por ventura pensabais que duraba el tiempo en que a diario se oían por las calles y plazas las cartas nuevas fingidas, las relaciones inventadas de sucesos propicios con que teníais engañada la sencillez del pueblo y en vilo a la gente de más estrofa, cuando a vista de tantos predicadores y amotinados nadie se atrevía a decir lo contrario, temeroso del castigo que inhumano y riguroso se ejecutaba en quienes con sana intención mostraban la falsedad de lo que se publicaba por verdadero? (BC, F. Bon. 7609)

El “a diario” del panfleto demuestra que la lectura pública era una práctica frecuente, y que era oída por una gran parte de la población: unos las oían con deleite y otros las oían con horror. Estos últimos consideraban que la lectura pública de cartas y de relaciones era una sarta de mentiras y de engaños.

Dentro del grupo de los pliegos sueltos debe diferenciarse entre pliegos en prosa y pliegos en verso. Aunque las relaciones en prosa se distancian de los tratados de Gaspar Sala o de Francisco de Rioja, también iban dirigidas a una población letrada y por lo general urbana. Se necesitaba crear otro tipo de escrito que estuviera al alcance de toda la población, urbana y rural, y por la que se pudiera seguir los acontecimientos de la guerra. Por eso, se crearon juntamente con las relaciones en prosa otros panfletos en verso a modo de canción o de poema, y más adecuados para las clases rurales y más bajas. Los panfletos en verso se caracterizan por ser cortos, de lenguaje sencillo y pegadizo para poderse cantar y memorizar fácilmente, y sobre todo cargados de contenido propagandístico, para enardecer los ánimos de las masas. He estado repitiendo que la Guerra de Cataluña estuvo compuesta por dos guerras: una entre ricos y pobres y otra entre oligarquía barcelonesa y la Corte. Estos dos componentes de la guerra también separan los dos tipos de panfletos que aparecieron durante los años de la guerra y que salieron de las mismas imprentas. En un principio los dos tipos de panfletos se pueden leer paralelamente y hasta se pueden confundir. También se pueden aglutinar ambos en un mismo conjunto, como sucedió con la guerra misma, donde ricos y pobres dejaron de luchar entre ellos para convertirse en aliados contra el nuevo enemigo castellano. La guerra está compuesta de dos revueltas que siguen el mismo modelo de los panfletos: en prosa para la burguesía urbana barcelonesa y en verso para una clase más popular y rural.

Aunque no todas las relaciones en verso están firmadas por el autor, se poseen muchas más relaciones anónimas en prosa que en verso. Pocos son los autores que firman las relaciones en prosa. Esta práctica también conecta los pliegos sueltos en prosa con el periodismo, y con el anonimato de los artículos periodísticos. Lo que cuenta es la información y por ello el nombre del autor no es necesario que aparezca. En cambio, en los pliegos sueltos en verso se destaca el

carácter más artístico y literario, y por lo tanto el autor se anima a firmarlos. Las relaciones en verso siguen informando sobre la guerra pero de una forma más poética, y añaden tropos literarios que no aparecen en la prosa. Los pliegos sueltos castellanos y catalanes incorporan gran cantidad de material propagandístico, acallan las batallas ganadas y enfatizan las batallas perdidas. Sin embargo, el contenido propagandístico abunda más en las relaciones catalanas que en las castellanas, y más en los pliegos en verso que en los pliegos en prosa¹¹. La manipulación sigue presente en los pliegos en prosa, pero lo que más interesa es informar. En el caso catalán, se quería informar pero sobre todo convencer a la población a que actuara, y por ello aparecen muchos panfletos en prosa y en verso.

En las siguientes páginas, me dedicaré a analizar los panfletos poéticos en catalán. Abandono los panfletos en prosa momentáneamente. En el próximo capítulo, los volveré a retomar, y me dedicaré a los panfletos en prosa castellanos. Aunque panfletos en verso y panfletos en prosa poseen muchas características comunes, es necesario hacer una separación. En primer lugar, analizo los panfletos en verso catalanes por pertenecer a la primera etapa de la guerra; en segundo lugar, analizo los panfletos en prosa castellanos por pertenecer a la segunda etapa de la guerra. Con los años, el castellano suplantará al catalán. Definitivamente, los pliegos poéticos están relacionados con los pliegos en prosa, y se observa ya en los títulos: *Algunes tortes en vers a les voluntats exposades a les moltes que avuy se donan en prosa*; pero propongo que los pliegos poéticos catalanes poseen un elemento tradicional que se va borrando con los panfletos castellanos en prosa. Ambos poseen elementos tradicionales y modernos, pero la modernidad se observa más nítidamente en los castellanos. Estos panfletos en prosa miran hacia los futuros

¹¹ Los pliegos sueltos castellanos de la guerra de Cataluña que se conservan son mayoritariamente en prosa y de carácter más informativo. Aunque se subrayan las batallas ganadas y se alaba la actuación del ejército, no se trata de convencer a la población castellana a que tome las armas. Por esta razón, no había tanta necesidad de pliegos sueltos castellanos en verso.

periódicos escritos en castellano: muestran continuidad, diversidad de noticias y un nuevo formato para un lector urbano. Antes de pasar y tomar estos preperiódicos, debo detenerme en sus hermanos mayores: los pliegos poéticos catalanes.

LAS PORTADAS DE LA GUERRA

La finalidad de las hojas volanderas en verso no era sólo informar, sino que consistía en toda una campaña propagandística con el potencial de cambiar el transcurso de la guerra, y con el potencial de cambiar la visión que los catalanes tenían de los castellanos. Si el comportamiento de los tercios en tierras catalanas durante la guerra con Francia dañó la imagen que se tenía de los castellanos, los panfletos no hicieron más que empeorar la situación. La mayoría de los panfletos conservados pertenecen a la Col·lecció Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya. Joana Escobedo se dedicó a compilar muchos de los pliegos poéticos de esta colección, y me limitaré a los panfletos de esta recopilación. Los pliegos poéticos de una o de pocas hojas forman parte de la llamada literatura de caña y cordel. Normalmente, los pliegos poéticos están compuestos de cuatro hojas divididas en dos o tres columnas; también pueden ser de una columna. La mayoría de pliegos poéticos son de tono popular, aunque algunos poseen rasgos de poesía culterana. Mientras algunos utilizan citas latinas y cultismos, como en *Comparació de Cathalunya ab Troya*, otros cantan victoria al ritmo del “lum, fa, la, la, la, la”, como *Relació del rendiment de la plassa de Perpinyà*. Todos ellos están cargados de castellanismos en una rima diversa. Los pareados son los más frecuentes, seguidos de las coplas y los romances. Tampoco faltan cuartetos, quintetos, sextetos, decasílabos, décimas, sonetos y ovillejos. El formato de los pliegos sueltos es sencillo y utilitario. Casi todos siguen el mismo formato, compuesto de una portada

inicial y del texto en las hojas posteriores. En la hoja que sigue a la portada hay una sencilla ornamentación en la parte central superior.

La portada está formada por el título, la ilustración, la licencia, el nombre y la ubicación del impresor y el año de impresión. Frecuentemente, el título comprende términos como “copia de una respuesta”, “relación”, “relación en rima”, “canción”, “romance”, “tortas en verso” o “glosa”. Otras palabras que se repiten son “verdad” y “famosa”. Muchos de estos panfletos estaban escritos en prosa y ahora pasan al verso:

Per ton amor,
(ò amich Lector)
y darte plaher
he volgut fer
aquesta rima,
grossera, ò prima,
tal y qual es,
compta un succes
estravagant
de gran espant,
que ha succehit,
y està ja escrit,
empero en prosa. (160)

En general, el título completo es un breve resumen del poema: *Copia de una carta; que envia Simon Verges, a Bertran Gayris, en la qual li dona relació de la derrota, y rendiment del exercit del Rey de Castella, del qual era General don Pere de Aragó*. Repetidamente, se señala el tipo de

composición utilizada; un ejemplo es *Romans a la victoria*. Además de incluir el tipo de composición se puede ofrecer más detalle, como en *Cansó, al to del estudiant*. Como se puede observar¹², el título es largo y puede extenderse a cinco líneas centradas en la parte superior de la portada. La primera palabra del título, como “carta”, “relació”, “comparació”, “cansó” o “romans” aparece sola y con un tamaño mayor; el segundo renglón del título es menor, y el tamaño de la letra va disminuyendo hasta el final que termina con un punto. El tipo de composición puede estar incluido dentro del título o en forma de anotación debajo del título. El término “verso” se inserta en el título con frecuencia, como en *Algunes tortas en vers*.

Concretamente, se añade que se utiliza la rima del escritor y médico valenciano Jaume Roig. Las palabras “en rima de Jaume Roig” se insertan en el título de *Relació en rima de Jaume Roig* y se ubican debajo del título en *Copia de una carta*. Al advertir que la rima utilizada es la de Jaume Roig, se entiende que es la rima que usa el poeta en el *Espill*. El también llamado *Llibre de les dones* es una obra escrita en versos de cuatro sílabas que riman de dos en dos¹³. Por el verso corto del *Espill* y de *Relació en rima de Jaume Roig*, el autor se ve obligado a usar varios incisos, a mutilar versos y a distorsionar la sintaxis, y puede dificultar la lectura. El *Espill* es una

¹² Para no repetir los extensos títulos de los principales panfletos que examinaré, copio a continuación el título completo, seguido por el número entre paréntesis que le asigna Joana Escobedo. Posteriormente, sólo me referiré a las primeras palabras que aparecen en el título: *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà a Cathalunya, ahont va contant totas sas desdichas* (XXII), *Clarí de veritats, valentia catalana, derrota de castellans alubrads, retiro, y galliner de Madrit. Gall, y flor de lliri de Franca* (XXIII), *Comparació de Cathalunya ab Troya* (XXIV), *A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs, los Tercios de Infanteria, y Cavalleria Catalana, y Francesa, en lo siti de Tarragona* (XXV), *Resposta que fa Cataluña a una carta que li ha enviada la vila de Perpiñà, ab la qual plora sas desdichas pateix en recompensa de innumerables servicis* (XXVI), *Relació del rendiment de la plassa de Perpinyà ab las festas ques feren al rededor* (XXIX), *Relació en rima de Jaume Roig, de tot lo que ha succehit dintre, y fora de Perpiñà en son siti, fins al rendirse. Y desde la presa de Coblliure, fins al rendiment de Salsas, axí per terra com per mar* (XXX), *Copia de una carta; que envia Simon Verges, a Bertran Gayris, en la qual li dona relació de la derrota, y rendiment del exercit del Rey de Castella, del qual era General don Pere de Aragó* (XXXII), *Als mals efectes de tota Cathalunya* (XXXIV), *Cansó, al to del estudiant, y de la tristesa del lleó, y victoria de Flix* (XXXVI), *Pactes del rendiment, y axida dels castellans de Balaguer, per orde del senyor Princep de Arcourt Virrey de Catalunya* (XXXVII), *Romans a la victoria que las armas invictas de França han tingut contra del Rey de Castella en Rosas* (XXXVIII), *Algunes tortas en vers a las voluntats exposadas a las moltas que avuy se donan en prosa* (XXXIX) y *Glosa Cathalana* (XLI).

¹³ Cabe notar que esta preferencia catalana del verso corto es inusual en castellano. Según Julio Baena, hacer versos de cuatro sílabas constituye un “alarde” de catalanidad.

obra que se encuentra a medio camino entre la narrativa y el tratado teórico. Esta hibridez también se observa en *Relació en rima de Jaume Roig*, y en todos estos pliegos sueltos, en los que se combina el panfleto histórico y el verso. Los pliegos poéticos desarrollan una evolución inversa al pasar de la prosa al verso, y por lo tanto de la modernidad, representada por los panfletos en prosa preperiodísticos, al medievalismo de los panfletos en verso. En *Relació en rima de Jaume Roig*, la primera parte del título es obviamente poética, en cambio la segunda parte, *Tot lo que ha succehit dintre, y fora de Perpiñà en son siti, fins al rendirse. Y desde la presa de Coblliure, fins al rendiment de Salsas, axí per terra com per mar*, la información suplanta la poética. Este panfleto y el *Espill* también se conectan por estar escritos en primera persona y por tener un destinatario: en el primero es “Los meus valents” (148) y en el segundo es su sobrino en la ficción, Baltasar Bou.

Por lo general, el título se compone de dos partes: una comparación, un destinatario y un remitente o dos contraposiciones. En *Relació en rima de Jaume Roig*, la primera parte o el inicio es *la presa de Coblliure* y la segunda parte o el final es *el rendiment de Salsas*. En *Comparació de Cathalunya ab Troya* se equipara a los catalanes con los troyanos y a los castellanos con los griegos:

Te vull anar dient que Cathalunya,
de ser un altra Troya, no se allunya ...
Y qui son exos Grechs, que li fan guerra?
not dich que Castellans, la gent mes perra. (111-15)

En *Copia de una carta*, el remitente es el autor Simon Verges y el destinatario es Bertran Gayris; y en *Cansó, al to del estudiant*, la *tristesa del lleo* se contrapone a la *victoria de Flix*. En las relaciones que están firmadas por el autor, el nombre puede incluirse dentro del título, como en

Copia de una carta que envia Simon Verges, pero lo más común es situarlo debajo del título. Si se incluye dentro del título, no hay información añadida sobre el autor; en cambio si se halla debajo del título, puede incluirse la profesión, como en *Relació del Rediment de la plassa de Perpinyà* que está escrita “per Iofre Argeles” y tras el apellido se añade “notari”. También se puede incluir el cargo del escritor y dónde se encuentra destinado, como *A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs*, “Compost per Magi Ramon, soldat en Constanti”. En *Relació en Rima de Jaume Roig*, aparece el nombre del autor y su procedencia pero no se incluye la profesión: “Composta per Baldiri Malvesia natural de Picamoxons”.

En la portada se puede encontrar el nombre del autor, la profesión, dónde está destinado y el lugar de procedencia, pero aparte de estos datos se sabe poca cosa más. Algunos de los nombres utilizados eran pseudónimos, como destacaba en el capítulo anterior. No es muy común que en el título aparezca la fecha exacta de composición, no obstante, en *A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs*, el título termina con “à 10 de Juny, Any 1641”. En este panfleto el nombre del autor, el lugar y la fecha exacta también se localizan al final del poema, y además advierte que en el futuro seguirá informando:

Asso es lo que ha succehit,
darè del demes raho,
de Constanti a deu de Iuñ
lo soldat Magi Ramon. (123)

Con el título, el nombre del autor y el tipo de composición se pasa a la ilustración, que se sitúa en el centro de la portada. Las ilustraciones son en general sencillas y mucho menos elaboradas que las de los panfletos franceses. Joana Escobedo afirma que muchas de estas ilustraciones se realizaron en el siglo XVI y por ello son rudimentarias y no se conservan en muy

buen estado. Las ilustraciones tienen generalmente relación alusiva o simbólica con el texto que acompañan. Muchas de estas ilustraciones se repiten en varios panfletos; por ejemplo, la misma ilustración aparece en *Relació del rendiment de la plassa de Perpinyà* y en *Clarí de veritats*. En estos dos panfletos se incorporan tres flores de lis en un simple escudo. Las ilustraciones varían en elaboración y además no todos los panfletos poseen ilustraciones; por ejemplo, no hay ni ilustración ni decoración en *Algunes tortas en vers*. De las ilustraciones menos elaboradas destacan los escudos, las insignias militares, las torres, los caballeros, la bandera catalana y la flor de lis¹⁴. La bandera catalana y la flor de lis pueden aparecer separadas o juntas en un mismo escudo. Estos grabados son los más usuales, pero la portada también puede consistir en una simple cenefa como en *Resposta que fa Catalunya a una carta*. Debe recordarse que por muy rudimentarias que estas ilustraciones fueran, la población iliterata que no podía leer los versos, sí que podía intuir el contenido del texto gracias a las ilustraciones. Es muy significativo que la flor de lis aparezca constantemente; aparece aún más que la bandera catalana. Debía convencerse a la población de que los franceses se habían convertido en los aliados, y debía repetirse con la incorporación de la flor de lis en la portada, que ya no eran los enemigos. El pueblo debía confiar en los franceses, y por ello se inserta la flor de lis en la portada y en el texto, y el gallo, por el contrario, sólo se inserta en el texto. Insignias, banderas y escudos identifican el panfleto con la guerra. La bandera catalana subraya el sentimiento de pertenecer a un grupo y la flor de lis destaca la alianza con Francia. El caballero y la torre simbolizan fortaleza y perseverancia.

Las ilustraciones de los primeros años de la guerra son, por lo general, más elaboradas que las ilustraciones posteriores. Hay tres grabados que son mucho más elaborados que los demás y

¹⁴ La ilustración de *Pactes del rendiment* consiste en una insignia militar con la bandera catalana y la flor de lis; la torre aparece en *Cansó, al to del estudiant*; un ejemplo de caballero se encuentra en *Relació en rima de Jaume Roig*; *Als mals efectes de tota Catalunya* muestra un primer plano de un caballero y a lo lejos una torre; la bandera catalana aparece en *A la famosa victoria que han alcanzada dels enemichs* y la flor de lis está en *Clarí de veritats*.

es preciso detenerse y analizarlos con más detalle. Estos tres grabados son de los dos primeros años de la guerra; en cambio relaciones posteriores, como *Algunas tortas en vers* de 1646, no poseen ilustraciones. En esta última relación, la licencia, el nombre y el lugar del impresor y el año de composición se encuentran al final del panfleto, detrás del *Laus Deo*. El grabado más elaborado es *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà a Cathalunya*. Dos grupos de personas forman parte del grabado: las damas se sitúan a la derecha y los caballeros a la izquierda. El título y el texto también están divididos en dos grupos. En el título, “Perpinyà” representa al grupo de hombres y “Cathalunya” representa al grupo de mujeres. El texto está en forma de carta dialogada entre “Perpinyà” y “Catalunya”. Así, la villa de Perpiñán, personificada por los hombres que acaban de llegar, envía una carta a Cataluña en la que se narran las crueldades de los castellanos. El representante del grupo masculino se encuentra al frente y mantiene un diálogo con la representante femenina. El representante masculino debe ser un joven porque Perpiñán encarna al hijo de Cataluña. Los caballeros que le siguen son ancianos porque representan los hombres sabios de Perpiñán. Sólo se les ve la cara a los tres primeros hombres; los otros se confunden en la multitud. Todos estos hombres que se reúnen con “Cataluña” demuestran la gran cantidad de agravios que acarrea la villa de Perpiñán. Madre e hijo o Cataluña y Perpiñán dialogan, y a la vez mueven manos y labios. La “afligida Vila, / Ques Perpiñà”, con un movimiento de mano, expone a la dama los “torment(s)” y las “traycions” “destos sacrilegos soldats” (97). Los hombres que se ubican detrás también conversan sobre las “crueltats” de los “Castellans”. Detrás de los personajes y a lo lejos se halla una estatua de un niño con una lanza y con un escudo, que representa—al igual que la torre y el caballero—guerra, fortaleza y persistencia. En *Relació en rima de Jaume Roig*, al igual que en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, también aparece en la portada una dama a la derecha y un

caballero a la izquierda. Mientras que en la comedia, la dama y el caballero encarnan a los protagonistas, en el poema sugieren los sucesos de Perpiñán relatados por Baldiri Malvesia a Cataluña. Perpiñán, de nuevo, representa al joven caballero y Cataluña representa a la dama.

Los personajes de las ilustraciones, como los personajes de los panfletos y de las comedias de los capítulos precedentes, reflejan un cambio en las relaciones entre personas. Las relaciones de amistad aparecen repetidamente, y se observan en *El pintor de su deshonra*, pero las relaciones familiares nunca desaparecen. Los padres, las madres, los esposos y los hermanos están presentes en todos estos textos. La guerra supone una reestructuración de estas relaciones. Los padres, las madres, los esposos y los hermanos cambian sus papeles, y con la guerra estas relaciones vuelven a redibujarse o a reescribirse. En los textos catalanes, España deja de ser madre y se convierte en ex esposo de Cataluña. El concepto de España madre ya se reflejaba en un poema de Cervantes:

Madre de los valientes de la guerra,
archivo de católicos soldados,
crisol donde el amor de Dios se apura,
tierra donde se ve que el cielo entierra
los que han de ser al cielo trasladados
por defensores de la fe más pura:
no te parezca acaso desventura,
¡Oh España, madre nuestra! (105)

En los pliegos poéticos se abandona la España madre para pasar “a la mare Cathaluña” (97), y por ello, en la ilustración de *Carta que ha enviada la vila de Perpinya a Cathalunya*, la dama, que es la madre, representa a Cataluña, y el hijo, que es Perpiñán, representa al joven que está

frente a ella. Cataluña con la guerra pasa a ser madre de Perpiñán, ex esposa de España y esposa de Francia¹⁵.

A las relaciones familiares se le suman los elementos de la naturaleza en las ilustraciones y en el contenido de estos panfletos. La Guerra de Cataluña supone una guerra entre familiares y una guerra campesina en la que los protagonistas son parientes y segadores. Uno de los pliegos poéticos catalanes de mayor valor literario, que destaca por una métrica regular, por la simbología, por la ironía, por la mezcla de elementos cultos y populares y por una portada con elementos de la naturaleza es *Comparació de Cathalunya ab Troya*. Como el poema, la ilustración de la portada está elaborada en detalle. La ilustración se divide en dos partes. También había dos partes en *Relació en rima de Jaume Roig* y en *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà a Cathalunya*, pero estas dos partes pertenecían al mismo grupo catalán. Las dos partes de *Comparació de Cathalunya ab Troya*, pertenecen a dos bandos opuestos, es decir a Cataluña y a Castilla. En este grabado no hay madre ni hijo, sino dos personajes masculinos, y uno es más joven y elegante que el otro. El joven encarna Cataluña—una nueva Cataluña desvinculada de Castilla—y el viejo encarna una Castilla que forma parte del pasado de Cataluña. Aunque sólo aparecen Cataluña y Castilla, Francia representa lo nuevo y el futuro, junto con la joven Cataluña, y Castilla representa lo viejo y el pasado. El joven se encuentra a la derecha, sentado bajo un árbol, y el viejo se encuentra a la izquierda vestido en harapos. Los harapos muestran el pasado y la vileza del viejo. Castilla o el viejo tiene el pelo largo y revuelto y barba, además tiene cara de león. El lado derecho del joven permanece en perfecta armonía con tres pájaros en un árbol y un perro pequeño que duerme junto al joven apuesto. El joven descansa con un pájaro en la mano izquierda. La armonía del lado derecho y la desarmonía del lado

¹⁵ Los primeros dos folios de *Resposta que fa Catalunya* relatan por qué Cataluña ha dejado de ser hija de España. Cataluña ya no quiere ser hija de España: “dient per mare no vull” (127).

izquierdo del grabado son comunes en la estructura de los pliegos poéticos. En un mismo poema se contrasta el pasado de Cataluña, antes de la entrada del marqués de los Vélez, y el presente.

