



La Literatura como instrumento de defensa jurídica
Literature as an Instrument of Legal Defense
A Literatura como instrumento de defesa jurídica

María DE HOCES LOMBA¹

Resumen: Tomando como base obras literarias de reconocido prestigio, así como la formación académica y vivencias personales de sus autores, es posible establecer una relación real y plenamente útil entre Derecho y Literatura, de manera que se constate que el primero es capaz de influenciar una obra literaria más allá de la mera ficción. Estas obras, a las que llamaríamos *defensas literarias* serían capaces de alcanzar plenos efectos en el mundo real, afectando directamente a la vida de sus creadores, cumpliendo de ese modo la intención con la que fueron escritas. Se trataría pues, de un subgénero en el que la inserción total del Derecho en la Literatura origina una obra literaria en fondo y forma, que a su vez es capaz de desplegar efectos asimilables a los de un documento de naturaleza jurídica y procesal como es el escrito de defensa.

Abstract: Based on prestigious literary works and the academic training and personal experiences of its authors, it is possible to establish a real and useful relationship between Law and Literature, so the former is capable of influencing Literature beyond mere fiction. These works, which we would call *literary defenses* would be able to achieve full effects in the real world, directly affecting the lives of their creators, thus fulfilling the intention with which they were written. They could be considered a subgenre on their own, because this insertion of Law in Literature originates a literary work in depth and form, being capable, at the same time, of displaying effects like a legal document.

Palabras clave: Derecho – Literatura – Defensa – Jurídico – Oratoria – Retórica – Humanismo – Clasicismo – Apología – Petición – Persuasión – Audiencia.

Keywords: Law – Literature – Defense – Legal – Rhetoric – Oratory – Humanism – Classicism – Apology – Petition – Audience – Persuasion.

¹ Doctora en Filología por la Universidad de Alicante y Licenciada en Derecho por la Universidad de Cádiz. Agente Judicial en el Servicio Común de Notificaciones y Embargos (Decanato) del Partido Judicial de Chiclana de la Frontera, Cádiz. E-mail: mdhoces@gmail.com.



Antonio CORTIJO & Vicent MARTINES (orgs.). *Mirabilia / MedTrans 10 (2019/2)*

New Approaches in the Research on the Crown of Aragon

Nous aspectes en la investigació sobre la Corona d'Aragó

Novos aspectos nas investigações sobre a Coroa de Aragão

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

ENVIADO: 31.07.2019

ACEPTADO: 22.09.2019

Introducción

La expresión escrita, cualquiera que sea su forma y destino, es un reflejo certero de muchos condicionantes que van más allá del mero gusto estilístico y talento del autor en cuestión. La personalidad misma de éste, sus antecedentes y condicionantes personales, el entorno histórico y social en el que se produce la obra y el impacto que causa entre los que la reciben... todo cuenta a la hora de realizar un análisis completo y convincente. Incluso el motivo del autor para darle nacimiento, que puede o no puede ser conocido por el público receptor, es importante a la hora de estudiar cuestiones en un principio consideradas puramente filológicas, y por tanto, ajenas a todo lo que no sea la expresión literaria.

La articulación del lenguaje en formas discursivas diversas, y las maneras distintas en las que estas formas operan en la sociedad, permiten una interacción de disciplinas que en algunos casos resulta evidente pero que a menudo pasa desapercibida. Por ejemplo, mucho se ha discutido acerca del valor literario de algunos textos filosóficos, y viceversa. Tras la forma literaria, a menudo se esconden rasgos pertenecientes a otras disciplinas que pueden llegar no sólo a dotarla de características particulares que van más allá de lo estilístico, sino incluso a comprometer su mismo sentido y significado. Esta interacción, que se produce a todos los niveles y de las maneras más insospechadas, constituye precisamente un interesante objeto de estudio. Concretamente la interacción entre el Derecho y la Literatura, y de cómo términos y procedimientos tradicionalmente pertenecientes al lenguaje y estilo legal pueden encontrarse hábilmente insertados en textos cuya aparente única premisa es la expresión artística, comprometiendo de manera fundamental su apariencia y significado, y por tanto, la forma en que son recibidos por el lector.

El lenguaje jurídico y el lenguaje literario no sólo son complementarios, sino mutuamente beneficiosos. Los diferentes estudios realizados acerca de *Derecho y Literatura* fuera y dentro de nuestro país desde el siglo pasado han demostrado sin lugar a dudas que el Derecho necesita a menudo del lenguaje literario para poder expresar en su totalidad la realidad de la vida cotidiana, a menudo imposible de describir con el lenguaje administrativo. Este lenguaje literario, usado con prudencia y respeto en documentos procesales, puede ser útil para expresar con claridad hechos y

circunstancias que de otro modo serían muy difíciles de plasmar en palabras, y por tanto, imposibles de calificar por el Derecho y de ser tenidos en cuenta para la impartición de Justicia. A su vez, la Literatura se vale del Derecho como fuente inagotable de temas y como vehículo de expresión del pulso social y político, a menudo encapsulado en las leyes y normas por las que se rige un pueblo en un periodo de tiempo determinado. La Literatura humaniza al Derecho haciéndolo más accesible al ciudadano y ayudando difundir la labor, a veces desconocida y siempre poco apreciada, de jueces y abogados. A su vez, el Derecho ayuda a la Literatura a acercarse a la realidad, actuando como vía de expresión tanto de los problemas que preocupan a la sociedad como de sus posibles soluciones.

En cuanto a la cabida que puedan tener elementos propios de la literatura – como por ejemplo los recursos estilísticos – en escritos puramente jurídicos, ya se ha visto que esta interacción es buena e incluso necesaria siempre y cuando no supere unos límites lógicos. Elegancia, corrección estilística e incluso amenidad no están reñidas con el buen hacer jurídico, pero no puede convertirse un texto legal o procesal en una narración de con ribetes novelescos sin riesgo de caer en deformaciones de la realidad o incluso faltas de respeto a los protagonistas del suceso. Mientras que metáforas y comparaciones son bien aceptadas e incluso pueden ayudar enormemente a la descripción de los hechos; exageraciones y caricaturas deben ser dejadas aparte, pues se encuentran muy cerca del límite de lo jurídicamente correcto. El humor, aunque bien recibido cuando se incorpora con respeto y buen gusto, también ha de ser empleado con prudencia.

Existe un tipo de obra literaria que engloba en sí misma elementos propios de la Literatura y el Derecho, con la esperanza de generar efectos en ambos planos y con fines para los que la vía procesal ya no es válida. Estas obras, a las que se denomina defensas literarias, nacen con vocación jurídica pero respondiendo a premisas y condicionantes literarios.

Antes de empezar esta singular búsqueda – textos que admitan esta dualidad literaria/legal –, hay que superar el escepticismo que provoca la mera idea de que algún elemento proveniente del mundo del Derecho, árido, cuadrulado, y carente de toda imaginación, pueda tener cabida en una obra literaria destinada principalmente al entretenimiento. Más aún, lo que se pretende no sólo es demostrar esta conexión e interacción, sino la influencia mutua de ambos mundos – legal y literario – y su decisiva presencia en las obras en las que confluyen. Las primeras preguntas que surgen son las siguientes: ¿Qué podría aportar el estilo forense a un texto literario? ¿Y al revés? ¿Tienen cabida en los documentos legales de hoy en día los recursos

estilísticos que normalmente asociamos a géneros tan dispares como la poesía o la novela? ¿Aquellos elementos de la retórica destinados a agradar y enganchar al lector, producen los mismos efectos si el receptor es un juez en ejercicio, o un jurado popular?

Antes de buscar respuesta a las preguntas anteriores, quizás sería conveniente desmentir algunos mitos relacionados con el Derecho y, más concretamente, con la tarea de impartir justicia.

Existe la idea generalizada de que el juez se limita a aplicar las normas previamente elaboradas por el legislador. Se trata, sin embargo, de una concepción un tanto simplista de la función del juzgador; una tarea que implica una serie de decisiones e interpretaciones que la sitúan muy lejos de la idea anterior. Los casos sometidos al arbitrio judicial provienen directamente de la vida real, y son tan variados y complicados como ésta. La aplicación de reglas que los solventen no siempre depende de encontrar la ley adecuada en el catálogo legal y utilizarla. Para empezar, puede que esta “ley adecuada” ni siquiera exista, o, en el caso de existir, no esté tan clara su adecuación al caso concreto como para que el juez, con una mera búsqueda, resuelva el conflicto.

Elegir la regla aplicable, interpretarla, determinar los hechos... ninguna de estas tareas puede realizarse de manera automática. En todas ellas, el juez analiza, aplica su propio criterio, toma decisiones, sopesa pros y contras, y por último, llega a una decisión y la pone por escrito. En todo este proceso es evidente que ha intervenido un cierto grado de libertad por parte del juez. Y también, aunque a priori parezca imposible, de creatividad. La mayoría de las veces, incluso existiendo leyes claras y perfectamente aplicables a un caso concreto, pueden encontrarse sentencias que decidan ir contra la norma general, o que opten por la aplicación de otra norma diferente. Se puede concluir perfectamente, a este respecto, que el juez no se limita a aplicar la ley; en muchos de los casos, la crea.

Sin duda conocedores de cómo se producen estas operaciones mentales en los que tienen que impartir justicia, los abogados no descuidan la importancia del uso adecuado del *ethos* y *pathos* en sus argumentaciones. Si bien es cierto que en el caso del derecho español – que da pocas oportunidades a los letrados para que exhiban sus proezas oratorias –, si el letrado quiere hacer uso del *ethos* y *pathos*, ha de insertarlos hábil y discretamente en los escritos procesales, poco dados por otra parte a florituras y sentimentalismos. En cambio, lo que sí permite un texto jurídico, aunque trate del tema más árido y aséptico que se pueda imaginar, es un hábil desarrollo de las tres

tareas del orador más relevantes en la comunicación escrita: invención, disposición, y estilo.

Siguiendo a Frost, nada mejor que retroceder hasta los autores clásicos para comprender el papel que factores como la emoción o la credibilidad del abogado jugaban en la argumentación legal.² En Roma, los jurados consistían en aproximadamente cincuenta jueces, inicialmente pertenecientes a la nobleza, que habían sido adecuadamente instruidos en Derecho y Retórica, y que por tanto eran perfectamente capaces de entender y apreciar los discursos de los abogados.

Con el paso del tiempo, el número de integrantes del jurado provenientes de otras clases sociales aumentó, disminuyendo al mismo tiempo su formación y también sus posibilidades de entender complicados discursos jurídicos. En consecuencia, los abogados romanos se vieron obligados a recurrir a otro arte para poder convencer con sus argumentos no sólo a auditorios cultos, sino a todo tipo de oyentes: el arte de la persuasión. Había que recurrir a otros recursos y argumentos para convencer del discurso propio tanto a aquellos que sabían de leyes como a los que no. Las posibilidades de esta nueva argumentación jurídica, pues, aumentaron considerablemente.

Para Cicerón, que hoy día sigue siendo modelo del dominio de la Oratoria y la Retórica jurídica, la Justicia iba más allá de un mero intercambio de argumentos ante un tribunal en pos de la decisión favorable de los componentes de éste. Se trataba de un teatro, un particular escenario donde cada participante tenía su papel. Según esta concepción, cada parte tiene permitido ser tan parcial como desee o crea conveniente, estando sujetos únicamente los jueces a aquello que en conciencia consideren verdadero. Entra aquí de lleno la máxima de lo verosímil frente a lo verdadero en los argumentos de defensa. Según esta teoría defendida y practicada por Cicerón, pueden los abogados defender aquello que les beneficie y tenga apariencia verdadera, incluso sabiendo que en el fondo no se corresponde totalmente con la verdad. ¿Hasta dónde llegarían las consecuencias de esta práctica? ¿Justifica la tergiversación y el engaño en informes legales? ¿Y si estas tergiversaciones se incluyen en un texto literario, sin utilidad procesal? ¿Se las puede seguir llamando engañosas, entonces? ¿O quedarían disculpadas simplemente por entrar en el campo de la ficción?

² En su interesante – y también muy criticada – *Introduction to Classical Legal Rhetoric. A Lost Heritage*. Ashgate Publishing (2005).

Esta interacción de Derecho y Literatura no es en absoluto novedosa, sino que viene produciéndose desde hace siglos en otros campos, como por ejemplo la Retórica y la Poética – entendida esta última como como la disciplina propia del discurso literario que encuentra sus cauces de expresión a través de los distintos géneros –, y que desde el Renacimiento mantienen una relación de influencia mutua y paralelismo.

Aristóteles, que definía la Retórica como el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste comporta, señalaba que la unión entre Poética y Retórica se encontraba en los efectos lógicos o sentimentales que producían tanto la acción trágica como el discurso retórico. Mientras que la Retórica se centra en la comunicación de ideas, la Poética desarrolla una evocación a través de imágenes. Esta evocación imaginaria, a través del lenguaje, se convierte en literatura, pero no por ello está exenta de cierto grado de persuasión. El lector ha de convencerse de lo que lee, aun sabiendo de la imposibilidad de su existencia en el mundo real, y para ello el autor emplea la fuerza persuasora de la retórica, que opera tanto en el campo de la comunicación cotidiana, con fines puramente prácticos, como en el de la evocación imaginaria o artística.

El modelo retórico dominará durante todo el periodo medieval y condicionará la forma y el contenido mismo de los discursos. Pero también existe cierta continuidad real entre Retórica y Poética, y correlativamente el tratamiento de una y otra materia puede entrar en una u otra disciplina. Además, tanto la poética renacentista como la retórica fueron aplicadas a lo vernáculo, gracias en parte al gran impulso llevado a cabo por los humanistas, que desarrollaron las lenguas vernáculas de acuerdo con el modelo del latín, adaptándolas mejor al campo literario.

Un discurso jurídico, por muy atento a los modelos procesales que parezca, siempre contiene elementos de ambas disciplinas. Por un lado, su intención inequívoca es la de convencer al lector u oyente. Hay un afán de persuasión que responde perfectamente a todo lo que la Retórica forense comporta. Por otra parte, los escritos jurídicos no son meras elucubraciones puestas por escrito. Hay una historia detrás de cada uno de ellos, unos hechos que hay que dejar plasmados, procurando que resalten aquellos aspectos de los mismos que parezcan más beneficiosos a la parte que suscribe. En este sentido, utilizan plenamente aquella evocación imaginaria de la que se hablaba anteriormente, pues necesitan situar al lector/juez en el contexto deseado, despertando su interés y curiosidad por los hechos destacados en el escrito, guiando su imaginación y conciencia por el camino de razonamiento deseado, y por último, convenciéndolo plenamente por encima de argumentos contrarios.

Como objeto de estudio, desde principios del siglo XX podemos encontrar una corriente académica, cada vez más popular, que bajo el título Derecho y Literatura se encarga de estudiar y analizar todas y cada una de estas posibles interacciones entre ambas disciplinas, corroborándose pues que no sólo esta reunión e influencia mutua existe y es fácilmente reconocible, sino que además ofrece una serie de perspectivas y análisis que son objeto de estudios por los diferentes teóricos de esta corriente.

No hace falta insistir más en la más que evidente idoneidad de Derecho y Literatura para, no sólo coexistir en una misma obra, sino también interactuar. Autores como Weisberg, White y Posner³ son, entre otros, representantes de un movimiento ya consolidado que demuestra las relaciones entre ambas disciplinas y como cada una de ellas complementa y ayuda a la mejor comprensión de la otra. Así, el movimiento Derecho y Literatura parte de diferentes perspectivas desde las que se estudia el Derecho en la Literatura, como Literatura, y de la Literatura... una veces es la Literatura la que se inserta en un texto jurídico, haciéndolo más ameno y accesible (por ejemplo cuando abogados y jueces utilizan recursos y lenguaje literario para sus escritos); y otras veces es el Derecho el que servirá de fuente a determinadas obras literarias, sobre todo proporcionando temas y personajes.

A pesar de este increíblemente vasto terreno para la interrelación, puede concluirse con total unanimidad que un texto jurídico difícilmente podrá ser considerado una obra literaria, por muchos elementos retóricos y de estilo que lleve integrados. Esto es porque necesariamente, para su inclusión en el catálogo judicial, necesitará cumplir una serie de requisitos innegociables que le doten de cierta forma, aunque sea en una mínima proporción, para hacerlos parte de la maquinaria de un órgano administrativo. Es más, en el momento en el que esos elementos literarios – que se le añaden con un fin ornamental, persuasivo o simplemente por el gusto y divertimento de su autor –, son demasiados, el texto deja de ser apto para su consumo administrativo. Es como si un exceso de literatura ahogara los componentes jurídicos del escrito, tornándolos inservibles.