La Cataluña del pasado se describe como una perfecta arcadia donde la población catalana vive en comunión con la naturaleza:

Fertils campanyas desplega
que frondosas selvas ombran,
y fácil Musas cultivan ...
Liquidis cristallis la regan
rapidos, y mansos xorran,
que las altas neus ministran,
y claras fonts sempre brollan ...
Per als fills es nostra Patria
en los regalos la prompta. (198)

Esta es la descripción de la Cataluña anterior a 1640, pero con la llegada del ejército realista la arcadia catalana se transforma en desolación:

Mira tota Cathalunya
sens cap, de govern sens forma,
y mira com fugitiva
dexant ho tot se despobla.
Tallant, y cremant lexercit
miral sobre Barcelona
de qui tresors, honras, vidas,
fan de mortal congoxa. (201)

La tranquilidad del lado derecho se quiebra con la intrusión del viejo que va avanzando del lado izquierdo al lado derecho. El movimiento del viejo o Castilla recuerda la marcha hacia Cataluña del marqués de los Vélez. Este ataque del viejo destruye la armoniosa paz de Cataluña. Los pájaros en el árbol observan el ataque castellano, y también un conejo sale de su madriguera con la intromisión del viejo. Mientras el joven está en un estado contemplativo, el viejo trata de atacar al joven con un libro que tiene en la mano derecha. La acción del viejo de pegar al joven en la cabeza con un libro simboliza la Guerra de Papeles que se examina en este capítulo. El viejo no ataca con armas de fuego ni con espadas ni cuchillos, sino con el arma de la palabra escrita. El libro representa para los catalanes todas las mentiras que los castellanos habían escrito durante el inicio de la guerra. En la guerra, y en la Guerra de Papeles, el atacante es Castilla y la víctima es Cataluña. El viejo, que se dirige abruptamente hacia el joven, casi pisa al conejo que tiene a sus pies, y desarmoniza la naturaleza. A lo lejos, y entre el joven y el viejo, aparece el tradicional castillo. En las ilustraciones puede haber un castillo o una torre, o pueden situarse a lo lejos en un segundo plano, como sucede en esta ilustración.

Aunque en todas las ilustraciones hay simbología bélica como el caballero, la torre o las insignias, no hay, por lo general, indicios de confrontación, excepto en *Comparació de Cathalunya ab Troya. Copia de una carta* muestra prosperidad, y se convierte en la ilustración más esperanzadora de estos pliegos poéticos. En esta ilustración tampoco aparecen madre e hijo, y como en la anterior sólo hay caballeros. En primer plano, se encuentra un caballero con cara de felicidad y con una botella de vino en su mano izquierda. El caballero observa a otros dos caballeros que se ubican detrás de él. Uno de ellos porta entre sus manos una barra de pan. El pan y el vino no sólo representan prosperidad, sino que también insertan una connotación religiosa en la escena. Debe recordarse que uno de los argumentos fundamentales de estos

pliegos poéticos era la destrucción de iglesias por parte de los castellanos, y frecuentemente se les acusaba de cometer actos sacrílegos contra la Iglesia:

Los Temples sagrats profanan,
ornaments, y plata roban,
que va sufrir Cathalunya
fins que flamas los devoran. (199)

Como se verá posteriormente, el tema de la religión y la aparición de los santos se repiten en los panfletos. Al fondo de la ilustración y lejos de los tres hombres no se divisa el típico castillo, si bien aparece una ciudad amurallada, que posee la misma simbología de la torre o el castillo: fuerza y persistencia.

Debajo de la ilustración siempre se encuentran las palabras “Ab llicencia”, a excepción de *Algunes tortas en vers* que se localizan tras el poema. Después de la simbólica licencia se inserta el nombre de la ciudad donde se ha imprimido, y que es Barcelona. No he encontrado ningún panfleto catalán de la *Guerra dels Segadors* que se imprimiera fuera de la Ciudad Condal. Tampoco tengo noticia de ninguna imprenta catalana de la época localizada en otra ciudad que no fuera Barcelona. Finalmente, se añaden “en la estampa” o “en casa” y el nombre del impresor: Jaume Romeu, Jaume y Sebastià Matevat y Gabriel Noguers. Tras el nombre de estos impresores aparece el lugar donde se localizaba la casa impresora. La imprenta de Jaume Romeu se situaba enfrente de la Parroquia de Sant Jaume en la calle Ferran; la imprenta de Sebastià y Jaume Matevat y luego de la viuda de este último se localizaba delante de la Rectoría del Pi, y no lejos de la imprenta de Jaume Romeu. La imprenta de Gabriel Noguers tampoco se hallaba lejos de las otras dos imprentas, en la calle Sant Domènec. La centralización de estas imprentas—todas ellas situadas en el actual Barrio Gótico—subraya la relación con los dirigentes catalanes, que

seguramente también vivían y se movían por la misma zona. Cabe señalar que cuando la oligarquía barcelonesa se exilió al Rosellón, las imprentas también desaparecieron. Hombres como Francesc Fontanella, la *intelligentsia* catalana y la imprenta se situaban en el centro de Barcelona, que constituía el centro operativo de la resistencia catalana contra Felipe IV. La maquinaria de la imprenta se establece como el motor con el que arranca la Guerra de Cataluña.

Jaume Matevat es el único que en algunas ocasiones cambia el formato de la parte inferior de la portada. En algunos pliegos sueltos incluye sólo su nombre, en otros su nombre y donde se localizaba la imprenta y en pocas, como en *Resposta que fa Catalunya*, incluye “Estamper de la Ciutat y Universitat”. Con el año de impresión concluye la portada. La mayoría de panfletos pertenecen a los años 1641 y 1642, y aunque hay panfletos que datan del 1646, a partir de esta fecha disminuyen considerablemente. Los pliegos sueltos constan de una o pocas hojas. En la primera hoja, después de la portada, por lo común se incluye una cenefa horizontal. Debajo de la cenefa y en mayúsculas se insertan repetidamente las palabras “Iesus, Maria, Ioseph” o sólo “Iesus, Maria”, y se procede a lo que Jordi Rubió llama literatura rimada. En pocas ocasiones y debajo de “Iesus, Maria, Ioseph” se incluye el tipo de composición, por ejemplo *A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs* es un romance. En *Als mals efectes de tota Cathalunya*, antes de comenzar la composición, hay una locución latina, pero modificada para relacionarse mejor con el poema. La locución latina sin modificar es “Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis amica verita”, y la traducción literal es: "Sócrates es (mi) amigo, Platón es (mi) amigo, pero la verdad es más (mi) amiga". Sin embargo, el autor anónimo la ha cambiado a “Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis amica Patria”, y con el cambio de la última palabra, la traducción es "Sócrates es (mi) amigo, Platón es (mi) amigo, pero la Patria es más (mi) amiga".

UNA GUERRA EN VERSO

El nombre del autor no es tan frecuente como su protagonismo en el transcurso de los versos. Algunos autores que se identifican en estos pliegos sueltos son Iofre Argeles, Baldiri Malvesia y Magi Ramon. Con frecuencia, el autor, quien escribe en primera persona, justifica su obra y se disculpa por los errores que puedan encontrarse, sobre todo en la versificación. Después de pedir disculpas, proclama su honestidad, promete una continuación y ofrece consejos. También puede añadir el mal momento que está pasando Cataluña y el propio autor:

A la mare Cathaluña
Desitja salut, y gracia.
Molta salut vos desitjo,
Pero nous la puch donar,
Que la poca de que gozo,
A penas la puch conservar. (97)

El poema va dirigido a un lector o a un público amigo: “ò tu Lector” (160), “lo meu amich” (164), y con regularidad el poeta presenta la tristeza que lo envuelve: “Com vols, que conta casos llastimosos, / que no vinga a tenir los ulls plorosos?” (111). Dar gracias a Jesús y a María y pedir ayuda a los santos, también es un comienzo regular:

Dem gracias al Senyor,
y a la sagrada Mare,
preguem contral Lleo
que Eularia ans empare,
ay com semprens ha guardat
lo nostre Principat. (183)

El autor integra pausas y hace paréntesis a lo largo de la composición: “(com vaig dient)” (160) y “(com tinch dit)” (164). Con estas palabras introduce el elemento oral y con “(molt importava / notar axo)” (161) subraya las partes esenciales del poema. El autor penetra con regularidad en el poema e interrumpe para dar su opinión: “(que brava cosa!)” (166). Finalmente, el autor se obliga a terminar, ya que ha expuesto con detalle la situación en que se encuentra Cataluña, y no debe alargarse más por la falta de papel:

Donchs tant se val
que acabe yo,
pus la raho
me sobra, y basta,
ates que gasta
prou de paper. (166)

Los pliegos sueltos siguen, a menudo, una misma estructura. Como ejemplo seguiré *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà*, que empieza con una introducción:

La trista, y afligida Vila,
Ques Perpiñà nomenada,
A sa mare Cathaluña
Desitja salut, y gracia. (97)

De la introducción se pasa a la aflicción sufrida por los catalanes y a las crueldades cometidas por los castellanos. El tormento castellano ha sido a través de sus actos y también a través de sus palabras. Al incluir “paraulas” se refiere a la Guerra de Papeles que se llevaba a cabo:

Destos sacrilegos soldats,
Que ab obras, y paraulas

Usan ab mi crueltats.
De tot be estich privada,
Cosa nous puch enviar,
Sino es llagrimas vivas
Pus no fas sino plorar. (97)

A continuación se enumeran los daños cometidos por los castellanos con un seguimiento de la geografía catalana. Como en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, se sube de Tortosa a Perpiñán, es decir de sur a norte:

Per ser Tortosa Ciutat
No es estada Ciutadana,
Y per ser Vila Perpiñà
May es estada vilana. (97)

El autor no entiende las acciones de los castellanos y justifica las acciones de los catalanes. A partir de este momento, se introducen los franceses, quienes llegan al rescate de los catalanes. La ayuda francesa se presenta justamente poco antes de la ayuda divina: “que lo cel es ajudador” (123). Tras los franceses, se realiza una lista larga de santos. Los más nombrados son Sant Magí, Santa Eulària, Santa Tecla, Santa Cecilia y sobre todo Sant Jordi. Sant Vicent Ferrer con su profecía ¹⁶ también se repite en los pliegos poéticos:

¹⁶ El 13 de septiembre de 1401, Sant Vicent Ferrer pronunció su célebre discurso sobre el fin del mundo: Vendrá un tiempo que ninguno lo habrá visto semejante hasta entonces ... llorará la Iglesia, las viudas se lamentarán, hiriendo sus pechos, y no encontrarán consuelo. Ahora está lejos, pero vendrá sin falta, y muy cercano de aquel tiempo en que dos empezarán a llamarse Reyes, pero sus días no se alargarán mucho. Llorad, viejos y ancianos; suplicad y llorad, si algunos sois testigos de aquel estruendo tan grande que ni fue, ni será, ni se espera ver otro mayor, sino el que se experimentará en el día del juicio. Pero la tristeza se convertirá en gozo. El Rey de Reyes y el Señor de los Señores todo lo purificará y regenerará, La Francia con su orgullo será del todo abatida: En la Casa Santa, en las vuestras y en las de toda España, prevendréis y dispondréis la justicia; los días no distarán; están ya a las puertas, Veréis una señal y no la conoceréis;

A Sant Vicens Ferrer direu,
Que lo temps es arribat,
Ques cumpla la profecia,
Que ell avia profetizat. (99)

Los santos siempre permanecen al lado de los catalanes y los rescatan de las crueldades castellanas. Dios y la Virgen también están del lado de los catalanes, y la revuelta es parte de un plan divino para ayudar a los catalanes. El panfleto termina con una despedida, en la que el autor advierte que se está alargando demasiado, también se repite la falta de papel: “Que nom puch mes allargar, / Que tantas llagrimas llanso, / Quem fan lo paper gastar” (100). La constante reiteración del malgasto del papel sugiere la crisis del libro del siglo XVII. Los pliegos poéticos suplantán a los libros por la falta de papel, y a pesar de las pocas hojas utilizadas en estos pliegos, los autores son muy conscientes del ahorro del papel. Los pliegos poéticos concluyen con tres finales comunes: “Finis”, “Fin” y “Laus Deo”, aunque se pueden olvidar estas palabras, como sucede en *Clarí de veritats*.

Clarí de veritats sigue la misma estructura que *Carta que ha enviada la vila de Perpinyà*, y además resume los momentos históricos claves del inicio de la guerra. En el título completo, *Clarí de veritats* integra el triángulo Cataluña-Castilla-Francia. Cataluña se relaciona con coraje y victoria: *valentia catalana*. Castilla se relaciona con cobardía y pérdida: *derrota de castellans alumbrats, retiro*. A Francia sólo se la relaciona con la flor de lis—que también aparece en el escudo de la ilustración—y el gallo: *gall, y flor de lliri de Franca*. La flor de lis y el gallo francés aparecen en casi todos los panfletos, y frecuentemente a ambos símbolos se les unen la cruz y las

pero advertid que en aquel tiempo las mujeres vestirán como los hombres, y se portarán según sus gustos y licenciosamente; y los hombres vestirán igualmente como mujeres. (45-6)

cuatro barras¹⁷, que son los símbolos de Cataluña. La flor de lis, el gallo y la cruz juntos forman la unión de Francia y Cataluña:

Hont te set lo galliner,
ó per millor dir posada
per lo Gall Lluís tretze
a qui fa bolar la fama ...
Tu ya no tens que sentir
tant los dolors set acaban
puis la Creu de mon blaso
es ja del Lliri campana ...
Que noy ha mes forta señal,
com lo Lliri Blanch ab Creu,
junt ab Catalunya França. (103)

Los símbolos de Francia y España son animales, en cambio Cataluña no posee una simbología tan específica, y en concreto no se relaciona con un elemento de la naturaleza como puede ser un animal o una flor. La falta de este elemento en la simbología catalana puede relacionarse con un estado de dependencia de Castilla o de Francia. Aunque aparecen los gentilicios “castellanos” y “franceses”, cuando el poeta de los pliegos sueltos se refiere a los pertenecientes a Castilla o a Francia utiliza con frecuencia “lleons” y “galls” respectivamente. Los “lleons” aparecen con tanta frecuencia como los “galls”:

Nou eren de Setembre
quant se ague de entregar,

¹⁷ “Las barras de don Ramon” (122) aparecen por primera vez en un escudo catalán en el sepulcro románico de Ramon Berenguer II, conde de Barcelona, muerto en el 1082.

febra per als Lleonets

salut pel Català. (141)

Mientras que no se utiliza ninguna simbología para el “Català”, los castellanos son los “Lleonets”.

Como en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, se relatan los sucesos históricos a partir de un recorrido de la geografía catalana. En los panfletos y en la comedia, se empieza con la entrada de las tropas del marqués de los Vélez en Tarragona: “A sos deu a Tarragona / porque celebrà la entrada, ... / Lo gran Marques de los Velez” (105). Seguidamente, se hace un resumen rápido del avance castellano por tierras del sur de Cataluña, hasta la llegada a Barcelona. Los castellanos entran en Barcelona y se inicia la batalla de Montjuïc. Esta batalla es uno de los acontecimientos más repetidos en los pliegos sueltos catalanes:

De Monjuich cavaller,

que galantea per dama

a la noble Barcelona

digna de ser festejada. (105)

LOS PROTAGONISTAS DE LA GUERRA DE PAPELES

Si por una parte, la batalla de Montjuïc está presente en los pliegos sueltos y en las obras catalanas de la época, como en el *Panegíric a la mort de Pau Claris*, por otra parte, los disturbios del 7 de junio en Barcelona desaparecen de los escritos catalanes. Aunque se nombra al virrey Santa Coloma: “que quant governà Coloma” (105), su muerte y los actos violentos del *Corpus de Sang* no aparecen en ningún pliego suelto. Santa Coloma, al igual que todos los protagonistas de la guerra pertenecientes al bando castellano, es ridiculizado y se describe con ironía popular: “De

Troya diu, que la perdè una Poma, / de Cathalunya una Coloma” (112). Los catalanes de los panfletos son víctimas de las crueldades de los castellanos, pero también son valientes y gloriosos:

Pero nom espanto jo,
que faltant en sa campanya
lo valor de Catalunya
sels enturbia la fama. (104)

El autor de los panfletos puede incluir una lista de los catalanes valerosos. En *A la famosa victoria que han alcansada dels enemichs*, la lista asciende a 57 nombres.

Los franceses aparecen en muy diversas ocasiones, pero aparte de mencionar la ayuda provista a los catalanes no se hace ninguna descripción de ellos: son simplemente los aliados de los catalanes, sin incluir ningún rasgo que los caracterice. Al pasar de enemigos a aliados, incluir una emotiva alabanza de los franceses podía parecer exagerado o poco creíble, así que se opta por una escueta imagen positiva. Para que no se dude de tal alianza, la unión Cataluña-Francia se trata de un acto divino:

França la mes enemiga
ayr, vuy la defensora?
medis sols de tal mudança
som, y Deu la causa sola. (201)

Es Dios quien ha dispuesto la guerra con Castilla y la alianza con Francia.

Los castellanos son todo lo contrario a los catalanes, y se describen como crueles, cobardes, fanfarrones, mentirosos, “sacrilegos e inhumans” (128). A menudo se relacionan con lobos

disfrazados de ovejas¹⁸, escorpiones crueles y perros rabiosos. No hay listas largas de los que pelean en el bando castellano porque se observa como un grupo, y tampoco hay listas del grupo francés. Cuatro son los protagonistas franceses de la guerra: monsieur de la Mothe, el conde de Harcourt, el conde de Plesis y Luis XIII. Los militares castellanos aparecen aún menos que los franceses. Sólo dos nombres se repiten en los panfletos: el marqués de los Vélez y el comandante de las galeras García de Toledo, que también se encuentra en *El pintor de su deshonra*. Los tres castellanos protagonistas de los pliegos poéticos, y los grandes enemigos de los catalanes, son el conde-duque de Olivares, el protonotario Villanueva y el rey Felipe IV. No hay pliego poético en el que no aparezca uno de los tres. La burla a Olivares, a Villanueva y a Felipe IV es constante. Mientras que a los dos primeros se les ataca por ser considerados responsables de los males de Cataluña, no se entiende la postura de Felipe IV. Los autores de los pliegos poéticos parecen confundidos ante el que consideran unas veces su rey y otras veces su pasado rey. Felipe IV se transforma con el paso de los años. En los pliegos poéticos de los primeros años de la guerra, el rey es una víctima de sus ministros y no es consciente de lo que está sucediendo en Cataluña. Los catalanes, a pesar de la guerra, se consideran súbditos de su rey. Felipe IV deja de ser rey de los catalanes con el avance de la guerra. Ahora el rey ya no está engañado, sino que su política es tan cruel como la de Olivares y Villanueva. Compárese la visión del rey de un pliego poético de 1641 con otro de 1643. En el primero, los catalanes se sienten afligidos por la actuación del rey: “Ia nom estima lo Rey” (98). En el segundo, ya se advierte la tiranía de Felipe IV: “Aqueix dur Rey castigant” (171), y deja de ser rey de Cataluña: “Ells son causa que Felip, / no es ja Rey de tota España” (106). Además el rey aparece mucho más en los panfletos de los primeros años que

¹⁸ El “Ab vestiments de ovelles, / Que son uns llops afamats” (98) recuerda a los lobos y a las ovejas de Bartolomé de las Casas.

en años posteriores. Con el olvido de Felipe IV, Luis XIII empieza a tener más protagonismo, pero no por mucho tiempo porque muere en 1643.

En la mayoría de los panfletos, el Rey aparece manipulado por el Conde-Duque. Esta manipulación se observa en un rey inepto que deja al mando de todos sus asuntos al conde-duque de Olivares. De esta manera, Felipe IV se presenta postrado en la cama, enfermo y dormido sin saber lo que sucede en sus dominios. En *Sátira*¹⁹, el enfermo Felipe IV está cuidado por sus dos enfermeros: Olivares y Villanueva²⁰.

De súbet està malalt
lo gran monarcha Phelip.
Diuhen que de mal govern
poch a poch se va morint.
No adverteix res quan li parlan,
perquè sempre està dormint, ...
No respon quan lo preguntan
y si acàs repon és dir:
—¿De hont veniu? Cinch sous me costa.

¹⁹ Esta sátira se encuentra en *Clarís y son temps*.

²⁰ Las mismas imágenes del rey, del conde-duque y del protonotario aparecen en canciones populares castellanas. En Zaragoza surge una décima—reproducida también en *Clarís y son temps*— tan descarada como las que se encuentran en los pliegos poéticos catalanes. En la parte superior de los versos hay pintados un ataúd, una corona real, un espectro y un capelo de cardenal:

Aquí yace un rey, no entero,
herido de un cardenal;
de un monte Rey un Toral,
de un Leganés lance fiero.
Salazar le hirió primero,
Olivares le perdió,
Villanueva le hechizó,
Cathalanes le mataron,
monjas le amortajaron
y Portugal le enterró. (165)

¡Qué llàstima estiga així!
Nol visita ningún metge,
perquè nou volen sufrir
dos enfermers quel governan
sens deixar-lo dia y nit. (163)

En *Glosa catalana*—canción que se diferencia de los demás pliegos poéticos por sólo conservarse en forma manuscrita—se justifica esta guerra que se considera derivada de las actuaciones del conde-duque, del protonotario y del rey:

Diuse que lo Compte Duc	Un ruc
y la Real Magestat	Un fat
y lo seu Protonotari	Sectari. (215)

LA CATALUÑA DE LOS PLIEGOS POÉTICOS

Aunque hay castellanos, franceses y catalanes en los pliegos poéticos, toda la acción ocurre en el Principado. No se describen ni la Corte ni el resto de la Península, es sólo la geografía catalana la que está descrita. En los pliegos poéticos, surgen dos barreras que separan a Cataluña. La primera barrera es temporal: hay la Cataluña de antes de la guerra y la Cataluña de después de la guerra. Como afirmaba anteriormente, la Cataluña de antes de la guerra se presenta como una arcadia—que no tiene nada de real—en la que los catalanes viven en perfecta armonía:

Que son mare²¹ de aquells temps
Tant felices, y dorats,
De que alegre gozava,

²¹ Nuevamente, *Mare* se refiere a Cataluña.

Com axi sen son anats?
Ques de aquella hermosura,
Que tenia en temps passat?
Que era un jardí de regalos. (97)

Al igual que el lado izquierdo de la ilustración de *Comparació de Cathalunya ab Troya*, la Cataluña de antes de la guerra está descrita como un *locus amoenus* de tierras fértiles y de campos con flores. Con la entrada del ejército castellano, la situación cambia, y en Cataluña reina el desorden total: “Ni Rosas, Iardins, ni Violas, / Ni cosa bona hi ha ja” (98). Paz y flores se reemplazan por ruido y armamento: “Mosquets, y arcabussos, / balas, metxa, alquitra, / polvora, y altres pexos” (142). Junto con el desorden aparece la enfermedad. Cataluña ha perdido la salud y es Castilla quien le quita la vida a Cataluña. Se trata del mismo ataque que tuvo lugar en Troya, equiparación que se observa en *Comparació de Cathalunya ab Troya* y en muchos de los pliegos poéticos. Además de la asociación Troya-Cataluña, en los pliegos poéticos se asocian los judíos con los catalanes y los egipcios con los castellanos. Cataluña se encuentra en la misma situación de esclavitud que el pueblo judío: “tota Cathalunya esclava” (172). Los catalanes, como los judíos, tienen a Dios de su parte: “los Lleons al Castellà / los Ieus al Messias” (172). Aunque este paralelismo se repite en los pliegos poéticos, quien lo desarrolla extensamente es Francesc Fontanella en el *Panegíric a la mort de Pau Claris*. Para Francesc Fontanella, Pau Claris representa el Moisés que libera al pueblo catalán de la opresión castellana, y que conduce a su pueblo a la Tierra Prometida o a Francia. En esta simbología judía, Pau Claris representa a Moisés, la montaña de Montjuïc²² se relaciona con el monte Sinaí y Barcelona con Jerusalén.