Pero ¿qué sucede en el extremo opuesto, cuando es el texto literario el que viene cargado de elementos y características propias del lenguaje jurídico? Hay numerosos casos de novelas que, bien porque tienen como protagonistas a profesionales del Derecho, o bien porque su trama central se basa en un proceso judicial, verdadero o de ficción, están plagadas de estos elementos propios del mundo judicial que la sitúan

³ A Richard Weisberg, James White y Richard Posner se les considera los principales representantes del movimiento Law and Literature en Estados Unidos.

en este peculiar contexto, ayudando a la inmersión del lector en un ambiente y un lenguaje muy distintos a los que se manejan en el día a día. Realmente, en estos casos, no importa cuántos de estos elementos aparezcan en la obra, o con cuanta fidelidad se reproduzcan los estrados de un proceso judicial. La novela, en este caso, seguirá siendo novela. Una obra de ficción, que puede estar basada o no en hechos reales, pero cuyo alcance nunca superará los límites del mundo inventado por su autor. Podrá ejercer mayor o menor influencia en sus lectores, invitándoles a asistir a unos episodios judiciales de los que normalmente no son partícipes más que las partes implicadas. Podrá servir de ayuda a la mejor comprensión de un lenguaje y unos actos que, con frecuencia, se han quedado estancados en ritos y fórmulas pasadas. Podrá contribuir a humanizar a aquellos profesionales que, debido a su roce con estos procesos normalmente tan rígidos y serios, presentan una imagen un tanto seca y desprovista de empatía. Pero con todo ello, seguirá siendo una obra literaria cuyo alcance empieza y termina en la ficción creada por la misma.

Pero aún se puede rizar un poco más el rizo, y aparecen así otro tipo de obras en las que esta mezcla entre Derecho y Literatura sitúa en un terreno mucho más ambiguo. Obras que, sin dejar de ser consideradas literarias, están destinadas a generar unos efectos determinados en el mundo real, y con esa intención son escritas y difundidas.

El significado de cualquier obra hay que analizarlo desde el punto de vista filológico o literal, y además en referencia al mundo objetivo con el que se relaciona, en tanto y en cuanto se trata de un discurso surgido en un marco histórico concreto y sólo en él podrá quedar completamente entendido.

Ningún autor es inmune a su época, a sus circunstancias personales y a la formación que ha recibido. Esos tres condicionantes calan en su obra con tanta intensidad como puedan hacerlo los caprichos de su talento o las invenciones de su imaginación.

Esta dualidad entre el hombre de Estado y el literato no es extraña a los humanistas, y son muchos, por no decir la mayoría, los ejemplos que pueden encontrarse de encumbrados cortesanos y altos administrativos que no sólo firman documentos legales sino también las grandes obras literarias de la época. Funcionarios y poetas, escribas y narradores, diplomáticos y autores de discursos, proclamas y ensoñaciones oníricas, beben de las fuentes de la cultura clásica, en la que todos han sido formados, para expresar otras facetas de sus personalidades que, a la larga, terminarán cobrando más relevancia que el importante papel que juegan en la vida sociopolítica de su época.

Como todas las obras literarias, imaginación y talento juegan un papel imprescindible; pero quizás en éstas más que en ningunas otras, la formación legal y política de sus autores, sus profesiones cercanas al poder y a la administración real, el momento histórico en el que son concebidas, y sobre todo, la situación personal de cada uno de ellos en el momento de redactarlas, les confieren un interesante matiz que es imposible ignorar. Matiz que, a la larga, se convierte en la piedra angular sobre la que gira toda la narración.

A lo largo de la Historia de la Literatura encontramos autores que son, a la vez, hombres acostumbrados al poder o a la cercanía de éste, y que en un momento determinado de sus vidas, se encuentran en una situación complicada que pone en peligro su situación de privilegio, en algunos casos acabando con ella para siempre. Las posibilidades de una defensa real ante quien puede redimirles son escasas o imposibles. Bien porque sus peticiones no son oportunas, no son escuchadas, o incluso han sido ya desechadas y se encuentran en situaciones de verdadero desahucio. La Literatura, ese otro talento que tan bien saben ejercitar, parece entonces la única alternativa.

¿Son estas obras nacidas de circunstancias tan particulares defensas encubiertas de sus propios autores? ¿Están escritas con un propósito que va más allá de la mera expresión artística?

Su análisis desde esta doble perspectiva desvelará si efectivamente existe en ellas un uso de la Retórica en su definición más básica: la de persuadir al lector de algo que conviene o interesa especialmente al autor. Es más, si esta persuasión tiene que ver directamente con su situación personal o con algo que le afecta directamente. Son obras nacidas con un propósito práctico evidente que condiciona el estilo empleado en ellas, entre otras cosas.

Es necesario, pues, la puesta en común de aquellos elementos relevantes encontrados en cada una de ellas para establecer patrones de repetición y similitudes entre todas. El fin no es otro que averiguar si este propósito práctico, esta necesidad de defensa de sus autores o de redención pública de sus personas, domina las obras hasta el punto de hacerlas sustancialmente diferentes a otras en las que no se observe este propósito. Así como averiguar si son casos literarios aislados o por el contrario el modelo que proponen puede encontrarse en otras obras de distintos autores, lo que también resulta un interesante objeto de debate. Por último, el hipotético uso del lenguaje literario y de los recursos estilísticos que le son propios en escritos jurídicos también merece un breve análisis. En el fondo, supone una comprobación más de cómo la

Retórica no sólo sigue muy presente en nuestros días, sino que es capaz de funcionar en múltiples niveles a la vez, desplegando sus efectos en el fondo y la forma de los escritos incluso en los textos más insospechados.

Las defensas literarias presentan una serie de elementos comunes a todas ellas que abarcan desde su autoría hasta sus destinatarios y audiencias, pasando por sus influencias clásicas. En primer lugar, se trata de obras que nacen de autores con formación jurídica y humanística, admiración por la Antigüedad clásica y profesiones relacionadas con la corte y la administración del reino – Secretarios, cancilleres, diplomáticos –. Todos ellos, en un momento determinado de sus vidas, sienten la necesidad de defenderse de rumores maliciosos, prejuicios religiosos, o incluso directamente de acusaciones que les llevan a prisión o situaciones económicas desesperadas. Para ello, una vez agotados todos los cauces tradicionales – legales y burocráticos – o demostrados inútiles, se deciden por la creación literaria como vehículo de defensa y redención personal.

Debido a su doble naturaleza jurídico-literaria, las defensas literarias están igualmente dirigidas a un doble destinatario: el público en general – que en la mayoría de los casos no representa el total de la sociedad sino sólo aquella parte privilegiada con acceso a la cultura; y una persona en especial, que suele ostentar una posición de poder, en cuyas manos se encuentra la posibilidad de conceder el bien u objeto de la petición.

Se trata de obras que favorecen las lenguas vernáculas frente al latín oficial, cada vez más estático e inoperativo. Esta preferencia por la lengua materna las dota de un lenguaje fresco y espontáneo, consiguiendo una mayor empatía de la audiencia y también una mayor difusión. Al mismo tiempo, eleva la calidad de la lengua vernácula hasta colocarla a la misma altura que el latín en cuanto a belleza estilística y elegancia.

I. La apología

La RAE describe la palabra apología en una única entrada como el «discurso de palabra o por escrito en defensa o alabanza de alguien o algo»⁴. Procedente del latín, y a su vez éste del griego, se refería al discurso que el acusado tenía derecho a pronunciar para su defensa ante los jueces; extendiéndose posteriormente a cualquier discurso en defensa de uno mismo o de cualquier otra cosa⁵. Antiguamente también

⁴ En su versión electrónica <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=3EdAe0R>.

⁵ SALAS SALGADO, F. "La carta apologética (1735) de Manuel Fernández Sidrón y la cultura latina de su tiempo" *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, N° 18, p. 185 (2007)

se usó para designar la posición de defensa militar contra un ataque, es decir, desde sus inicios ha sido un término empleado en un contexto de confrontación y defensa. Encontramos los primeros usos de la palabra apología aplicada al discurso retórico-literario en las obras homónimas de Platón y Jenofonte, ambas describiendo el proceso judicial contra Sócrates y redactadas con el fin de defender y reivindicar la figura socrática ante la posteridad. Asimismo, las apologías o apologéticas serán también un arma frecuente de la religión cristiana, en cuyos comienzos pueden encontrarse obras como las dos *Apologías* de San Justino⁶, a las que les siguen muchas otras conformando una amplia corriente de literatura apologética cristiana.

Hoy en día, el significado popular del término apología lo dota de una connotación un tanto radical en cuanto al tipo de defensa que representa, ya que a menudo ésta se lleva a cabo a ultranza, con un bloqueo total de razonamientos contrarios – lo cual anula toda posibilidad de diálogo – y una peligrosa presentación de la causa defendida, de la que desaparece cualquier hecho o cualidad negativa, haciendo resaltar exageradamente los positivos.

Estas apologías o ejercicios de defensa se encuentran plagados de elementos retóricos que contribuyen a su fin persuasivo, a veces incluso en detrimento de la realidad, como se ha apuntado anteriormente. Cortijo, en relación con la *Apología* de Platón, menciona como al ser este tipo de ejercicios de defensa muy comunes entre los estudiantes de retórica, no era tan importante en ellos la literalidad de lo acontecido como el empleo adecuado y eficiente de los elementos retóricos.⁷

Estos estudiantes se enfrentaban en las escuelas de retórica a un *ratio docendi* cuyo fin era la formación como orador, aunque en este camino formativo debía realizar todo tipo de ejercicios, entre ellos el análisis literario. Craso señala una *ratio docendi* que constaba de dos partes; en la primera, preparatoria, se realizaban ejercicios de redacción, exposición oral, imitación, memorización, lecturas críticas y ejercicios disputatorios. La segunda parte, de simulación forense, consistía en un simulacro de discurso público en el foro. Quintiliano traslada este plan de estudios del ámbito doméstico al escolar, distinguiendo entre los dos niveles el primero, con una función

⁶ San Justino (100/114-162/168) además de mártir fue uno de los primeros apologetas del Cristianismo, escribiendo ambas *Apologías* en defensa de la religión cristiana, en ese momento prohibida en el Imperio. La primera de ellas dirigida a Antonino Pío y a sus hijos (Marco Aurelio y Lucio Vero) y al Senado Romano. Y la segunda dirigida de nuevo al Senado de Roma.

⁷ CORTIJO OCAÑA, Antonio. «*Lo somni* como apología: metáfora de la sabiduría/lectura». *Revista de llenguas y literatures catalana, gallega y vasca*, nº 18, p. 73 (2013).

analítica y otra fáctica; y el segundo, con la *ratio declamandi*, en el que se dan las *suasorias* y *controversias*. Suetonio se presenta en esta misma línea.⁸

Alberte apunta como la retórica de la época imperial terminará por asumir el papel de preceptiva literaria, con una especial atención a la generación de los géneros literarios y a la elocutio, produciéndose también una proliferación de catálogos de figuras retóricas.⁹

Uno de estos ejercicios retóricos favoritos de los estudiantes tenía como modelo a la apología más famosa que ha llegado hasta nosotros desde la Antigüedad clásica: la Apología de Sócrates, de Platón. Es imposible determinar con rotundidad la cronología exacta de la Apología, aunque sí se sabe que Platón la escribió poco después de la muerte de Sócrates en el 399 a.C. A su vez, es muy probable que sea anterior a la Acusación contra Sócrates (393 a.C.), de Polícrates, ya que en ésta aparecen algunas acusaciones que la obra de Platón no recoge.

Aunque la forma habitual de los escritos platónicos es el diálogo, la Apología se presenta como una reproducción de la defensa que realiza Sócrates de sí mismo ante el tribunal ateniense, y por tanto aparece en primera persona, apartándose de esta fórmula únicamente para incluir un breve diálogo con Meleto, uno de los acusadores. Realmente no puede entenderse la Apología de Sócrates como una transcripción literal de las palabras del filósofo. Ni siquiera como un resumen más o menos fidedigno. De hecho, autores como Antonio Tovar¹⁰ resaltan esta circunstancia al compararla con la reproducción que Tucídides realiza de los discursos de Pericles.¹¹

Por tanto, más que su reproducción literal, el objetivo de la apología platónica es resaltar el significado del discurso de Sócrates y poner de manifiesto el verdadero

⁸ ALBERTE GONZALEZ, A. "Los caminos de la Retórica en la latinidad tardía y medieval", *Studia Philologica Valentina* V. 8, n.s. 5 (2005), pp. 4-6.

⁹ *Op. cit.*: pp. 7-8.

¹⁰ TOVAR, A. *Un libro sobre Platón*. Madrid: Espasa Calpe 1956, p. 38.

¹¹ «Tucídides, al escribir su programa, dice que en lo que se refiere a los discursos, le resultaba muy difícil recordar con exactitud las palabras realmente pronunciadas. Parece, y así lo sostiene Grosskinsky, que las palabras del historiador son un eufemismo para decir que, de hecho, le era absolutamente imposible, no sólo recordar las palabras textuales, sino también el contenido. Tendríamos, pues, siempre según nuestro crítico, que aceptar que Tucídides partía de discursos realmente pronunciados, a pesar de que el autor ponía una dosis muy grande de subjetivismo. Los discursos de Tucídides se convierten así en una versión artística, muy libre, de las palabras pronunciadas por los tratadistas durante la guerra. » José Alsina, "En torno a la cuestión tucidéa", *Boletín del Instituto de estudios helénicos* Vol. 5, N. 2 (1971), pp. 38 y 39.

alcance de lo que allí sucedió, en un intento de reivindicación o defensa de la figura de Sócrates, cuya reputación había sido tan maltratada.

Al no tratarse de una transcripción palabra por palabra del alegato de defensa, Platón puede combinar los elementos de retórica forense propios de este tipo de discursos con otros más propios del plano literario. Con esto, las palabras socráticas se dejan a la posteridad con una presentación que sin duda ayuda a su finalidad redentora. Platón probablemente se permitió algunas licencias literarias que contribuyeron a adornar y suavizar las palabras socráticas, conformando un texto más atractivo y memorable para el gran público. Sigue siendo un texto retórico, ya que su finalidad persuasiva es innegable. Incluso puede afirmarse que conserva su naturaleza forense o judicial, puesto que, fiel o no a la realidad, se trata de la reproducción de un alegato de defensa pronunciado ante un tribunal; pero la necesidad de presentarlo como un texto ameno y atractivo, que además consiga redimir la figura socrática por encima de las muchas obras que criticaban o directamente se burlaban del filósofo, permite esa fusión entre derecho y literatura que en ella se puede apreciar.

En igual necesidad de redención se encuentra el escritor y canciller barcelonés Bernat Metge¹², quien tras ser acusado de propiciar la muerte de su antiguo empleador el rey Juan I, es destituido de todos sus cargos y privilegios e incluso condenado a una breve estancia en prisión. Una vez libre, Metge necesita redimir su imagen ante el nuevo rey Martín el Humano, y también ante la opinión pública, que recuerda no sólo estas últimas sospechas contra él sino también las muchas acusaciones de corrupción que ha ido acumulando a lo largo de su carrera como hombre de Estado. Aunque se analizará su figura con más profundidad más adelante, simplemente recordar ahora aquella idea ya apuntada por Riquer¹³ de que la también llamada *Apología*, obra incompleta de Metge, es un adelanto o boceto de la que será su obra maestra: *Lo Somni*. En ambas, los protagonistas parten de una especial circunstancia que los retrata como víctimas de un proceso judicial que tachan de injusto. A partir de ahí tiene lugar un discurso de autodefensa cargado, como no, de elementos retóricos forenses.¹⁴

¹² Véase HOCES LOMBA, M. «La socratización de Metge. Apología y reinención en *Lo somni*», *Grecia y las letras catalanas*. Eds. Julia Butiñá, Antonio Cortijo-Ocaña y Vicens Martines. *Studia Iberica et Americana Issue 1* (2014a): 209 y ss.

¹³ RIQUER, M. "Influències del *Secretum* de Petrarca sobre Bernat Metge", *Criterion* 9 (1933), pp. 234-248.

¹⁴ Véase HOCES LOMBA, M.: «Retórica forense y *ars dictaminis* en *Lo somni*, de Bernat Metge». *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 3 / juny 2014 / pp. 1-26.

Además, señala Antonio Cortijo otro elemento común que es la reflexión acerca de la lectura como momento cumbre del proceso dialéctico y modo de contacto – conversación – con autores del pasado. La lectura se presenta como un instrumento capaz de vencer incluso a la muerte y asegurar la pervivencia del saber a través de su transmisión mediante la palabra escrita.¹⁵

Estos aspectos y otros muchos serán desarrollados en profundidad en el capítulo dedicado a Bernat Metge, por lo tanto no se insistirá ahora más en ellos.

Retomando el tema general de la influencia de la literatura en las apologías, es necesario recordar también como estas funciones analíticas y fácticas propias de la retórica clásica también serán asumidas, cuando llegue el momento, por el cristianismo, que decide emplear el uso persuasivo de la retórica en su actividad propagandística. Esto la lleva a reconocer, en primer lugar, la presencia de elementos retóricos en la literatura religiosa, y especialmente en los textos sagrados como la Biblia y Nuevo Testamento, dando lugar a infinidad de obras dedicadas a comentar y analizar estas cuestiones. En segundo lugar, su propia producción literaria, siempre encaminada al fin religioso en sus facetas de difusión y captación, no duda en hacer uso de todas las armas que la retórica pone a su alcance.¹⁶

Así, del discurso de defensa que representa la apología, pasamos al término apologética, que deriva del primero y que representa también, por tanto, una defensa, pero en este caso de la Fe. La literatura apologética, en su intento de convencer de la conveniencia de unirse a la Iglesia, se ha visto a menudo emparejada con aquella concepción de la retórica que la considera manipuladora y agresiva, dejando que su marcado propósito de captación domine toda la consideración que se tiene de ella.