²² Aunque etimológicamente Montjuïc puede provenir de la forma latina *Mons Iovis*, es decir monte de Júpiter, —debe recordarse que en *Amor, firmesa i porfia* de Francesc Fontanella, en Montjuïc se ubicaba el oráculo de

También para Gaspar Sala, Pau Claris es el “Moisés del pueblo catalán” (3) en *Lágrimas catalanas*.

Si la primera barrera era temporal, la siguiente es geográfica. Cataluña es un territorio bien delimitado, compuesto por montañas, valles, campos, puertos, minas y el mar:

Registra de troç en troç
lo Mappa, la terra tota
ninguna veuras mes bella,
que Cathalunya se mostra.
Neptuno de llarch la banya,
Apolo de ple la dora,
lo mar, lo Sol a porfia
ab ports, y minas lisonjan.
Empina montanyas altas,
y amenas valls la descollan ... (197)²³

La geografía catalana se observa a través de un mapa físico con nombres de montañas y de ríos. De esta forma, Cataluña se relaciona nuevamente con una representación gráfica. Si las armas propagandísticas se han convertido en panfletos, el territorio catalán se ha convertido en mapa. La Barcelona burguesa y urbana de la guerra se vale de la imprenta y de la cartografía para un ataque moderno.

Al mapa físico se le añade un mapa político. En casi todos los pliegos poéticos hay un recorrido de la guerra en el que se pasa por las ciudades en las que han acontecido las batallas

Júpiter—tradicionalmente se relaciona con monte de los judíos, por la existencia de un cementerio judío durante la época medieval.

²³ Es común empezar los pliegos poéticos con una descripción de la belleza de Cataluña. Se exalta Cataluña a partir de la geografía, de la riqueza, de los fueros, de la libertad, de las instituciones, de la religiosidad y de la historia.

más importantes. Como el marqués de los Vélez entró por Tarragona, el recorrido siempre es de sur a norte. Según el año de impresión, se incluyen unas ciudades u otras. No obstante, hay algunas ciudades que siempre están incluidas, como Tortosa y Barcelona:

Ya engañaren a Tortosa,
y lo Camp contaminaren,
y ab promeses entraren
al punt dins de Tarragona.
Baxaren per lo Panades
sercant trases y motins,
ribaren a Martorell
y allí foren Heredins.
A Monjuych com a mastins
Pujaren ben informats. (131)

Normalmente, se sigue el recorrido a partir del ejército castellano; son ellos los que entran, bajan, buscan, llegan y suben por tierras catalanas. En cada una de las ciudades y de los pueblos por los que pasan crean devastación, pero al llegar a la ciudad de Barcelona, y sobre todo a la montaña de Montjuïc, la situación cambia, y los castellanos se retiran²⁴. La Ciudad Condal es el centro neurálgico, donde se crean los pliegos poéticos y desde donde parten para ser leídos y cantados. Como Jerusalén en los mapas medievales, Barcelona se ha convertido en el centro de este mapa catalán. También se relaciona la ciudad de Barcelona con el dinero, que se repite en diversas ocasiones: “qui integrà mon diner” (104). Cataluña queda aislada en este mapa del viaje

²⁴ Véase el poema de mediados del siglo XVII, compuesto por Josep Català y titulado “Triümfó d’Eulària en Montjuïc”.

de la guerra: el recorrido empieza en Tortosa y termina en Perpiñán, y no se incluyen ciudades ni lugares del resto de la Península o de Francia.

La guerra de Cataluña es el tema de la *Proclamación Católica* y de los pliegos poéticos. En ambos textos se describen los excesos de los soldados castellanos y se contraponen las virtudes tradicionales de los catalanes—fidelidad al rey²⁵, religiosidad²⁶ y valor militar—con la política de los ministros reales, quienes deseaban la destrucción de Cataluña. La obra de Gaspar Sala se desvincula de los sucesos ocurridos durante el Corpus Christi. Sala afirma que los actos violentos del 7 de junio de 1640 eran delitos particulares y no se debe culpar ni al Principado ni a las instituciones o a los representantes. Sala añade que la ciudad de Barcelona quedó atónita con la muerte del virrey Santa Coloma: “mostrando todos en el rostro el dolor, que padecían de successo tan inopinado: porque aunque por su gobierno se había hecho aborrecible, amaban en él tiernamente el nombre de V.M.” (69). Si Sala se desvincula de los sucesos del *Corpus de Sang* al afirmar que no es justo que delitos particulares se conviertan en delitos generales, los pliegos poéticos se desvinculan de los sucesos del *Corpus de Sang* al olvidarlos e ignorarlos por completo. En la *Proclamación Católica*, Sala añade referencias históricas e incluye documentos como la correspondencia entre el obispo y el *Consell de Cent*. Los pliegos poéticos no necesitan incluir transcripciones ni ningún tipo de documentación oficial porque son para otro tipo de público, al que se ha de dirigir en un lenguaje muy diferente. En los pliegos poéticos también se

²⁵ Primero Felipe IV y después Luis XIII.

²⁶ La Guerra de Cataluña en los pliegos poéticos y en la obra de Gaspar Sala se convierte en una especie de guerra santa.

puede incorporar erudición y citas latinas como “Aliquis latet error²⁷”, sin embargo, son el “lum, fa, la, la, la, la”, el “que brava cosa”, y el “ruc” del “Compte duc” los que convierten a estos papeles en populares. Este era el lenguaje del pueblo, en el que reina la burla a partir de estribillos pegadizos, de comparaciones graciosas y groseras y de vocabulario que el pueblo llano entendía. Por ello, los elementos de la naturaleza, “flors, en fruyts, y verdura” (198), se repiten constantemente en los pliegos sueltos²⁸, y sobre todo los nombres de animales. Leones, lobos, tigres, toros, caballos, burros, mulas, ovejas, perros, mastines, ginetas, gallos, gallinas, serpientes, salamandras, bacalaos, escorpiones, escarabajos y arañas aparecen estrofa tras estrofa. Los pliegos poéticos convierten la Guerra de Cataluña en una guerra campesina, o mejor dicho en la *Guerra dels Segadors*. La burguesía catalana debía modificar el formato y el lenguaje para, así, poder ganar la guerra: los tratados filosóficos, políticos y religiosos se abandonan, y las nuevas armas de guerra se convierten en sencillos pliegos sueltos; y la erudición se reemplaza por la canción.

La oligarquía catalana sigue con atención los cambios que se están produciendo. Es esta oligarquía catalana la que se esconde tras la maquinaria propagandística. Son ellos el “soldat en Constanti” y el “notari”, que desde la urbana Barcelona de los talleres de impresión se desplazan al campo para luchar juntos contra el enemigo castellano. Los catalanes se convierten en amigos, en hermanos y en hijos. La familia constituye—junto con el campo—otro recurso de los pliegos poéticos. Madre, hijos e hijas, hermanos y hermanas y parientes son los protagonistas sin nombre de los pliegos poéticos: “Alli se troban junts / parents fills, y germans” (143). Toda la familia unida combate contra los castellanos. Cabe destacar el protagonismo de las mujeres en los

²⁷ De la *Eneida* de Virgilio: “Algún engaño se oculta” (II, 48).

²⁸ También se repite el tema del cultivo: “Fertils campanyas desplega / que frondosas selvas ombran, / y facil Musas cultivan” (198). Los castellanos matan, queman iglesias, y especialmente roban los productos del campo, como “lo blat, / ordi” (150).

panfletos poéticos, como se observaba en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. También el parentesco y las uniones entre la nobleza y los bandoleros crearon las dos facciones enemigas más influyentes de la Cataluña del siglo XVI y de principios del siglo XVII: los *nyerros* y los *cadells*. Aunque no se conoce cómo surgió la enemistad entre *nyerros* y *cadells*²⁹, probablemente empezó con la enemistad de dos familias aristocráticas en el norte del Principado. La fidelidad, como alega J.H. Elliott, “a una o altra facció era simplement tradició familiar que passava de generació en generació i que si la rivalitat havia estat algun cop quelcom més que l’enemistat de dues famílies, les causes originals de la disputa ja feia molt de temps que havien estat oblidades” (96). El bandolerismo catalán se extinguió durante la guerra y no aparece en los pliegos poéticos. *Nyerros*, como el representante de la Generalitat Ramon de Guimerà, y *cadells*, como Francesc Fontanella y probablemente Pau Claris³⁰, se unen para luchar contra los castellanos. También la oligarquía catalana intentará unirse al pueblo, para formar, así, esta familia que aparece en los pliegos poéticos y que se llama Cataluña.

²⁹ Las dos facciones también poseen nombres relacionados con el campo y específicamente con animales: *nyerro* quiere decir garrí o cerdo pequeño y *cadell* significa perro pequeño.

³⁰ J.H. Elliott intuye que Pau Claris era un *cadell* por su implicación en el conflicto que tuvo lugar en Manresa: “Els *nyerros* de Manresa obligaren les autoritats municipals a destituir el batlle Josep Malet, que era *cadell*, i posar-hi Josep Milangels, *nyerro*”. (466)

CAPÍTULO 5:

EL FINAL DE LA GUERRA: LA VICTORIA DE LOS PANFLETOS CASTELLANOS

Relación del feliz suceso y vitoria que ha tenido en el puerto de San Feliu es una de las diversas relaciones en las que se relatan los “felices sucesos” en la Cataluña de 1651 y de 1652: dos años de guerra, muerte y peste en las localidades catalanas y de fiesta, alegría y abundancia en las relaciones castellanas¹. La guerra se esconde tras “felices sucesos” en los títulos de estas relaciones; y no sólo en los títulos, la guerra también desaparecerá de las relaciones y pasará a transformarse en una fiesta animada. En esta fiesta carnavalesca, los catalanes vuelven a disfrazarse de aliados y los franceses se convierten nuevamente en enemigos. Durante los primeros años de guerra abundan las relaciones catalanas y escasean las relaciones castellanas. No se poseen relaciones castellanas de los dos primeros años de guerra; la primera relación castellana sobre la Guerra de Cataluña data de 1642. Con el paso de los años, las relaciones castellanas incrementan a un ritmo acelerado y las relaciones catalanas menguan hasta extinguirse por completo. Al igual que se cambia la lengua catalana por la lengua castellana, los títulos también variarán. Títulos propiamente de guerra, como *Relación de los combates que ha tenido la armada naval*, se sustituyen por títulos en que la guerra parece no tener cabida, como *Relación de los felices sucesos*. La estructura de todas estas relaciones sigue el mismo modelo: al principio se incluyen fechas, número de hombres y de caballos, nombres de los principales militares y los fallecidos y los heridos en campaña, para pasar a continuación con las celebraciones que se producen tras la victoria, y llevadas a cabo tanto por castellanos como por catalanes. En las relaciones castellanas de la Guerra de Cataluña, la guerra se borra, o por lo

¹ Llamo relaciones castellanas a las escritas en esta lengua y en prosa, e impresas en Madrid, en Sevilla, en Zaragoza, en Valencia y en Pamplona.

menos se borra todo aquello que no concluye en final feliz. Los catalanes también se borran y se convierten en españoles, eso sí en unos españoles obstinados que se han portado mal, y que por ser españoles se les concede el perdón. Pocos son los que poseen identidad catalana en estas relaciones, y aunque catalanes, estos pocos se convierten en franceses, y por lo tanto no consiguen el perdón real, tienen que abandonar la Península y marcharse al Rosellón, que fue donde la mayoría se exilió. Entre estos pocos, Josep Margarit² es el más repetido y el más traidor de todos.

Las relaciones castellanas de la guerra se encargan de borrar la guerra, o mejor dicho se encargan de realizar un proceso de sustitución: la guerra se sustituirá por fiesta, los catalanes se suplantarán por españoles obstinados y la *Guerra dels Segadors* dejará de ser una guerra independiente y se convertirá en una continuación de la guerra contra Francia. Estos cambios se agudizan con las relaciones próximas al final de la guerra, pero también se observan en todas las relaciones castellanas de 1642 a 1652. Al principio de las relaciones se halla un recuento bastante fidedigno de una batalla o de un acontecimiento sucedido en la guerra. Sin embargo, la aparente objetividad se diluye en el transcurso de la relación. Si al inicio se describen hombres, caballos y municiones del bando castellano, los números y los nombres se abandonan para hacer una alabanza de su valentía y de su destreza. Las relaciones de la guerra son, sin duda, documentos propagandísticos en los que se alterna una parte informativa y una parte literaria. Lo informativo constituye la modernidad, y así, estas relaciones pasan a instaurarse como las primeras noticias informativas de guerra para un público amplio español. Lo literario constituye los residuos de una época anterior en la que relaciones, discursos, pregones, avisos, cartas, canciones y poemas describían la grandeza del ejército español. 1640 inicia un sistema informativo que modifica la

² Josep Margarit fue jefe de las milicias de la Generalitat.

guerra, y que crea una intrínseca conexión entre guerra y relación. Para subrayar esta interdependencia, póngase como ejemplo la producción panfletaria catalana que se inicia con la guerra y que concluye con el final de la guerra. Por un lado, los escritos son tan peligrosos como las armas, y forman parte del conjunto hombres-caballos-armas-panfletos. Por otro lado, la guerra aporta material para la elaboración de estos escritos.

Los panfletos castellanos y su evolución constituyen una perspectiva diferente a los panfletos catalanes, y asimismo, una nueva dirección en el transcurso de la guerra. Los panfletos catalanes van dirigidos a la completa población del Principado, sin excluir a ninguno de sus miembros, y con un énfasis hacia las clases populares. Recuérdese que la revuelta catalana se llamará *Guerra dels Segadors*; con este nombre y con las diversas asociaciones que se hacen con el campo: “Se comenzaron a sembrar papeles por la ciudad, comoviendo los ánimos”³, se señala por encima de todo la participación de las clases más bajas. Al igual que los *consellers* sabían que sin las clases populares la revuelta catalana no podía tener éxito, la corte sabía que con el control de este grupo se llegaría a la victoria. Por esta razón, los panfletos catalanes se encargan de incluir a las clases populares y los panfletos castellanos se encargan de excluirlas. Esta exclusión va intrínsecamente unida a la evolución de los panfletos castellanos. La evolución empieza con el cambio de los panfletos catalanes a los panfletos castellanos, y una vez que desaparecen los catalanes, los castellanos seguirán otro nuevo proceso de evolución. Los panfletos catalanes tienen un enfoque popular⁴; y los panfletos castellanos irán excluyendo todo lo popular, hasta terminar con su

³ Las palabras de Vicent de Miravall y el proceso contra el rector de Ames: “Causava tumultos entre los soldats y la gent de la present ciutat, sembrant noues y malícies entre los uns y los altres” se encuentran en QUEROL COLL, Enric, “Escrits polítics i propaganda a la Guerra dels Segadors: Vicent de Miravall i Alexandre de Ros”, p. 2.

⁴ Una diferencia entre los panfletos castellanos y los panfletos catalanes es el nombre del autor. Mientras en estas relaciones no es muy común que el autor firme sus escritos, es más frecuente en los panfletos catalanes que en los castellanos. En el capítulo anterior, ya enumeraba algunos de los nombres que aparecen en los panfletos catalanes. Relaciono la aparición del nombre con el carácter menos profesional del autor. Henry Ettinghausen diferencia entre los soldados castellanos y los soldados catalanes. Estos últimos no eran soldados profesionales, eran milicianos

propósito principal: silenciar las clases más bajas. En Cataluña, lo popular estará ligado a la lengua catalana, y al abandonarse la lengua, se abandona también a un extenso grupo de la población que no entendía el castellano. No obstante, la lengua no será el único elemento en este proceso de sustitución. Los dos otros elementos que forman parte de este proceso son la utilización de una aparente objetividad y el cambio en el formato de los panfletos.

Con el primer elemento del proceso, la lengua, la guerra pasará del catalán al castellano. Al borrarse la lengua catalana se borra un componente de identidad, y se inicia un proceso de españolización, en el que los catalanes dejan de ser catalanes y pasan a ser españoles. Los panfletos catalanes desaparecen al mismo tiempo que se imponen los castellanos, y al mismo tiempo que desaparecen los protagonistas catalanes de los panfletos. A los catalanes se les deja de llamar catalanes, y se convierten en “vezinos” o “provinciales”. Estos “vezinos” luchan junto con los otros “vezinos”, y unidos forman el ejército español que lucha contra el enemigo francés.

La lengua no constituye solamente un elemento de identidad, también constituye un medio de comunicación. Con la desaparición de los panfletos catalanes, se deja desinformada a una gran parte de la población; es decir, se dejan desinformados los habitantes de los pueblos, que no entendían ni oían el castellano. El poco conocimiento del castellano se observa también en eruditos como Tomàs Bofarull i Roselló, quien afirma que el castellano es una lengua que no conoce bien, y antes de publicar su libro tuvo que consultar a castellanos y a andaluces: “Confieessote, que nunca mi genio supo afectar lenguajes, ni supo aplicarse a retoricas ... Porque consultandolo con Religiosos graves de mi habito, y de otros que passavan por esta Ciudad,

reclutados entre la población civil. Como asegura Ettinghausen, los miqueletes, probablemente, traumatizados ante las experiencias de la guerra sintieron la necesidad de contar su historia. Añado a la nota de Ettinghausen, que los panfletos catalanes constituyen una especie de testimonios de guerra, y los panfletos castellanos se establecen como noticias contadas por un preperiodista profesional. Véase “Periodismo participativo en la *Guerra dels Segadors*”.

Castellanos, y Andaluces muy peritos en el lenguaje Castellano, me dixeron que prosiguiese mis intentos, que harto hazia en darles la materia en el asunto tan dificultoso, y esteril”⁵.

Las mujeres—protagonistas frecuentes de los panfletos catalanes—no aparecen en los panfletos castellanos. El cambio de lengua borrar  al grupo femenino, y con esta desaparición, la familia catalana de los panfletos barceloneses se desmembrar . Ellas eran las que menos entendían el castellano: “en les altres demás ciutats, viles y llocs no és ben entesa la llengua castellana de la gent comuna, i ningunes dones la usen” (Gil 328). En *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, la batalla de Montju c no es ganada por la actuación de Carlos, sino por la valiente Leonor y por la intrépida Aminta. Las mujeres no podían olvidarse en los panfletos catalanes, pero ya no sirven en los castellanos.

El segundo elemento de esta evolución es la aparente objetividad, unida al nacimiento del periodismo. Los panfletos castellanos de la guerra constituyen los primeros intentos periodísticos de la Península, y se adaptan a una nueva fórmula informativa. Los panfletos empiezan con los nombres de los participantes, con las fechas, con la descripción del armamento y con el número de los muertos y de los heridos, para así ofrecer una falsa apariencia de objetividad. Todos estos datos iniciales desembocan en una alabanza a la grandeza y a la valentía castellana. La expuesta propaganda de los panfletos catalanes, con los castellanos est  barnizada de una engañosa objetividad. Los periódicos o los intentos periodísticos excluirán también a las clases populares. El periódico prepondera al lector y arrincona al analfabeto; y va dirigido a una nueva clase social

⁵ Véase BOFARULL i ROSELLÓ, Tom s, *Nuevas Indias de las alaban as del S. Rosario de Maria Santissima. Descubiertas en quinze [sic] homilias segun diferentes ordenes que dize. Con una aplicacion a los evangelios de todas las Dominicas, y Feras del año. Con otra para sermones de necesidades, y mission, que se costumbran predicar. Con tres tablas alfabeticas de los elogios. Primera del Sagrado Rosario. Segunda de la Virgen SS. en la invocacion del Rosario. Tercera de los devotos Cofadres [sic] del. Por el R. P. Presentado Fr. Thomas Baffarull, y Rosello, Doctor theologo natural de la Villa de Valls en el Campo de Tarragona, de la Orden de Predicadores, hijo del Convento de S. Catarina, V. M. de la ciudad de Barcelona.*

que puede leer y que se encuentra situada cerca de la casa impresora. Aunque los periódicos pueden llegar a las zonas rurales, su acceso es mucho más fácil en las zonas urbanas.

El último elemento—al que me dedicaré extensamente—es el cambio de formato, y unido con el anterior, la aparición del periódico. Los nuevos lectores no necesitan ni de portadas ni de ilustraciones, las cuales estaban consagradas especialmente a las clases populares. Los grabados advertían a los que no podían leer sobre el contenido de los panfletos. En las relaciones de los últimos años de la guerra, las portadas desaparecen, y con ellas desaparecen las ilustraciones, y además la letra se empequeñece. La guerra también se internacionaliza, ya no es simplemente la Guerra de Cataluña lo que interesa al nuevo lector. Los sucesos en el Principado siguen formando la noticia principal, pero Flandes y Francia deben incluirse⁶. Con la internacionalidad, lo popular ya no tiene cabida. A los catalanes se les permitirá participar en la guerra, pero con una condición: deben internacionalizarse y, sobre todo, españolizarse. La *Guerra dels Segadors* se ha convertido en una guerra que no tiene nada de local, ni de popular ni de civil. Unos papeles con ilustraciones, con tonadillas, con letra grande y con lenguaje sencillo en catalán han pasado a unos papeles sin portada, con datos, con letra pequeña y con un lenguaje periodístico castellano. Los panfletos transformarán igualmente a sus protagonistas, que pasarán de segadores activos catalanes a lectores pasivos españoles. La evolución de los panfletos y de sus protagonistas—de segador activo a lector pasivo—es hacia donde se dirigen las siguientes páginas.

⁶ Henry Ettinghausen señala el atraso de las relaciones peninsulares en comparación con las de otros países como Alemania, Países Bajos e Italia. Mientras en las españolas se cubría una sola noticia, en las extranjeras se agrupaban noticias de diversos lugares. Véase “Barcelona, un centro mediático a principios del siglo XVII”.