Lo cierto es que las primeras Apologías cristianas están hábilmente dirigidas a ese mundo pagano que les rodea, al que hablaban con un lenguaje propagandístico no exento de emoción. Esta emoción derivaba sin duda de su propia condición de “convertidos”, lo que transforma sus escritos en apologías no sólo de la fe cristiana sino también de sus propias experiencias vitales¹⁷ en los que presentan una perspectiva

¹⁵ Véase CORTIJO OCAÑA, A: «*Lo Somni* como apología: metáfora de la sabiduría/lectura». *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, ISSN 1130-8508, N° 18, 2013, pp. 73-93.

¹⁶ ALBERTE, A., *op. cit.*: 10 y ss.

¹⁷ Este aspecto interesa especialmente, ya que resulta esencial para dotar al texto de esa cualidad de autodefensa que lo lleva más allá de un simple escrito propagandístico. Estas apologías tendrían, pues, una finalidad añadida a la de defender la fe y la religión cristiana: serían una defensa personal de su autor, quién por tanto, obtendría con ella también un objetivo de su particular interés. Por

del Cristianismo como una religión que no destruye lo anterior, sino que construye y perfecciona. Por todo ello, su impacto en la sociedad de su tiempo fue más que razonable.¹⁸

A veces se dieron casos en los que las Apologías no fueron simples escritos propagandísticos para la captación de nuevos fieles sino que se concibieron con un auténtico propósito de defensa de la Iglesia y la fe cristianas, es lo que sucede, por ejemplo, con las dos *Apologías* de Justino, escritas mientras el cristianismo era aún una religión prohibida y por tanto encaminadas a demostrar la ausencia de delito en las prácticas cristianas. Siguen siendo obras sembradas de múltiples referencias personales, en las que además el autor intenta construir una defensa racional del Cristianismo que apele al sentido común más que a la fe ciega – es aquí donde los elementos de retórica forense tendrían mayor cabida, desarrollándose buena parte de las premisas de la argumentación vistas anteriormente –, asimilando éste a una filosofía. Es una tendencia presente en casi todos los apologistas de los siglos II y III (Ídem).

En cuanto al verdadero alcance de su difusión, según Morales su recepción en el ambiente culto del paganismo es bastante discutida, desconociéndose realmente cómo, cuándo y hasta donde llegaron a leerse estas Apologías. La respuesta a esta incógnita podría estar en los propios escritos paganos, es decir, en si fueron concebidos como respuestas expresas a estas Apologías. Si se considera que efectivamente lo fueron, también supondría admitir el impacto turbador de estos escritos en el mundo circundante.

Bien es cierto que este impacto no fue acusado desde el principio por la literatura pagana, que recibe las Apologías con cierto desdén. No es hasta el reinado de Adriano (117-138) cuando aparecen las primeras alusiones en Epícteto, Marco Aurelio, Aelio Arístides y Galeno. Las respuestas propiamente dichas, con un claro estilo beligerante, no llegarían hasta la segunda mitad del siglo con obras como el *Peregrinus* de Luciano y el *Discurso verdadero* de Celso. Morales apunta a Galeno como el primer pagano intelectual que escribe con respeto acerca del Cristianismo.¹⁹

ejemplo, en 1864 aparece, precisamente bajo el nombre de *Apología pro vita sua*, un texto autobiográfico del teólogo y cardenal inglés John Henry Newman, en el cual defiende no sólo sus creencias religiosas, sino su propia conversión.

¹⁸ MORALES, J. «La investigación sobre San Justino y sus escritos». *Scripta Theologica* 16 (1984/3) p. 870.

¹⁹ *Op. cit.*: 871.

En cuanto al lenguaje y estilo de estas Apologías cristianas, elementos donde de verdad se puede comprobar la presencia de rasgos literarios, Morales también señala su lenguaje algo seco, convencional y la mayoría de las veces falto de originalidad, todo ello sin duda debido a su dependencia de modelos literarios anteriores. Además, la labor propagandística se llevaba hasta sus últimas consecuencias, seleccionando cuidadosamente aquellas partes del cristianismo que pudieran ser más atractivas o útiles a sus argumentos e ignorando cualquier aspecto positivo que pudiera encontrarse en el paganismo.²⁰

No puede obviarse que el orador cristiano, y por tanto también el apologista, recibe una completísima formación retórica, muy similar a la del jurista. San Agustín, que no dudó en utilizar aquello que encontraba acertado en la cultura pagana para provecho del Cristianismo, quería la misma elocuencia para los suyos que la de los oradores paganos, formados bajo referentes ciceronianos. Esto implicaba el dominio de los tres estilos y las tres funciones (*tria officia*): enseñar, agradar y emocionar. Incluso Gregorio Magno llegará a establecer unas normas para la composición del discurso en la homilía²¹, sirviéndose de la Biblia como referente y modelo.²²

Por último, señalar también como rasgo común de las Apologías, que al igual que cualquier otro texto literario, son el resultado de unas condiciones y una situación concretas. Es decir, en ellas es esencial el contexto histórico, social y cultural, pues son producto directo de unas circunstancias que les atañen directamente; bien de modo exclusivo (el autor se defiende personalmente o defiende un tema que le afecta particularmente) o de una manera general, configurando una defensa acerca de algún hecho o circunstancia que hubiera supuesto algún tipo de revuelo en el plano espiritual de la época, siendo esto último causa de que existan otras obras que respondan a esta misma situación, y por tanto presente características similares.²³

Un ejemplo de esta influencia del ambiente, sobre todo en el plano espiritual, puede encontrarse en la literatura apologética que surge de los intentos de judíos y conversos del siglo XV de convencer a los demás para cambiar de religión o volver a la de común origen. Hay que destacar que estos intelectuales no siempre emplean para este fin la forma de discurso retórico propiamente dicho, sino que dejan ver los anhelos y frustraciones religiosas que las relaciones con sus antiguos amigos y colegas, ahora en otro bando, les originan, en textos con una clara apariencia literaria, sobre todo

²⁰ *Op. cit.*: 879.

²¹ En sus obras *Comentario al Libro I de los Reyes*, *Comentario a Ezequiel* y *Cura pastoralis*.

²² ALBERTE: *op. cit.*: 24 y 25.

²³ SALAS: *op. cit.*: 186.

poéticos.²⁴ Caracterizados por fusionar el arte de la disputa y el de la predicación con una clara intención doctrinal y religiosa, estos textos son propios del género retórico demostrativo, del que los polemistas cristianos llegan a hacer todo un arte al incluir en ellos el renovador método de la exégesis rabínica.²⁵

Apunta Carmen Parrilla a este respecto, que la apologética judeocristiana, que da lugar a una controversia secular, disfruta de su propia tradición independiente al resto de apologías, y en ella se encuentran una profusión de temas relacionados con la cultura antigua y la medieval que desde el inicio del Cristianismo dieron lugar no sólo a debates y predicaciones sino también a una abundante literatura. Entre ellos se encuentra el cumplimiento de profecías mesiánicas en la persona de Cristo, el sentido espiritual del reino y el dogma de la Santísima Trinidad; en los que coexisten una actitud edificante con otra beligerante.²⁶

A diferencia de otros textos retóricos, muchas de estas obras fueron escritas en lengua vernácula, lo que sin duda ayudó a su extraordinaria difusión, mayor que la de los grandes tratados en latín. Su finalidad práctica hacía imprescindible esta necesidad de largo alcance e impacto en el mayor número de fieles posible, y en ellas conviven tanto los esquemas de la oratoria y el debate escolástico como la experiencia personal, religiosa y literaria de sus autores. Esta característica supone otro punto en común con los particulares escritos de defensa que son objeto de esta investigación, como se verá más adelante.

II. La defensa literaria: cuando la Literatura se convierte en un instrumento jurídico o administrativo

Antes de entrar en profundidad en el concepto de “defensa literaria”, hay que aclarar de manera definitiva y concluyente que en ningún caso se trata de un escrito jurídico o administrativo. Su naturaleza es literaria. No están dirigidos a ningún juez o tribunal, ni son producto de las necesidades procesales de ningún pleito en curso. No obstante, en ellas pueden apreciarse elementos propios de la retórica forense, condicionando fuertemente el motivo y finalidad de su existencia. A pesar de esta fuerte presencia

²⁴ SAENZ BADILLOS, A. «Intelectuales judíos y conversos en el siglo XV», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva* (Pedro M. Piñero Ramírez, ed.) Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, p. 161.

²⁵ PARRILLA, C. «La literatura apologética en el siglo XV: el Declarante de judíos», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (M. Isabel Toro Pascua, ed.) Tomo II (1994) pp. 757 y 765.

²⁶ *Ídem.*

retórica, que se manifiesta principalmente en una evidente finalidad persuasiva, y en la inclusión más o menos intencionada de elementos forenses que colaboren con este fin, siguen siendo textos literarios. Están dirigidos a una audiencia que podría corresponderse con la que Perelman denominaba *audiencia universal*, un público general y heterogéneo no necesariamente versado en Derecho. En el caso de estas defensas literarias, puede pasar que entre la multitud receptora se esconda el verdadero destinatario de la obra, aquel cuya adhesión más puede beneficiar al autor y a quién éste dirige sus argumentos bien de forma evidente o subrepticia.

Es este doble aspecto literario-retórico forense el que las dota de su singular apariencia y efectos. Por un lado, como obras literarias que son, están dirigidas a un público que se pretende sea lo más amplio posible, y para captarlo y retener su atención no se escatima en recursos que las embellezcan y amenicen. Por otro lado, su finalidad última es la defensa de su autor, que se ha visto obligado a recurrir a la literatura como vehículo de ésta, tratándose en muchos casos del último recurso que les queda. Es este objetivo de defensa personal o redención lo que las convierte en obras retóricas en la que además, pueden encontrarse elementos y características forenses.

En el momento en el que se aceptan todas estas peculiaridades como posibles conformadoras de un nuevo subgénero, surgen numerosas preguntas: ¿Es la presencia de estos elementos jurídicos necesaria, o los autores pudieron optar de forma consciente por incluirlos o suprimirlos a voluntad? ¿Seguirían teniendo estas obras esa cualidad de autodefensa sin la presencia de los mismos, o simplemente pasarían a ser textos que no cumplen otros fines más que los propiamente literarios?

Además, también resulta curioso los rasgos comunes que pueden encontrarse en los autores de estas obras tan particulares, tanto a nivel autobiográfico como de formación académica e incluso en lo tocante a las profesiones que desempeñaban. Poseedores de las más dispares personalidades y biografías, todos en algún momento se ven inmersos en un drama que les afecta y perjudica de un modo directo y ante el que se ven obligados a defenderse tanto dentro como fuera de los cauces judiciales comunes. Estos caminos procesales, en muchos casos, resultan estériles o han arrojado un resultado negativo para ellos. Incluso en ocasiones en los que la justicia ha fallado a su favor, el daño que sus imágenes públicas han recibido como consecuencia de todo el proceso resulta tan lesivo que ni una posterior resolución absolutoria puede borrarlo. Cargados de una enorme habilidad psicológica y un conocimiento exhaustivo de la sociedad y la cultura a la que se dirigen, el interés que estos escritos generan va más allá de sus cualidades literarias, convirtiéndose en espejo – como

siempre que el Derecho y la Literatura colaboran en alguna obra – del espíritu, la mentalidad y las circunstancias sociales e históricas de sus respectivas épocas.

La cuestión sería aquí dilucidar si nos encontramos ante un género literario aparte, a medio camino entre la Literatura y el Derecho y fruto directo de su interacción. No son, evidentemente, escritos jurídicos, pero su especial estilo y naturaleza los sitúa más allá de la pura obra de ficción. Además, como se ha ido adelantando, presentan una serie de características comunes, al igual que los autores de estas, lo cual les permite situarse en un escalón diferente al de la categoría general, sin que esta diferenciación implique que no puedan ostentar además otras categorías tales como obras dramáticas, de humor, románticas, diálogos, etc. Pueden ser todo eso, y además, defensas literarias.

III. Características de las defensas literarias

Autores	Formación	De corte humanista. Gusto e interés por los Clásicos de Grecia y Roma Admiración por Cicerón, en especial, y por sus contemporáneos Dominio de la lengua latina e interés por la producción literaria en lengua vernácula Especialistas en Retórica y en el <i>ars dictaminis</i> Estudios de Derecho Amplia cultura general, con conocimientos e interés por los avances culturales de otros territorios
	Profesiones	Cancilleres y Secretarios reales Notarios Altos cargos eclesiásticos Profesores
	Acontecimientos biográficos relevantes	Parte en procesos judiciales con final desfavorable o resueltos de manera insatisfactoria Condenas a prisión Pérdidas del favor real y de situaciones beneficiosas Problemas con la Iglesia Deterioro o daños graves a su imagen pública Amenazas a su estatus social o a su economía Percepción de una situación injusta sobre sus personas que no pueden cambiar por los cauces habituales
Obras	Intención apologética	
	Doble destinatario	Principal: persona concreta, conocida por el autor, puede estar oculto para el resto Secundario: audiencia universal
	Doble finalidad	Objetivo o fin específico y concreto, relacionado con la posición o estatus personal del autor y que le beneficia directamente Cambio en la percepción social, mejora de su imagen pública, denuncia de una injusticia
	Eminentemente retóricas, encaminadas a la persuasión de la audiencia/receptor	
	Presencia de elementos retóricos forenses	En la ordenación del texto (<i>dispositio</i>) Utilización de determinados vocablos jurídicos Presencia de elementos propios de la argumentación jurídica

Como se ha podido ver en el anterior resumen, las características principales propias de las defensas literarias afectan a dos planos principales: a sus autores y a las obras mismas. En cuanto a los autores, a su vez los rasgos que los caracterizan se dividen en tres categorías: formación que han recibido, profesiones que ejercen y circunstancias biográficas.

En cuanto a la formación de estos autores de las defensas literarias, obviamente se trata de un perfil que encaja a la perfección con el modelo de corte humanista que era relativamente fácil de encontrar entre la élite de los siglos XIV en adelante. Su interés y admiración por la cultura clásica es evidente, en especial por uno de sus representantes, Cicerón, siguiendo la estela abierta por su también muy admirado y seguido Petrarca. Ambos autores serán fuente indiscutible de inspiración para estos eruditos, tanto en el origen de sus temas, como en el estilo y en el caso de Cicerón, hasta en el léxico y la sintaxis (véase lo ya apuntado acerca del ciceronianismo).

Las materias que dominan son amplias, destacando entre su vasto acopio cultural dos, el Derecho y la literatura y lengua latina. Casi todos reciben formación en leyes en algún momento de su educación, y su interés por el latín, sobre todo en lo tocante a la pureza y mejor expresión de éste, desde su más temprana infancia, les hace expertos en los autores clásicos más relevantes, a los que no dudan en imitar. Los estudios de Retórica también están presentes desde fases muy tempranas de su educación, los cuales completan con una formación en la composición del dictamen, muy útil para el desempeño de las profesiones a las que están destinados.

Este interés por la mejor expresión se amplía a las lenguas vernáculas, en las que un dudan en expresarse, elevándolas al utilizarlas en su producción literaria. Se trata, como vemos, de personalidades con una amplia cultura, interesados además en temas filosóficos e históricos, así como en las novedades culturales que les llegan desde el extranjero. La combinación de todo esto les convierte en los candidatos perfectos a encarnar el ideal ciceroniano del *orator perfectus*.

Las particularidades de su formación tienen su correspondencia directa con las profesiones que desempeñarán. Se trata en su mayoría de hombres de Estado, con puestos de responsabilidad en Cancillerías y Secretarías reales, donde ponen a buen uso sus conocimientos sobre retórica y epistolografía al ser los encargados de redactar discursos y correspondencia en nombre de sus empleadores. Su formación en Derecho también los faculta para ejercer de Notarios, y en el caso de eclesiásticos, llegan igualmente a alcanzar altos cargos dentro de la Iglesia. Por último, gracias al enorme interés que despiertan las letras latinas y griegas, los profesores en ambas

disciplinas también ocupan puestos de relevancia en los entramados culturales del momento, algunos incluso contratados por los gobernantes para impartir sus conocimientos en las ciudades.

Pero las características referentes a la formación y profesión de estos autores no tendrían por sí solas relevancia para las defensas literarias sin la concurrencia de una serie de hechos acaecidos durante un momento de sus vidas que, de alguna manera, les afecta de modo personal, la mayoría de las veces de un modo contundente.

Estos hechos se resumen en problemas de tipo judicial o administrativo – directamente originados por conflictos con su empleador – cuyas consecuencias terminan siendo una devaluación evidente de su estatus social y económico, con pérdidas del favor real o eclesiástico y de la situación de poder y beneficio personal que ello conlleva. A menudo estos conflictos se desenvolvían a través de procesos judiciales, cuyos resultados, o bien eran desfavorables para estos autores, o bien aunque favorables no terminaban por reestablecer las situaciones en las que se encontraban antes. En todo caso, se trataba de procesos que suponían una grave merma a sus imágenes públicas y consideración social, y que despertaban en ellos la sensación de haber sido objeto de juicios viciados o manifiestamente injustos. Las penas de prisión, o la amenaza de ésta, también solía ser uno de los problemas a los que estos autores se enfrentaban en algún momento de sus vidas.