HACIA LA DESAPARICIÓN DE LA PORTADA

A pesar de la distancia geográfica entre los impresores españoles, unos situados al norte en Pamplona y otros al sur en Sevilla, las relaciones tienen muchos rasgos en común. La mayoría de ellas poseen una portada inicial, aunque con el paso de los años la portada se elimina, y después del título inaugural ya aparece el texto. Relaciono la eliminación de la portada con una nueva dirección hacia los futuros periódicos y, a la vez, con una nueva era de control castellano. La falta de portada amparará al lector y desatenderá al iletrado. El proceso de desaparición de la portada advertirá de los cambios producidos, y por ello, es necesario un detallado seguimiento. Como ejemplo de una relación con portada se tomará *Relación fidelísima de todo lo sucedido en el sitio de Lérida*⁷. Esta relación data de 1647, cuando casi todos los panfletos castellanos aún

⁷ Para no repetir los extensos títulos de las relaciones que examinaré, copio a continuación el título completo, seguido por el número entre paréntesis que le asigna Ettinghausen. Están ordenadas según aparecen en el texto. Posteriormente, sólo me referiré a las primeras palabras del título: *Relación del feliz suceso y vitoria que ha tenido en el puerto de San Feliu de Cataluña, el Serenísimo Señor, el Señor don Juan* (198), *Relación de los combates que ha tenido la armada naval de Su Magestad Christianísima, gobernada por el Excelentísimo Señor Marqués de Brezè General, con la del Rey Cathólico, en las costas de Cathaluña* (71), *Relación de los felices sucesos y vitoria que han tenido las católicas armas de su Magestad, que Dios guarde, gobernadas por el Excelentísimo Señor Marqués de Leganés, sobre el sitio y socorro de Lérida* (155), *Relación fidelísima de todo lo sucedido en el sitio de Lérida* (173), *Relación de los buenos sucesos que han tenido las cathólicas armas de su Magestad (Dios le guarde) en el Principado de Cataluña, gobernadas del Serenísimo Señor D. Juan de Austria* (216), *Relación verdadera del exemplar castigo que Dios ha embiado sobre el ejército que el rey de Francia tenía en el Principado de Cataluña, destruyendo la cavallería con una plaga de enxambres de tábanos, o moscones, los quales luego que picavan a los cavallos, se hinchavan, y morían* (209), *Relación embiada del ejército donde Su Magestad se halla, de la muestra que hizo de la gente de guerra, y de las mercedes que les concedió a todos, con lo demás sucedido el primero día que su Magestad le assistió* (111), *Copia de carta escrita al Excelentísimo Señor Conde de Lemos, Virrey, y Capitán General del Reyno de Aragón, por el Excelentísimo Señor Marqués de Mortara, Capitán General del Ejército Real de Cataluña, desde el Campo, junto al Ginestar* (185), *Carta del Excelentísimo Señor Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, Marqués de Cuellar, Capitán general de las Galeras de España, Escrita a su hermano el Señor Don Gaspar de la Cueva Enríquez, Maese de Campo, de un Tercio de Infantería Española en el Real Ejército de Cataluña* (186), *Relación verdadera del feliz suceso que el Ejército de nuestro Católico Rey (que Dios guarde) ha tenido en el Socorro de la Ciudad de Girona gobernando las Armas el Serenísimo Señor D. Juan de Austria* (210), *Relación verdadera de la derrota que ha hecho el Marqués de Mortara en el Ejército Francés* (99), *Defensa del sitio de Tortosa* (63), *Segunda relación, más copiosa, de la defensa y sitio de Tortosa* (64), *Relación verdadera venida de nuestro ejército 18 de Octubre de 1646 desde que passó el Río Segre, hasta quinze deste presente mes* (168), *Relaçam verdadeira de huma assinalada vitoria, que a armada naval do Christianíssimo Rey de França governada pello Arcebispo de Burdeos teve na costa de Catalunha contra huna poderosa de quarenta e huna gales del Rey de Castella em o mes de Julho deste presente anno. Traduzida de Francés na lingua Porguguesa* (29), *Relation de ce qui s'est passe entre l'armée navalle du roy* (30), *La prise par force de la ville & chasteau de Tortose en Catalogne, sur le Roy d'Espagne* (179), *Relación verdadera dela grande batalla, que huvo entre Franceses y Españoles, sobre el socorro de Perpiñán* (58), *Capitulaciones concedidas por el*

conservan la portada; la desaparición de la portada se efectúa especialmente en los dos últimos años de la guerra. En esta relación, el título encabeza la primera página, y está centrado en la parte superior en mayúsculas. Con frecuencia, hay una parte del título con letra mayor, y en este caso la palabra “fidelíssima” destaca en tamaño. La letra del título va disminuyendo: las primeras palabras son mayores en tamaño, y cuando se llega a las últimas palabras o a la fecha de publicación, las letras son de un tamaño bastante reducido. Debajo del título se encuentra el año; a menudo, se incluye el mes, y en pocas ocasiones como en *Relación de los buenos sucessos que han tenido las cathólicas armas* se añade más detallada información: “el miércoles 23 de junio deste año de 1655”. El año aparece en varios lugares: puede colocarse en la portada más de una vez y también copiarse nuevamente al final de la relación. Lo más común es que se encuentre debajo del título pero antes de la ilustración y también en la parte inferior de esta primera página.

En la portada se inserta una ilustración, que es más elaborada en las relaciones publicadas en Valencia y en Zaragoza. El sevillano Juan Gómez de Blas⁸ y los impresores madrileños no le

señor Don Felipe de Silva, a los vezinos y presidio Francés de la Ciudad de Lérida, que las traxo a su Magestad Don Pedro de Torres y Toledo (124), Copia de una carta que ha enviada don Alex de Sentmanat als molt Illustres Consellers de la ciutat de Barcelona, donant avís de la presa del port de Tarragona (125), Relación de la famosa vitoria que han tenido las Armas de su Magestad en el Principado de Cataluña, en la toma de las Villas y Castillos de Alcarrás (188), Relación del feliz sucesso que han tenido las armas de su Magestad sobre el sitio de Barcelona, en una sangrienta escaramuça que hubo con tres mil infantes y quatro cientos cavallos, que salieron de aquella Ciudad a ocupar el Convento de Sancta Madona (196), Diaria relación de todo lo que ha sucedido en el sitio de Barcelona por mar y tierra (193), Relación diaria de todo lo que ha sucedido desde que salió de Zaragoza el señor Marqués de Mortara hasta que el Exército de su Magestad rindió a Molin de Rech, villa distante de Barcelona legua y media. Y assimismo se da cuenta de lo que ha obrado la Armada del señor Don Juan de Austria desde que tomó el Navío llamado el León Coronado (192), Relación verdadera del feliz sucesso, que ha tenido su Alteza el Sereníssimo Señor Don Juan de Austria, en el Parage de la Fermentera. Embiada por el Excelentíssimo Señor Arçobispo de Valencia, Virrey, y Capitán General de aquel Reyno, al Excelentíssimo Señor Conde de Lemos, Virrey, y Capitán General del presente Reyno de Aragón (189), Relación de lo sucedido en el sitio de Barcelona por mar y tierra (194), Senyor Déu meu Jesu Christ. Judique Vostra Masgestat sa causa (1), Felicíssima vitoria, que han tenido las católicas armas de su Magestad, gobernadas por el Señor Marqués de Olías y Mortara, sobre el Castillo de Campredón, en la Montaña del Principado de Cataluña, que tenía sitiado Monsiur de Santoné, General de las Armas de Francia, con numeroso Exército de Infantería, y Cavallería (225), Relación verdadera del modo con que el Sereníssimo Señor Don Juan de Austria dio el socorro a Gerona. Y del milagro que el glorioso S. Narciso Obispo y martyr ha obrado en el exército Francés, matando con las Moscas muchos Cavallos (206).

⁸ Según Carmen Espejo, en la imprenta de Juan Gómez de Blas se produce el primer periódico de la Península Ibérica.

dedican tanta atención a la ornamentación y al diseño. Las ilustraciones del sevillano se repiten y consisten prioritariamente en escudos. Tan sólo dos de sus ilustraciones reemplazan el escudo. La primera consta de una pequeña y rudimentaria espada encuadrada en un marco rectangular. La segunda, perteneciente a la *Relación verdadera del exemplar castigo*, ilustra el contenido inusual del texto. Dios ha enviado una plaga de tábanos o moscones para castigar y para destruir al ejército francés. En el fondo de esta singular ilustración, se percibe una villa formada de varias casas y la torre de una iglesia, y que podría representar la ciudad de Ripoll, que es donde tiene lugar el ataque de los tábanos contra los franceses. En primer plano, aparece un caballero, que por el contenido del texto debe ser francés, montado a caballo y perseguido por un enorme ejército de insectos. Además de constituirse como la más inusitada ilustración de las relaciones de guerra, es también la única que introduce el humor con la huida del caballero al ser perseguido por los moscones y por los tábanos.

En los impresores madrileños también preponderan los escudos. No obstante, en *Relación embiada del ejército*, el escudo se cambia por el caballero. Junto con el escudo, el caballero representa la ilustración preferida de las relaciones de guerra. A las ilustraciones de caballeros se les puede añadir mucho o poco detalle; en el caso de esta relación, el caballero se encuentra montado a caballo con armadura y con espada. Las dimensiones del caballero pueden variar: el caballero de esta relación, por ejemplo, tiene unas dimensiones mucho mayores que la mayoría de las otras ilustraciones, y también es mucho mayor que el pequeño caballero de *Copia de carta* y de *Carta del Excelentísimo*. Los caballeros de estas dos ilustraciones son pequeños y tienen las mismas dimensiones de un escudo pequeño. Los escudos no varían demasiado de relación a relación; son muy similares, pero algunos son más grandes que otros. Los caballeros, en contraposición, se diferencian unos de otros y son más variados. También de Madrid es una

singular ilustración que no es ni el típico escudo ni el armado caballero, y además es única en relaciones de guerra por tratarse de la Virgen, y por no tener ninguna conexión con el contenido de la relación.

Las relaciones zaragozanas y las valencianas siguen a las madrileñas y a las sevillanas en la elaboración de las ilustraciones, y de nuevo se incluyen los escudos y los caballeros. Los impresores de Zaragoza y de Valencia insertan las ilustraciones más detalladas y variadas de las relaciones castellanas. A los escudos y a los caballeros se les añaden ejércitos y batallas navales. Las ilustraciones valencianas y zaragozanas se acercan a las ilustraciones catalanas, las cuales poseen más variedad. Si se examina sólo la portada, aparecen tres tipos de panfletos: los panfletos castellanos, los panfletos catalanes y los panfletos de Zaragoza y de Valencia. Estas dos últimas ciudades pertenecen a la Corona de Aragón, y por la cercanía y por su propio interés están ampliamente involucradas en la guerra. La mucha importancia de la portada en las relaciones catalanas se convierte en poca importancia en las relaciones de Sevilla y de Madrid, y en una forma híbrida en las restantes relaciones de la Corona de Aragón. La enérgica actividad impresora barcelonesa podía haber influenciado en las otras dos ciudades vecinas. Un ejemplo de la conexión que podía haber entre los impresores aragoneses y los catalanes es *Relación verdadera del feliz suceso*, impresa en Zaragoza por Miguel de Luna y “traducida de lengua Catalana en Castellana” (1327).

Al igual que conectaba la falta de portada con un nuevo y moderno enfoque en el que no se permite participar a las clases populares, conecto la falta de ilustración también con este pasivo y controlado lector; e incluso, con la ausencia de la ilustración, este cambio se observa en un grado mayor. La ilustración era un componente imprescindible para enviar el mensaje a la población analfabeta; individuos que no podían leer el texto, podían hacerse una idea del contenido

mediante la ilustración de la portada. Con el paso de los años y con el nuevo formato de las relaciones, se olvidan las clases populares, para dirigirse a un público con ganas de mantenerse informado y sobre todo capacitado para leer. La portada, la ilustración y la decoración se eliminan para concentrarse en el texto y para concentrarse, a la vez, en un nuevo destinatario que posee características muy burguesas: puede leer, quiere mantenerse informado y vive en la ciudad. Para este nuevo lector, la decoración no es esencial. Igualmente, cabe destacar la diferencia entre los panfletos castellanos y los panfletos catalanes. Aunque señalaba que los panfletos catalanes son del principio de la guerra y los panfletos castellanos son del final de la guerra, y la diferencia en los años puede constituir un factor, los catalanes poseen muchas más ilustraciones, mucha más decoración y de elaboración mucho más superior que los castellanos. Tiendo a considerar que los panfletos castellanos van dirigidos a lectores mayoritariamente urbanos, y que desean mantenerse informados y hacer un seguimiento de la guerra. El destinatario de los panfletos catalanes es menos homogéneo. Claro está que ambos panfletos poseen material propagandístico, sin embargo, los castellanos no hacen un llamamiento a la población ni intentan movilizar a los hombres para que tomen las armas. Los panfletos castellanos hacen un recuento poco objetivo de los sucesos, y enfatizan la valentía castellana, pero no hay un ataque despiadado ni al ejército francés ni al ejército catalán. Los panfletos catalanes tienen una misión muy diferente, y la crítica y el ataque escrito es esencial. Además, estos escritos estaban respaldados por los *consellers* catalanes, quienes promovían su producción y su distribución. Los panfletos catalanes van destinados a una población mucho más extensa que incluye lectores y analfabetos; y se leen tanto en la ciudad como se escuchan en el pueblo. Por ello, los panfletos catalanes son armas más mortíferas que los panfletos castellanos, y deben

contener más elementos para que su objetivo sea mucho más efectivo. Los catalanes son también documentos modernos, pero en menor medida.

Los destinatarios de los panfletos catalanes poseen aún muchas características de tiempos anteriores, y por esta razón las relaciones catalanas no pueden desligarse de los elementos tradicionales. Debe añadirse que las relaciones catalanas estaban escritas en catalán no sólo por razones políticas, también por razones prácticas: para asegurar que el mensaje llegaba a toda la población catalana, incluidos los habitantes de pueblos donde prácticamente no se oía ni se entendía el castellano. Como he ido repitiendo, con el final de la guerra las relaciones catalanas desaparecen. Esta desaparición no solamente acarrea la sustitución de una lengua por otra, también conlleva el olvido de una clase popular que no podía leer y que no entendía el castellano. La información se reservará para los que viven en las ciudades y tienen acceso a los panfletos, para los que entienden catalán y castellano y para los que pueden leer. El control panfletario, a partir de la entrada de don Juan José de Austria a Barcelona, dejará desinformada y controlada a una población que fue movilizada durante la *Guerra dels Segadors*.

Durante años se ha considerado la *Gazeta Nueva* de Madrid como el primer periódico de la Península Ibérica, y la *Gazeta Nueva* de Sevilla como la gaceta más importante publicada en provincias. Sin embargo, Carmen Espejo, con un estudio de seis números desconocidos hasta hace poco de la gaceta sevillana, demuestra que la de Juan Gómez de Blas no está basada en la madrileña, sino todo lo contrario. No pretendo añadirme a la polémica y acercarme o distanciarme al planteamiento de Espejo, pero sí que cabe notar que el impresor de la capital y el impresor andaluz se establecen como pioneros en el campo periodístico. Ambos elaboran unas gacetas modernas, que se distancian de las catalanas, y en las que desaparecen la portada y la ilustración. En cambio, las relaciones valencianas y zaragozanas, más cercanas a las catalanas y

alejadas aún de la modernidad madrileña y sevillana, siguen dándole importancia a la ilustración. La *Relación verdadera de la derrota que ha hecho el Marqués de Mortara* de Zaragoza posee la ilustración más detallada de las relaciones castellanas. Se trata de una completa escena de guerra con soldados, con estandartes, con armas, con heridos y con muertos. En el plano principal, aparece el caballero a cargo de la expedición, que representa al marqués de Mortara por ser la relación sobre este noble. El caballero, seguido por soldados, se diferencia de los demás por el detalle en los rasgos de la cara y por el detalle en la vestimenta: tiene barba, pelo largo, elegante ropaje y monta en un caballo tan adornado como el propio marqués. El movimiento de la espada, que sujeta con la mano derecha, indica a los soldados que se unan a la batalla. El marqués se sitúa frente al enemigo, en una posición de superioridad y que a la vez refleja la precaria situación del bando opuesto.

Mientras el marqués avanza valientemente, el enemigo se encuentra desvalido y sin armas. A los pies del marqués aparecen cuatro hombres muertos y un caballo tirado en el suelo y que también está muerto. La grandeza del ejército castellano se contrapone con la miseria del ejército francés. No hay ni muertos ni heridos en el bando castellano; todos montan altivamente, con destreza y protegidos por su impecable armadura y por la espada que cada uno lleva en una de sus manos. Los muertos y los heridos no tienen ni armadura ni armas. El estandarte castellano, que cubre gran parte del primer plano, también se impone al alzarse vigorosamente al aire. A lo lejos se divisa un castillo, que rememora el ímpetu y la valentía del ejército castellano. La ilustración se divide en dos planos, uno que ocupa casi toda la escena y representa el bando castellano, y otro inferior que se sitúa a los pies del ejército castellano. Al igual que el contenido de las relaciones, en esta ilustración se amplifican la victoria y la grandeza castellana, y se

minimizan los estragos y las penurias de la guerra. El plano inferior con muertos y con heridos es un pequeño añadido, que puede pasar fácilmente desapercibido.

La *Relación del feliz suceso y vitoria que ha tenido en el puerto de San Feliu*, impresa en Valencia, también contiene una ilustración detallada conectada con el suceso que se cuenta en la relación. Como es una batalla llevada a cabo en el mar, la ilustración consta de cinco navíos de diferentes dimensiones, y no alejados de la orilla. Cuatro de los barcos son grandes y también hay uno pequeño situado en medio de los dos barcos más alejados de la costa. Las embarcaciones están en la parte superior de la ilustración y en la parte inferior se encuentran dos castillos, uno a la derecha y el otro a la izquierda, separados por árboles. A los escudos y a los caballeros se les une el castillo, como perfecta representación de poder y de fortaleza. El castillo de las batallas terrestres se sustituye por el imponente navío de las batallas navales.

En la parte inferior de la ilustración aparecen las palabras “con licencia”, a veces en mayúscula y a veces en minúscula, pero sin que se provean más datos sobre la licencia. Tan sólo tres relaciones suministran más información. Las dos primeras relatan la batalla de Tortosa: la primera se titula *Defensa del sitio de Tortosa* y la que le sigue es la *Segunda relación más copiosa, de la defensa y sitio de Tortosa*. Las palabras “con licencia” también aparecen debajo de la ilustración, pero después del título y en un lugar central, se sitúan la palabra “aprobación” y una pequeña explicación. En la primera de las dos relaciones, la explicación consiste en un breve resumen del contenido y en una petición para que se permita la publicación de la relación. Sigue la ciudad, Madrid, y la fecha, el 12 de mayo de 1642. En la siguiente línea y con letra mayor, se incluye el nombre del que autoriza la aprobación, el doctor don Francisco Galaz y Varona, quien da licencia para que se imprima con fecha del 13 de mayo de 1642. La aprobación de la segunda relación indica cómo se diferencia de la anterior: “Es más copiosa que la primera, y contiene

noticias más particulares de la vitoria. Y así por lo que añade, como por lo que perficiona, puede mover a V.S. para dar licencia que esta impresión se continúe” (479). Al habersele concedido la aprobación a la primera de estas dos relaciones, el resumen no duda en que la segunda y “más copiosa” también se aprobará. La aprobación fue pedida y otorgada el mismo día, el 18 de mayo de 1642; y también está firmada por el doctor don Francisco Galaz y Varona.

La tercera relación, titulada *Relación verdadera venida de nuestro Ejército*, destaca por la ceremoniosa aprobación poco común en estos panfletos: “Aprobó esta relación por el Consejo Real de Castilla, el Reverendísimo Padre Fray Juan Ponce de León, de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, Predicador de su Magestad, y Calificador de la Suprema Inquisición” (1110). La mayoría de relaciones no poseen una aprobación de este tipo, y además sorprende porque esta relación es bastante escueta al compararse con las otras relaciones. Cuenta tan sólo de cuatro folios de letra grande: el primero de los folios está dedicado a la portada y el último de los folios está dedicado a esta aprobación y a una decoración triangular. También se diferencia de las otras relaciones porque no incluye el nombre del impresor de Madrid: “Impreso en Madrid, y por su original, en Sevilla, por Juan Gómez de Blas”. Por la falta del impresor en Madrid, puede que se le añada una aprobación más oficial.

Tras el “con licencia” se nombra la ciudad y el nombre del impresor: en Sevilla, el impresor es Juan Gómez de Blas; en Madrid, los impresores son Catalina de Barrio y Angulo, Alonso de Paredes, Diego Díaz y Juan y Carlos Sánchez; en Zaragoza, los impresores son Miguel de Luna, Christoval de la Torre, Diego Dormer y Pedro Verges; en Valencia, los impresores son Claudio Mace, Chrysóstomo Garriz y Bautista Marçal; y en Pamplona, el impresor es Juan Veret. Finalmente, se inserta el año. El “con licencia”, el nombre del impresor y el año pueden volverse a repetir al final de la relación.

El presentado formato es el más común de las relaciones castellanas, pero a menudo se encuentran algunas variaciones como la falta del año, la no presencia de la ilustración y sobre todo la eliminación de la portada, que se va eliminando con el paso de los años. El impresor que terminará prescindiendo de ella será Juan Gómez de Blas. Las dos primeras relaciones que se conservan de la Guerra de Cataluña que no poseen portada están escritas en portugués y en francés. La relación portuguesa, titulada *Relaçam verdadeira de huma assinalada vitoria*, está “traduzida de Francés na lingua Porguguesa”, y puede que la influencia francesa sea la razón de la desaparición de la portada. El título compone la mayoría de la primera página, pero la relación comienza justamente después, sin incorporar el “con licencia”, ni tampoco el nombre del impresor ni el lugar de impresión. Toda la información que se provee está incorporada en el título mismo: la fecha y que se trata de una traducción del francés. No obstante, esta relación portuguesa difiere de las francesas porque sí que incorpora una ilustración, pero no en la portada sino al término de la relación y después del “Laus Deo”. Se copia el formato francés pero como añadido final se introduce un elemento peninsular, y se incorpora una ilustración detallada. A la última página del texto se le añade otra página con los elementos que normalmente se incluyen en la portada. Sin el título, esta última página está encabezada por una ilustración. Como la relación trata de una batalla naval, la ilustración también tiene una escena naval, que representa la costa de Tarragona. En la costa hay acantilados y torres y en el mar hay dos navíos, uno grande y otro pequeño. En el pequeño, que se supone pertenece al bando derrotado, hay personas en cubierta pero casi no se distinguen. En el grande, muchísimo mayor y representante del bando victorioso, también hay personas y a diferencia de las anteriores, se distingue su alegría por la posible victoria ganada. Nuevamente, se resalta la alegría tras la victoria y se trata de esconder la derrota, la muerte y la guerra. Las dimensiones y la posición superior del barco grande esconden

al barco pequeño, que se encuentra justamente debajo y al margen. La alegría de los tripulantes del barco grande también se refleja en el sol que empieza a brillar al fondo de la ilustración.

Además, el sol conecta con el texto que explica el momento del día en que tuvo lugar la batalla: “No seguinte dia 4 de Julho forao amanhecer todas as gales de Hespanha à vista da esquadra do Almirante, que estava da parte do Levante” (252). El amanecer y el brillante sol a lo lejos se relacionan con la esperanza y con la victoria.