En cuanto a las características propias de las obras que podrían encajar dentro de la categoría de defensas literarias, está, en primer lugar, su naturaleza eminentemente retórica. Se trata de obras con una clara intención persuasiva, en las que el autor no se conforma con presentar su versión de los hechos, ni siquiera se esfuerza en mostrarse imparcial, lo que pretende es llevarse al lector a su terreno, convenciéndole completamente de que sus puntos de vista son los correctos. De esta finalidad persuasora derivan dos dobles vertientes: en primer lugar, un doble destinatario; ya que la obra está dirigida al público lector capaz de llegar a ella – podría encajar con el concepto de audiencia universal de Perelman –, y al mismo tiempo, tiene en mente a una persona concreta, cuya identidad perfectamente conoce el autor, aunque pase inadvertida para el resto de lectores.

En la obra, pues, se esconden numerosas alusiones que pueden ser directamente entendidas por esta persona, ya que al fin y al cabo, es precisamente la persuasión de la misma la que principalmente busca el autor. En cuanto a la otra vertiente, responde a su finalidad, también doble: el autor persigue con ella un objetivo concreto, normalmente algo que le atañe o le beneficia directamente, y que suele estar

relacionado con su posición o estatus personal. Al mismo tiempo, al ser también receptor de la misma la audiencia universal, se pretende de ella un cambio en la percepción, normalmente negativa, que ésta tiene del autor, bien limpiando su imagen pública o bien denunciando una injusticia de la que cree haber sido víctima.

Se trata pues, de obras con una clara intención apologética. El autor las utiliza para defenderse, tras un pleito o proceso judicial insatisfactorio, o bien ante la amenaza de éste o directamente de algún castigo o pérdida de favor.

La presencia de elementos propios de la retórica forense también es una característica esencial de este tipo de textos. Ya sea en la manera en la que el texto – y los argumentos en él insertos – están distribuidos y son presentados al lector, como en la utilización de vocablos y expresiones propias del Derecho o la presencia de otros elementos propios de la argumentación jurídica.

Normalmente se acude a estas defensas literarias como último recurso, cuando las otras alternativas son inexistentes, inútiles o inaplicables. Y aquí es precisamente donde encontramos la aplicabilidad de los fundamentos del movimiento *Law and Literature*, pues allí donde el Derecho no ha podido llegar, puede lograr algún resultado la Literatura, que al fin y al cabo conecta más fácilmente con emociones y puede apelar a los sentimientos y, sobre todo, a la empatía del lector.

Por tanto, es fácil llegar a la conclusión de que la inclusión de estos elementos retórico-jurídicos en las obras literarias es una decisión plenamente consciente de su autor, que tiene siempre en mente un fin u objetivo que pretende conseguir y alrededor del cual articula toda la obra. Si bien se trata de una mezcla intencionada, la formación jurídica y clásica de estos autores les predispone de forma natural para incluir elementos jurídicos y retóricos como vehículos de sus peticiones.

IV. Lo somni como ejemplo perfecto de escrito de defensa literario

De entre todas las obras y autores que podrían encajar en la definición de lo que hemos llamado defensa literaria, es sin duda Bernat Metge el que cumple más holgadamente todos los presupuestos anteriormente mencionados. Bien merece, pues que lo escojamos como ejemplo.

Antes de comenzar con este autor, conviene indicar que estos análisis se van a limitar exclusivamente a la faceta que aquí se estudia. Es decir, un comentario sobre la persona del autor, su formación, profesión, y circunstancias biográficas relevantes que

hayan podido influenciar la gestación de determinadas obras; seguido de un breve estudio de la obra – u obras, en este caso – que pudieran reunir las características que nos interesan. El comentario de estas obras estará igualmente enfocado a este aspecto particular. No se trata pues, de un comentario filológico o literario en profundidad. Sobre todo teniendo en cuenta que todas las obras aquí reseñadas son hartamente conocidas y por tanto ya se ha escrito sobre ellas mucho y muy bien.

Bernat Metge, el insigne humanista barcelonés que bien pudiera servir de abanderado de este movimiento en el reino de Aragón, presenta una biografía tan apasionante como lo es su obra, llena de ingenio y originalidad.²⁷ Hombre de gran inteligencia y cultura, personifica a la perfección ese modelo de hombre de Estado o muy cercano al poder, pieza clave del engranaje administrativo, y hombre de letras con un bagaje cultural y clásico que le permite convertirse en un escritor brillante.

Sin duda un hecho determinante en la vida de Bernat Metge fue el matrimonio de su madre en segundas nupcias con Ferrer Sayol, un erudito cortesano que estaba al servicio de la reina Leonor, esposa de Pedro el Ceremonioso. Fue este un rey lleno de contrastes, como bien lo prueba su reinado desde 1336 hasta 1387, durante el que ejerció su autoridad con firmeza y determinación inamovibles, cumpliendo con exactitud el mandato divino del que se creía portador. Pero además, también fue un gran amante de la cultura y las artes, así como un estadista metódico y con una gran capacidad organizativa, lo que entre otras cosas le llevó a organizar el Archivo y la Cancillería.²⁸

Es este un dato importante por la gran vinculación de Bernat Metge con esta última institución, en la que desarrollaría gran parte de su vida profesional y que también tendría mucha importancia en su obra literaria.

La conjunción pues de estos dos hechos particulares como son la influencia de un padrastro culto y bien posicionado y su vinculación personal a la Cancillería real marcarán el destino de Metge, así como la gestación de dos de sus obras más relevantes: *Llibre de Fortuna e Prudència* y *Lo somni*.

Pero comencemos por su formación académica e intelectual, en la que como ya se ha mencionado ocupa un lugar determinante su padrastro, Ferrer Sayol. Quiso Sayol que

²⁷ Introducción de RIQUEL, M. para *El sueño*, de Bernat Metge (Barcelona: Planeta 1985, pp. XI-XXXV).

²⁸ véase TATJER PRAT, M.T., *La Audiencia Real en la Corona de Aragón: orígenes y primera etapa de su actuación* (S. XIII y XIV). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2009.

el joven Metge tuviera no sólo una amplia formación jurídica, sino también, siendo él un reconocido latinista²⁹, un profundo conocimiento del latín. Este dato nos permite sospechar que el amor y admiración de Metge por los clásicos y la lengua latina, dos aspectos que llegaría a conocer y dominar a la perfección, fue una semilla sembrada por su padrastro, él mismo un gran conocedor tanto del latín como de los clásicos latinos. Sus conocimientos de Derecho, unidos a las buenas relaciones de Sayol, le permiten colocarse en la Corte con relativa facilidad. Si a esto se le suma su dominio del latín, no es de extrañar que acabara ocupando un puesto de responsabilidad en la Cancillería, donde la redacción de cartas y documentos oficiales era tarea principal.

En esta Cancillería y estamentos adyacentes se reunían una serie de profesionales de la escritura – secretarios, escribanos, notarios y protonotarios — que se encargaban tanto de producir documentos oficiales, como de escribir la correspondencia e incluso de traducir a los clásicos latinos. Se trataba como vemos de un centro donde las tres lenguas por entonces oficiales en aquellos territorios – latín, catalán y aragonés – se alternaban con total naturalidad, obligando a los que allí trabajaban a un dominio perfecto de las tres.

No obstante, era el latín la lengua del mundo diplomático, y por tanto la que más se empleaba en documentos importantes, al menos durante una primera época. Este contacto casi constante con el latín provocaría una latinización del catalán, hasta el punto de alterar su sintaxis para poder encajar mejor en los rígidos moldes de los formularios burocráticos.

Con el título de notario en su poder, entra en 1370 como ayudante en la escribanía de la reina Leonor. Cinco años más tarde, tras la muerte de ésta, pasa al servicio de su primogénito Juan, para el cual trabajaría en puestos de confianza hasta el fallecimiento de este último, hecho de gran importancia para la vida de Metge en más de un sentido, como ya veremos más adelante.

En la Cancillería Metge pone en buen uso sus conocimientos de la lengua latina, la cual consigue mantener elegante y limpia a pesar de las deformaciones que ésta acaba sufriendo, pasando de un preciosismo clásico inspirado en los mejores autores latinos, a una excesiva rigidez en la aplicación exagerada de los mismos principios clásicos que habían contribuido antes a engrandecerla. Metge, que domina el latín gracias a sus

²⁹ Sayol fue el traductor a la lengua catalana del tratado *De rustica*, de Paladio Rutilio; texto que acompañó de una interesante disertación sobre la traducción, sus dificultades y el requisito de fidelidad al original.

estudios de juventud y a la influencia de su padrastro, también demuestra su maestría en la lengua catalana, a la cual traslada la misma brillantez estilística y culta de sus escritos latinos. Esta preocupación por la lengua vernácula, su paulatina elevación hasta equiparse en elegancia al latín, es una constante no sólo en Metge y en los que como él se veían obligados a emplear el catalán en correspondencia y documentos oficiales, sino también en todos los humanistas.

Metge, a quien su trabajo en la Cancillería y el Consejo Real le permiten familiarizarse con el estilo legal y administrativo así como con el latín y el catalán, también comprende que el empleo de la lengua vernácula le permite llegar a un mayor número de personas. Es esta una cualidad nada desdeñable cuando las obras que se gestan llevan aparejadas determinados objetivos para los cuales es imprescindible llegar hasta el público receptor y convencerlo de algo. Con el latín convertido en un reducto para eruditos y miembros de la administración y diplomacia internacional, el catalán comienza poco a poco a florecer como lengua literaria, alcanzando cotas de gran belleza y perfección con obras como *Lo somni*.

Tenemos pues, en la persona de Metge, a un humanista que no solo encaja perfectamente en esa descripción sino que puede ser considerado uno de los primeros representantes del movimiento – quizás junto a Lull – en la Corona de Aragón. Su interés por la cultura de la Antigüedad y su conocimiento de los clásicos, sin duda influenciado por su padrastro pero también por el ambiente culto de la época, se deja entrever en la cantidad de fuentes clásicas presentes en sus obras, donde aún pervive lo medieval pero con fuertes notas de cambio hacia la nueva corriente. Ya se ha hablado de su dominio de la lengua, tanto en su vertiente administrativa y legal, – gracias a sus estudios de Derecho y a su profesión como notario y secretario de los monarcas Juan I y Violante de Bar – como en su faceta literaria, la cual desarrolla con brillantez. Su profesión al servicio de la Corona le permite igualmente cultivar con éxito el arte de la retórica y la epistolografía.

Por último, esta posición junto a los reyes le permite viajar y estar en contacto con el resto de territorios europeos y su panorama cultural, lo cual le familiariza con figuras como Boccaccio y Petrarca – entre otros – a los que profesa gran admiración e incluso no duda en utilizar como fuente a sus propias obras literarias. Por ejemplo, en la corte de Aviñón tiene acceso al *Secretum* de Petrarca, quedando maravillado por este diálogo

de corte filosófico hasta el punto de hacerlo una de las fuentes principales de *Lo somni*.³⁰

Se trata, pues, de la personificación del hombre culto de su época, un erudito con acceso a los estamentos más altos del poder – poder que él también ejerce, como persona de confianza del rey – y una vida de privilegios.

No en vano, tanto el infante – luego rey – Don Juan como su esposa Violante de Bar fueron grandes protectores de Bernat Metge, al que concedieron numerosos beneficios y una posición privilegiada en la Corte. Estas continuas deferencias de los reyes hacia su secretario, no obstante, también le acarrearán numerosas envidias y enemistades. No ayuda tampoco el contraste entre la profunda crisis política que venía ya de los últimos años de Pedro el Ceremonioso y la vida de privilegios de aquellos que, como Metge, gozaban del favor real, acumulando en sus manos un poder infinito en detrimento de instituciones como las Cortes o los consejos municipales.

Fue este ambiente de insatisfacción de unos y poder desmedido de otros un caldo de cultivo para numerosas denuncias y acusaciones, las cuales en un primer momento fueron ignoradas por Juan I, que confiaba ciegamente en los miembros de su Consejo real. Pero el clamor llegó a ser tal que ni siquiera el aislamiento en el que vivía el monarca, al que accedían solo personas de su camarilla, fue capaz de impedir que el rey tomara algunas decisiones al respecto, como por ejemplo el procesamiento de algunos de ellos.

No se trata de un caso aislado en la vida de Metge, pues años más tarde volverá a verse involucrado en una situación similar sólo que mucho más grave. Tanto en esta primera ocasión, como con la redacción de *Fortuna e Prudència* y, de manera sublime, en *Lo somni*, Metge se valdrá de la literatura como medio para defenderse.

Esta primera vez, Metge reclamará la intervención de Isabel de Guimerá, una influyente dama de la Corte a la que dirige una misiva en la que, además de solicitar su favor, le incluye una traducción al catalán de la *Història de Valter e Griselda*, obra latina original de Petrarca que aparecía en una de sus cartas *De rerum senilium*. En cuanto al *Llibre de Fortuna e Prudència*, Miquel Marco señala las circunstancias de “peligro” bajo

³⁰ Incluso redacta en 1395 una obra similar que titula *Apología* y que deja inacabada. En ésta pueden observarse influencias también de Cicerón y Platón, pues los diálogos, que protagonizan él mismo y su amigo Ramón, llevan el sello de ambos autores. Actualmente se la considera una precursora de *Lo somni* (RIQUER, M. "El *Somnium* de Honoré Bouvet y Juan I de Aragón", *Analecta Sacra Tarraconensia* 32 (1951), pp. 229-235.

las que es redactada esta obra (25 y ss), para lo que parte del mismo texto y, además, de variadas hipótesis en torno a la situación personal del autor en aquel momento (año 1381). Cortijo y Martines recogen estas teorías y apuntan más detalles, como se verá más adelante (7 y ss).

Marco además menciona que Metge es uno de esos autores que repetidamente se valen de la Literatura para hacer valer su imagen de hombre injustamente acusado, valiéndose de todos los recursos al alcance de su mano que puedan hacer verosímil su más que dudosa inocencia. En esta ocasión no será un caso tan grave como el que le lleva a escribir *Lo somni*, ya que el *Llibre de Fortuna e Prudència* es más una especie de justificación que de alguna manera le permite defenderse de las envidias y celos que los innumerables favores del Duque de Gerona hacia su persona han despertado contra él en la corte. Como veremos, Metge incluso llega a mencionar un perill d'on cuyt morir, aunque Marco señala no sin cierta ironía que a pesar de esta «situació de veritable perill, que pot, fins i tot, menar-lo a la mort», es capaz de hacer el esfuerzo necesario para hacer una serie de reflexiones de corte filosófico.³¹

Pero sin duda la situación más peliaguda a la que se enfrenta es la que en el año 1399 le lleva a escribir *Lo somni*. Tantos problemas y enemistades concentrados en una sola persona nos lleva a pensar que tal vez las cuitas procesales de Metge no sean tanto producto de la envidia y los rumores malintencionados como de su propia personalidad complicada y su ambición, a los que en efecto no ayuda un acceso al poder casi sin límites.

Como decimos, es Metge una persona acostumbrada a los sobresaltos provocados por las denuncias y acusaciones, que de una manera u otra no dejarán de perseguirle durante toda su vida profesional. Cuenta con la baza insustituible de un rey que confía plenamente en él y en los demás miembros de su camarilla. Así, cuando los Consejos de Barcelona y Valencia denuncian los delitos de los miembros del Consejo Real, entre los que se incluye la conjura y traición, el rey los considera unos calumniadores e incluso ordena una investigación contra los denunciadores, renunciando a dar crédito a las muchas pruebas presentadas contra sus hombres de confianza.

Resulta por ello mucho más impactante para Metge el hecho de que en 1396 se produzca un violento giro de la situación y Juan I comience poco a poco a sospechar. Su muerte repentina en el bosque de Foixá durante una jornada de caza le impide

³¹ MARCO, M. (ed.) *El Llibre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge (aut.) Barcelona: Real Academia de Bones Lletres 2010, p. 26.

llevar a cabo una investigación, pero levanta todas las alarmas en el reino, sobre todo de sus sucesores Martín I y su esposa María de Luna. La reina, que en ese momento está actuando de regente, da crédito a los consellers de Barcelona y decide procesar y encarcelar a los hombres de confianza del difunto rey, entre los que se encuentra Metge.

No sólo ha cambiado de la noche a la mañana la situación del reino sino también la de nuestro autor, que lejos ya de gozar del favor real, se ha visto privado de todos los privilegios, incluso de la libertad. Las acusaciones contra los procesados, ahora en manos de enemigos a los que antaño habían despreciado e incluso abusado, son de extrema gravedad: robos, estafas, abusos, fraudes y violaciones y por supuesto traición³². La más peliaguda de todas, sin embargo, ya que les deja pocas posibilidades de defensa, es la de ser los culpables de la muerte del difunto rey, habiendo permitido además la condenación del alma de Juan I al no prestarle los sacramentos necesarios en el momento de su muerte.

Metge, en concreto, se enfrenta a una acusación por estafa, falsedad de contratos y otras irregularidades en el desempeño de su puesto, además de unas manifestaciones deseando la muerte del entonces infante Don Martín cuando en 1394 le hacen partícipe del fallecimiento en Sicilia de Don Pedro Maça.

Metge permanece en prisión desde 1396 hasta 1397. Un año más tarde, con el proceso y las acusaciones muy desdibujadas ya por el paso del tiempo, el rey Martín I decide absolverlos a todos. Su nueva vida libre de cargos no parece mucho mejor que la que llevaba en prisión, sin embargo. Despojado de sus privilegios y del favor real, su nombre ha quedado marcado para siempre ya no por los delitos de los que se le acusó sino precisamente por el estigma de ser los culpables de la condenación del alma del difunto monarca.

Una vez concluido el proceso judicial, sin posibilidad ya de apelación ante ningún tribunal, Metge debe encontrar la manera de defenderse de esta dura acusación, demostrando nada más y nada menos que el rey Juan I se encuentra en el Purgatorio – y no condenado – en camino de salvación.³³ De paso, también necesita reivindicar su

³² Para más datos sobre el interesantísimo proceso a Metge y otros consejeros véase MITJA, Marina: «Procés contra els consellers domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona (Barcelona)*, núm. 27, 1958, 375-417

³³ Con esta finalidad, Ramón de Perellós, otro de los procesados, traduce al catalán el *Tractatus Sancti Patricii*, obra a la que además añade el relato de su expedición a la cueva de Lough Derg, a través de la cual logra entrar en el Purgatorio y encontrar allí, muy convenientemente, el alma del malogrado

imagen y buen nombre y presentarse ante sus conciudadanos como un hombre víctima de la calumnia y de un proceso injusto.

Es pues demostrar la salvación del difunto rey una cuestión esencial, que no sencilla. La única manera que tiene Metge de asegurar que la salvación del alma del rey está en camino es que venga el propio rey a decirlo. Y eso es, al fin y al cabo, para lo que escribe *Lo somni*.

Tanto el *Llibre de Fortuna e Prudència* como *Lo somni* son, sin duda alguna, evidentes escritos de defensa de los que se vale su autor cuando ya otros medios han resultado inútiles o inexistentes. Prueba de su carácter de defensas literarias es una serie de elementos o características que ambas obras reúnen y que nos revelan una intencionalidad clara tanto en los fines perseguidos, como en los destinatarios a los que se dirige, el tono que ambas emplean y, por supuesto, la planificación y plasmación de sus contenidos.

Son obras en las que nada se ha dejado al azar, de manera que aquellos argumentos o elementos que puedan jugar a su favor resalten por encima de los demás, resultando, además, obras de estética cuidada, con una sintaxis bella y elegante. Obras destinadas a convencer, pero también a entretener y deleitar, pues sin esto último no se logrará lo primero.

La intención apologetica de ambas está más que probada. Son obras producto de circunstancias especiales, ciertamente difíciles, en las que el autor necesita recuperar la imagen dañada o al menos reivindicar su condición de víctima.

En el caso de el *Llibre*, ya se ha mencionado como diversos autores apuntan a los celos y envidias despertados en la Cancillería a causa de las altas remuneraciones percibidas por Metge, al que el Duque de Girona constantemente dispensaba un evidente trato de favor con donaciones y regalo.

Ambas obras están dirigidas a una audiencia doble, por un lado el público general, el lector común a cuyas manos llegará y sacará de su lectura las conclusiones que desee. Si conocían bien la figura de Metge probablemente calarían en ellos las reivindicaciones más o menos encubiertas de su autor. En el caso de *Lo somni*, a esta restitución del buen nombre perdido se le suma además la restitución por parte de

Juan I. Este relato bien pudo servir también de inspiración a *Lo somni*, ya que la motivación y los fines son los mismos.

Martín I de su antigua posición en la corte. El nuevo rey es el único que puede verdaderamente devolverle su antigua condición, luego es el último destinatario de la obra.

Lo somni es un diálogo al estilo ciceroniano y dividido en cuatro libros. Con una expresión bella y elegante, Metge realiza una refundición de influencias clásicas en las que, más allá de su primer objetivo de entretenimiento e incluso didáctico, pueden encontrarse claras alusiones a la persona del autor y a su situación personal. *Lo somni* es una obra maestra de la literatura, pero también es, ante todo, un minucioso y concienzudo escrito de autodefensa.

Su condición de defensa literaria estriba en el hecho de que no se trata de un escrito jurídico o procesal. Es una obra literaria, por encima de todo. Sin embargo, esta obra literaria está pensada para producir ciertos efectos, y estos efectos lo son en el mundo real, no en el plano de la ficción literaria.

Como sucede muchas veces con los escritos de defensa procesales, juega con la apariencia de verdad, con lo verosímil, más que con la verdad auténtica. Metge tanto en el *Llibre* como en *Lo somni* acude al conocimiento de su audiencia, a la que sabe perfectamente como dirigirse, a sus dotes de persuasión y a unas pruebas exculpatorias que están, en el mejor de los casos, basadas en la mera apariencia.

Probablemente Cicerón fue una figura inspiradora para Metge en más de un sentido, no solamente en el literario. Como abogado, el autor latino aconsejaba demostrar que el acusado había llevado una vida honesta e intachable, y es a esto mismo a lo que se dedica Metge en *Lo somni*. Se trata pues de un panegírico a su amistad con el difunto rey, que no duda en aparecerse en sueños para asegurarle que se encuentra bien y, de paso, acallar los rumores que persiguen a Metge. Es también una obra en la que se demuestra su erudición – en aquella conexión humanista de sabiduría con virtud y honradez –, con elevados debates en torno al alma en los que no duda en acudir a citas de los autores más renombrados. Es una defensa de las mujeres, con la que espera lograr la adhesión de estas, y también una prueba de la propia humildad.

No olvidemos que *Lo somni* aparece cuando ya Metge ha sido exculpado procesalmente. Su inocencia es pues la primera cosa que recuerda al lector. Recordemos como a la hora de ordenar los argumentos, lo que se dice al principio y al final del discurso tiende a ser recordado con más facilidad.

Antes de proceder a desarrollar Metge su defensa, convendría identificar las acusaciones a las que responde. Son principalmente dos, la primera relacionada con su condición de miembro de la Cancillería, donde entrarían la malversación de fondos y el abuso de poder; y la segunda de tipo religioso o moral, porque es aquella en la que se le acusa de haber dejado morir al rey Juan I sin los santos sacramentos.

La primera, que el mismo se encarga de enunciar «no per demèrits que mos perseguidors e envejosos sabessen contra mi, según que despyus clarament a lur vergonya s'és demostrat» (*Lo somni*, I, p. 56).³⁴ Para afianzar mucho más esta inocencia lo repetirá al menos dos veces más a lo largo de todo el texto.

La segunda acusación, en cambio, que es la verdaderamente seria, en ningún momento es nombrada directamente, ni por su boca ni por la de ningún personaje. Sin embargo es un punto que necesita aclarar sin que quepa ninguna duda, y para ello, pregunta directamente al espíritu del rey por su estado: «E, què és de vós».

También los argumentos que utiliza para defenderse se dividen en dos grupos, aquellos que directamente responden a las acusaciones contra él vertidas, y otros de carácter secundario, destinados a reforzar y apoyar a los primeros. Entre estos argumentos no solo encontramos exculpaciones propiamente dichas, sino también otros recursos dirigidos a halagar al lector y divertirlo, de manera que la imagen que tenga del autor sea más simpática o agradable que la que gozaba hasta ahora, o simplemente predisponerle para una buena recepción de los argumentos aportados.

Comienza Metge, pues, con una declaración de su inocencia: «Poch temps ha passat que, estant en la presó, no per demèris que mos perseguidors e envejosos sabessen contra mi, segons que despyus clarament a lur vergonya s'és demostrat, mas per sola iniquitat que m'havien o, per ventura, per algún secret juý de Déu [...]» (*Lo somni* I p. 56).

La larga disputa en la que ambos personajes se enzarzan a continuación acerca de la inmortalidad del alma tampoco es asunto baladí. Bien es cierto de que se trata de un tema en el que Metge puede demostrar toda su erudición y capacidad retórica, así como una larga colección de fuentes en las que aparecen toda clase de *auctoritas*, tanto del mundo clásico como doctores de la Iglesia. Recordemos que el nuevo rey es un hombre piadoso al que seguro preocupaban los temas concernientes al alma y al cisma

³⁴ Todas las citas de *Lo somni* recogidas en este trabajo pertenecen a la edición bilingüe de esta obra realizada por BUTIÑÁ, J. (2007).

de la Iglesia, y al que probablemente también hubieron de agradecerle las numerosas citas de carácter religioso.

Pero presentarse ante el lector como un hombre culto y sabio, aunque importante, no es su único objetivo. Demostrar la inmortalidad del alma es necesaria en tanto que le sirve para dar credibilidad a la idea de que el espíritu inmortal de Juan I efectivamente se le ha presentado para hacerle una serie de revelaciones. Una vez que, ayudado por la enorme cantidad de citas de autoridades, el público lector se convence de que efectivamente el alma no muere con el cuerpo, es un poco menos difícil convencerlo de la posibilidad de que el difunto Juan en efecto haya podido aparecerse a su buen amigo. Recordemos que aunque para el lector actual esta obra sea pura ficción, en el momento de su recepción se trataba de personajes contemporáneos, cuyas hazañas y personalidades eran bien conocidas por los lectores, y seguramente eran capaces de despertar simpatías o animadversiones con más facilidad que ahora.

Metge no obstante va a procurar no enfangarse demasiado en un asunto complicado como es la inmortalidad del alma, y por ello procura no dar demasiados detalles acerca del fantasma de Juan I, o de su paradero (únicamente aclarando que se encuentra en el Purgatorio, pero nada más). El mismo rey evita que le toque (*Lo somni*, I p. 66), y aunque esta prohibición es recibida con grandes llantos y lamentos de Metge – demostrando así de paso su afecto al amigo perdido – tampoco insiste mucho más el autor.

En cuanto a la pretensión que todo escrito de defensa contiene, en este caso no se hace esperar demasiado, pues Metge pretende la restauración de su situación anterior, y así lo hace ver: «Ell te gitará, a ta honor, de la presó en què est e no soferrà que·t sia fet tort; ar fort és just e virtuós [...]» y es el propio Juan el encargado de enunciarla, así como el resto de argumentos a su favor. El espíritu de Juan I realiza, pues, un curioso doble papel en esta obra. Por una parte se trata de un testigo principal e indispensable para su defensa (además de hipotética víctima); por otra, actúa como abogado defensor, al salir de su boca todos los argumentos a favor de su amigo, incluso también los halagos al nuevo rey Martín (librando a Metge de paso de toda sospecha de adulación interesada).

Una nota curiosa que resalta entre los argumentos secundarios es la asimilación que el rey Juan I realiza entre “rumor” y “opinión”. En ambos casos, se trata de palabras que traen connotaciones negativas para Metge, pues en numerosas ocasiones fueron los rumores contra su persona los que lo situaron en situaciones difíciles (más adelante se tratará este tema en el *Llibre de Fortuna è Prudència*); e igualmente, las opiniones de aquel

momento en relación a su persona tendían mayoritariamente hacia lo negativo. No es de extrañar, pues, que Juan I asimile las dos cosas para, acto seguido, desacreditarlas: «—Com oppinió? — dix ell —, ans és sciència certa; car oppinió no és àls sinó rumor, fama o vent popular, e tostemps pressuposa cosa dubtosa» (*Lo somni*, I p. 106).

La defensa de la imaginación que tiene lugar a continuación también es interesante por diversos motivos, especialmente por aquel que refuerza la defensa de Metge que está llevando a cabo el espíritu de Juan I. Al presentar esta defensa en una obra de ficción — una defensa literaria —, Metge necesita inducir en el lector la idea de que la imaginación a veces actúa como vehículo de aquello que no puede apreciarse a primera vista (*Lo somni*, I p. 114).

El final del libro I termina con un golpe de efecto destinado a llamar la atención del lector, que ha podido empezar a flaquear después de tanta perorata. Se trata de un recurso de naturaleza evidentemente retórica. En este caso, una vez convenientemente preparado el terreno durante todo el libro I, Metge anuncia que someterá al espíritu de Juan I a una serie de preguntas. El lector, deseoso de saber cuáles serán éstas y qué responderá el rey, aguarda expectante.

En el libro II se siguen sucediendo los argumentos de defensa de Metge pronunciados por su “abogado” y “testigo principal”: el espíritu de Juan I. Antes que nada, se procede a despejar las dudas en torno a su muerte: la causa no ha sido otra que la voluntad de Dios: «La causa de la mía mort — dix ell — és stada per tal com lo terme a mi constituït per Nostre Senyor Déu a viure finí aquella hora» (*Lo somni*, II p. 122). Juan I disipa así de un plumazo todo atisbo de conspiración o traición contra su persona. ¿Quién podría saberlo mejor que él?

Reforzando esta afirmación, Juan I continúa comentando la cantidad de enemigos que estaban dispuestos a urdir una trama contra su secretario (II, 122-124).

La inevitabilidad de lo sucedido (II, 124 y 126), y en el fondo, su conveniencia (II, 128), son también argumentos de Juan I con los que Metge pretende justificar su muerte ante un público que seguramente quedó en su día conmocionado por el repentino fallecimiento del monarca, sobre todo de una manera tan poco digna.

Las referencias a la sinceridad de Metge también aparecen en algún momento (II, 128 y 130), las cuales refuerzan su pretensión de honestidad y hombre de bien. En contraste, no escatima alusiones a las aficiones poco edificantes del difunto monarca (música, caza, artes adivinatorias), y aunque en un primer momento estas alusiones

puedan parecer una actitud desleal a quien tan apasionada defensa está realizando de él, lo cierto es que también suponen unos hábiles subterfugios destinados en primer lugar a evitar que lo consideren poco objetivo – incapaz de ver unas debilidades de Juan I que todo el mundo conocía – y por otro lado demasiado apegado a la figura del anterior monarca – no se puede olvidar que es otro el que ahora ocupa el trono –. Hablando sin tapujos de estas actitudes reprobables del difunto, Metge intenta presentarse como hombre sincero, imparcial, y sin apegos que le impidan ofrecer su lealtad al nuevo rey.

En cuanto a las menciones a las mujeres, son numerosas en *Lo somni* (recordemos que hay un libro dedicado por entero a la alabanza de ellas), y ya comienzan en este libro II con una mención especial a Leonor, su antigua empleadora y madre de ambos reyes, el difunto y el actual. No hace falta indicar que, salvo contadas excepciones, los halagos a la madre de uno siempre son bien recibidos. Tampoco se olvida de la viuda – que tanto apoyo le prestó mientras estuvo a su servicio – y de la hija de Juan I.

Por último, destacamos un párrafo que va a servir de excusa para la composición y posterior difusión de *Lo somni*. El propio Juan I le pide: «Una cosa solament vull de tu: que res que a present hages vist o hoït no tengues celat a mos amichs e servidors [...]». Metge demuestra una precisión digna del mejor abogado al que ningún detalle se le escapa; Juan I no sólo le pide que cuente esto mismo a sus amigos y conocidos, le especifica que, además, lo escriba (II, 152).

En cuanto al Libro III, la aparición y protagonismo repentino de un personaje como Orfeo puede resultar confusa, aunque como se verá a continuación nada en esta obra responde al capricho o al azar, sino que se encuentra perfectamente encaminado para la consecución de un único objetivo.

Orfeo, personaje de la mitología clásica conocido por su descenso a los infiernos cumple la conveniente misión de informar – corroborar, realmente – de la presencia efectiva de Juan I en el Purgatorio (III, 180). Actúa pues, como testigo, dando testimonio no sólo de este importante detalle sino también de la inteligencia y erudición de Metge, repitiendo una vez más esa idea, que a estas alturas ya ha debido ser asimilada por el lector (III, 182).

Por último, el libro IV, dedicado a las mujeres, es quizás el que menos peso tenga para la historia que Metge nos narra, pero no así para su defensa. No es la primera vez – recordemos a Isabel de Guimerá – que Metge acude a las damas de la corte para que con su influencia intercedan por él o lo saquen de algún apuro. Esta vez no se trata de

una interpelación directa sino de una invocación general al sexo femenino; nombrando, eso sí, a algunas damas influyentes o famosas por su cuna o virtudes.

El elemento masculino, en cambio, aparece cargado de defectos, y al asegurar que los hombres son capaces de cualquier cosa por dinero («poques coses són que no faessen vuy per diners: [...]» (IV 270) también pone en tela de juicio las acusaciones de verdidas por sus enemigos.

La obra acaba con una curiosa recomendación del difunto Juan I a Metge: «Converteix, donchs, la tua amor d'aquí avant enservey de Déu e continuat estudi, e no t'abelescha negociar ne servir senyor terrenal [...]» (IV 282), lo que viene a indicar al lector un cambio de vida por parte del antiguo consejero real, que ya no es la persona de moral dudosa ávida de poder, sino un hombre sabio y tranquilo dedicado a la meditación y a la vida contemplativa. Esta imagen, junto con la desolación del autor, que aún no ha obtenido lo que desea, y pospone su descanso al momento en que su obra llegue a las manos de su destinatario (obviamente el rey Martín).

Vemos pues como toda la obra puede considerarse un escrito encaminado a la autoexculpación, en el que nuestro autor se defiende de varias acusaciones, tratando de influir en el ánimo del juez – el rey Martín, en este caso – y los demás lectores, empleando para ello el vehículo de la mejor literatura.