Aunque la ilustración ocupa casi toda esta página final también se incluyen otros elementos que normalmente se insertan en la portada. El “con licencia” de las relaciones castellanas, en la portuguesa cambia a “com todas as licenças necesarias”. Seguidamente, aparece el lugar de impresión que es la ciudad de Lisboa y el nombre del impresor que es Antonio Álvarez. A diferencia de las castellanas, tras el nombre del impresor se agrega “impresor del Rey”, y termina, como es habitual, con el año, 1641. Del mismo año es el panfleto francés titulado *Relation de ce qui s'est passe entre l'armée navalle du roy*, que es la primera relación de la Guerra de Cataluña que se posee sin ilustración. Se incorpora una simple ornamentación en la parte superior encima del título y una pequeña decoración floral al lado izquierdo debajo del título junto al texto. Aparte de estos dos sencillos elementos, la relación consta exclusivamente del texto. Al final de la relación, se incluyen la ciudad de Aix, el nombre del impresor, Estienne David, que también es impresor del rey, y la fecha de 1641. Otra relación francesa posterior titulada *La prise par force de la ville* sigue el mismo formato: un título inicial, sin ilustración, y con la primera letra del texto, que es una “i”, con ornamentación floral. Al final también aparecerá la ciudad, que es París y el lugar concreto, “aux Galleries du Louvre”. La fecha también es exacta, el 28 de julio de 1648. La relación termina con el repetido “avec privilege”.

Las relaciones de los últimos años de la guerra tienden a seguir el modelo francés que se acaba de describir. En cambio, al principio de la guerra todas tienen portada con excepción de la única relación impresa en Pamplona que se conserva y que data de 1642. *Relación verdadera dela grande batalla* sólo se diferencia de la relación anterior en que se incorpora la fecha, el 29 de enero de 1642, en el título. Una posible explicación por la falta de portada es la cercanía de Pamplona con Francia, y la influencia que podía haber tenido de las relaciones francesas. Como la francesa, la primera página se compone del título en la parte superior, y la primera letra del texto es mayor y con una decoración floral. El final de la relación también es similar, y se incluye el “con licencia”, el lugar de impresión, el nombre del impresor y la fecha. El “con licencia” que cerraba la relación francesa, en la relación de Pamplona se inserta antes del lugar de impresión. Las relaciones francesas y esta primeriza relación de Pamplona serán el modelo a seguir del impresor más prolífero de relaciones escritas en castellano de la Península Ibérica. Se poseen relaciones de Juan Gómez de Blas a partir de 1642, pero será en los últimos años de la guerra cuando su producción se acelera y cuando también abandona la portada peninsular para seguir el modelo francés.

HACIA UNA RELACIÓN DIVERSIFICADA

Destacaba con anterioridad la polémica sobre los inicios del periodismo en la Península Ibérica: con el mismo título de *Gazeta Nueva*, algunos afirman que el primer periódico apareció en Madrid y otros alegan que fue en Sevilla. No me uno a la polémica, por surgir ambos periódicos nueve años después de la Guerra de Cataluña, pero sí advierto que el gran impresor de relaciones en castellano de la guerra fue el sevillano Juan Gómez de Blas. Las relaciones castellanas de los primeros años de la guerra son de impresores variados, pero la mayoría de

relaciones de los últimos años pertenecen al sevillano, quien se convierte en el que posee el monopolio de la información sobre el final de la guerra catalana. Aunque muchos son los impresores de la *Guerra dels Segadors*, son Jaume Romeu en Barcelona y Juan Gómez de Blas en Sevilla quienes destacan como impresores de la guerra: el primero de relaciones en catalán y el segundo de relaciones en castellano. Al igual que el formato de las relaciones cambiará con el transcurso de la guerra, Gómez de Blas también modificará el contenido de las relaciones. Las primeras relaciones de Gómez de Blas, como todas las otras relaciones, cuentan tan sólo un suceso que ha tenido lugar en Cataluña: una batalla entre el ejército castellano y el ejército catalán y ayudado por el ejército francés. En los últimos años, en cambio, el sevillano no se conforma con explicar un solo suceso, sino que inserta varias noticias normalmente relacionadas entre ellas.

Repetidamente, en Gómez de Blas, una sola relación se compone de varios sucesos de la Guerra de Cataluña y que han tenido lugar en varias localidades, pero también pueden incluirse eventos de la cercana Francia y del no tan cercano Flandes. Esta evolución no sólo acerca el inicio de los periódicos, y con el modelo francés siempre en mente; también la diversidad remarca algunos aspectos de la guerra y esconde otros. De nuevo, se enfatizan las fiestas que emergen tras las victorias y se esconden los desastres de la guerra. Las buenas noticias forman parte de la noticia principal, en la que se subraya el triunfo; en las noticias secundarias hay pérdidas pero situadas fuera de la Península, y normalmente en Francia. Para destacar la evolución en la variedad de noticias tomaré cinco relaciones representativas de Gómez de Blas: la primera sólo cuenta un suceso; la segunda también cuenta un solo suceso pero en un largo periodo de tiempo; la tercera cuenta más de un suceso pero todos ellos situados en Cataluña; y en las dos últimas el impresor se internacionaliza al incluir sucesos de otros lugares fuera de la

Península. Durante el análisis de estas relaciones, tomaré relaciones de otros impresores para que se puedan observar las diferencias entre el sevillano y los otros impresores peninsulares.

Capitulaciones concedidas por el señor Don Felipe de Silva no se trata de la típica relación donde se relatan los sucesos de una batalla. En este documento se hace un listado, constituido por trece apartados o capitulaciones, en el que se estipulan las condiciones de la rendición. Las capitulaciones indican cómo tienen que actuar los vecinos de Lleida: “Que salgan con mosquetes y cuerdas encendidas con dos cabos, y con vanderas tendidas y desplegadas” (852), cómo se debe tratar a los heridos: “Que los heridos y enfermos queden en el Hospital con un Cirujano y Confessor Francés, y que después se ayan de yr por el mismo camino con passaporte a Francia” (853), y el perdón que les concede el Rey: “Que se les perdona a los vasallos que huvieren servido debaxo de las vanderas de Francia” (853). Al terminar con las capitulaciones, se hace un pequeño resumen del número de personas que marcharon a Francia y de los heridos. El documento termina positivamente con: “Su Magestad entró en la Ciudad de Lérida, con muy grande y luzido acompañamiento: Dios Nuetro Señor le guarde, y le dé felices sucessos” (854).

Aunque la fecha de este panfleto es de 1644, es una de las primeras relaciones de guerra de Gómez de Blas, y posee muchos de los elementos tradicionales que se encuentran en los panfletos de la época. *Capitulaciones concedidas por el señor Don Felipe de Silva* es uno de los pocos panfletos de Gómez de Blas con portada inicial. El formato es igual que la anteriormente descrita *Relación fidelíssima de todo lo sucedido en el sitio de Lérida*: título con letras que disminuyen en tamaño, año junto a la ilustración, escudo, “con licencia”, nombre del impresor y repetición del año. El tamaño de la letra de este panfleto también es mucho mayor que el de las próximas relaciones. Además de la letra debe señalarse que al final de la última página se inserta una ornamentación grande en forma triangular, que no es muy común en los panfletos de Gómez

de Blas. Este panfleto, típico de la época pero no típico de Gómez de Blas, no aporta el nuevo enfoque al que aludía anteriormente. La ornamentación, la portada principal, la letra grande y un texto bastante reducido convierten este panfleto en más popular, y para un público más extenso. Podía perfectamente colgarse para ser leído, y para que vieran la ilustración y la decoración aquellas personas que no podían leerlo. Este panfleto podía distribuirse por las ciudades para leerse, y por los pueblos para ser leído en las plazas principales.

Del mismo año es una relación catalana que sigue el mismo formato y con los mismos elementos que la del sevillano. *Copia de una carta que ha enviada don Alex de Sentmanat* posee portada, ilustración, ornamentación, letra grande, texto reducido y fácil lectura. La diferencia entre ambos panfletos es la alegría final del panfleto castellano y que no se incorpora en el panfleto catalán por terminar en heridos: “ara me van arribant los ferits, no puc dir ab sertitut per encara los que son” (857). Los protagonistas de la carta catalana son los bravísimos catalanes quienes “han guanyat al enemich quatra peças de artilleria” (857). En cambio en las capitulaciones de Gómez de Blas los catalanes ya empiezan a desaparecer. Se menciona la ciudad de Lleida y los vecinos de esta ciudad, pero estos vecinos parecen no ser catalanes, o por lo menos no se les llama catalanes. La capitulación número trece indica que todo aquel que quiera seguir a los franceses, puede hacerlo, y se supone que se refiere a los catalanes, pero el gentilicio “catalanes” no aparece: “Que los que quisieren seguir el camino y derrota de los Franceses, puedan yr con ellos, aunque sean de otra qualquier nación” (854-55). ¿A qué se refiere el “de otra qualquier nación”? Es posible que en Lleida hubiera hombres de otras naciones luchando contra los castellanos, pero las filas catalanas no eran tan variadas como las castellanas. El ejército castellano estaba constituido por castellanos, por portugueses, por

italianos, por irlandeses y por otros, en cambio el ejército contrario estaba formado básicamente de catalanes y de franceses. ¿Se refiere esta “qualquier nación” a los innostrados catalanes?

La desaparición de los catalanes también se hace patente en la siguiente relación, transformados nuevamente en vecinos. *Relación verdadera, venida de nuestro ejército* tiene la fecha exacta de 18 de octubre de 1646, dos años después de la anterior y con varias semejanzas y sobre todo con una diferencia. La portada es similar, con un escudo muy parecido y con todos los demás componentes. La letra es grande y hay la misma decoración triangular al final. Al tratarse de una relación—como se sugiere en el título—no hay un listado como ocurría con las numeradas capitulaciones. El listado en esta relación se transforma en un seguimiento de los lugares por los que pasa el ejército castellano. Esta relación se diferencia de las otras por no relatar un suceso que tiene lugar en un día o en unos pocos días; es, por el contrario, el paso del ejército castellano por las tierras catalanas. El trayecto empieza el 6 de octubre en Albaterra, y pasa por Juneda, por Borges, por Arbeca, por Bellpuig, por Anglesola, por Vilagrassa, por Tàrraga, por Agramunt y por Balaguer. En cada una de estas localidades el ejército castellano halla victoria, alegría y abundancia: en Juneda “los vezinos recibieron a nuestro Ejército con mucha paz” (1108), en Borges “halló gran cantidad de trigo, y se lo dieron de muy buena gana, y el Marqués se lo mandó pagar en reales de a ocho, con mucha satisfacción, de que ellos quedaron muy contentos, y su Excelencia les ofreció de parte de su Magestad muchos favores” (1109), en “Anglesola, y Vilagrassa, hallando en los vezinos las casas abiertas, y muy contentos de ver nuestro Ejército, dándoles, y ofreciéndoles sus casas” (1109), y en Balaguer “han escrito al Marqués, que el enemigo les avía quitado los víveres, que fuera allá su Excelencia, que las puertas le tendrían abiertas. A nuestro Ejército le sobra todo, y al enemigo se le va ya acabando el bastimento que tiene” (1109). La relación no termina en las tierras del río Segre. Al terminar

con Balaguer, la relación se desplaza a la costa y a tierras tarraconenses. Aunque se produce un corte brusco, la relación continúa con la abundancia anterior: “en Binaroz estaban quinze galeras cargando tres mil caizes de trigo, y otros tres mil de cebada, para llevarlo a Tarragona, de donde se ha de comboyar a nuestro Exército” (1109).

La diferencia entre las dos relaciones de Gómez de Blas es la diversidad. En la primera el único tema es las capitulaciones y no da espacio a mucha variedad, pero en el resumen final podía perfectamente haber incluido otros temas. La segunda relación también está muy bien organizada—las relaciones de Gómez de Blas destacan por su precisa organización—, pero de un modo diferente y en forma de seguimiento geográfico y cronológico. Esta última relación podía concluir con la victoria en Balaguer, pero introduce otra noticia, que en principio parece un tanto descolocada. La parte de Lleida es mucho más extensa y ocupa la mayor parte de la relación. Al final, y con una extensión de unas escuetas catorce líneas, introduce los sucesos en la costa catalana. Esta técnica, que irá refinando en las relaciones posteriores, inicia la introducción de diversas noticias en una misma gaceta. A diferencia del panfleto de las capitulaciones, esta relación sigue teniendo elementos tradicionales pero ya inserta los primeros esbozos de diversidad periodística.

Las últimas relaciones del seguimiento periodístico de Gómez de Blas datan de 1651. En la primera, el título se divide en dos partes bien diferenciadas. El primer título o la primera parte del título cuenta cómo el ejército realista tomó las villas y los castillos de Alcarràs: *Relación de la famosa vitoria que han tenido las Armas de su Magestad en el Principado de Cataluña, en la toma de las Villas y Castillos de Alcarràs*. Al título se le añade la fecha: “los fines de Enero deste Año de 1651”. Frecuentemente, la fecha da por terminado el título de la relación, pero en este caso el título continúa. La fecha divide los dos títulos, y sitúa la segunda parte del título en un

plano inferior. No hay ningún conector entre el título y el subtítulo; lo que diferencia una parte de la otra es el año y la letra. La fecha constituye parte del primer título y debajo se coloca el subtítulo con letra menor y en cursiva. El subtítulo contiene dos noticias diferentes que están relacionadas entre sí, y por eso, no se dividen en dos subgrupos: *Dase quenta de los grandes alborotos, y discordias que ay en Cataluña, entre Catalanes y Franceses, y los Pasquines que se han puesto en la Ciudad de Barcelona contra los Franceses, y los que siguen su parcialidad en aquel Principado*. Esta común división entre título y subtítulo muestra cómo se estructura la relación: el título es la parte principal y más extensa de la relación y el subtítulo constituye un añadido de menor extensión. Sin embargo, en esta relación el título no es la parte principal, y esto supone una gran diferencia con todas las otras relaciones. Esta relación cuenta las discordias entre los franceses y los catalanes, y los pasquines en contra de los franceses que aparecieron en la ciudad de Barcelona. La toma de las villas y de los castillos de Alcarràs supone la primera parte del título pero no constituye el tema principal de la relación, sino un añadido que se coloca al final de la relación, y que conecta con la parte principal, o sea, con los pasquines y las discordias entre catalanes y franceses.

Aunque en esta relación Gómez de Blas utiliza muchos de los elementos que lo caracterizan, como la diversidad de noticias, la eliminación de la portada y la continuidad, esta relación es singular por varios motivos, y no solamente por no seguir la estructura usual. La relación comienza en la primera página y rápidamente después del subtítulo. La primera palabra, “después”, ya muestra continuidad, como también lo indica el resumen que se inserta de sucesos anteriores:

Después que su Magestad (Dios le guarde) rindió por fuerza de Armas la Ciudad de

Tortosa, y la reduxo a su Real obediencia, (que fue Lunes cinco de Diziembre del año passado de 1650, como ya es notorio) parece que los Catalanes començaron a vituperar a los Franceses, tratándolos de cobardes, desseando sumamente salir de la sujeción de aquella Nación, y reducirse a la obediencia del Rey de España, su legítimo Señor. (1223)

En los muchos paréntesis que incluyen las relaciones de Gómez de Blas, se añaden comentarios, “como ya es notorio”, e información, “que fue Lunes cinco de Diziembre del año passado de 1650”. La fecha, al igual que el “después”, muestra el seguimiento de la guerra por este impresor. El resumen inicial de acontecimientos anteriores conecta con el tema principal del panfleto: las desavenencias entre catalanes y franceses. Este inicio no tendría nada de particular si no fuera por la aparición de los catalanes. Esta relación castellana es una de las pocas en que se llama catalanes a los catalanes, y en la que los catalanes se establecen como los protagonistas de la relación. En las relaciones castellanas de la guerra de Cataluña, los protagonistas son los castellanos, quienes luchan contra los franceses. Los catalanes aparecen poco y, si lo hacen, no se les llama catalanes sino “vezinos” o “provinciales”. En esta relación, los catalanes son los protagonistas, pero eso sí, no se perciben como enemigos ni vinculados a los franceses. Los catalanes aparecen como las víctimas del ataque francés. Han estado subyugados a la nación francesa, y es en este panfleto cuando empiezan a revelarse contra los franceses. La rebelión de los “vezinos” y de los “provinciales” es común pero no la rebelión de los “catalanes”.

Esta rebelión de los catalanes contra los franceses es también singular, y muy apropiada en este contexto, porque se trata de una guerra de palabras y de pasquines. Esta batalla oral y escrita comenzó “dos días antes de la Pasqua de Navidad ... en la Plaça del Born de Barcelona, y a las cinco de la tarde” (1223). Se inicia con el “Viva España” y el “Muera Francia, y su gobierno”, y

continúa con los pasquines, que se colocaron durante esa noche en cuatro puntos estratégicos de Barcelona:

El primero se fijó en las casas del Virrey, que aora lo es el Duque de Mercurio, y en él estava pintada una Gallina con muchas plumas, con un letrero que en nuestro Castellano dezía:

Si no matan a Mercurio,
Y a Margarit el Regente,
Morirá toda la gente.

El segundo estava en la puerta de la Ciudad que mira a la Mar, pintados los seis Consellers de Barcelona, con sus insinias de luezes, y Governadores, y a las espaldas destos estava un Francés muy desarropado, y asqueroso, con una geringa en la mano.

El tercero estava junto a las casas del Marqués de Aytona, con esta inscripcón:

Buen Señor teníamos,
Dios quiera bolverlo,
Viva el Rey de España,
Muera el mal Gobierno. (1224)

El último pasquín se fijó en la puerta de la Universidad de Barcelona y encima de una Flor de Lis, grabada en la puerta. En este pasquín, aparecía un león con una espada en la mano derecha y una rodela en la izquierda. De su boca salía un letrero con las siguientes palabras: “Por deziocho personas nos perdemos, / Degollándolos todos, viviremos” (1224).

Esta relación supone una pieza clave para el entendimiento de la dimensión de la palabra durante la Guerra de Cataluña. La reacción de los catalanes empieza con gritos en contra de los franceses. Se trata de la misma queja del principio de la guerra. El “Visca la terra, Muira el mal

govern”⁹ que se oía durante los disturbios del Corpus Christi de 1640 se repite pero con un cambio muy notable: “la terra” pasa a “el Rey de España”. Asimismo, se cambia la lengua, y el catalán se suplanta por el castellano. Si en 1640 era “Visca”, en 1651 es “Viva”. En la relación, se advierte que los pasquines estaban escritos en catalán, pero cuando se cuenta cómo se iniciaron los disturbios, la lengua utilizada por la “Quadrilla” es la castellana: “Començaron en alta voz a decirlos de la una Quadrilla: *Viva España*, y respondían los otros: *Viva, Viva*. Consecutivamente repetían los primeros: *Muera Francia, y su gobierno*. Y respondían los otros: *Muera Francia, y muera luego*” (1223).

El cambio de lengua representa el cambio que se produce en los panfletos, con la preponderancia de la lengua catalana al principio de la guerra y con la victoria de la lengua castellana al final de la guerra. La inserción de los pasquines en esta relación demuestra el impacto que estos papeles crearon en la población. Esta relación cuenta los primeros malentendidos entre catalanes y franceses, y los primeros desórdenes producidos en la Ciudad Condal contra los franceses. Estos desórdenes empiezan con la palabra oral y con la palabra escrita. Las armas de fuego no aparecen en la relación, pero sí que aparece un combate a través de la palabra y a través del papel. En este combate se han de utilizar las armas apropiadas, que son los pasquines. Mientras se puede gritar en castellano, los pasquines deben ser en catalán. El “un letrado que en nuestro Castellano decía” es ambiguo; no obstante, sugiero que con este añadido el autor advierte que el pasquín estaba escrito en catalán y que lo traduce al castellano. Debe destacarse el “nuestro”, que señala la clara barrera entre la lengua catalana y la lengua castellana. La ambigüedad del “un letrado que en nuestro Castellano decía” demuestra la confusión entre lenguas que se está produciendo durante este periodo, al igual que la confusión

⁹ Citado en Rovira i Virgili, Antoni. *El Corpus de Sang: estudi històric*, p. 35.

entre aliados y enemigos. Aunque el contenido del pasquín en la relación está en castellano, no sorprende que estuviera en catalán y que fuera traducido por el autor en castellano. Como señalaba en el capítulo anterior, hay una clara diferencia entre panfletos catalanes en verso, que poseen características medievales, y panfletos castellanos en prosa, que poseen características modernas. Mientras esta relación de Gómez de Blas contiene muchos elementos modernos, los pasquines incrustados dentro de la relación de Gómez de Blas contienen muchos elementos medievales.

La relación está escrita en castellano, en cambio el pasquín está escrito en catalán, pero insertado en la relación en castellano. Debe señalarse que la relación y el pasquín iban dirigidos a dos destinatarios diferentes: la relación va dirigida a personas que entendían y leían el castellano, y el pasquín va dirigido a personas que hablaban catalán. Pero las dos lenguas también siguen la trayectoria de estos dos últimos capítulos, que empieza en catalán y que pasa al castellano. La lengua de los pasquines es el catalán y se traducen después al castellano; al igual, que el “Visca” cambia al “Viva”. Aunque señalaba la ambigüedad de “un letrado que en nuestro Castellano decía”, la lengua utilizada en los pasquines debía ser el catalán, para así poder enviar el mensaje a todos los habitantes de la Ciudad Condal. No se puede hablar de cifras, pero se sabe, por la polémica sobre la predicación en catalán o en castellano en el Principado, que muchos catalanes no entendían castellano. Esto no era tan usual en Barcelona, donde se oía el castellano con frecuencia. En el pasquín, se utiliza el catalán para que la comprensión sea mayor, pero también como medio para llegar a la población. El catalán se instaura no solamente como un medio lingüístico sino también como un medio de identidad. Su utilización representa un acercamiento popular; y no se obtendría la misma eficacia si se usara el castellano.

La técnica utilizada por el autor anónimo es la misma que utiliza Agustín Moreto en *El desdén, con el desdén*. Moreto también traduce, y no sólo traduce, sino que corrige los errores de Calderón de la Barca. La traducción del pasquín en la relación representa el mismo mecanismo. El pasquín se equipara a la canción popular catalana encontrada en *El pintor de su deshonra*, y la traducción de Moreto se equipara a la traducción del autor anónimo en la relación. La relación traduce el pasquín, y no se puede determinar si hay o no hay corrección en la relación, como la había en la canción de Moreto. Se posee la canción catalana de Calderón y la canción castellana de Moreto, en cambio, no poseo el pasquín original, y por lo tanto no puedo determinar si hubo o no hubo corrección. Lo que sí se puede determinar es un buen uso de la lengua castellana en la traducción y la utilización de rima. Si no hubiera sido por el comentario del autor: “en nuestro Castellano decía”, no se sabría que se trata de una traducción; y tampoco hay ningún indicio de mal uso del castellano: “Si no matan a Mercurio, / Y a Margarit el Regente, / Morirá toda la gente” (1224). El castellano utilizado en estas palabras es totalmente correcto.