Pero si ésta no es una buena razón ya por sí sola para considerar que *Lo somni* puede encuadrarse – representar, incluso – a este subgénero al que hemos llamado defensas literarias –, podemos añadirle esta otra, que no es sino la presencia innegable de numerosos elementos pertenecientes a la retórica forense o judicial.

Aún así, no es el único género retórico que aparece, pues hay algunos fragmentos que podrían encajar en la retórica epidíctica, como por ejemplo cuando en el Libro III se resaltan las virtudes de la conducta femenina y se censura la masculina; o el discurso de alabanza de destacadas damas de la corte en el Libro IV.

Lo somni tiene tantas lecturas como lectores diferentes, pero no hay duda que la presencia de estos elementos retóricos, sobre todo los de corte jurídico, le dotan de un sentido y significado muy particular, desde el momento que la encaminan a una finalidad que, al menos en la mente del autor, estaba muy clara. Sin embargo, no sólo era evidente para Metge, cualquier lector de su época podía identificar claramente personajes y hechos, recibiendo un impacto mucho mayor, desde el punto de vista

emocional, que los lectores de hoy en día, para los que estos sucesos resultan lejanos y puede que hasta desconocidos.

Esta carga emocional y persuasiva que *Lo somni* conlleva es resultado de la aplicación de una serie de técnicas que son muy similares a las que encontramos en escritos de tipo jurídico. El autor recurre a estas técnicas, que sin duda le resultaban familiares por su gran formación retórica y sus estudios en Derecho, y las aplica en esta obra que, a primera vista, no es más que uno de los muchos diálogos oníricos escritos a la manera de los clásicos.

La presencia de determinados elementos, la ordenación de sus partes y la elección de los temas de los que trata, así como otras pequeñas tretas encaminadas a la captación y persuasión del lector, apuntando expresamente a su lado más emocional, nos hablan sin embargo de un escrito que, de principio a fin, es una poderosa arma de autodefensa.

Pasamos ahora a algunas de estas características de la retórica forense que podemos identificar en *Lo somni*:

Destacamos en primer lugar su sencillez y claridad. Es un texto de fácil lectura, que se las arregla para incluir numerosas influencias clásicas y alusiones cultas sin resultar enrevesado o pesado, algo que sin duda a Metge no le interesaba pues buscaba la máxima recepción para este escrito en el que albergaba una esperanza vital. Precisamente buscando esta ampliación del público lector – que no se quede en la minoría culta y elitista – y esa facilidad para su asimilación y por qué no, también permanencia, Metge escoge el catalán y no el latín. Aunque es inevitable la aparición de algunos latinismos, estos no resultan excesivos y se acoplan bien al texto.

Esta sencillez y amenidad no le restan brillantez, pues Metge no desaprovecha ninguna oportunidad para demostrar su excelencia como orador. Su combinación magistral de párrafos en los que demuestra su cultura y gran erudición – por ejemplo cuando debate sobre la inmortalidad del alma – con otros en los que aparecen expresiones populares, personajes decididamente chocantes – como el adivino Tiresias – o que directamente están encaminados a conmover o exaltar al lector – cuando describe su estado de nervios e intranquilidad al comienzo de la obra, su pena cuando Juan no le permite abrazarle o su alegría cuando le afirma su presencia en el purgatorio. He aquí pues la presencia de los famosos tres estilos propios del *orator perfectus* ciceroniano, los cuales Metge sabe combinar tan bien como su modelo latino.

De la misma manera, las ideas que quiere transmitir y que queden bien fijadas en la mente del lector están cuidadosamente seleccionadas y aparecen plasmadas en lugares estratégicos de la narración, en una evidente aplicación de las reglas de la oratoria y la argumentación.

Un ejemplo perfecto de esto es el Libro II, en el que se concentran los argumentos principales de defensa, la cual lleva a cabo el espíritu de Juan I, en esa ya comentada doble condición de abogado defensor y testigo de descargo. Detalles como la formulación directa de preguntas clave para la causa, las cuales además son convenientemente anunciadas al final del capítulo I para mantener así la atención del lector y animarle a seguir leyendo, no hacen más que corroborar esta afirmación de la enorme carga retórico-forense del texto.

Igualmente, las repeticiones son pocas y están cuidadosamente estudiadas, ocurriendo solo cuando es necesario fijar alguna idea en la mente del lector. Las encontramos en momentos clave como cuando se quiere afirmar la presencia en el Purgatorio del alma de Juan I; o la falsedad y envidia de los enemigos de Bernat Metge, capaces de cualquier cosa para provocar su caída en desgracia. No obstante, no se trata de repeticiones burdas que cansen al lector o lo solivianten, logrando el efecto contrario. Se trata de hábiles pinceladas aquí y allá, meras frases, que vuelven a incidir en estos detalles de importancia, pero sin agobiar al lector que, al fin y al cabo, ha emprendido la lectura de esta obra en primer lugar como un acto de esparcimiento.

Otro de los consejos ciceronianos de los que Metge toma buena cuenta es de aquel en que se aconseja presentar al acusado como un hombre de enorme sabiduría y sentimientos honestos y puros, pues ambas cosas se consideraban incompatibles con la maldad. En el caso de los hombres sabios, éstos eran también automáticamente considerados como buenos. Metge, particularmente, no era un personaje que disfrutara de una buena percepción pública, y de esto él era muy consciente, así como de la necesidad de cambiar esta percepción de sus conciudadanos si quería que esta defensa llegara a buen fin.

A este respecto, Metge cuenta con la ventaja de conocer bien tanto al destinatario principal de la obra – el rey Martín – como al resto de los lectores – cortesanos y conciudadanos, miembros de la sociedad de la época –. Sus dotes de observación y habilidades psicológicas le permiten saber cuándo y cómo tiene que decir las cosas para que surtan el mayor efecto, moviéndoles a la compasión y la empatía, halagándoles y exaltando sus virtudes, mientras se presenta él mismo como un

hombre de sabiduría y virtud intachables, al que las maquinaciones de sus enemigos han llevado a la máxima desgracia.

El uso de *auctoritas* para reforzar los argumentos también es una característica de este género forense, y Metge no duda en acudir a este recurso que no sólo le ayuda desde el plano argumentativo, sino que también lo presenta como un hombre de cultura y conocimiento.

Resulta extremadamente hábil su elección del fantasma del difunto Juan I, víctima del crimen del que se le acusa, no sólo como testigo principal de su descargo (¿Acaso alguien más que no fuera el propio Juan podría dar testimonio certero acerca de su muerte y el estado de su salvación?) sino también como abogado defensor y principal vocero de sus virtudes.

Metge consigue presentarse así al lector como un hombre erudito, de amistades entrañables, capaz de mantener un tono sosegado y evitar las descalificaciones incluso cuando habla de sus enemigos o se enfrenta a interlocutores que no le son simpáticos, como ocurre cuando dialoga con Tiresias en el Libro III. Tiresias es intencionadamente retratado con connotaciones negativas porque representa las artes adivinatorias y a la mala influencia que éstas ejercen. Personaje antipático y misógino, es el propio Metge, y no Juan I, el encargado de contestarle, al principio del Libro IV, a sus críticas a las mujeres. Con esto consigue reforzar más aún la idea de que la defensa femenina es una opinión propia, sobre todo de cara a las damas de la corte que la leerán. La mención de las debilidades y peligrosas aficiones del difunto rey también ayudan a ofrecer una imagen de él mismo como un observador ecuánime, y al mismo tiempo, alejado de estas mismas aficiones que en el texto se condenan y también evitan que el nuevo rey pueda considerarlo demasiado apegado a su antecesor, suscitando dudas sobre su lealtad. Su rechazo personal ante Tiresias, que personifica estas artes, es también una manera de criticarlas y seguro fue del agrado de Martín I, que era contrario a ellas.

En la alabanza a las mujeres del siglo IV seguro también tenía en mente a la reina María de Luna, esposa de Martín I que, actuando como regente de éste, fue la encargada de abrir el proceso en el que fue condenado. No hay alusiones a este episodio pero sí a su fidelidad, valor, madurez y sentido de la justicia, en un claro movimiento de adulación destinado a obtener el favor de quien puede a su vez apoyar su causa ante el rey.

Como puede apreciarse, tanto en el uso de la gramática y de los recursos estilísticos como en los argumentos escogidos no hay nada dejado al azar. Todo y cuanto aparece está encauzado a la consecución de un objetivo concreto, incluso el ritmo del diálogo va cambiando, siendo más rápido y ágil en el Libro II, que es donde tiene lugar la aportación argumentativa más fuerte. También encontramos una expresión más vehemente en aquellos momentos llamados a mover sentimentalmente al lector, buscando sin duda su implicación emocional, y otra más neutra cuando simplemente se busca su entretenimiento o informarle de algún punto concreto.

Por último, señalar la importancia del exordio y el epílogo. En el exordio o introducción es donde tiene lugar la captación del lector, actuando de cebo con la anticipación de algunos acontecimientos y despertando su curiosidad. En *Lo somni* esto se produce con el anuncio del sueño, y de la revelación que tiene lugar en él, además de mencionar a continuación su estancia en la cárcel – por acción de sus enemigos – y su posterior exculpación.

Parece claro, por tanto, que *Lo somni*, es una obra retórica ya que el objetivo principal de su redacción es la recuperación por parte del autor de los privilegios de los que disfrutaba antes y la protección del nuevo rey Martín el Humano. Siendo ante todo una obra literaria, nos encontramos con que muchas de sus frases trascienden lo literario para adentrarse en el campo del Derecho. Con *Lo somni*, estamos ante la obra maestra de Bernat Metge, pero también un singular escrito de defensa con el que espera recuperar el prestigio perdido y el favor real.

V. *The Complain of Chaucer to His Empty Purse* o el arte convertir una demanda monitoria en un poema cómico

En Derecho procesal, un procedimiento monitorio es aquel empleado para reclamar cantidades ciertas de dinero. Normalmente el acreedor dispone de pruebas suficientes para realizar esta reclamación judicial al deudor, y por este motivo el juez – o Letrado de la Administración de Justicia en su caso – procede a admitir la demanda y a reclamar al deudor que, en un plazo breve de tiempo, pague o manifieste por escrito las razones por las que cree no debe dicha cantidad.

Se trata de procedimientos pensados para agilizar situaciones de débito que no deberían presentar mayores problemas a la hora de su solución. Sin embargo, por desgracia rapidez y Administración de Justicia son expresiones que casi nunca aparecen unidas.

Cuando en medio de esta investigación estaba buscando obras que pudieran servir de ejemplo de defensas literarias o reclamaciones de tipo administrativo, cayó por casualidad en mis manos este breve poema de Geoffrey Chaucer, el insigne autor de los *Cuentos de Canterbury*, quien con delicioso sentido del humor y un profundo conocimiento de la naturaleza humana y del funcionamiento de la burocracia administrativa, decide sustituir una demanda de reclamación de cantidad que probablemente no llegaría a ningún sitio, por un breve poemilla cargado de simbolismo e intención que, a resultas, termina funcionando mejor que ningún trámite burocrático.

En palabras de Highet, Chaucer fue el primer gran poeta inglés que conoció Europa. Nacido en 1340 (*circa*), pocos poetas medievales hay cuyas vidas y carreras públicas hayan sido tan profusamente documentadas como la de Geoffrey Chaucer, de quien existen menciones en alrededor de 500 documentos diferentes. Sin embargo, uno de los esfuerzos más reiterados en lo tocante a su biografía es el realizado para tratar de establecer un nexo de unión entre dos facetas de su personalidad que coexistieron paralelamente durante toda su vida: por un lado el Chaucer que era un hombre de Estado, destacado ciudadano, miembro del cuerpo diplomático y funcionario de la corte; y luego, por otro lado, el escritor y poeta, que nos habla a través de sus obras. Autores como Dieter Mehl no creen que deba prestarse demasiada atención a este vínculo fundado en la mayoría de las veces por hipótesis y especulaciones y casi ningún hecho cierto³⁵, ya que el propio Chaucer nunca habló de su vida privada en sus obras.³⁶

No obstante, si aceptamos esta afirmación en su totalidad estaríamos obviando la naturaleza intrínseca de la creación literaria, en la que no sólo influyen la intención narrativa del autor – lo que éste quiere contar y cómo quiere contarla – sino también otros elementos, a menudo involuntarios o inconscientes, relacionados también con el autor y con las circunstancias y el entorno que le rodea. Es por ello que las obras literarias han de estudiarse desde una perspectiva totalizadora en la que se manejen

³⁵ “Plenty of imagination and misdirected critical effort have been exhausted in the attempt to reconstruct the missing link between these two figures; but it remains more honest to admit that there is little or nothing to support such speculations. [...] Any account of Chaucer’s life has to start with the plain fact that of all the historical records virtually none refers in any way to Chaucer’s literary activity, and that on the other hand his poetry offers very little reliable information about the manner in which he spent his life” MEHL, D., *Geoffrey Chaucer, An Introduction to His Narrative Poetry*. Cambridge University Press, 1986.

³⁶ MEHL, *op. cit.*: I y II; HIGHET, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York: Oxford University Press (1948) 1985, p. 94.

condicionantes como el contexto histórico, político y sociocultural, así como la educación y formación de su autor y su trayectoria vital. Si bien es cierto que en obras como *The Canterbury Tales* es difícil encontrar elementos que puedan relacionarse directamente con la biografía de su autor; en otras, como este *Complain of Chaucer to His Purse*, existen algunas evidencias biográficas bien documentadas que nos permiten establecer ese vínculo con cierto fundamento.

No obstante, lo que sí admite Mehl es el carácter representativo de la biografía chauceriana respecto a la posición y oportunidades a las que podía esperar un intelectual de su altura durante la segunda mitad del siglo XIV.

En cierto modo, Chaucer provenía de una familia de clase media acomodada y con cierta influencia, siendo su padre un importante comerciante de vinos, uno de los principales productos importados del país, lo que le permitió entablar relaciones con la Corte. Esta clase media, que concentraba en sí misma a diferentes estratos sociales, reunía a caballeros que, con el mismo estatus gentil que los aristócratas, carecían de títulos y no disfrutaban de los beneficios y las prebendas de la clase noble. En cambio los comerciantes como la familia Chaucer, sin ser gentiles, gozaban de un estatus de libertad y una próspera profesión que les permitía ostentar el título de ciudadanos o burgueses, disfrutando a la vez de considerables fortunas, a menudo mayores que las que pudieran llegar a tener los caballeros. En este caso concreto, la riqueza de los Chaucer aparece documentada con detalles reveladores como el tamaño considerable de la casa que poseían al lado del río.

Si bien no compartían igualdad de fortunas, una cosa que sí tenían común caballeros y burgueses dentro de esta nueva clase media, era la posibilidad de entrar al servicio de la corte a través de puestos civiles y administrativos. Incluso los ciudadanos que eran elegidos para actuar en el Parlamento eran considerados “caballeros”; algunos recibiendo ese título de forma oficial por sus servicios militares o a la corona. La importancia civil del ciudadano y su grado de responsabilidad administrativa era al fin y al cabo lo determinante para la pertenencia esta clase media.³⁷

La familia de Chaucer, pues, se encuentra en la posición adecuada para prosperar dentro de esta clase media y labrarse una carrera en el servicio civil a la corte. No es extraño, pues, que de los frecuentes tratos de su padre con la nobleza se beneficie el joven Chaucer desde muy temprana edad, siendo su primera experiencia cortesana la

³⁷ STROHM, P., "The Social and Literary Scene in England", *The Cambridge Companion to Chaucer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 2-3.

de paje en casa de la condesa del Ulster y del príncipe Lionel, hijo de Eduardo III en 1357. Es este el primer puesto de una larga serie de misiones y encomiendas reales, muchas de ellas de naturaleza diplomática o mercantil, que le son otorgados por el rey a lo largo de su vida.

A cambio de éstas recibirá asignaciones económicas periódicas e incluso parece que alguna vitalicia, en agradecimiento a los servicios prestados al monarca. Lo verdaderamente excepcional en este caso no es el hecho de la asignación vitalicia en sí misma, sino que ésta fuera otorgada después de un periodo de tiempo mucho más corto de lo que era acostumbrado. Tanto la variedad y frecuencia de las misiones encomendadas como las asignaciones monetarias que las acompañaban hacen pensar que Chaucer era apreciado en la corte y gozaba de la confianza del monarca. También es prueba de ello su ventajosa boda con Philippa de Roet, hija de un caballero y hermana de Katherine Swynford (futura esposa de John de Gaunt). Al poco de casarse, Chaucer entró al servicio del rey Eduardo III y aunque nunca llegó a formar parte de su círculo más íntimo de ayudantes, sí pudo seguir acumulando posiciones de gran responsabilidad hasta el final de su vida³⁸ (Strohm 3).

También resulta destacable el hecho de que Chaucer disfrutara de estas compensaciones económicas durante un periodo de tiempo bastante largo, aunque con ciertas interrupciones, como deja patente el poema que ahora analizamos. No podemos olvidar que, careciendo del estatus de gentilhomme – estatus que quizás su posición de escudero de la casa real le hubiera podido otorgar, aunque en una posición de ambigüedad –, la dependencia de Chaucer de su carrera como funcionario de la corte era total, ya que carecía de tierras o rentas como los miembros de la nobleza.

Las asignaciones y dotaciones eran esenciales para su mantenimiento y el de su familia. A este respecto Mehl apunta al exacto conocimiento por parte de nuestro autor de los entresijos de la burocracia real y a sus habilidades diplomáticas, como los motivos gracias a los cuales pudo asegurarse tales asignaciones incluso durante periodos de cambio de gobierno. Por ejemplo, cuando Enrique IV sucedió a Ricardo II en 1399, un año antes de la muerte de Chaucer, no sólo no suspendió estas asignaciones sino que las confirmó e incluso añadió una más. Su carrera profesional fue larga y exitosa a lo largo de tres reinados en los que consiguió el aprecio de los tres

³⁸ *Ídem.*

monarcas, incluso en los periodos de mayor tensión, llevándose bien tanto con Ricardo II como con John de Gaunt y los Lancaster.³⁹

De lo que no hay suficientes datos es de sus viajes y misiones diplomáticas, especialmente del viaje a Génova y Florencia, que por la significación e influencia que pudiera haber tenido en su desarrollo literario es sin duda uno de los que más curiosidad despiertan entre los investigadores.⁴⁰

También afirma Mehl que perteneciendo Chaucer a una familia de influyentes comerciantes, no es raro que desde muy joven hubiera tenido contacto con marinos y comerciantes italianos, recibiendo los primeros atisbos de su cultura y su lengua.⁴¹ Esta familiaridad con marinos, mercaderes y banqueros italianos le sería muy útil más adelante en su vida profesional. En sus visitas a Italia pudo por fin adquirir ese conocimiento de primera mano de autores como Dante, Boccaccio y Petrarca y del contexto social y político en el que sus obras habían surgido. Es bien sabido de su admiración por los grandes poetas del trecento italiano, y aunque no hay ninguna evidencia histórica que lo confirme, durante su estancia en Florencia pudo haber entrado en contacto con ellos, o al menos con algún seguidor, y en todo caso seguro que tuvo la oportunidad de recibir personalmente todo el impacto cultural que supondría la inmersión en la vida y sociedad florentinas. Según Wallace, desde la perspectiva continental de la época, la Inglaterra chauceriana y su poesía presentaban una pátina anticuada y excéntrica. El *Canzoniere* de Petrarca no fue absorbido en su totalidad por los autores ingleses hasta principios del XVI, y la colección de cuentos de Boccaccio tampoco llegó hasta el siglo XVI.

Sin embargo, Chaucer se inspiró en Boccaccio para su redacción de cuentos, haciendo un claro y precoz uso del mismo. Highet, sin embargo, considera que aunque sí conocía bien y admiraba a Dante, no conoció el Decamerón de manera directa, a pesar de que siguiera un plan similar en sus *Canterbury Tales*, y que incluso cuando usa una historia del mismo – Patient Griselda, en el *Clerk's Tale* – usa la traducción latina de Petrarca.

Pero sin duda la influencia más importante que recibió de Italia fue el aprecio por la lengua materna como lengua literaria, digna de ser inmortalizada con los más altos

³⁹ STROHM, *op. cit.*: 4.

⁴⁰ MEHL, *op. cit.*: 2 y 3.

⁴¹ Según HIGHET, las lenguas modernas que conocía eran francés e italiano, sin embargo, la influencia francesa en su obra fue mucho menor que la italiana, que tanto afectó a muchos de sus sucesores como Milton, Byron y Browning (*op. cit.*: 94).

estándares europeos. Esto sin duda tendrá una gran importancia en su desarrollo como poeta, ya que tomó las influencias vernáculas europeas y las puso al servicio de la lengua inglesa y su literatura. Al mismo tiempo, recibe numerosas aportaciones intelectuales y emocionales, como el tolerante humanismo, no exento de cierto escepticismo, de un Renacimiento emergente.⁴²

La dualidad que representa Chaucer – por un lado, alto funcionario del Estado, cargado de responsabilidades políticas y administrativas; por otro, poeta laureado, de gran influencia y el más leído de entre los de su tiempo – es una característica que, con distintos matices, se repite una y otra vez entre los autores humanistas. Y con más asiduidad aún entre estos que se han escogido como representantes de estas defensas literarias que en algún momento de sus vidas se ven abocados a escribir. Lo que sí parece claro es que junto a este nuevo tipo de intelectual profusamente preparado para desempeñar todo tipo de roles en la sociedad de su tiempo, despunta también una nueva clase de lectores, más amplia y heterogénea que la medieval, que junto a su creciente capacidad económica demanda un mayor papel en la producción artística y literaria.

Afirma Mehl que, en el caso de Chaucer, esta dualidad también se refleja en su doble condición de cortesano y miembro a la vez de la nueva clase burguesa, lo que le permite observar y retratar a los primeros con todo el intimismo y familiaridad de quien tiene un trato cercano y continuo con ellos pero, al mismo tiempo, no deja de ser un elemento extraño entre los mismos. La habilidad de Chaucer para hacer valer su actitud y opiniones en una audiencia tan variopinta y en medio de un clima social en el que la nueva capacidad económica e influencia de uno de los grupos hace necesario un nuevo equilibrio entre las distintas clases sociales, pone de manifiesto no sólo su gran inteligencia sino también el respeto y aprecio que había logrado en la corte real. Todo ello es lo que finalmente le posibilita el desarrollo paralelo y casi unánime de sus facetas de poeta y oficial de la corte.

En su faceta literaria, es el narrador deseoso de establecer contacto directo con su audiencia la peculiaridad que con más fuerza resalta de entre todas las características de la obra chauceriana. También lo que Mehl denomina «impresionante individualismo». La discusión, una vez más, se centra en averiguar cuánto de sí mismo Chaucer muestra en su poesía, o si por el contrario trata de mostrar lo mínimo posible de su auténtica personalidad. Lo que está claro es la profunda impresión que la obra

⁴² MEHL, *op. cit.*: 3; HIGHET, *op. cit.*: 94, 95; y WALLACE, D. "Chaucer's Italian Inheritance", *The Cambridge Companion to Chaucer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 36 y 37.

de Chaucer causaba entre sus lectores, sin duda gracias a sus dotes de narrador y a lo que, de su peculiar personalidad, vivaz y sociable, se traducían en sus obras.⁴³

A este respecto, resulta muy interesante la afirmación de Strohm respecto a la preocupación de Chaucer por la recepción de su obra, y por tanto también por las reacciones de la audiencia a sus obras y por las tareas de narrar, leer, escuchar y escribir propiamente dichas. Esta preocupación evidente de Chaucer por el efecto de sus obras nos invita a preguntarnos por las circunstancias que acompañaron a la creación de cada una de ellas, así como si fueron redactadas con un destinatario concreto en mente. La respuesta a tan difícil pregunta es aún más complicada si se tienen en cuenta las características de la sociedad lectora de la época, que si bien aún no era demasiado grande, si estaba muy fragmentada por diferencias lingüísticas, geográficas, sociales, productoras e incluso de distribución de manuscritos.⁴⁴

No obstante, lo que sí nos legitima es a pensar que, en un momento dado, consciente como era del efecto de su obra en los diferentes tipos de audiencia y en la influencia y respuestas que ésta podía generar, sí que pudo haberse valido de la misma para generar un efecto o consecuencia concreta en beneficio propio. Es por ello que la consideración de este pequeño *Complain of Chaucer to His Empty Purse* cabe perfectamente dentro de las consideraciones que se han determinado como propias de las defensas literarias.

No son pocas las similitudes entre Chaucer y los primeros humanistas, sobre todo los italianos. Su intuitiva combinación de lenguaje, carácter y experiencia, así como su interés en el discurso como instrumento para desentrañar las premisas de la sociedad, son algunos de los puntos que tienen en común. Además de su consideración del mismo, y por ende también de la retórica, como principal instrumento cultural y el arma humana más potente. Al igual que sus colegas italianos, en Chaucer también anidaba la creencia de la superioridad de la belleza de la retórica frente a otros artes, así como a la necesidad que tienen la moral y la civilización humana de una correspondencia entre palabras y hechos.

Según Michaela Paasche⁴⁵, los críticos han ignorado habitualmente el peso de la tradición humanista en Chaucer y su papel en ella. Sin embargo existen algunas evidencias que sugieren que Chaucer conocía esta tradición, como las que conectan

⁴³ MEHL, *op. cit.*: 6-8.

⁴⁴ STROHM, *op. cit.*: 5.

⁴⁵ PAASCHE GRUDIN, M. *Chaucer and the Politics of Discourse*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.

Monk's Tale con *De casibus virorum illustrium*, de Boccaccio. Tampoco puede ignorarse el hecho de que temas favoritos de las discusiones humanistas, – tales como el ya mencionado acerca de la elocuencia y la integridad entre hechos y palabras –, así como el mal uso que se puede hacer de la oratoria, son temas también recurrentes en la poesía de Chaucer. Su manejo del discurso, al que considera una forma de lectura o conocimiento de la sociedad, es igualmente característico de los autores humanistas.

En este punto los humanistas – Chaucer con ellos – seguían los dictados de Cicerón, quien animaba a que los hombres de bien aprendieran el arte de la retórica para combatir estos abusos de la elocuencia. La elocuencia pues, debía entenderse como un atributo de los buenos ciudadanos, ya se tratara de un don natural o de una habilidad adquirida a fuerza de estudio.

Otro punto en común de Chaucer con los humanistas europeos es su conocimiento del Derecho. Benson menciona como durante los años que Chaucer estuvo al servicio del rey pudo haber estudiado junto a los juristas del Inner Temple. Además, para sus siguientes puestos de trabajo como agente de aduanas y como empleado de la corte, necesitaba conocer de los asuntos de la Cancillería, así como serle familiares las fórmulas legales francesas y latinas, habilidades que se enseñaban en Inns of Court.⁴⁶

Prueba de que Chaucer conocía bien el lenguaje forense y la retórica es el altísimo estilo en el que nuestro autor narra *The Man of Law's Tale*, basado en una historia de la Crónica de Nicolás Trivet y en la versión de Gower de ésta misma. Chaucer no duda en emplear un estilo que acompaña perfectamente al hombre de leyes, con todos los recursos recomendados por los retoricistas medievales para mover los sentimientos en favor de la heroína, casi como si estuviera defendiendo su caso ante un tribunal.

Igualmente, como le sucedió a otros humanistas en el continente, el uso de la lengua vernácula en todas las esferas de la vida cotidiana del siglo XIV propicia de manera natural que Chaucer decida escribir empleando esta lengua, en detrimento del francés o el latín que usaban otros contemporáneos. El inglés empleado por Chaucer es el que empleaba habitualmente en el mundo de los negocios y en la corte de Londres y Westminster. Sin embargo, consigue demostrar que es posible escribir en inglés con una elegancia y altura que otros antes no habían conseguido. En la técnica del verso fue sin duda un gran innovador, pero es en el estilo de su lengua literaria donde sin duda destaca, consiguiendo en vida un reconocimiento de su talento y brillantez

⁴⁶ BENSON, *et al.* (ed.) *The Riverside Chaucer*, Boston: Houghton, 1987, p. XIV.

literaria que se tradujo en un inmediato prestigio del tipo de lenguaje por él empleado.⁴⁷

En cuanto a su relación con los clásicos, autores como Highet son bastante críticos respecto a este punto, achacando a Chaucer su falta de profundidad e inteligencia a la hora de estudiar a los clásicos, simplificando sus aportaciones hasta casi dejarlas en lo mínimo. Highet afirma que cuando emplea o se refiere a los clásicos Chaucer cometió algunos errores chocantes, e igualmente le reprocha que de vez en cuando parezca aparentar un conocimiento de los mismos que en realidad no poseía, lo que resulta desconcertante.

Por ejemplo, como todos los autores medievales, pone especial énfasis en que destaquen sus citas de los autores de la Antigüedad, aunque algunas veces estos autores no existan o sean producto de malentendidos por su parte.⁴⁸ Como no había leído a todos los autores que cita, sería engañoso considerarlos a todos como influencias clásicas de sus obras. Highet considera que sí conocía bien algunos escritores latinos, de los que tradujo y adaptó libros con genuina admiración y buen entendimiento. A otros, sin embargo, los conocía solo superficialmente, bien porque se trata de un conocimiento de segunda mano – a través de otro autor – o por los resúmenes o fragmentos contenidos en alguna enciclopedia medieval.⁴⁹

A pesar de su conocimiento clásico limitado, Highet admite que en la vida de Chaucer existían tres grandes intereses: la vida inglesa contemporánea, la poesía italiana y francesa y la erudición clásica, con predilección por la poesía y mitología sobre la filosofía. Más tarde el Cristianismo aparecería para ocupar su lugar entre los intereses chaucerianos. Aunque lo considera un amateur – para Highet, Chaucer nunca gozó de una educación propiamente dicha en este sentido –, sí reconoce la importancia de esta afición por la erudición clásica en su obra. Tal vez no contribuyó gran cosa a su visión de la vida, ya de por sí clara y brillante sin necesidad de ayuda externa; pero sí le proporcionó un nutrido catálogo de historias que contar, además de mejorar su capacidad de expresar aquello que con tanta agudeza observaba.

Una vez enriquecido su conocimiento histórico y legendario, le sugirió paralelismos para explorar en su obra. Para Highet, la mayor aportación del clasicismo a la obra de Chaucer es la estimulación de la imaginación de éste hasta el punto de sobrepasar su

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ Highet muestra un gran número de ejemplos de estos errores, que no vamos a reproducir para no alargarnos demasiado en este punto (Véase HIGHET, *op. cit.*: 96).

⁴⁹ HIGHET, *op. cit.*: 95, 96, 97 y 98.

tiempo y lugar, permitiéndole poner pensamientos más sabios e interesantes en sus personajes que las confusas y sombrías creencias que proliferaban entre los cortesanos de su época.

Además, la excelencia de la poesía clásica tiene un gran efecto educativo en él. Los poetas que Chaucer conocía y admiraba poseían una gran formación, habiendo aprendido ellos mismos de sus antecesores a desarrollar largos y elaborados pensamientos, a describir con vivacidad empleando con soltura símiles y adjetivos y a manejar grandes cantidades de material. De todo esto aprende Chaucer y lo emplea en sus largos pasajes descriptivos, sus elaboradas comparaciones y sus largos discursos. En resumen, pese a las lagunas de su formación clásica, es con Chaucer con quien la erudición clásica pasa a ser parte de la mejor literatura inglesa.⁵⁰

Según el *Oxford Companion to English Literature*, por *complaint* (queja), se entiende la forma poética latina derivada del latín *planctus*; un lamento de la vida en general y sus vicisitudes, o de un asunto concreto en particular, como es el caso de este poema. Fue una forma poética muy popular hasta el renacimiento, cuando los términos elegía y lamento empezaron a usarse.⁵¹

Chaucer escribe los últimos de sus cuentos, entre los que se incluyen *The Nun's Priest's Tale*, *The Canon's Yeoman's Tale* y *The Parson's Tale*, entre 1396 y 1400. En este periodo también ven la luz algunos de sus poemas cortos, como *Scogan*, *Bukton* y *The Complaint to His Purse*. Pero *The Complaint of Chaucer to His Purse* no es sólo el último poema que escribió, también se trata de un claro ejemplo de lo que hemos querido llamar defensas literarias. A las más extensas composiciones que hemos visto anteriormente acompaña esta otra, breve y ligera, donde el lugar que antes ocupaban temas trascendentes como la vida después de la muerte, la Fortuna y la voluntad divina, ahora están preocupaciones más mundanas, como la del bolsillo vacío, ese lamento que al mismo tiempo es una reclamación, una queja contra la injusticia de no recibir a tiempo lo que es de uno. Una súplica que, gracias a su equilibrada rima, es casi una canción.

Probablemente fue el último poema de Chaucer. Un chascarrillo que pretendía hacer burla de los poemas de amor, en los que el anhelo de la persona amada se articula en

⁵⁰ HIGGET, *op. cit.*: 102 y 103.

⁵¹ «What was most often called a *supplication* or *supplicacio*, written in French or Latin, would follow common forms, beginning with some complaint about a wrong or lack, and appealing for a remedy from some potential benefactor» (BURROW, J. "Chaucer as Petitioner: Three Poems", *The Chaucer Review*, vol. 45, no. 3 (2011) pp. 349. [Project MUSE](#)).

nostálgicas imágenes de ésta intercaladas con lamentos por su pérdida. Pero no es ese su único fin; tampoco el principal. Chaucer verdaderamente tenía una reclamación que hacer, y una persona a la que hacérsela. Chaucer quería su dinero.

La forma de rima real que Chaucer emplea en este y otros poemas probablemente tuvo origen en Italia. Se trata de un complicado entrelazado de rima y asunto nada sencillo incluso para las libertades estilísticas y de composición que se permitían sus contemporáneos. El estribillo que Chaucer sitúa al final de cada parte es donde se coloca la súplica, que se repite así una y otra vez.

Todo el poema en sí es una pequeña chanza, una diversión, que en el fondo encierra una situación más que dramática, como se explicará más adelante. Pero Chaucer, lejos de escoger un vehículo para su súplica pesado y dramático, se inclina por este ligero y armonioso, que sabe deleitará al lector – y sobre todo a su receptor principal – mucho más que otro cargado de gravedad. La persona a la que está destinado lo escucharía o leería, y seguramente sonreiría por los ingeniosos juegos de palabras, recordándolo fácilmente después gracias a su cadencia casi musical. Ya no lo olvidaría, y probablemente volvería a su mente en el momento oportuno, cuando tuviera que ordenar y repartir nuevas prebendas. Un poema serio en el que el poeta exige su dinero es una petición fastidiosa como las que probablemente el rey recibiría decenas al día. Nadie quiere que le pidan dinero, ni siquiera cuando es una petición cargada de derechos y razones.