Esta guerra mediática empieza en catalán y concluye en castellano. La conclusión lleva a unas medidas estrictas de publicación de carácter temático y de carácter lingüístico. El castellano suplanta al catalán, y la prosa también suplantará al verso. En esta relación con características modernas se introduce el verso con características pretéritas. De igual manera sucedía en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, cuando a la introducción en castellano y en prosa se le inserta un poema en catalán de Vicent Garcia. Los pasquines deben estar escritos en catalán y en verso, porque de esta manera su alcance es mucho mayor, y se establece un acercamiento al pueblo. El catalán y el verso conectan con la clase popular catalana, y el castellano y la prosa conectan con una clase que entiende catalán y castellano y que puede leer. El verso pegadizo convierte el contenido del pasquín en más popular.

El primer pasquín—como se advierte en la relación—“se fixó” en la fachada de la casa del duque de Mercurio, y los otros también se fijarán en puertas y fachadas. Como los panfletos catalanes y los panfletos castellanos de los primeros años de la guerra, estos pasquines contienen texto e ilustración. El autor anónimo describe la ilustración para luego pasar al texto, y de este modo subraya la importancia de la ilustración. Como en las portadas de las relaciones, y aunque el autor anónimo no lo indica, al describir la ilustración primero y luego el texto, parece que la estructura puede equipararse a la de una relación, donde primero aparece la ilustración y luego el texto. Las ilustraciones de los pasquines también mantienen una conexión alusiva o simbólica con el texto que encabezan. Asimismo, se utilizan en estos pasquines y en las relaciones las mismas ilustraciones. Estas ilustraciones son alusivas y simbólicas pero a la vez bastante rudimentarias.

La ilustración del primer pasquín es una gallina con muchas plumas. Aunque la gallina no suele aparecer en las relaciones castellanas ni en las catalanas, en estas últimas sí que aparece el gallo. Junto a la flor de lis, el gallo se establece como el símbolo francés. El majestuoso gallo francés aparece en algunas de las relaciones catalanas, aunque no tan frecuentemente como la flor de lis. La aparición del gallo en las relaciones catalanas simboliza la alianza entre Cataluña y Francia. A diferencia de las relaciones catalanas donde el gallo representa la alianza, en este pasquín se muestra la desunión entre Francia y Cataluña, con el mismo animal pero transformado en la femenina gallina. La valentía y la masculinidad del gallo se distorsionan en la cobardía y en la feminidad de la gallina. Los franceses, al igual que el gallo y la gallina, han pasado de valientes a cobardes. En el segundo pasquín, no hay ni gallos ni gallinas, sino franceses y catalanes afrancesados. En un primer plano se encuentran los seis *consellers* de Barcelona, detrás de los catalanes hay un francés, que representa la influencia y la relación de dominación de los

franceses con los gobernantes catalanes. Las insignias de los *consellers* se contraponen al aspecto “desarropado, y asqueroso” del francés. El francés situado en la parte de atrás ejerce una mala influencia en los catalanes situados en la parte delantera. La mala influencia se observa en la condición del francés que representa los “asquerosos” actos, que influyen en los gobernantes catalanes. El autor anónimo no añade el texto que sigue a esta ilustración en este segundo pasquín, y por lo tanto sugiere que la sola imagen, ya describe el contenido del pasquín.

A diferencia del segundo pasquín, en el tercer pasquín hay texto pero no hay ilustración. El que el segundo posea solamente ilustración y el tercero posea solamente texto, permite una equiparación entre la ilustración y el texto. En estos pasquines, ambos—ilustración y texto—tienen la misma importancia. El último pasquín conserva todos los elementos: ilustración, texto y substitución. Todos los pasquines se colocan en lugares simbólicos: el primero enfrente de las casas del virrey, el segundo en las puertas de la ciudad, el tercero cerca de las casas del marqués de Aytona, y este último en la puerta de la Universidad de Barcelona. Lo más significativo del último pasquín es que se coloca en una puerta donde había un grabado de una flor de lis. El permanente grabado hecho al principio de la *Guerra dels Segadors* se cubre con un pasquín. Lo genuinamente francés se reemplaza por un papel en que se mezcla la ilustración castellana y la palabra catalana. El autor empieza con la descripción de la ilustración del pasquín, que es un león. Este animal aparece como representante español por excelencia y se coloca en diversas relaciones. El león de las varias relaciones es sólo un animal que representa España; en el pasquín, representa España pero además tiene actitudes humanas. El león, como los caballeros de la relaciones, lleva una espada en su mano derecha y una rodela en su mano izquierda. Las armas le sirven para un ataque que no se presencia, y al igual que de las manos se extienden las armas, de la boca se extiende un letrero. Con el letrero se enfatiza el ataque verbal y escrito. El

león posee armas; y mientras no hace uso de la espada, sí que batalla con la palabra. Además, habla y sus palabras se convierten en un letrado dentro del pasquín.

La sucesión de los diferentes pasos hasta el “Por dieciocho personas nos perdemos, / Degollándolos todos, viviremos” (1224) de la relación es extraordinaria: el león español habla en catalán; las palabras del león se transforman en palabras escritas en un letrado en catalán; el letrado catalán se introduce en el pasquín también en catalán; el autor anónimo traduce el pasquín al castellano; finalmente, el pasquín se inserta dentro de la relación castellana con la descripción del león y con el letrado traducidos al castellano. A todo esto se ha de añadir que el pasquín catalán-español cubre la talla de la flor de lis francesa.

El tema principal de esta relación son los pasquines puestos en varios lugares de la Ciudad Condal. Las otras noticias derivan de las consecuencias que provocaron la puesta de los pasquines. Los sucesos posteriores muestran cómo estos papeles con ilustraciones y con textos cambiaron el transcurso de la guerra:

Estas nuevas y los dichos Pasquines dieron tanto cuidado al Duque de Mercurio Virrey, y a Don Joseph Margarit Regente, y a los demás Cabos Franceses y Catalanes afectos a aquella Nación, que sin atender a otra cosa, trataron asegurar sus personas de la furia Popular que los amenazava. Y así el Duque de Mercurio, y Margarit, y todos los Cabos Franceses que se hallavan en aquella Ciudad y su Comarca, se retiraron al Condado de Rosellón. (1225)

Los sucesos que comienzan en la Pascua de Navidad con la colocación de los pasquines muestran el poder de los escritos, los cambios que producen en los acontecimientos y la variedad de noticias en una misma relación. Las diferentes noticias en esta plegaceta son los pasquines, la huida de los franceses y Margarit al Rosellón, y posteriormente las victorias en la toma de las

villas y los castillos de Alcarràs. La última noticia de esta pregaceta se intenta conectar con los otros sucesos, pero queda desconectada:

Los quales tanto por esto, como por otras razones que tienen más eficazes para verse libre del pesado yugo de Francia que los oprime han comenzado a dar muestras de su desengaño los vezinos de la Villa de Alcarrás, los quales avisaron a mediado el mes de Enero de este año al Governador de Lérida. (1225)

La desconexión se observa porque esta noticia se asemeja a las noticias de las otras relaciones de Gómez de Blas, pero dista de la primera parte de esta misma relación, por ser la primera parte muy diferente a las demás relaciones. Con la noticia de la villa de Alcarrás, los catalanes desaparecen de nuevo y se imponen los castellanos como los protagonistas: “los Españoles acometieron de improviso, y ocuparon el Castillo, y degollaron a más de trezientos Franceses que estaban dentro” (1226). Nuevamente, no hay catalanes, sino “vezinos”, los franceses son los enemigos y los españoles actúan con la valentía que los caracteriza. La relación termina con el repetido optimismo: “Y assí, este Castillo, como el de Alcarrás, son muy importantes para los progressos de la Campaña venidera” (1226).

Con esta inusual relación, dejó el exclusivo ámbito peninsular y paso a las dos últimas relaciones de Gómez de Blas de este apartado, en las que se introducen noticias provenientes del extranjero. La internacionalidad y la diversidad de la primera de estas dos relaciones ya se observa en el extenso título. La primera parte del título cuenta la escaramuza del ejército castellano en la ciudad de Barcelona: *Relación del feliz successo que han tenido las armas de su Magestad sobre el sitio de Barcelona, en una sangrienta escaramuça que huvo con tres mil infantes y quatro cientos cavallos, que salieron de aquella Ciudad a ocupar el Convento de Sancta Madona*. Este largo título no concluye con el *Convento de Sancta Madona*; una línea por

debajo y con letra menor y en cursiva continúa el título. El que la letra sea diferente y que se haya dejado un espacio con lo que se escribirá a continuación, convierte esta parte del título en una especie de subtítulo. Además, la primera palabra de este subtítulo es “assimismo”, es decir, pertenece al título pero de una forma secundaria: *Assimismo se da quenta como nuestra Armada cogió un Navío Francés con bastimentos, que venía de socorro a Barcelona*. El “assimismo” conecta el título con el subtítulo, al igual que la ciudad de Barcelona conecta los dos sucesos. Debajo del subtítulo se incluye otro subtítulo, que a la vez está dividido en dos partes: *Refiérense las vitorias del Señor Archiduque Leopoldo en Flandes, y el estado de las guerras civiles de Francia*. Este segundo subtítulo se encuadra debajo del primer subtítulo, y aunque la letra es del mismo tamaño, no es en cursiva como el anterior, sino que la letra es regular como la del primer título. El último de los títulos se refiere a dos sucesos: el primero en Flandes y el segundo en Francia. En total, esta relación se divide en cuatro apartados, todos ellos separados por comas menos el primero, que se separa por un punto.

La primera noticia ocupa dos páginas y un cuarto de las tres páginas de la relación. Los tres cuartos de la última página están dedicados al navío francés, a la victoria en Flandes y finalmente a las guerras civiles francesas. La sangrienta escaramuza en Barcelona se cuenta con detalle, incluidos paréntesis que aportan más información:

Monsiur de Lavna y nuevo Governador de Barcelona (que lo avía sido de Tortosa quando se restauró el año passado de 1650 a cinco de Diziembre) reconociendo el daño de la Plaça recibía con las baterías del ejército, y particularmente con las de San Ferriol, y Convento de Sancta Madona, que por lo eminente dominan la Ciudad, y arrojan las valas, granadas y bombas no a los muros como las demás baterías, sino a demoler y abrasar las

casas y a que perezca la gente della, como en efecto va pereciendo, y entre los muertos se cuenta la muger de Don Joseph Margarit. (1260)

La relación se compone de datos agrupados y explicados cada uno de ellos escuetamente. En la primera noticia de la relación el suceso principal forma una historia y está mucho más elaborado que las siguientes noticias. El segundo suceso es muy escueto, aun así cuenta una historia: “La Armada está fuertemente ancorada en la marina de Barcelona, y los Barcos luengos corren la Costa. El General Francisco Díaz Pimienta ganó a Mataró lugar marítimo. Los Baxeles cogieron un Navío de Francia que traía a los sitiados cantidad de tassajo y harina, y dos mil y quinientos quintales de bacalao” (1262).

Las noticias de Flandes son mucho más escuetas y de forma telegráfica: “Después el Señor Archiduque Leopoldo tomó en Flandes a Fornos, Hanscot, y Loo, ha ocupado assimismo la Ciudad de Vergas de San Vinox a 26 de Setiembre, y la fuerte Villa de Lenq a 19 de Octubre, y tiene sitiado a Mardich y bloqueado a Dunquerque” (1262). Las noticias de Francia están todavía más entrecortadas que las flamencas:

El de Conty está en Stenay, solevando los Presidios de Persan, y Doglas. El Governador de la Rochela tiene sitiada a Lentas. El Conde de Tavanés ganó a Tiuri, y el Duque de Anguien ganó a Conjanés. El Señor de Arné se apoderó de la ciudad de Dixon, y el Conde de Buteville se alzó con el Gobierno de Belegarda, y S. Juan de Loné, plaças fuertes de Boloña, sin otros muchos señores que están de parte del de Conde. (1262)

La Relación del feliz successo que han tenido las armas de su Magestad se compone de varias noticias que le han llegado a Gómez de Blas de diferentes puntos de Europa. El impresor se ha encargado de agrupar todos estos sucesos y darles diferentes grados de importancia. Prepondera las noticias de Cataluña por estar en la Península Ibérica y por ser el suceso que preocupaba e

interesaba más al lector peninsular. A la vez, introduce otras noticias secundarias de las que no posee tanto detalle, pero que se insertan perfectamente en este escueto y único preperiódico.

Similar a la anterior es *Diaria relación de todo lo que ha sucedido en el sitio de Barcelona*, que consta de un título y de un subtítulo, o sea de dos noticias: la noticia principal es el sitio de Barcelona por tierra y por mar, y la noticia secundaria es *Assimismo se da quenta de los alborotos que ay en Francia, y el miserable estado en que se halla aquel Reyno*. Esta relación de 1651 es una de las más modernas de la guerra y de las más modernas de Gómez de Blas. Aunque no posee tantas noticias como la anterior—sólo tiene dos—inserta muchos de los elementos que destacan la evolución hacia una nueva relación del final de la guerra. Como se podría predecir, no hay en esta relación portada inicial ni ilustración. La única muestra de decoración es la primera y floreada letra que inicia el texto. El título se sitúa arriba de la primera página dividido en dos partes. La primera parte, o título, aparece en letras mayores que van disminuyendo en tamaño. El subtítulo se coloca una línea por debajo del título, y separado por un punto y aparte. Las letras del título y del subtítulo se diferencian en tamaño y por el subtítulo estar en cursiva. Sin ninguna otra información, después del título se pasa al texto. Aunque en la relación anterior señalaba el seguimiento cronológico, es en esta relación donde este seguimiento por fechas se hace más patente. Ya con la primera palabra del título, “diaria”, se establece que se van a relatar los sucesos de Barcelona día a día. Esta división por fechas recoge lo que podían ser varias relaciones en una sola relación mucho más extensa. La extensión de esta relación es mucho mayor, y no sólo por el número de páginas sino también por el tamaño de la letra, que es mucho menor. Además se hace un buen uso del espacio, sin decoraciones y sin ilustraciones que perturben el texto.

El “diaria” del título da la continuidad necesaria para que la relación se pueda establecer como una gaceta primeriza. A la continuidad del “diaria” se le suman las primeras palabras con las que empieza la relación:

Ya se dixo en la Relación passada el sucesso feliz de la Cruz Cubierta de Barcelona, adonde el Capitán Don Antonio de Zuñiga degolló y prendió docientos cavallos que estaban en ella de guarnición en tres Cuerpos de guardia, un quarto de legua de la Ciudad, y a tiro de mosquete de el ejército del enemigo, que constava de mil y ochocientos cavallos, y de quatro mil infantes, los quales se metieron de propósito entre nuestro ejército y los muros de Barcelona para estorvar el sitio de aquella Ciudad. (1243)

La relación comienza con un resumen de una relación anterior, y que desafortunadamente no he podido encontrar. No obstante, poseo otra relación sobre los sucesos de Barcelona y que data sólo de unos días antes. Mientras *Diaria relación de todo lo que ha sucedido en el sitio de Barcelona* comprende los sucesos del 11 de agosto hasta el 15 de septiembre, *Relación diaria de todo lo que ha sucedido* comprende los sucesos del 22 de junio al 1 de agosto. Con sólo pocos días de diferencia y con el conocimiento de que por lo menos apareció otra relación entre estas dos relaciones, se puede afirmar que Gómez de Blas hacía un seguimiento diario de los sucesos de la guerra.

Se conservan dos copias de *Relación diaria de todo lo que ha sucedido*; es la única relación que he encontrado que posee dos copias iguales de impresores diferentes. Una pertenece al sevillano Juan Gómez de Blas y la otra pertenece al madrileño Diego Díaz. El texto de ambas relaciones es idéntico, y hay sólo dos pequeños cambios en estas relaciones: el tamaño de la letra es menor en la de Madrid, aunque en ambas ocupa el mismo número de páginas; además, en la de Sevilla, el “Con licencia. En Sevilla por Juan Gómez de Blas, Año 1651” se coloca al final de

la relación, y en la de Madrid, el “Con licencia en Madrid, Por Diego Díaz, Año 1651” se coloca debajo del título y antes del texto. Aparte de estos dos pequeños detalles, las dos relaciones son iguales. De la duplicidad de esta relación impresa en las dos ciudades se puede extraer dos diferentes conclusiones. En primer lugar, se destaca la existencia del corresponsal de guerra. El autor de esta relación se encontraba en Barcelona y enviaba un resumen de los sucesos acaecidos con regularidad. Este preperiodista podía haber mandado la relación a ambos impresores a la vez. Sin embargo, y en segundo lugar, tiendo a suponer que las noticias se enviaron a uno de los dos impresores, y fue uno de los impresores quien le proporcionó una copia de la relación impresa al otro impresor. La razón para esta afirmación es la poca diferencia en la impresión de las dos relaciones. El texto es igual porque pertenece al mismo autor; pero que el formato sea igual indica que fue obra de uno de los impresores y copiado por el otro.

Aunque es arriesgado determinar qué impresor recibió primero la relación, propongo que el corresponsal de Barcelona envió las noticias a Juan Gómez de Blas; el sevillano imprimió la relación y se la envió a Diego Díaz. Por un lado, sólo se conserva otra relación del mismo año del impresor madrileño. Asimismo, la otra relación, titulada *Relación verdadera del feliz suceso*, sigue un formato completamente diferente: con portada, sin continuidad y con una sola noticia. La palabra “verdadera” del título del madrileño aparece en muchas de las relaciones de los primeros años de la guerra y deja de utilizarse al final de la guerra. Gómez de Blas inserta la palabra “verdadera” en pocas ocasiones, pero está presente en el título del impresor madrileño. Por otro lado, el sevillano imprimió varias relaciones de la guerra de Cataluña durante el año 1651, y muchas de ellas siguen el formato de *Relación diaria de todo lo que ha sucedido*. Las relaciones de Gómez de Blas de 1651 son *Relación de la famosa vitoria* (sin portada, con continuidad y con varias noticias), *Relación diaria de todo lo que ha sucedido* (sin portada, con

continuidad y con varias noticias), *Diaria relación de todo lo que ha sucedido* (sin portada, con continuidad y con varias noticias), *Relación de lo sucedido en el sitio de Barcelona* (sin portada y con continuidad), *Relación de los alborotos* (sin portada, con continuidad y con varias noticias) y *Relación del feliz suceso que han tenido las armas de su Magestad* (con varias noticias). Al no poseer ninguna relación similar a *Relación diaria de todo lo que ha sucedido* del madrileño y varias del sevillano, y al seguir ambas un formato casi idéntico, sugiero que Juan Gómez de Blas envió la relación a Diego Díaz para que así el madrileño pudiera imprimir esta noticia en la capital.

Estas últimas relaciones hacen un seguimiento cronológico de la guerra, y es *Diaria relación de todo lo que ha sucedido en el sitio de Barcelona* donde este seguimiento es más notorio. Comienza con una “relación pasada”, y tras su resumen, continúa con sucesos a partir de fechas determinadas: “A 17 del dicho hubo una buena escaramuça en lo llano antes de passar la Azequia que va a Barcelona” (1243), “A 27 del dicho dio la obediencia a su Magestad la villa de Granollés” (1245), y así sucesivamente hasta que se llega a un apartado con título propio sobre las “Inquietudes de Francia”. Con Francia, no termina la relación, ya que Gómez de Blas incluye las “inquietudes del Señor Archiduque Leopoldo, Governador de los Estados de Flandes” (1250); y el último párrafo lo dedica al “Marqués de Caracena Governador del Estado de Milán”, y a cómo su ejército entró en tierras del Piamonte.

HACIA UNA NUEVA CATALUÑA HOMOGÉNEA Y SOLIDARIA

Con la entrada de Juan José de Austria a Barcelona el 11 de octubre de 1652, la Guerra de Cataluña concluye, pero en algunas localidades del Principado, las batallas continúan, como la que tuvo lugar en la ciudad de Girona en septiembre de 1653, y que se cuenta en *Relación*

verdadera del feliz suceso. Señalaba con anterioridad que debajo del título de esta relación, se incluye que fue “traducida de lengua Catalana en Castellana” (210). No obstante, esta nota que añade el impresor zaragozano Miguel de Luna parece sospechosa. En estos dos últimos capítulos he estado relacionando la entrada de las tropas castellanas a Barcelona con la muerte de los panfletos catalanes. La muerte de los panfletos catalanes fue una muerte agónica que se observa en los últimos años de la guerra pero de la que no se posee el certificado de defunción hasta el 11 de octubre de 1652. Si bien ya no había impresos en catalán durante ese año y el anterior, con Juan José de Austria en Barcelona se establece un riguroso control de todo lo que se imprimía en el Principado. Ya no hay noticias de los grandes impresores catalanes de la guerra: Jaume Romeu, Jaume y Sebastià Matevat y Gabriel Noguers desaparecen, y desaparecen con ellos las relaciones catalanas. El castigo al que no acatara las normas de publicación era severo; por ello, dudo mucho que *Relación verdadera del feliz suceso* sea una traducción del catalán. No sólo porque no había quien imprimiese en Barcelona en catalán, también por el castigo que podía recibir el zaragozano por poseer una publicación clandestina: “En 1645 se establecería la pena de muerte para todo aquel que, habiendo recibido cartas de la zona contraria, no denunciase el hecho ante la autoridad en el plazo de veinticuatro horas” (Reula Biescas 103). Debe recordarse que durante los años de la guerra, los panfletos se consideraban armas ilícitas de engaños.

Se siguen imprimiendo panfletos en Barcelona pero las imprentas pasan de estar al servicio del *Consell de Cent* a los objetivos de la monarquía hispánica. Por esta razón, incluir en la relación zaragozana que está “traducida de lengua Catalana en Castellana” puede constituir un engaño, pero a la vez sirve de propaganda al mostrar una Cataluña, descrita por los catalanes, totalmente sumida a los designios de la monarquía hispánica, que lucha contra los franceses y que sobre todo apoya a don Juan José de Austria. El nuevo virrey de Cataluña es el protagonista

de esta relación y de casi todas las relaciones del último año de la guerra. El esfuerzo y la valentía castellana se refleja en el hijo del rey:

El Sereníssimo Señor Don Juan de Austria se ha puesto en todo el peligro, y ha obrado todo lo que un General particular huviera obrado, o podido obrar, animando a los heridos, y alentando a los soldados, adelantándose al embestir con bríos, y valor muy particular, con que movía los ánimos de todos ... Su Alteza le iba siguiendo con la infantería, y soldados de la Provincia, que han acudido con puntualidad, para que le pudiésemos dar calor, de manera, que si podemos incorporarnos a vista de un Príncipe tan grande, que influye como el Sol, ... que se acuerde por muchos días del valor Español, y no se escusará con las veras que San Narciso asiste con su intercessión a la patria, y los Provinciales continuarán el exercitar su antiguo valor, derramando su sangre en servicio de su Magestad Católica. (1330)

La grandeza de don Juan José de Austria se refleja en los “soldados de la Provincia”, que son tan valientes como el virrey, ejercen “su antiguo valor” y acuden “con puntualidad”. De nuevo, el autor evita referirse a estos soldados como catalanes y utiliza “de la Provincia” o “Provinciales” para que se conozca su procedencia pero sin otorgarles una identidad propia. El “antiguo valor” y el “con puntualidad” constituyen grandes elogios; recuérdese que la poca y tardía participación de los catalanes en la guerra contra Francia fueron las mayores críticas del conde-duque de Olivares a Cataluña. La participación de los “soldados de la Provincia” y el “trigo, y otras provisiones, y ropas de estimación” (1330) que aportan los catalanes contrastan con las palabras de la famosa carta que el conde-duque de Olivares envió al virrey Santa Coloma en octubre de 1639:

Es gran cosa que S.M. haya puesto ahí un ejército tan formidable como V.S. y todos han

dicho para sólo echar el enemigo de esa provincia, y que se tomen los reynos de Castilla, de Aragón, de Valencia, Mallorca y Cerdeña los granos sin pagarse, y se hagan conducir a costa de los mismos que los tienen hasta el agua por sólo socorrer al principado de Cataluña, y que en la misma tierra no sólo no se ejecute esto mismo sino que se ponga dificultad en conducirlo tres leguas que hay desde el agua a esos cuarteles, habiendo de ser (perdóneme V.S. que así lo diga) a costas de los jurados, si no hubiera otro camino. Yo me hallo de manera que no será mucho que digo locuras, pero bien digo que en la hora de mi muerte diré y en la vida también que si las constituciones embarazan esto, que lleve el diablo las constituciones, y a quién las guardare también, si yo fuere; pues es bien cierto que no las puede guardar ningún hombre que no sea dejado de la mano de Dios y enemigo de su divina majestad, de su rey y de su patria¹⁰.