Al elegir este tono amable, algo burlón, exagerado y cargado de imágenes, Chaucer se asegura que la persona indicada lo reciba de buen grado, incluso con cierta curiosidad, y también lo más importante: que en el momento oportuno, lo recuerde. A este respecto, Burrow afirma que los poetas medievales a menudo optaban por esta forma de redactar sus peticiones de forma informal, alejada de la aburrida súplica o petición oficial, esperando con ello despertar el interés de aquel de quienes querían obtener la solución a su problema. Hay tres poemas de Chaucer, probablemente todos datados en la última década de su vida, que consistieron en peticiones de este tipo – *The Complain of Chaucer to His Purse*, *Fortune* y *Lenvoy de Chaucer a Scogan* –, en los cuales las partes esenciales de la petición – el lamento y la súplica por el remedio – se llevan a cabo con gran originalidad y libertad.⁵²

Se trata de una hábil maniobra retórica, pero no es la única. Hay un momento determinado en el que Chaucer cambia la estrategia y de la diversión pasa a la

⁵² BURROW, *op. cit.*: 350.

adulación. Aquí ya puede decirse que se dirige directamente al rey, al que reconoce como descendiente de Bruto – fundador de Bretaña –, y por tanto legítimo gobernante.

Como se ha visto anteriormente, Chaucer no era ajeno a los resortes burocráticos de la corte. Veterano funcionario y escudero real, se las había arreglado durante su larguísima carrera profesional para encadenar asignación tras asignación, independientemente de los vaivenes políticos y sociales. Y sin embargo, llega un momento de necesidad. No hay más puertas a las que llamar ni misivas que enviar, la literatura se convierte, una vez más, en el último recurso. Benson explica que la subida al trono de Enrique no parecía haber originado muchos cambios en la vida de Chaucer, que ya había recibido anualidades del padre de éste y que también había escrito *The Book of the Duchess* en memoria de su madre. Incluso el propio rey Enrique renovó las asignaciones que había recibido de Ricardo II y le añadió una suma adicional, anual y vitalicia. No obstante, esa suma parece que estaba tardando en ser pagada.⁵³

La idea de considerar este poema breve de Chaucer como defensa literaria no sale de la nada. La totalidad de los estudiosos del poeta inglés consideran que lo que hace el autor en esta obra es, básicamente, pedir su paga. Seguramente, antes del poema, vinieron escritos y misivas en las que la rima y las metáforas se sustituirían por lenguaje administrativo. Al no surtir estos el efecto deseado, llegó la defensa literaria, que en este caso no es “defensa” propiamente dicha sino petición.

Chaucer disfraza su petición, totalmente legítima, como un pequeño divertimento en la que su bolsillo, ahora vacío, es una amante deslucida a la que el poeta quiere ver de nuevo lucir en todo su esplendor. Se trata, efectivamente, de una burla de los poemas amorosos en los que se ofrecía un retrato nostálgico de las virtudes de la dama amada y se declaraba su inamovible devoción hacia ella y los estragos que causa en el poeta la situación de desamor o desgracia de la amada. Nótese como en ningún momento Chaucer pretende confundir al lector. Se dirige al bolsillo como si fuese su amada, la que puede hacerlo feliz.

Pero en todo momento queda claro cuál es la intención y propósito del poema. No hay equivocación posible pues el poeta nombra claramente a su bolsillo, y condiciona su felicidad a la plenitud de este. Es sin duda una afirmación que provocaría la sonrisa pero también la comprensión del lector, su empatía. Todo el mundo es más feliz con

⁵³ BENSON, *op. cit.*: XXI.

el bolsillo lleno. «Beth hevyn ageyn» – le ruega – «or elles mot I dye». Se trata de una exageración destinada a provocar la risa y a llamar la atención del lector.

La metáfora de la dama se lleva aún más lejos en la segunda estrofa. El lenguaje es el típico de la poesía amorosa de la época, como probablemente reconocerían sus lectores. Los versos 9, 10 y 11 son remembranzas de esta “amada” tan peculiar – el sonido de las monedas en su bolsillo, su color amarillo brillante (el del oro o las monedas) –. Y de nuevo, el estribillo: por favor, vuelve a llenarte o moriré.

Después de la remembranza amorosa, llega la agonía por el amor perdido. El bolsillo, antes lleno, que le proporcionaba tanta felicidad, ahora está vacío. Se dirige al bolsillo como «my lyves lyght» y «saveour». De nuevo, más súplicas: Ayúdame con tu fuerza; ruego tu compasión. Nótese como en las tres primeras estrofas no hay en ningún momento mención del auténtico destinatario del poema, el rey Enrique, el único que efectivamente podía llenar su bolsillo de nuevo. Chaucer prefiere concentrar toda la fuerza persuasiva del poema en el efecto humorístico que la personificación de su bolsillo, como dama objeto de sus anhelos amorosos, produce. En ningún momento esta presión se traslada al monarca. No dice: “rey, págame”; dice: “bolsillo, vuelve a llenarte”. Es una petición indirecta, porque obviamente el bolsillo no puede llenarse sólo. Pero de esta manera se despoja totalmente al poema de la crudeza de una exigencia. El mensaje es el mismo, pero el vehículo que se escoge es uno que se salvará de pasar desapercibido entre los cientos de peticiones similares que llegaban al rey.

Tampoco en ningún momento Chaucer justifica su petición más allá del «or elles mot I dye». No dice «págame porque me lo prometiste o así lo decidiste tal día en tal documento». Entendemos que, gran concededor de la burocracia real, si Chaucer decide no mencionar estos extremos es porque sabe que podrían causar el efecto contrario al deseado. A menudo es más hábil disfrazar una petición legítima como una súplica o favor bondadoso por parte de quien debe concederla, así se evita presionar al interlocutor.

No obstante, es el rey quien debe pagar, o al menos ordenar su pago. Chaucer no escribe este poema solo por diversión, sobre todo quiere obtener algo con él. El poema tiene un propósito, debe surtir un efecto. Y por tanto, todos y cada uno de sus elementos están encaminados a ese fin.

No es casualidad, pues, que la última estrofa, aquella que quedará con más facilidad en la mente del lector o, en su caso, oyente, sea de alabanza al rey. Se trata de un

reconocimiento a la legitimidad de su estirpe –y por tanto de su derecho al trono que ocupa – y una elevación de su figura al nivel de otras heroicas o legendarias, como sucede cuando menciona a Brutus.

El hecho de terminar este poema pidiendo al monarca que lo tome en serio es una prueba de confianza y experiencia en el poder de su retórica. A estas alturas de su vida, complains como este eran ya una segunda naturaleza para Chaucer. Lejos de marcar la desintegración del género, parece confirmar su capacidad para renovarse a sí mismo, incluso volviéndose del revés. Lo verdaderamente importante en este tipo de quejas, cuando se trata de un solo poema sin más contexto, narrativa o argumento, es persuadir al lector de la justicia del punto de vista del peticionario, más que de su penuria o sufrimiento. Chaucer, una vez más, es capaz de alcanzar el tono narrativo perfecto en esta empresa.⁵⁴

Asegura Davenport que, a pesar de su temperamento alegre, parece que a Chaucer le gustaba escribir estas peticiones o quejas, como prueban los muchos ejemplos, con múltiples formas y propósitos, que se encuentran diseminados en su obra. Burrow ofrece algún ejemplo.⁵⁵ En su caso, más que un ejercicio retórico vacío, se trataba de un tipo de expresión que encontraba útil y adaptable a una gran variedad de propósitos. La tradición de estas quejas o complaints es en cualquier caso más variada de la que a veces se le da crédito, desde los apasionados discursos de autocompasión hasta la petición administrativa o la que va cargada de elementos satíricos. Chaucer parecía dominar todos estos tipos.

Para calificar este poema de escrito de defensa se ha considerado que contiene claras referencias autobiográficas, para lo cual los datos que contienen obras como *Life Records* (1966) han sido imprescindibles, particularmente en lo que se refiere al periodo en el que fue escrito este poema. Según asegura Finnel en un conocido estudio de 1973, la palabra “*toune*” se refiere a la abadía de Westminster, lugar sagrado en el que se refugiaban buscando protección aquellos deudores que no podían pagar a sus acreedores. Si seguimos esta teoría, Chaucer está pidiendo ayuda para salir de la abadía que lo protege – «out of this toune» –, poder pagar a sus acreedores y ser de nuevo un

⁵⁴ DAVENPORT, W. A., *Chaucer: Complaint and Narrative*, pp. 11-13.

⁵⁵ «In the autumn of 1390 Geoffrey Chaucer, traveling on official business, was waylaid and robbed near the “Fowle Ok” in Kent, losing £20 of the King’s money. Anxious about this substantial loss, he submitted a supplication to King Richard, requesting that he should not be held personally to account for the sum; and by a writ of the Privy Seal, Richard granted his request», (BURROW, *op. cit.*).

hombre libre.⁵⁶ Chaucer entra en Westminster en diciembre de 1399, poco después de la subida al trono de Enrique IV, por lo tanto, siguiendo esta teoría, la paga de la anualidad otorgada por Ricardo III y confirmada después por Enrique IV no tiene lugar hasta 1400, de ahí la situación de agobio y angustia por parte del poeta que recoge el estribillo.

El hecho de que además este poema contribuyera a que finalmente Chaucer consiguiera su propósito – como también recoge Finnels en su ya mencionado artículo – otorga todavía más peso a su clasificación como defensa literaria o, en todo caso, documento literario cargado de valor y efectos jurídicos y/o administrativos.

En poesía el envoy es la estrofa final del poema en la que se envía un mensaje directo al lector. En este en concreto, contrasta su radical cambio de tono – del humorístico que domina las tres estrofas principales a este más serio y con una clara intención adulatoria – con el resto del poema. El poeta viene a pedir al rey que reconozca sus pasados servicios, y aunque aprovecha también para revestir la súplica con una buena dosis de alabanzas a su interlocutor – y en el punto más importante para un nuevo rey, que es el de su derecho o legitimidad al trono –, es tanta su habilidad que hasta se las arregla para deslizarse cierto tono comendatorio.⁵⁸

No podemos olvidar que esta obra se produce en mitad de la ruptura política entre el reinado de Ricardo II y Enrique IV, una época sin duda delicada en la que la habilidad diplomática de Chaucer triunfa una vez más, para lo que no duda en convertir esta

⁵⁶ «The problem in interpreting “Purse” is the explication of the biographical elements –how Purse fits with what is known about Chaucer in his last year. More specifically, there is the problem of the mystifying 17th line, “Oute of this toune helpe me thurgh your might”. Following Sumner Ferris, it may be seen that the supposed October 13 1399 award to Chaucer by Henry is actually an antedated document of mid-February, 1400, and that “Purse”, written shortly before, is a serious appeal for funds. Chaucer was probably broke and may have been in debt when he addressed himself to Henry. A possible explanation of 1.17 based on the new evidence is this: On December 24, 1399, Chaucer moved to Westminster Abbey, an area under the protection of sanctuary law. As long as Chaucer remained within the Abbey, he could not be arrested for non-payment of debts. Toune in its earlier sense is a walled enclosure » (FINNEL, A.J., "The Poet as Sunday Man: The Complaint of Chaucer to His Purse", *The Chaucer Review*. Vol. 8, N. 2 (Fall 1973), p. 147.

⁵⁷ Como asegura FERRI en su artículo «*The Date of Chaucer's Final Annuity and of the Complaint to his Empty Purse*» (1967). También FINNEL: «On December 24, 1399, Chaucer moved to Westminster Abbey, an area under the protection of sanctuary law. As long as Chaucer remained within the Abbey, he could not be arrested for non-payment of debts. “Toune” in its earlier sense is a walled enclosure».

⁵⁸ FINNEL, *op. cit.*: 147.

petición final de su poema en una referencia a la legitimidad del nuevo monarca, al que se refiere como «conquerour of Brutes Albyon». Ya se ha visto como los tratados retóricos aconsejan dejar para el final la parte que más interese que el destinatario recuerde, pues será con toda seguridad la que mejor le llegue y la que identifique con el poema. Dejar para el final esta clara aceptación del nuevo monarca y de sus legítimos derechos al trono le asegura granjearse su favor, y junto a ello, la aceptación de su petición.

Finalmente, Chaucer obtuvo su paga, lo cual demuestra que esta peculiar defensa literaria – aunque lo cierto es que por su naturaleza, las defensas literarias son todas peculiares – surtió el efecto deseado.

Bibliografía

- ALBERTE GONZALEZ, A. "Los caminos de la Retórica en la latinidad tardía y medieval", *Studia Philologica Valentina* V. 8, n.s. 5 (2005), pp. 11-35.
- ALSINA, J. "En torno a la cuestión tucídidea", *Boletín del Instituto de estudios helénicos*, vol. 5, n. 2 (1971) pp. 38 y 39.
- BENSON et al. (ed.) *The Riverside Chaucer*, Boston: Houghton, 1987.
- BIRCH, D. (ed.) *The Oxford Companion to English Literature*.
- BURROW, J. "Chaucer as Petitioner: Three Poems", *The Chaucer Review*, vol. 45, no. 3 (2011) pp. 349-356. [Project MUSE](#).
- BUTIÑÁ, J. (ed.) *El sueño*, de Bernat Metge. Editorial Palas Atenea (2007).
- BUTIÑÁ, J. "La introducción del Humanismo en la Península Ibérica". *Mirabilia* 21 (2015/2), *Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII)*, Jun - Dec. 2015, pp. 197-221.
- CORTIJO OCAÑA, A. "Lo somni" como aplogía: metáfora de la sabiduría/lectura. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, nº 18, pp. 73-93 (2013).
- CROW & OLSON, *Chaucer Life Records*, Oxford University Press. May 1966 (1967).
- DAVENPORT W. A., *Chaucer: Complaint and Narrative*.
- FERRIS, S. "The Date of Chaucer's Final Annuity and of the Complaint of His Empty Purse". *Modern Philology*, vol.65, n.1 (Aug. 1967), pp. 45-52.
- FINNEL, A. J. "The Poet as Sunday Man: The Complaint of Chaucer to His Purse", *The Chaucer Review*. Vol. 8, N. 2 (Fall 1973), pp. 147-158.
- FROST, M. H. *Introduction to Classical Legal Rhetoric. A Lost Heritage*. Ashgate Publishing (2005).
- HIGHET, G. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York: Oxford University Press (1948).
- HOCES LOMBA, M. "La socratización de Metge. Apología y reinención en *Lo somni*". *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literature and Cultural Studies*. Issue 1, Dec. 2014, pp. 127 y ss.

- HOCES LOMBA, M. "Retórica forense y *ars dictaminis* en *Lo somni*, de Bernat Metge". *Scripta, Revista internacional de literatura medieval i moderna* núm. 3 / juny 2014/ pp. 1- 26.
- MARCO, M., (ed.) *El Llibre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge (aut.) Barcelona: Real Academia de Bones Lletres 2010.
- MARTINES, V. y CORTIJO, A., (ed.): *Llibre de Fortuna e Prudència*, de Bernat Metge, John Benjamins Publishing Company, 2013.
- MEHL, D., *Geoffrey Chaucer, An Introduction to His Narrative Poetry*. Cambridge University Press, 1986.
- MITJÁ, M. "Procés contra els consellers domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge", *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, N. 27, (1958) pp. 375-417.
- MORALES, J "La investigación sobre San Justino y sus escritos". *Scripta Theologica* 16 (1984/3) pp. 869-896.
- PAASCHE GRUDIN, M., *Chaucer and the Politics of Discourse*, Columbia: University of South Carolina Press, 1996.
- PARRILLA, C. "La literatura apologética en el siglo XV: el Declarante de judíos", *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (M. Isabel Toro Pascua, ed.) Tomo II (1994) pp. 757-765.
- PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- RIQUER, M. "El Somnium de Honoré Bouvet y Juan I de Aragón", *Analecta Sacra Tarraconensia* 32 (1951), pp. 229-235.
- RIQUER, M. "Influènces del Secretum de Petrarca sobre Bernat Metge", *Criterion* 9 (1933), pp. 243-248.
- SAENZ BADILLOS, A. "Intelectuales judíos y conversos en el siglo XV", en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva* (Pedro M. Piñero Ramírez, ed.) Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- SALAS SALGADO, F. "La carta apologética (1735) de Manuel Fernández Sidrón y la cultura latina de su tiempo" *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, N° 18, pp. 183-201(2007).
- STROHM, P., "The Social and Literary Scene in England", *The Cambridge Companion to Chaucer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 1-19.
- TATJER PRAT, M.T., *La Audiencia Real en la Corona de Aragón: orígenes y primera etapa de su actuación* (S. XIII y XIV). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2009.
- TOVAR, A. *Un libro sobre Platón*. Madrid: Espasa Calpe 1956.
- WALLACE, D. "Chaucer's Italian Inheritance", *The Cambridge Companion to Chaucer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 36 y ss.