Con las palabras del Conde-Duque, los catalanes que tanto guardan sus constituciones se convierten en los enemigos del rey y de la patria.

Al igual que el Conde-Duque reprocha la actitud de los catalanes por medio de esta carta, catalanes y castellanos crean una exitosa revolución escrita. La *Guerra dels Segadors* fue una de las tantas trágicas guerras del siglos XVII, y resultado de una Europa envuelta en una severa crisis económica, política y social. Con el final de la guerra, la situación no mejoró; Cataluña seguía teniendo los mismos problemas de antes, y aún peores, la peste arrasaba a una población débil que había sufrido una guerra de doce años. La guerra termina en 1652, pero las batallas continúan, y se hace patente con las numerosas relaciones de guerra que aparecen hasta 1658. La Guerra de Cataluña fue trágica, pero la Guerra del Papel fue victoriosa. La Guerra del Papel se inicia con las protestas sobre los tercios reales en Cataluña, y con la primera relación sobre la

¹⁰ Citado en Elliott, J.H. *La revolta catalana 1598-1640: un estudi sobre la decadència d'Espanya*, p. 358.

guerra que se posee y que se titula *Senyor Déu meu Jesu Christ. Judique Vostra Magestat sa causa*. Escrita en catalán, esta primera relación es desalentadora, y aunque el ejército realista aún no ha entrado en Cataluña, no parece haber solución posible. Todo es crítica y desesperanza en esta primera relación. En la última relación de la guerra la situación es muy diferente, y se puede comprobar con el título. Si advertía que la guerra desaparece en los últimos años y que el título cambia a “felices sucessos”, en esta última relación de Gómez de Blas y con fecha de jueves, 15 de agosto de 1658, el “feliz” cambia a “felicíssima”, y así se titula *Felicíssima vitoria, que han tenido las católicas armas*.

Los reproches de los años anteriores a la guerra, y que se observaban en la carta de Olivares, se convierten en halagos en las relaciones del final de la guerra. La imposible Unión de Armas del Conde-Duque se ha conseguido, y aunque la realidad no sea tan alentadora, en la última relación de la guerra, castellanos, representados por el Marqués de Olías y Mortara, y catalanes, representados por el gobernador de Camprodón Joseph de Tapia, unidos, consiguen la última “felicíssima vitoria” de los panfletos de guerra:

El Governador del Castillo de Campredón, que es D. Joseph de Tapia, Sargento mayor reformado, le ha defendido con el mayor valor que se puede ponderar, aviendo llegado hasta el último trance, y hasta no tener pólvora que tirar, y resistido muchos ataques, y dádome lugar y tiempo a poderle socorrer con la felicidad, de que Dios ha sido servido, es muy merecedor de que vuestra Real Magestad le ocupe en el puesto que merece, y sea conveniente, por lo mucho que ha servido en esta ocasión. (1398)

El conde-duque de Olivares, finalmente, ha conseguido un ejército formado por hombres de los diversos territorios de la Corona de España, o por lo menos y en esta última relación, ha conseguido un ejército formado por castellanos y por catalanes. Aunque el Conde-Duque no lo

presenciará, porque murió en 1645, los catalanes han conseguido en esta relación el reconocimiento que tanto pedían.

La guerra terminó en pérdida; y con el Tratado de los Pirineos de 1659, España cedió a Francia los condados del Rosellón y de la Cerdaña. Esta pérdida no aparece en los panfletos de guerra, como tampoco aparecen las otras pérdidas. Autores e impresores se dedican a crear una propia guerra. La *Guerra dels Segadors* y la Guerra del Papel se convierten en dos guerras diferentes. Si la primera terminó en la pérdida de los condados, la segunda terminó en fiesta: “Lunes a 6 deste mes de Octubre, los muy Illustres Señores Jurados, y toda la Ciudad salió, haziéndole muy solene entrada, y después tres días de luminarias y fiestas, reconociendo a la Real grandeza de tal Príncipe, tan colmados favores, y mercedes” (1313). Juan José de Austria entra triunfalmente a Barcelona; y también entra triunfalmente en los panfletos castellanos, donde se muestran unos barceloneses que celebran con alegría la vuelta a la monarquía hispánica. A partir del 11 de octubre de 1652, Juan José de Austria mantendrá unos estrechos lazos con el Principado: el hijo del rey saldrá a la defensa de Cataluña cuando sea necesario y también se refugiará en ella en momentos de apuro. Juan José de Austria y Cataluña comparten una relación de identificación, y que se observa en estos panfletos: Cataluña es la hija bastarda de España como Juan José de Austria es el hijo bastardo de Felipe IV. Esta conexión, que se establece en los panfletos, difiere ampliamente de la conexión que establecen los catalanes de España, de Cataluña y de Francia: “Es Cathalunya como una senyora molt honrada y de bon natural, que es estada casada duas vegadas y ha tingut dos bons marits, dels quals és estada molt amada y festejada per sa bondat, virtut, hermosura y prudencia. Y si vé solament te obligacions

de esposa al marit que té de present, ab qui Deu la ha associada y a qui deu tota sa voluntat”¹¹
(Pont 21).

En el sermón del carmelita Josep Pont, la hija bastarda se ha convertido en una mujer honrada que ha perdido a su primer marido y que se ha vuelto a casar. Josep Pont, como el Vulcano-Venus-Marte de Francesc Fontanella, no puede insertar la infidelidad, y Cataluña no ha sido infiel a España, sino que esta “senyora molt honrada” ha tenido que volverse a casar. La infidelidad no se asoma ni en Pont ni en Fontanella ni en ningún panfleto, porque la infidelidad femenina no tiene cabida en la España del siglo XVII. Mientras la infidelidad de la mujer es imperdonable, la bastardía masculina es aceptable, y se acepta a Juan José de Austria, como también se aceptará a Cataluña.

Juan José de Austria siempre aparece como príncipe valeroso en los panfletos: ni su condición ni su madre están presentes en ninguno de ellos. En el Madrid de la época no se pudo esconder quién fue la madre de don Juan José de Austria, pero sí que se escondió en los panfletos. Los muertos y los heridos de la Guerra de Cataluña tampoco se pudieron esconder; pero en la guerra de Gómez de Blas y de todos los otros impresores de la guerra se escondió todo lo que no era necesario contar, y se mostró aquello que les proporcionaba más lectores. La Guerra de Cataluña perdió muchos hombres de todas partes de la Península Ibérica, y también hombres de fuera de la Península Ibérica. No obstante, las filas de este nuevo ejército periodístico no tendrán ni una víctima. Capitaneada por Juan Gómez de Blas y por Jaume Romeu, la Guerra del Papel inicia una nueva era periodística. Aunque Juan José de Austria parará la producción panfletaria catalana, no será capaz de detener este monstruo impresor que se inició en 1640.

¹¹ Citado en Simon i Tarrés, Antoni. *Els orígens ideològics de la revolució catalana de 1640*, p. 204.

CONCLUSIÓN

Adiós, de San Felipe el gran paseo,

Donde si baja o sube el turco galgo,

Como en Gaceta de Venecia leo. (Cervantes 680)

La Breda de 1626, el Nordlingen de 1634 y la Barcelona de 1640 pasaron por las famosas gradas de San Felipe. En el mentidero madrileño se reunían clérigos, soldados, ladronzuelos y poetas para discutir acaloradamente sucesos políticos de varias suertes. El reinado de Felipe IV produjo abundante material para que nunca le faltaran temas a tal animada congregación: Flandes, Andalucía, Sicilia, Portugal, Francia y Cataluña fueron algunos de estos temas. Para los que no se podían pasar por las gradas de San Felipe, se imprimieron numerosas relaciones en las que se relataban las mismas “mentiras” del mentidero. Mientras Miguel de Cervantes lee las noticias de la guerra contra los turcos en la Gaceta de Venecia, las noticias de la Guerra de Cataluña se escuchan y se leen en catalán con Jaume Romeu y en castellano con Juan Gómez de Blas. A pesar de su popularidad, las gacetas eran con frecuencia el blanco de críticas. Tanto las gacetas como los gaceteros recibían crueles y despectivos ataques. Tomás Tamayo de Vargas, Cronista de Castilla y de Indias, lo ilustra apasionadamente al exponer sus comentarios sobre el libro de Gonzalo Céspedes y Meneses:

La autoridad de los materiales de que se ha sacado este libro, no es otro que las que tienen las relaciones mentirosas que de los libros con el nombre de *Mercurios*, salen en Francia y Alemania y de las gacetas ordinarias y relaciones de ciegos de que se componen ... En todo esto sigue la fe de las Relaciones de estos *Mercurios*, cuyos autores, como herejes y enemigos de España, mienten de oficio y de voluntad. No son de

más autoridad los que después de éstos se siguen en particular en las cosas de España, que son los autores de las relaciones que venden los ciegos, que ordinariamente o se escriben a gusto de los interesados o con el testimonio de alguna simple carta ... engañando al vulgo que las cree por impresas¹.

Los autores de las gacetas son “hombres ociosos” que dirigen sus “quentos” a un “vulgo” afanoso de entretenimiento. Una crítica que recuerda la inmoralidad de las comedias barrocas expuesta por Lupercio Leonardo de Argensola². La conexión entre relaciones y comedias va más allá de la crítica; dramaturgos de la época se valen de relaciones actuales para algunos de los temas de sus comedias. Según la hispanista alemana Gertrud Poehl, el propio Lope de Vega se valió de la *Relación de la Señalada y como milagrosa conquista del paterno imperio* para elaborar *El Gran Duque de Moscovia*. Relación y comedia se unen en la obra de Lope de Vega, como se han unido aquí para tratar una guerra.

La conexión entre relación y comedia no es absolutamente unívoca. Por ello, en esta investigación he demostrado que la conexión entre una y otra se muestra en muchos aspectos de naturaleza variable, a tal punto que los textos analizados sufren inesperadas metamorfosis. A cada texto individual le corresponde un doble, y éste supone el otro texto o la sombra de ese otro texto. Con los dos textos en contrapunto se produce una transformación, y esta transformación difiere de los usuales procesos inter-textuales. En el nuevo proceso, primero aparece el texto subversivo y, seguidamente, se pasa al texto de carácter oficial. El texto subversivo no únicamente quedará transmutado en un texto oficial, sino que asimismo dentro del texto subversivo habrá repetidamente un final oficial. Los textos se convierten en otros textos—en nuevos textos—que son traducidos,

¹ Citado en Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña: ó Descripción de las obras impresas en Madrid*, p. 54.

² Véase Argensola, Lupercio Leonardo de, *Obras*.

corregidos, modificados y borrados, sometiéndoselos así, una y otra vez, a una nueva forma de control.

En primer lugar, la lengua catalana se sustituirá por la lengua castellana: se procederá a la traducción y también a la corrección y a la eliminación de errores anteriormente cometidos. En segundo lugar, lo popular será puesto en posición secundaria para desde allí crear, a continuación, nuevas formas. Unido a este cambio que diluye los aspectos populares, se produce un desplazamiento de los protagonistas, y también se opera un olvido patente de las clases más bajas. Una ilustración de esto es la obstaculización de la protesta popular con la incorporación del texto oficial. En tercer lugar, los elementos locales también se olvidan por medio de un recurso a la internacionalización. La guerra local de los textos catalanes se transforma en una guerra en la que luchan españoles contra franceses. En cuarto lugar, la guerra se eliminará y se sustituirá por una fiesta. En estas obras, la Guerra de Cataluña se habrá de convertir en el Carnaval de Barcelona. Después de múltiples metamorfosis, los nuevos textos suponen de este modo una nueva dirección y un nuevo control de la monarquía hispánica. El popular Juan José de Austria concluirá la guerra; él también anunciará la restauración del carnaval, y es igualmente Juan José de Austria quien impondrá nuevas reglas.

En un proceso que no difiere al de los textos, Juan José de Austria se disfraza con la máscara de protector de Cataluña. Ahora bien, detrás de esa máscara aparecen todas las reglas que el Principado y sus habitantes deberán cumplir. Baste ahora con recordar un solo ejemplo: el nuevo virrey prohibirá la impresión de panfletos en catalán.

En cada uno de los capítulos de esta investigación, he ido poniendo a la luz los diferentes disfraces que aparecen en los textos: la lengua catalana se disfraza de lengua castellana; lo popular se disfraza de oficial; el verso adquiere el vestido de la prosa; los catalanes se disfrazan de españoles;

los segadores se disfrazan de burgueses; los iletrados lucen la máscara de lectores; lo local se pone la máscara de lo internacional y la relación adquiere el disfraz de gaceta. Con todos estos disfraces, he intentado subrayar el travestismo cultural en el corazón mismo de los cambios que se producen. Y esto no sólo tuvo lugar en el transcurso de la guerra, sino también en la confección misma de los textos. En este punto, pues, podrá de ahora en adelante empezar una nueva era de unión y de homogenización. El control de la monarquía hispánica acallará las clases catalanas más bajas, y con ellas sus dirigentes y sus textos serán silenciados. Los impresores catalanes de la guerra—Jaume Romeu, Jaume y Sebastià Matevat y Gabriel Noguers—serán sustituidos por otros impresores barceloneses que estarán dispuestos a utilizar el castellano y que estarán dispuestos a someterse a los designios de la Corte española.

En *El pintor de su deshonra*, Calderón de la Barca introduce la Guerra de Cataluña al incorporar al catalán Juan Roca y a la ciudad de Barcelona. En un principio, ambos se encuentran en un estado de frágil felicidad: Juan Roca se acaba de casar con su prima Serafina y la ciudad de Barcelona celebra el carnaval. En el segundo y tercer acto, la felicidad se apaga y se torna en violencia: Juan Roca mata y la casa barcelonesa junto al puerto se incendia. Calderón podía haber terminado con la muerte de Serafina y de don Álvaro y con la fuga de su asesino, pero incluye otro elemento final: la boda. Con la boda del príncipe de Ursino y de Porcia se restablece el orden, pero brotan nuevamente indicios de peligro: Porcia pasa de hija intachable a armada amazona en la misma transformación sufrida por Juan Roca, y además se vuelve a celebrar el segundo enlace sin amor de la obra. En Calderón, la guerra no desaparece ni se convierte en fiesta. La fiesta está presente, como también está presente la boda, pero ninguna de las dos son signos de esperanza ni de solución. La boda final da una engañosa sensación de que el orden se ha restablecido. *El pintor de su deshonra* apareció durante la guerra, con un decepcionado

Calderón que abandona Cataluña, y que también abandona la conclusión de la guerra en la obra. El dramaturgo le cederá la conclusión a uno de sus jóvenes seguidores, Agustín Moreto.

A primera vista, la conexión entre *El pintor de su deshonra* y *El desdén, con el desdén* puede parecer débil. Dudo mucho de que hubiera un plan previo entre los dramaturgos, y también dudo mucho que la segunda de estas dos obras se elaborara como continuación de la primera. No he pretendido mostrar la obra de Moreto como la segunda parte de la obra de Calderón, porque tanto el tema como los personajes de ambas obras son diferentes. Las dos obras, eso sí, se sitúan en la misma ciudad, Barcelona. Lo que he intentado mostrar no ha sido la continuación de la obra, sino la continuación de un proceso que empieza con caos y con guerra y que termina con control y con fiesta. *El desdén, con el desdén* rompe con el estancamiento de *El pintor de su deshonra*. Moreto pone fin a la guerra y casa bien a sus protagonistas. No se duda del amor de Carlos y de Diana, y se les augura sólo felicidad. *El desdén, con el desdén* ha disfrazado *El pintor de su deshonra*, y lo hace a partir de un diestro Carlos que somete a una rebelde Diana, de la misma manera que Juan José de Austria dominará a una rebelde Cataluña. El desorden de la obra de Calderón, con la obra de Moreto se apacigua, y se restablece el control. Este control se muestra de dos formas: en primer lugar, el orden se restablece con la descrita boda; en segundo lugar, el orden se restablece con el cambio de la canción de Calderón. En ambas obras aparece la misma canción: Moreto transforma la popular, catalana y errónea canción de Calderón en una oficial, castellana y corregida canción. Se trata de la misma canción, pero la primera pertenece a un periodo de revuelta y la segunda pertenece a una nueva era, en la que desaparece lo popular, la lengua catalana y los errores cometidos.

Las mujeres se establecen como miembros participantes y claves de la guerra, y al tratarse de protagonistas distinguidas también sufren una visible transformación en estos textos. Su

protagonismo y su comportamiento pueden contemplarse como excesivos, y por encima de todo, este exceso debe controlarse. La mujer—asociada con la simbología familiar—tiene que olvidarse, porque todo lo que sea local, popular o familiar tiene que abandonarse. Los comportamientos de Serafina y de Porcia son intolerables. La libertad que poseen ambas mujeres debe frenarse, y se conseguirá con la aparición de Diana. La protagonista femenina de *El desdén*, *con el desdén* se presenta inicialmente con una actitud altiva, y con la rebeldía catalana que la caracteriza, pero no tardará mucho en someterse dócilmente a los designios de Carlos. En la Cataluña del siglo XVII, las mujeres eran las que entendían menos el castellano. Por esta razón, parece que la conexión entre lengua catalana y sexo femenino sea más estrecha que lengua catalana y sexo masculino. Además de la lengua, la mujer con el rol de madre se puede conectar con la revuelta popular. El primer capítulo empieza con la muerte de una mujer, Serafina, y el último capítulo terminará con la completa desaparición de las mujeres. En los panfletos catalanes, las mujeres son personajes frecuentes; en cambio, no lo son en los panfletos castellanos. Otras mujeres que desaparecen son las *fadrines* de la canción popular de Calderón. Es interesante señalar que Calderón se equivoca en la canción, y en vez de decir *fadrins* y llamar a los jóvenes, hace un llamamiento a las *fadrines* o a las jóvenes. Moreto corrige el error, llama a los hombres y, por lo tanto, se olvida una vez más de las mujeres. Cabe notar que el otro error que corrige Moreto es también de género. La mujer va unida a la revuelta popular, y como la revuelta misma, debe someterse y eliminarse. Moreto lo consigue con la sumisa Diana y con la corrección y la supresión de las *fadrines*.

Francesc Fontanella sigue un proceso similar al de Calderón y al de Moreto, pero lo que se consigue con dos autores, en el caso catalán se conjuga en un solo dramaturgo. El mismo caos de *El pintor de su deshonra* se encuentra en *Amor, firmeza i porfía*, y en esta obra con más

evidencia al ser la guerra entre dos grupos de pastores el tema de la obra. La guerra termina en boda, y nuevamente se restablece el orden. Los dos pastores, que se amaban desde un principio, se casan. Sin embargo, el pastor que se casa con Elisa no es Fontano—el *alter ego* de Fontanella— sino Guidèmio. Además, con la boda resucita toda una serie de sospechas incestuosas. De nuevo, la impresión de que el orden se ha restablecido se convierte en un engaño.

Aunque Calderón participó en la Guerra de Cataluña, Fontanella estuvo mucho más involucrado en la guerra que el castellano. Fruto de esta más amplia involucración, el catalán necesita concluir él mismo lo que ha empezado. Además, y al contrario de Calderón, Fontanella no posee ningún seguidor que pueda zanjarle esta especie de primera parte que representa *Amor, firmeza y porfía*. Fontanella continuará esta primera parte, pero de una forma muy opuesta a la manera en que lo realizó Moreto. El nuevo control castellano representado por *El desdén, con el desdén* se convierte en desencanto en *Lo desengany*. La sumisa pero alegre Diana de Moreto es la borrada Venus de Fontanella. Venus se ha equivocado y se ha casado con el odioso Vulcano. En la versión de Fontanella, a Venus ni siquiera se le concede la oportunidad de la infidelidad. La obra termina con la resignación de Marte, pero me atrevo a resaltar la resignación también de Venus, quien acaba desapareciendo para cederle el protagonismo a Marte.

Si cada obra y cada conjunto de textos tienen un doble, con los cinco capítulos que componen estas páginas no salen las cuentas. El capítulo central parece no poseer este doble o esta continuación disfrazada, pero no es así. El doble de *El pintor de su deshonra* es *El desdén, con el desdén*. El doble de *Amor firmeza i porfía* es *Lo desengany*. Los dobles de los panfletos catalanes son los panfletos castellanos. Sin embargo, *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* no posee una obra paralela que constituya el final de este proceso, y que supone el fin

de la guerra. He señalado que esta obra se diferencia en diversos sentidos de las anteriores: es anónima, no está claro si se escribió para representar o para leer, es bilingüe, es una relación dramática, se mezcla la ficción con eventos históricos y expresa abiertamente su carácter propagandístico. Por esta hibridez, permito que no posea un doble, y que esta única obra se desdoble en dos a la vez. Unas líneas más arriba, señalaba que todas las obras anteriores poseen un doble, y que la primera constituye lo subversivo y la segunda constituye lo oficial. Pero también repetía que en una misma obra se puede conjugar lo subversivo para finalmente terminar en oficial, y es precisamente lo que sucede en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. La obra está escrita mayoritariamente en castellano con diversos añadidos en catalán. Estos añadidos están puestos en boca de personajes populares: la criada Aminta³ y el almogávar sin nombre. La lengua utilizada por la criada y por el almogávar refuerza esta conexión de lo popular con lo catalán, y también incluye la participación femenina. No obstante, lo que me interesa destacar es el cambio que se produce cuando se pasa del prólogo a la comedia en sí. A la obra escrita en castellano le antecede un prólogo que termina en un poema en catalán. No pretendo separar lo inevitablemente unido, y no pretendo separar el prólogo de la obra, pero el prólogo y la comedia tienen una función similar a las dos obras de los autores anteriores. Así, si *Lo desengany* representa una continuación de *Amor, firmeza i porfia*, *La famosa comedia de la entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* constituye una continuación del prólogo.

La comedia anónima debe concluir en boda como las anteriores. Doña Leonor se convierte en esposa y abandona su disfraz varonil. Durante la obra, se impone la osadía femenina, pero al final nuevamente se somete a las mujeres, se relegan a un segundo plano o definitivamente se las

³Aminta es la representante por antonomasia de las clases populares. Amintas es el pastor del drama pastoril de Torquato Tasso, y también es la pescadora engañada por don Juan en *El burlador de Sevilla*. Es curioso señalar que es hombre en el italiano pero en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* se convierte en mujer.

borra. Aminta, la criada, tiene un protagonismo especial en la obra; el autor anónimo da preponderancia a Aminta por encima de la dama protagonista. Aminta, junto al almogávar, es la representante de los catalanes. Ella es quien entona la apología de la lengua catalana. El almogávar es leal, lucha valientemente y habla catalán, pero Aminta lo supera con creces. La criada además de ser leal, luchar valientemente y hablar catalán, da una clase de lengua catalana al castellano Doblón. Esta preferencia que el autor anónimo tiene por Aminta se desvanece al final. Aminta no tendrá derecho a casarse, y se perderá al final entre los novios y los dirigentes catalanes. Se sabe que doña Leonor se casa pero no sabremos nada más de Aminta, ni tampoco de Doblón ni del almogávar. La boda final es entre señores, con la presencia de los representantes políticos catalanes, y justamente tras la victoria de la batalla de Montjuïc. Con esta batalla, se desvanecen Doblón, Aminta y los miqueletes. Las clases populares desaparecen, y desaparecen también en *El pintor de su deshonra*, en *El desdén, con el desdén*, en *Amor, firmeza i porfia* y en *Lo desengany*.

El pintor de su deshonra es una comedia de señores; hay dos criados pero su aparición es reducida. Aunque no se sabe con total seguridad, parece que los dos criados son catalanes. Juanete es el criado del catalán Juan Roca. Juanete aparece poco, pero Calderón le ofrece aún menos protagonismo a Flora, quien sólo se deja ver en una escena. Flora es astuta, y sabe cómo reaccionar, muy al contrario que su señora. Ella es la que decide y le dice a Serafina cómo debe actuar. La criada de Serafina se quedará en Barcelona cuando sus señores abandonen la ciudad de Barcelona. En *El desdén, con el desdén* no hay criada, si bien hay criado. Este criado, a diferencia de la obra anterior, sí que posee gran protagonismo. El astuto Polilla-Caniquí convence a Diana, y gracias a su destreza, consigue que la catalana se enamore de su señor. Carlos es el alumno aplicado de Polilla-Caniquí. El criado es el que se encarga de toda la

operación, pero una vez más, cuando surte el efecto esperado Polilla-Caniquí se desvanece, como se habían desvanecido Flora, Aminta y Doblón. Polilla-Caniquí tampoco se casa; no hay en la obra una criada para él. Ninguno de los criados de todas estas obras tendrá el derecho a casarse. De esta forma, se subvierte el tópico final de las comedias de la época en las que se casaban tanto los criados como los señores.

Los criados no aparecen en las obras fontanellenses. No es necesaria su presencia, porque sería absurdo hallar criados en un ambiente pastoril. Fontano, Guidèmio y Elisa tienen poco de pastores, y una vez más, son señores disfrazados de pastores. Fácil será conectar la guerra de los pastores de *Amor, firmeza i porfia* con la *Guerra dels Segadors*; dos guerras trazadas con pinceladas campestres, pero dirigidas por una burguesía urbana. En la montaña de Montjuïc, se reúnen los protagonistas de la obra y los protagonistas de la guerra, y es en esta misma montaña donde también se olvidan las clases populares. El cambio en los protagonistas se observa más nítidamente en *Lo desengany*. La obra comienza con los mismos pastores protagonistas de *Amor, firmeza i porfia*, pero Fontanella los abandona en el marco que construye al inicio de la obra. Este marco recuerda el prólogo de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, y en él será donde esperarán los pastores catalanes. Estos pastores no se excluirán de la obra, porque volverán a surgir esporádicamente, pero dejarán de ser los protagonistas. El paso de *Amor, firmeza i porfia* a *Lo desengany* constituye el cambio de pastores a dioses. Los nuevos protagonistas se establecen como la clase superior por excelencia, y, por supuesto, sin rastro de criados y de las clases más bajas.

Los dioses, los pastores, los señores y los criados forman parte de la ficción, o en el caso de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* parte de una ficción envuelta en sucesos históricos. Al igual que en la ficción, las relaciones siguen un proceso similar, los catalanes

desaparecerán, o mejor dicho se españolizarán, y se convertirán en “vezinos” o “provinciales”. Se observa un cambio en los protagonistas: los catalanes en las relaciones de Jaume Romeu y de los impresores de lengua catalana pasan a españoles en las relaciones de Juan Gómez de Blas y de los impresores de lengua castellana. Ahora bien, aunque este cambio es evidente, lo que mejor refleja este proceso es el cambio de destinatario. Los panfletos catalanes se destinan a una población heterogénea. Los panfletos se destinan a la completa población catalana de la *Guerra dels Segadors*; es decir, a un grupo llamado segadores y también erróneamente asociado con los segadores. En cambio, los panfletos castellanos se destinan a un grupo más homogéneo. El público de los panfletos castellanos no tiene que ser necesariamente castellano pero debe saber leer la lengua castellana. Por esta razón, se excluye de este grupo a toda aquella persona que sea monolingüe de otra lengua que no sea la castellana y a toda aquella persona iletrada de la Península Ibérica. Este grupo excluido se compondrá prioritariamente de mujeres y en menor medida de hombres.

Llegado a este punto, me permito afirmar que cada uno de los textos se encamina hacia la restauración del orden y hacia unas nuevas imposiciones de la Corona Española: ya sea con la eliminación de la lengua rebelde, ya sea con la eliminación de personajes y de formas populares. El resultado final es siempre la reinstauración del orden perdido. El orden inicial carece de estabilidad y debe sustituirse por un equilibrio final. Como afirma Todorov, el equilibrio inicial y el equilibrio final difieren: “todo relato es movimiento entre dos equilibrios parecidos pero no idénticos. Al principio del relato, hay siempre una situación estable, luego interviene algo, que introduce un desequilibrio ... El equilibrio luego se restablece , pero ya no es el del principio⁴” (171-72). Son diversas las fórmulas para encargarse de esta tarea: en *La entrada del marqués de*

⁴ La traducción de las palabras de Todorov se encuentran en Couderc, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*.

los Vélez en Cataluña, es el propio autor anónimo quien se encarga de esta tarea; en Fontanella, también es un solo autor quien se ocupará de todo ello, pero con dos obras consecutivas; Calderón requerirá de un sucesor para conseguirlo, o sea, de Moreto; y la enorme cantidad de panfletos catalanes precisará de una mayor abundancia de panfletos castellanos para la realización de esta enorme labor. Desde la famosa comedia de Calderón hasta la escueta *Glosa catalana* en todas estas obras emerge la guerra. Cada texto agrega otro texto para borrar la guerra o para modificarla. Por ello, no se trata de una guerra estática, sino que es una lucha en movimiento; tampoco se trata de textos estáticos, sino de textos en movimiento y en constante evolución.

En todas estas obras se incorpora el tema del viaje: Barcelona-Nápoles en *El pintor de su deshonra*, Urgel-Barcelona en *El desdén, con el desdén*, los ríos Llobregat/Besós-la montaña de Montjuïc en *Amor, firmeza i porfía*, selva-cueva en *Lo desengany*, Castilla-Cataluña en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, Tortosa-Perpiñán en los panfletos catalanes y sur-norte en los panfletos castellanos. Este viaje siempre es unidireccional, y nunca se contempla un retorno. El viaje de las obras simboliza el camino de destino de la nueva Cataluña. En este viaje, se pasa de la guerra a una nueva era. Don Juan, don Álvaro y Serafina abandonan una Barcelona en llamas, y Carlos entra a Barcelona para conquistar a Diana. El feliz y valeroso Carlos se casa con la feliz y sumisa Diana, y Moreto felizmente implanta unas nuevas normas en las que se corrigen todos los errores cometidos y se traducen a la lengua impuesta. El final de este proceso refleja la futura Cataluña de los Decretos de Nueva Planta. En el cuarto decreto, Felipe V abole las Cortes y el Consejo de Ciento, sustituye el virrey por un capitán general, prohíbe las milicias populares, cierra las universidades catalanas y establece el castellano como idioma oficial de la administración.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustí, David. *Historia breve de Barcelona*. Madrid: Silex, 2008.
- Argensola, Lupercio Leonardo de. *Obras*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Armas, Frederick de. "The Soundless Dance of the Passions: Boscan and Calderon's *El pintor de su deshonra*". *Modern Language Review* 87.4 (1992): 858-67.
- Arrellano, Ignacio, ed. *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.
- . *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1999.
- . "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón". *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 77-106.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.
- Batllori Munné, Miguel. "Gracián entre la Corte y Cataluña en armas (1640-1646)". *Revista de estudios políticos* 100 (1958): 167-94.
- Blue, William R. "Echoing Desire, Mirroring Disdain: Moreto's *El desdén con el desdén*". *Bulletin of the Comediantes* 38.1 (1986): 137-46.
- Bofarull i Roselló, Tomàs. *Nuevas Indias de las alabanças del S. Rosario de Maria Santissima*. Barcelona: Rafael Figuro, 1679.
- Boneta, José. *Gracias de la Gracia: saladas agudezas de los santos*. Barcelona: Editorial Casulleras, 1955.
- Brown, Kenneth. "María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 11 (1993): 355-60.

Calderón de la Barca, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza*. 29 March

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604280880151519643846/index.htm>>.

--- . *El médico de su honra*. Ed. D.W. Cruickshank. Madrid: Editorial Castalia, 1989.

--- . *El pintor de su deshonor*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.

Calvo Poyato, José. *Felipe IV y el ocaso de un imperio*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1997.

Castillo, Jorge L. "La lengua del gracioso y el mundo del carnaval en El desdén con el desdén".

Bulletin of the Comediantes 46.1 (1994): 7-20.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis

Andrés Murillo. Vol. 2. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

--- . *Obras*. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: M. Rivadeneyra, 1864.

Copia de la resposta del amic en Catalunya a la carta que li escriu lo que es troba en Rosselló.

Barcelona: f. Bon. 7609, 1654.

Coroleu, Joseph. *Clarís y son temps. Quadros de costums polítiques del sícle XVII*. Barcelona: La

Renaixensa, 1880.

Cortés de Tolosa, Juan. *El Lazarillo de Manzanares*. 27 November

<<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063033941>>.

Couderc, Christophe. *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Covarrubias Horozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. New York:

Hispanic Society of America, 1927.

Díaz Noci, Javier. "El oficio de periodista en el siglo XVII: gaceteros, impresores y comerciantes". *Periodística* 10 (2001): 15-35.

- Díez Borque, José María. *El teatro en el siglo XVII*. Historia crítica de la literatura hispánica IX. Madrid: Taurus, 1988.
- Dopico Black, Georgina. “Canons Afire: Libraries, Books and Bodies in Don Quixote’s Spain”. *Cervante’s Don Quixote: A Casebook*. Ed. Roberto González Echevarría. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Edictes e crides fetes y publicades per manament del serenissim senyor don Iuan de Austria, fill del Rey ... lloctinent y capita general en lo present Principat de Catalunya y Comtats de Rossello y Cerdanya*. Barcelona: Ioseph Forcada, 1653.
- Edwards, Gwynne. “Calderón’s Los tres mayores prodigios and El pintor de su deshonra: The Modernization of Ancient Myth”. *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3 (1984): 326-34.
- Elliot, J.H. *La revolta catalana 1598-1640: un estudi sobre la decadència d’Espanya*. Barcelona: Ed. Vicens- Vives, 1966.
- Escartín, Eduard. “El Usatge Princeps namque en la edad moderna”. *Profesor Nazario González: una historia abierta*. Barcelona: Publicacions de la U de Barcelona, 1998. 103-10.
- Escobedo, Joana, ed. *Plecs poètics catalans del segle XVII de la biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988.
- Espejo Cala, Carmen. “El impresor sevillano Juan Gómez de Blas y los orígenes de la prensa periódica. La *Gazeta Nueva* de Sevilla (1661-1667)”. *Zer. Revista de estudios de comunicació* 25 (2008): 243-67.
- Ettinghausen, Henry. “Barcelona, un centro mediático a principios del siglo XVII”. *Cervantes, el “Quijote” y Barcelona*. Eds. Carme Riera Guilera y Guillermo Serés. Barcelona: Fundación la Caixa, 2007.
- . *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l’època*. 4 vols. Barcelona: Curial, 1993.

- . "Periodismo participativo en la *Guerra dels Segadors*". *Las noticias en los siglos de la imprenta manual*. Ed. Sagrario López Poza. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2006. 49-54.
- . "Quevedo y los catalanes: apuntes sobre *La rebelión de Barcelona*". *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Eds. Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez. Vol. 1. Barcelona: Universidad de B, 1989. 265-78.
- Exum, Frances. "Conceptismo as a Comic Technique in Moreto's *El desdén con el desdén*". *South Atlantic Bulletin* 42.4 (1977): 96-102.
- Fàbregas, Xavier. *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- Fernández Duro, Cesáreo. *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado á la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imp. M. Tello, 1884.
- Fischer, Susan L. "Art-within-Art: The Significance of the Hercules Painting in *El pintor de su deshonra*". *Critical perspectives on Calderón de la Barca*. Eds. Frederick A. De Armas, David M. Gitlitz, and Jose A. Madrigal. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. 69-79.
- . "The Function and Significance of the Gracioso in Calderon's *El pintor de su deshonra*". *Romance Notes* 14 (1972): 334-40.
- Font, Josep. *Catalana justicia contra las castellanas armas*. Barcelona: Jaume Matevat, 1641.
- Fontanella, Francesc. *Lo desengany*. Ed. Anna M. Torrent. Barcelona: Edicions 62, 1968.
- . *Panegíric a la mort de Pau Claris*. Eds. Montserrat Clarasó i Maria-Mercè Miró. Barcelona: Fundació Pere Coromines, 2008.

- i Joan Ramis i Ramis. *Teatre barroc i neoclàssic*. Ed. Maria-Mercè Miró i Jordi Carbonell. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- Fontcuberta i Famadas, Cristina. “Art i conflicte: l’ús de la imatge a la Guerra dels Segadors”. *Pedralbes* 23 (2003): 147-164.
- Fountain, Anne. “Venereal Disease and the gracioso: A Look at Moreto’s *El desdén con el desdén*”. *Bulletin of the Comediantes* 29 (1977): 23-25.
- Garcia Càrcel, Ricard. *Pau Claris, la revolta catalana*. Barcelona: Dopesa, 1980.
- Gayangos, Pascual de. *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesus sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648*. Madrid: Imprenta nacional, 1861-65.
- Ghéon, Henri. *St. Vicent Ferrer*. New York: Sheed and Ward, 1954.
- Gracián, Baltasar. *Relación del Socorro de Lérida*. Ed. Samuel Gili Gaya. Lérida: Ilerda, 1950.
- Hobsbawm, Eric J. *Bandits*. New York: Pantheon Books, 1981.
- Howe, Elizabeth T. “The Education of Diana in Agustín Moreto’s *El desdén con el desdén*”. *Romanische Forschungen* 102 (1990): 149-62.
- Iglésies, Josep. *Pere Gil, S.I. (1551-1622) i la seva geografia de Catalunya: seguit de la transcripció del Libre primer de la historia Cathalana en la qual se tracta de historia o descripció natural, ço es de cosas naturals de Cathaluña*. Barcelona: Societat Catalana de Geografia, 2002.
- La famosa comedia de la entrada del Marqués de los Vélez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuïc*. Barcelona: Jaume Romeu, 1641.
- Llull, Ramon: *Llibre de l’orde de cavalleria*. Barcelona: Editorial Barcino, 1988.
- Malé, Jordi i Eulàlia Miralles, ed. *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: U de Barcelona, 2007.

- Maravall, José Antonio. "Una interpretación histórico-social del teatro barroco". *Cuadernos Hispanoamericanos* 234-35 (1969): 621-49.
- Marimon, Sílvia. "Va ser assassinat Pau Claris?" *Sàpiens* 45 (2006): 20-27.
- Martí i Viladamor, Francesc. *Delirios de la passion en la muerte de la envidia*. Barcelona: Lorenzo Deu, 1641.
- Martínez Berbel, Juan Antonio y Roberto Castilla Pérez, eds. *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*. Granada: Colección Feminae, 1998.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*. New York: Cambridge UP, 1974.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, ed. *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1903.
- Molina, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Clásicos Castalia, 1996.
- . *El bandolero*. Madrid: Colección Austral, 1972.
- . *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Moreto, Agustín. *El desdén, con el desdén*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Castalia, 1978.
- . *El desdén, con el desdén*. Ed. Willard F. King. México: El Colegio de México, 1996.
- . *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Ed. María Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.
- Norden, Janet. "Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival". *Hispania* 68 (1985): 236-41.
- Nougué, André. *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- Olivares, Gaspar de Guzmán. *Memoriales y cartas del Conde duque de Olivares*. Eds. John H. Elliott y José F. de la Peña. Madrid: Alfaguara, 1978.

- Oriel, Charles. "Language and Silence: Performing Friendship and Honor in Calderón's *El pintor de su deshonra*". *Calíope* 6 (2000): 85-102.
- Paterson, Alan K. "The Comic and Tragic Melancholy of Juan Roca: A Study of Calderon's *El pintor de su deshonra*". *Forum for Modern Language Studies* 5 (1969): 244-61.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Pellicer y Tovar, José. *Avisos históricos*. Madrid: Taurus, 1965.
- . *Idea del Principado de Cataluña: recopilación de sus movimientos antiguos y modernos y examen de sus Privilegios*. Amberes: Geronimo Verdus, 1642.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Bibliografía madrileña: ó Descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1907.
- Pérez Samper, Maria Àngels. *Catalunya i Portugal el 1640*. Barcelona: Curial, 1992.
- Pizarro Carrasco, Carlos. "Una aproximación a la imprenta barcelonesa del siglo XVII. El impresor Josep Forcada (1651-1688)". *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de la Nova Planta*. Ed. Salvador Claramunt Rodríguez. Barcelona: Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, 2003.
- Poehl, Gertrud. "La fuente de *El gran duque de Moscovia* de Lope de Vega". *Revista de Filología Española* 19 (1932): 47-63.
- Querol Coll, Enric. "Escrips polítics i propaganda a la Guerra dels Segadors: Vicent de Miravall i Alexandre de Ros". *Conflictes bèllics a les terres de l'Ebre* 6 (2002): 197-236.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. Américo Castro. Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- . *Obras completas: Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1961.

- Respuesta de un vasallo de su Majestad de los Estados de Flandes a los manifiestos del rey de Francia*. Madrid: Pedro Coello, 1635.
- Reula Biescas, Jaime. “Guerra y propaganda en la Cataluña de 1635-1659”. *Historia y comunicación social* 1 (1996): 87-108.
- Reyes, Mercedes de los y Piedad Bolaños. “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)”. *En torno al teatro del siglo de oro*. Ed. Heraclia Castellón. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992. 105-134.
- Rioja, Francisco de. *Aristarco o censura de la Proclamación católica de los catalanes*. Madrid: s.n., 1640.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderón*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- Roig, Jaume. *Llibre de les dones, o Spill*. Ed. Francesc Almela i Vives. Barcelona: Els Nostres Clàssics, 1928.
- Ros, Alexandre Domènec de. *Cataluña desengañada*. Nápoles: E. Longo, 1646.
- Rossich, Albert i August Rafanell, eds. *El barroco català*. Barcelona: Quaderns Crema, 1989.
- i Pep Valsalobre. *Poesia catalana del barroco: antologia*. Bellcaire d’Empordà: Edicions Vitella, 2006.
- Rovira i Virgili, Antoni. *El Corpus de Sang: estudi històric*. Barcelona: Barcino, 1932.
- Rubió i Balaguer, Jordi. “Literatura catalana”. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Barna, 1953.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984.
- Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica: entre la política, el poder y la intriga*. Madrid: Dykinson, 2007.

- Sáiz, María Dolores. *Historia del periodismo en España. Los orígenes. El siglo XVIII*. Vol. 1. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Sáinz de Robles, Federico, ed. *Obras Escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1955.
- Sala, Gaspar. *Lágrimas Catalanas*. Barcelona: Gabriel Noguers, 1641.
- . *Proclamación Católica a la Magestad Piadosa de Felipe el Grande*. Barcelona: Jaume Matevat, 1640.
- Sanabre, Josep. *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa. 1640-1659*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1956.
- Sánchez Aguirreolea, Daniel. *El bandolero y la frontera*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Sansano, Gabriel. “Algunes notes sobre les fonts dramàtiques de la *Tragicomèdia pastoral d’amor, firmesa i porfia* de F. Fontanella: *Il pastor fido*, de Guarini i les comèdies de pastors de Lope de Vega”. *Actes del XIIIé Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006. 281-293.
- Serrà Campins, Antoni. “A propòsit de *La gala està en son punt*, una paròdia dramàtica del 1630”. *Els Marges* 37 (1987): 97-102.
- Simón Tarrés, Antoni. *Construccions polítiques i identitats nacionals: Catalunya i els orígens de l’estat modern espanyol*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2005.
- . *Els orígens ideològics de la revolució catalana de 1640*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Monserrat, 1999.
- . *La monarquía hispánica en crisis*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- Sliwa, Krzysztof. *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*. Valencia: PUV, 2008.

- Sloane, Robert. "Diversion in Calderon's *El pintor de su deshonra*". *MLN* 91 (1976): 247-63.
- Tasso, Torquato. *Aminta*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2009.
- Thompson, Peter E. *The triumphant Juan Rana: a gay actor of the Spanish golden age*. Toronto: U of Toronto P, 2006.
- Torres i Sans, Xavier. "Les lluites de nyerros i cadells a la Catalunya del segle XVII (1590-1640): un assaig d'interpretació". *Pedralbes: Revista d'història moderna* 12 (1992): 171-200.
- Valsalobre, Pep. "De Mudances i manipulacions: retorn a *Lo Desengany*". *Fontanelliana*. Eds. Gabriel Sansano i Pep Valsalobre. Girona: Documenta universitària, 2009.
- . "Francesc Fontanella, una biografia excessiva". *Revista de Catalunya* 239 (2008): 71-98.
- i Gabriel Sansano, eds. *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Girona: Edicions Vitella, 2006.
- i Rossich, Albert. *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- Vila, Pep. "Loa per la comèdia d'El desdeny ab lo desdeny (segle XVII)". *Teatre català del Rosselló, Segles XVII-XIX*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1989. 125-143.
- Virella Cassañes, Francisco. *La ópera en Barcelona*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888.
- Virgilio Marón, Publio. *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- Wardropper, Bruce W. "Moreto's *El desdén con el desdén*": The Comedia Secularized". *Bulletin of the Comediantes* 34 (1957): 1-9.

--- . "The Unconscious Mind in Calderon's *El pintor de su deshonra*". *Hispanic Review* 18.4
(1950): 285-301.